

В. А. ШУРАНОВ

Уфимская государственная академия искусств
им. Загира Исмагилова

ДУХОВНЫЕ КООРДИНАТЫ МУЗЫКАЛЬНОГО ТЕКСТА

УДК 78.033

Неоспоримо мнение, что музыка академической европейской традиции в своих высоких образцах несёт *духовное видение мира*. Однако в современном музыкознании понятие «духовность» бытует в неоправданно широких, затуманенных представлениях. В преобладающем сегодня метафорическом, а то и откровенно материалистическом понимании «духовности» можно отметить общую закономерность: духовное мыслится преимущественно как увязанное с человеческим, как некая совокупность устоявшихся в культуре и социуме ценностей. Такая «гуманистическая духовность», довольно-таки ясно обозначившаяся уже в XIX столетии, нередко представляется как «более объёмная» и многоохватная по сравнению с духовностью религиозно-христианской¹. В действительности же наоборот, затуманивание этого понятия связано с усечением прежде ясной духовной концепции мироздания и искусства в частности. Русская философская мысль рубежа XIX – начала XX веков убедительно доказала, что как церковное, так и народное и светское профессиональное искусство наполнены общим пониманием духовности, сложившимся в европейском сознании.

Сопоставим две позиции. С эпохи Средневековья человек мыслил разворачивающийся вокруг него мир в иерархии «Духа, души и тела», при этом «верхнее» (духовное) пространство триады было для него абсолютной реальностью («реальнейшей реальностью» – П. Флоренский), а не фантазией собственного ума и чувства. Набравшая же впоследствии силу материалистическая концепция мира разделила всё лишь надвое (*материальное и идеальное*), вследствие чего сферы духовного и душевного слились в область представлений, переживаний, а то и фантазий. Реальностью стали сами переживания, а не предмет переживаний.

Понятно, что отличия одной позиции от другой лежат в области мировоззрения, а следовательно, – изначального выбора между абсолютностью мира или абсолютностью человека: что полагается в центре – онтологическая разумность мира или индивидуалистическая разумность человека? В зависимости от миропонимания решался и вопрос: является ли, к примеру, красота, добро, любовь творением человека или творением для человека?

В этой ситуации музыкознанию важно не только определить исходную позицию рассуждений, но и учесть мировоззренческую доминанту людей, формировавших европейскую музыкальную традицию.

Религиозно-духовное миропонимание уже в Средние века, как известно, установило разделение музыки на «*musica mundana*», «*musica humana*» и «*musica instrumentalis*» в соответствии с упомянутой триадой «Дух–душа–тело». Согласно этой иерархии реально жизненное проявление духовного заключалось *во встрече* духовного с человеческим (душевым и телесным). Данный процесс средневековой мыслью был назван *синергией* – осуществлением встречи Духа Божьего с духом человеческим, когда от человека восходит возвышенное устремление к духовной реальности (молитва или деяние), а от Бога исходит духовное откровение². В научной терминологии это может быть определено как слияние двух энергий: Абсолютной (заданной) и человеческой (восходящей). Энергичное объяснение помогает логически ясно представить духовность не просто как качество, но как *действие*. Дух, невидимый сам по себе, ощутим через *одухотворение* душевного и телесного. Отсюда проясняется и текстовая проекция духовного – *как встреча заданного символа Духа с энергией озвученных душевно-чувственных устремлений*. Но как это выразить в звуках? По свидетельству музыкальной археологии человек издревле осознал не только чувственную, но и надмирную, «космическую» природу музыки³. Поэтому воссозданию душевных устремлений человека сопутствовало желание воспроизвести и некий звуковой эталон – символ Духа. Откуда интонирующие мысль и слух могли подслушать эту духовную символическую «протоинтонацию» (В. Медушевский)?

Она была буквально «явлена» человеку природой самого звука. Его физика – *совершенство начальных консонирующих обертонов* – подсказала его метафизику: идею звукового воплощения совершенства и красоты мироздания. Освоение акустической среды было основой музыкальной практики эпохи мезолита и неолита (VIII – IV тыс. до н. э.) [1, с. 9]. Символическое слияние

акустики и «живого» космоса осознанно запечатлено в раннем средневековом пении. Озвученный здесь духовный символ предопределил его вид для будущей европейской музыки, в том числе – внецерковной. О метафизической символизации квинтового обертона свидетельствует как практика одно- и многоголосия, так и теория музыки. В условиях реверберационной среды этот обертон резонансно возникал *не будучи исполняемым*, словно доносился «свыше», подсказывая музыкально-диалогическое строение «попеременного» пения в церкви. Вокруг удерживаемой квинты систематизирована и модально-ладовая концепция, теоретически закрепляющая идею «вертикального» диалога ладов вокруг реперкусного тона – центральной оси ладового обращения (лад-гиполад)⁴. Респонсорный диалог, символически озвучивая иерархическое соположение сфер, утвердил идею звукового обретения «*musica mundana*» для всей последующей европейской истории. Не случайно, к примеру, имитационное (в квинту) проведение темы в более поздней полифонии именуется «ответом», по квинтам располагаются диапазоны голосов хоровой фактуры, квинтовым рядом «контролируется» (Л. Мазель) диатоника в целом. То есть, сам диатонический музыкальный строй оказывается не изобретённым человеком (как впоследствии хроматика), а обретённым во внутреннем существе звука как звуковое поле, основанное на Красоте, на совершенстве консонирующих друг с другом тонов.

В символически одухотворённом слышании квинтового тона и обертона принципиально важным является тот факт, что квинтовый отголосок возникал лишь в ответ на *определённые усилия поющих*: пропеваемый звук должен был быть *высотно и тембрально чистым*, то есть очищенным от призвуков. Со временем квинтовое соотношение высот, символизирующее соединение двух пространств (*mundana* и *humana*) стало воспроизводиться в иных, новых формах. В гомофонной музыке это коснулось тонико-доминантовых отношений разделов формы. К примеру, более привычное сегодня образно-персонажное толкование главной и побочной партий («героическое–лирическое», «мужское–женское») явно отстраняется от древней респонсорной диалогичности, которая, однако, хранима самой музыкой, подсказывается композитором через строение текста. Например, весьма показательны, что в сонатах Моцарта побочные партии в репризе, при возвращении их в основную тональность, занимают звуковое пространство *кварты выше* (а не квинты ниже) их экспозиционного проведения⁵. Композитор тем самым подчёркивает вертикально-иерархическую разнесённость звуковых пространств, которая в репризе оказывается усиленной, а не сближенной.

Чистота высотная, необходимая для установления звуко-символического диалога, поддерживалась и *чистой тембровой*. Эти интонационные усилия были направлены на очищение звука от всего, что связывалось в нём с приземлённым, изобразительным началом (шипения, присвисты), или вызывалось началом чувственным (эмоциональная плотность, окраска, вибрато). В результате средневековая практика выработала особый тип пения, который теория назвала *пневмоническим*, соответствующим, по преданию, небесному ангельскому пению. Этот тип пения не утратил своей эталонности и в последующие эпохи. Именно с ним связано появление певцов-кастратов, им корректировались артифицированные, художественно отточенные формы музыки барокко (идеал *grata, grazia*). Абсолютизация высотной и тембральной чистоты определяющим образом сказалась и на выборе европейского музыкального инструментария. Сформированный к XVIII столетию комплекс инструментов симфонического оркестра явился результатом строгого слухового отбора: музыкальные музеи Европы содержат в порядке раз большее количество инструментов, сошедших с музыкальной арены. Чему они не соответствовали? Опять-таки исходному критерию очищенного, рафинированного звука.

Квинтовый обертон, отражённый от основного и воспринятый символически, определил не только эталонность соотношения собственно высот и разделов музыкальной формы. Обертонная оппозиция определила возвышенную семантику и текстовую форму музыкальной *пространственности* в целом. Пространственно звучала «воздушная», затрагивающая отдалённые регистры фактура, наполненная благозвучностью и чистыми, неторопливо ступающими гармониями. Если хоровые голоса раннего, затем развитого многоголосия, построенные на квинтовой иерархии высот, непосредственно ассоциировались с иерархическим строением мира⁶, то с распространением гомофонной фактуры подобное восприятие и понимание звуковых пластов как уровней мировой иерархии не утратилось, хотя и стало более опосредованным. Музыкальный текст продолжал хранить иерархическое миропонимание, культивируя высокий голос, высоко парящую мелодию, благозвучную объёмность фактуры и так далее. Все подобные пространственные находки музыкального языка продолжали озвучивать генеральный пространственный символ – бесконечную даль мира.

Запечатлённые через звук, интонацию, фактуру *даль* и *высота* формировались в музыке не как застывшие символы, но как участники духовного диалога. Вне этого диалога, то есть без образования синергического взаимодействия с *интонационным устремлённым* к нему *встречным движением*,

музыкальный символ не смог бы стать символом духовным. Процесс озвученного одухотворения в том и заключается, что к возвышенно чистому образу в формах мелодического и фактурного движения восходила энергетика душевно-чувственного устремления. Музыка Нового времени действительно наполнена этими восходящими токами музыки.

Следует подчеркнуть, что речь идёт о живом интонационном движении, осознанном и воспроизведённом музыкантом-исполнителем, а не только обозначенном в тексте. Например, *D dur* 'ную Прелюдию С. Рахманинова можно исполнить в изнеженно-мечтательных, импрессионистски-иллюзорных тонах, но можно преподнести и как тянущееся ввысь стремление, как напряжённая и переданная в каждой ноте жажда высоты, откликающаяся на исходную обертонально-пространственную ширь и красоту музыки. Лишь в этом, втором случае можно говорить об одухотворении чувства, о духовности как о реально действующей силе. Нацеленный на эту реальность анализ текста без труда обнаружит квинтовый остов начального движения фактуры, выявит превосходство восходящих интонационных сил этой музыки, отметит подключения церковных жанров – юбилейный и гимна – во втором и третьем проведениях темы. Неизбежно, вслед за этим, придёт к заключению о необходимости уже исполнительского очищения интонации от «психизмов» приземлённой чувственности, то есть одухотворения душевного.

Передаваемая музыкой идея восхождения – интонационного (в мелодическом или фактурном движении), колористического (в просветляющем течении гармонических красок) – требует как от анализирующего, так и от исполняющего особого внимания и усилий. Средневековая герменевтика не случайно подчёркивала необходимость возвышенного восприятия при «чтении» текста, поскольку лишь этими усилиями обретается реальная синергия Духа и душевного движения. Поэтому не случайно здесь в качестве методологического был определён принцип «анагогического понимания» (от *αναγω*, греч. – *возвожу вверх*), соответствующий духовному подвигу при толковании Священных писаний и затем художественных творений. Сегодняшние подходы имеют иную предуготовку – предметно-психологическую, сюжетно-образную, когда интерес вызывает скорее процесс, нежели то, ради чего он происходит.

Озвученная музыкой бескрайность соединяет в себе как бесконечно продлённый топос, так и бесконечно расширенный *хронос*. Снятие времён, остановка мгновения, по-разному воплощаемая в звуках, создаёт дистанцию созерцания, образует в пространстве художественного мира музыки иерархическое соотношение временного (образного)

и надвременного (ценностного), когда душевно-чувственное созерцается «от вечности». К одному из устойчивых, выработанных музыкой способов озвучивания такой полихронии относится неторопливо пульсирующий органнй пункт. Звучащий на его фоне жанр и есть тот локальный хронотоп, который погружается в контекст надвременья, делокализуется.

В Интермеццо № 1 ор. 117 И. Брамса, к примеру, неизменно пульсирующий и заполняющий всю фактурную вертикаль *es* погружает жанр (образ) сицилианы в ситуацию «остановленного времени».

И. Брамс. Интермеццо № 1 ор. 117



Наиболее частая в таких случаях художественная ассоциация связывается с образами воспоминаний, которые, по сути, и являются остановленной для настоящего – симультанной целостностью, предзаданной для отдалённой (духовной) оценки. В названном примере нетрудно заметить отмеченные выше средства духовной символизации. Это и особое внимание к квинтовому остову *es-b*, и обращение к гармоничной обертонально-пространственной фактуре, подчёркивание вверхстремительных интонаций в начале (призыв) и окончании (провождение в даль, удержание на высоте) мелодических фраз. Сицилиана в таком контексте идеализируется, отдалается от конкретности своего первичного значения или, как говорят литературоведы, – *семантически делокализуется*. Следовательно, в музыкальном тексте опять совершается процесс синергии: отхода от первичной образности в сторону абсолютно ценностного, благодаря символическому преобразению процессуального в неизменное.

Процесс *семантической делокализации* уже известен музыковедению как «обобщение через жанр» (А. Альшванг). Однако до сих пор это понятие часто толкуется обобщённо. Более того, оно никак не связывается с вопросом духовного содержания музыки. Между тем жанровое обобщение не только в музыке, но и в других «текстовых» искусствах есть именно процесс «идеации» (В. Зеньковский) конкретного. Такое свойство языка также было известно средневековой герменевтике, а в XV столетии у Николая Кузанского оно воплотилось в понятии *albetionis terminatorum* – «снятия определённого».

Что означает текстовая ситуация, в которой жанр показывается словно бы вне конкретного времени и обстоятельств? Возникает художественный парадокс, поскольку жанр по природе своей крепко спаян с конкретикой времени и события. Попадая в область бесконечно расширенного хронотопа, он идеализируется или *художественно обобщается*. В каком смысловом пространстве (душевном или одухотворённом) оказывается музыкальный образ, озвученный, например Мазуркой *a moll* Ф. Шопена, когда она попадает в контекст замедленного времени и минорного лада? Даже в более привычном «душевном» объяснении (образ воспоминания) снимается определённая временная/местная, а значит, делается первый шаг в сторону духовного толкования: лирический герой пьесы видит конкретный жанр/событие в зеркале не текущей минуты, а всей жизни, в зеркале непреходящих ценностей. Но есть и ещё один шаг децентрализации – переход от душевного уровня к духовному. Этот шаг, можно сказать, архитипичен для музыки. Именно его прочувствовал А. Куприн в *Largo appassionato* Бетховена и замечательно передал в «коде» «Гранатового браслета» повторением благодарственных, несмотря на трагедию, слов из молитвы Господней: «Да святится имя Твое». Сделать такой же шаг предлагает и Ф. Шопен, когда начинает свою пьесу с гимнической (!) интонации.

Следовательно, художественно-смысловой процесс, в котором конкретное событие личного опыта начинает жить как форма воплощения абсолютной ценности, мы и можем определить как *одухотворение материально-чувственного*. Ход суждений, связанный с обобщённо-возвышенной оценкой конкретного явления (идеация), В. Зеньковский считал закономерной данностью человеческого мышления вообще [3]. Характерно, что при описании этой преобразующей процедуры ума философ употребляет близкие музыковедению понятия первичности и вторичности: он говорит о первичной и вторичной «рационализациях». В данных определениях конкретный эмпирический опыт противопоставляется опыту духовно-символического осмысления конкретики. Распространяя эту утвердившуюся в христианской философии гносеологию на область музыкальной аналитики, можно спрогнозировать многообещающую исследовательскую магистраль. Явление, которое А. Альшванг назвал «обобщением через жанр», требует оценки смысловой данности текста, в том числе с позиций именно духовных. Художественное обобщение есть ни что иное, как путь (по В. Зеньковскому) «вторичной рационализации» первичных жанровых и интонационных данностей текста. В отличие от существующей сегодня

иерархии жанровых преобразований, ориентирующейся главным образом на идею полиструктурности текста, иерархия жанровых обобщений должна быть направлена на меру духовной символизации первичных значений, то есть на степень их одухотворения. И те варианты или уровни обобщения, которые при этом возможны при построении этой иерархии преобразований, должны будут ориентироваться не на структуру (или тело музыки), не на эмоциональные процессы и логику их горизонтальной драматургии (то есть душу музыки), а на степень приобщения знаковой структуры к тому, что музыка своими средствами определила символами Духа: озвученную *Красоту, Высоту и Бесконечность*. В этом случае устойчивая интонация или жанр, оставаясь семантической единицей, из знаковой системы взаимодействия образных «первичностей» преобразуется в форму приобщения Высоте-Духу. Предметно-чувственная эмпирия знака оказывается здесь модусом, носителем Образа, пронизываясь анагогическими интонационными токами предельно-ценностных соизмерений. Это лишь общий подход возможной разработки дифференциации уровней и способов обобщения жанра, «приобщения» жанра, обобщения жанром и так далее.

Процесс одухотворения в языке выражен через содействие «одухотворяемого» и «одухотворяющего». Но для того, чтобы начать аналитический поиск одухотворяющей интонации в языке, необходимо утвердиться на самой исходной установке видения – усматривании в музыке её генеральной вертикали, жажды духовного смысла. В этом случае вопрос о познании превращается в вопрос изначального выбора, с которым самым непосредственным образом сталкивается музыкант-исполнитель. Играть ли виртуозную пьесу агрессивно-механистически или восторженно, патетический пассаж – негодуя или с концентрацией будущего взлёта, трагическую тему – безысходно или с возвышенным откровением сердца? Вопрос везде один: включить ли Небо? Прагматически устроенная мысль здесь неминуемо выдвинет вопрос о «корректности» априорной исходной установки по отношению к «объективному познанию» (?). Однако такой вопрос рождает и контрсомнение в объективности лишь предметно-чувственного подхода к музыке, что в целом опять же переводит разговор в плоскость мировоззрения. Характерно, что сегодня даже в области естественных наук говорится об «умном взгляде», то есть взгляде на мир не иначе, как через фильтр опыта⁷. В литературоведении подобный подход называют «предзнанием», в другом случае «пресуппозицией» (В. Звегинцев), который, по существу, развивает принцип, заложенный ещё средневековой теорией понимания.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Более пристальный в последние годы разговор к вопросам музыкального содержания в музыкознании обозначил и стремление к уточнению этого понятия, возвращению ему изначальной ясности. Здесь следует отметить работы В. В. Медушевского, прямо направленные на проблему духовного содержания музыки [6; 7], исследования В. И. Мартынова, Т. Ю. Черновой.

² И. А. Ильин так комментирует процесс духовной синергии: «От Бога исходит духовное откровение, которое должно быть свободно и цельно принято человеком. От человека же исходит живое, невынужденное и искреннее приятие (созерцание, любовь, вера!), которое восходит к Богу в виде молитвы и согласных с ней дел» [4, с. 64].

³ Об обретении человеком «неслышимой музыки сфер» пишет В. И. Мартынов (см., к примеру: [5, с. 27] и др.).

⁴ *Repercussio [repercutio]* (лат.) – отражение, отражённый, отголосок. *Vox repercussa* – отражённый звук.

⁵ В некоторых случаях тема начинается квинтой ниже, но затем переходит на октаву вверх. Вполне вероятно, что это связано с тембровыми и регистровыми возможностями инструмента.

⁶ Как будто полифоническую фактуру имел в виду Ориген, характеризуя строй мироздания: «Миром мы теперь называем всё, что находится выше небес, или на небесах, или на земле, или в так называемой преисподней» [8, с. 152].

⁷ О понятии «умного глаза», которое стали употреблять бионики и психологи, пишет В. Звегинцев. Так была обозначена «загадочная для науки “разумность глаза”», способного «проникнуть в невидимую суть видимых вещей. При этом человеческое зрение позволяет иногда узнать и такие качества предметов, которые вообще недоступны непосредственному восприятию человеческих чувств, но которые известны разуму» [2, с. 205].

ЛИТЕРАТУРА

1. Алпатова А. С. Архаика в мировой музыкальной культуре. – М.: Экон-Информ, 2009.

2. Звегинцев В. А. Предложение и его отношение к языку и речи. – М., 1976.

3. Зеньковский В., *прот.* Основы христианской философии. Т. 1, 2. – М.: Изд.-во Свято-Владимирского братства, 1992.

4. Ильин И. А. Аксиомы религиозного опыта. В 2 т. – Париж; М.: Рарогъ, 1993.

5. Мартынов В. И. Музыка, космос и космическое пространство // Миф. Музыка. Обряд. – М.: Композитор, 2007. – С. 26 – 30.

6. Медушевский В. В. Внемлите ангельскому пению. – Минск: Православное братство во имя Архистратига Михаила, 1999.

7. Медушевский В. В. Музыковедение: проблема духовности // Советская музыка. – 1988. – № 5. – С. 5 – 15.

8. Ориген. О началах // Творения Оригена учителя Александрийского. – Казань, 1899.

Шуранов Виталий Александрович

кандидат искусствоведения,
профессор кафедры теории музыки,
проректор по научной работе
Уфимской государственной академии искусств
им. Загира Исмагилова

