

ПРОБЛЕМЫ АНАЛИЗА МУЗЫКИ

PROBLEMS OF MUSIC ANALYSIS

Л. О. Акопян

Возможные модели музыкальной герменевтики

Аннотация

Рассматриваются 3 модели музыкальной герменевтики: герменевтика как биографика/психоанализ, как перевод/пересказ и как этимологическое исследование. По всем трем приводятся примеры, позволяющие судить об их относительной результативности.

Ключевые слова: герменевтика, психоанализ, пересказ, этимология, Айрапетян, Шостакович, Стравинский, Прокофьев, Даллапиккола, Вагнер.

Л. Н. Hakobian

Possible models of musical hermeneutics

Summary

In the late 1920s, S. Belyaeva-Ekzemplarskaia, following August Ferdinand Hermann Kretzschmar, introduced the concept of “musical hermeneutics” into Russian research literature, defining it as “a theoretical discipline that seeks to establish meaning and content in musical forms”. Although the term “hermeneutics” has since been circulated in specialized literature, its use seems insufficiently systematic; in particular, hermeneutics is often “identified by default” with semiotics or treated as part of it — meanwhile these are two fundamentally different practices. The formation of musical hermeneutics as a special theoretical discipline is a task still unresolved. To date, we can identify several models of this discipline. One of them likens the interpretation of “the meaning contained in musical forms”, to psychoanalysis, the other one — to retelling, the third one — to etymological research. The models in question are not mutually exclusive; some examples illustrating their peculiarities are cited. Their relative effectiveness is assessed with reference to the model of philological hermeneutics developed by V. Hayrapetian.

Keywords: hermeneutics, psychoanalysis, retelling, etymology, Hayrapetian, Shostakovich, Stravinsky, Prokofiev, Dallapiccola, Wagner.

Первый в русскоязычной литературе развернутый очерк дисциплины «музыкальная герменевтика» был опубликован в 1927 году [8], спустя четверть века после того как Герман Кречмар впервые выдвинул идею герменевтики как особой ветви музыкознания, не идентичной музыкальной эстетике, противопоставленной чистому «формализму» того типа, который культивировал Эдуард Ганслик, и претендующей на строгую позитивную научность. С. Н. Беляева-Экземплярская, следуя за Г. Кречмаром, определяет музыкальную герменевтику как «теоретическую дисциплину, стремящуюся установить смысл и содержание, заключенные в музыкальных формах». Видимо, это определение стоило бы скорректировать, введя в него термин «толкование» (по-гречески *ερμηνεία*) или «разъяснение» (по-гречески *εξήγηση*; отсюда синонимичный «герменевтике» термин «экзегетика»): герменевтика музыкального опуса есть толкование (разъяснение) свойственного ему (вложенного в него) смысла¹.

Хотя термин «герменевтика» с тех пор получил широкое хождение в музыковедческой литературе, его употребление представляется недостаточно отрефлексированным. В частности, музыкальная герменевтика часто «по умолчанию» идентифицируется с семиотикой музыки или трактуется как ее часть (см., например, недавний труд ведущего современного адепта музыкальной семиотики [44]) — между тем это две принципиально разные практики, о чем мне уже приходилось конспективно высказываться [35]. «Постмодернистский» менталитет, ориентированный на свободное ассоциирование всего со всем, в своем роде имманентно герменевтичен, но его столь же имманентная безответственность — или, выражаясь осторожнее, установка на самодовлеющую привлекательность высокоинтеллектуального рассуждения, парадоксального умозаключения и эффектной догадки — неизбежно накладывает специфическую

печатать на любые герменевтические опыты, осуществленные с осознанно постмодернистских позиций. Не комментируя, перечислим хотя бы труды одного из самых видных представителей так называемого нового музыкознания — выдающегося эрудита и литератора, демонстрирующего поистине уникальную способность выявлять связи между разнородными вещами и обнаруживать неожиданные подтексты: [37; 38; 39; 40].

Вообще говоря, элемент герменевтики/экзегетики содержится едва ли не в любом музыковедческом исследовании, если только оно не ограничивается решением чисто технических проблем. Но весьма часто он оказывается «вольным», не наделенным признаками строгой научности, дополнением к собственно музыкальному анализу. Без герменевтического элемента анализ может быть неполноценен или малоинтересен, но при этом вполне обычна ситуация, когда герменевтическое толкование результатов анализа грешит произвольностью и эклектизмом. На сегодняшний день можно говорить, по-видимому, о нескольких возможных моделях музыкальной герменевтики, различия между которыми определяются исследовательскими установками. Эти установки не исключают одна другую; скорее даже наоборот, мало кто придерживается той или иной из них в чистом виде, соблюдая методологическую чистоту, в принципе не характерную для современного герменевтически ориентированного мышления о музыке.

Первая из моделей, о которых идет речь, уподобляет толкование «смысла, заключенного в музыкальных формах», биографике или психоанализу. Практика выискивания автобиографических, обычно в той или иной степени «нездоровых», подтекстов в произведениях выдающихся композиторов известна слишком хорошо и, казалось бы, в значительной степени дискредитирована. Тем не менее она не теряет своей притягательности. Встречающиеся в специальной литературе последних десятилетий трактовки произве-

дений Чайковского, Вагнера и Шуберта сквозь призму, соответственно, гомосексуализма, юдофобии [46] и переживаний, связанных с венерической болезнью [32], могут представлять определенный культурологический интерес, прежде всего как показатель некоей существенной тенденции в современной мысли об искусстве, но их собственно герменевтическая ценность сомнительна — хотя бы потому, что их принципиально невозможно опровергнуть (личностные особенности Чайковского и Вагнера и медицинский диагноз Шуберта общеизвестны, поэтому любой творческий акт любого из этих композиторов может легко получить разъяснение, заведомо не противоречащее нашим знаниям о биографических фактах, но ничуть не обогащающее наши знания о музыке как таковой).

Несколько более изысканные образцы подобной «разоблачающей» герменевтики (она же «герменевтика подозрения» — термин французского философа Поля Рикёра [43], указывающий на тенденцию интерпретировать вещи, не доверяя тому, какими они являются нам в реальности²) находим в собрании очерков выдающегося современного музыковеда Ричарда Тарускина о русской музыке [45]³. Один из самых ярких — толкование «Свадебки» Стравинского, исходящее из особенностей ее гармонического языка. Согласно Тарускину, хотя гармония «Свадебки» на первый взгляд преимущественно диатонична, у нее есть глубинная структура в виде так называемой октатоники (он же «лад Римского-Корсакова» или лад «тон — полутон»). В эмпирической, непосредственно наблюдаемой форме октатоника в «Свадебке» встречается редко (заметно реже, чем в «Весне священной»), но именно от нее берут начало диатонические структуры произведения. Будучи по своей природе тонально неопределенной (то есть иерархически не упорядоченной, не тяготеющей к какому-либо «привилегированному» звуку или созвучию), октатоника как нельзя лучше подходит на роль «метафоры векового обычая», который незаметно, но решительно пресекает любые

проявления субъективности в «воображаемом народном мире Стравинского» и унифицирует «мысли и действия индивидов в рамках придуманной композитором трансцендентной органической общности» [45. Р. 448]. По мнению автора концепции, такая гармоническая система отражает принципиальный антигуманизм Стравинского, от которого рукой подать до настоящего фашизма. Для подтверждения этого вывода Тарускин приводит свидетельства, будто бы указывающие на наличие в мировоззрении Стравинского «протофашистских» элементов, — типичный прием «герменевтики подозрения», исходящей из заранее известных биографических фактов.

Всерьез полемизировать с этой точкой зрения, по-видимому, бесполезно, так как Тарускин не принимает во внимание категорию соборности, столь существенную для русской традиции и в своих религиозных и моральных основах ничуть не менее почтенную, чем индивидуалистический гуманизм западного образца. «Свадебка», которую ее автор назвал «симфонией русской песенности и русского слога» [Цит. по: 24. С. 544], несомненно воспекает традиционную русскую соборность; отождествлять последнюю с антигуманизмом и «протофашизмом» по меньшей мере неполиткорректно. Тарускину было важно подчеркнуть именно особую значимость октатоники, так как она будто бы лучше согласуется с его представлением о Стравинском как об «антигуманисте» и «протофашисте». Между тем «Свадебка» предстанет в совершенно в ином свете, если мы, исходя из реалий партитуры, признаем центральным элементом ее гармонического языка не октатонику, а так называемый трихорд в кварте — звукоряд, содержащий только интервалы большой секунды, малой терции и кварты⁴. Бесполутоновые мотивы в пределах чистой кварты — распространенная формула народно-русского начала в музыке. Именно такими мотивами открывается «Прогулка» из «Картинок с выставки» Мусоргского, снабженная ремаркой “*nel modo russo*” — не просто «в русском стиле» (как принято переводить это

словосочетание), а в «русском крестьянском стиле»: отсутствующее в итальянских словарях слово “tussico” — неологизм, каламбурно сочетающий “tusso” («русский») и “tustico” («деревенский»)⁵. В «Свадебке» мотивы аналогичного строения играют, можно сказать, ключевую роль. Так, начало первой картины построено на трихорде $h - d - e$, начало третьей картины — на трихорде $cis - e - fis$, а кода финала — на трихорде $gis - h - cis$. Число примеров можно было бы многократно умножить, ибо трихорд в кварте как наиболее концентрированное выражение “modo tussico” составляет основу или стержень «симфонии» Стравинского. Именно он преобладает в партиях четырех фортепиано, хора и всех четырех солистов (напомним, что сольные певческие партии в «Свадебке» не персонифицированы, что может оцениваться и как символ соборности, и как показатель «протофашистской» установки композитора — кому как нравится). Эту формулу дополняют различные формы неполной диатоники, дальше на периферии располагается октадоника, еще дальше — всевозможные мелкие отклонения от этих моделей, добавляющие отдельные штрихи в общую картину. Все вместе составляет гармоничную («симфоничную») систему, идеально подходящую для обобщенного — и вместе с тем абсолютно точного во всех значимых деталях — воплощения архаического обряда. Критический взгляд на «герменевтику-разоблачение» приводит нас к герменевтике иного рода, отчетливо верифицируемой и наверняка более адекватной природе музыки. О теоретических основах этой герменевтики будет сказано ниже.

Излюбленным опытным объектом для «разоблачающей» герменевтики с некоторых пор выступает наследие Шостаковича. Давно замечено, что музыка Шостаковича обладает особым рода коммуникативностью: она явно нацелена на слушателя, способного понять скрытые в ней смыслы, зашифрованные без помощи слов в структуре мотивов и тем, в их сочетаниях и чередованиях⁶. Угадывание этих скрытых смыслов превратилось в излюбленную игру

пишущих о его музыке. Самые радикальные из них — например, британский литератор Иэн Мак-Доналд [41], — слышат музыку Шостаковича как один сплошной обвинительный акт против советской власти: по Мак-Доналду, чуть ли не весь Шостакович — о Сталине и об угнетенном им народе, причем фигура Сталина обрисовывается музыкой в четных размерах 2/4 или 4/4, тогда как размер 3/4 приберегается для изображения народа. Поздняя литература о Шостаковиче, как русскоязычная, так и зарубежная, переполнена более или менее причудливыми фантазиями на тему об антисталинских и антисоветских подтекстах его музыки. Достаточно упомянуть несколько показательных примеров: в музыке Одиннадцатой симфонии «1905 год» Шостакович изображает не столько русскую революцию 1905 года и ее подавление царскими жандармами, сколько венгерскую революцию 1956 года и ее подавление советскими танками [19; 17]; программное содержание Пятой симфонии — вступление интеллигента в партию, а в «Праздничной увертюре» нарисована язвительная карикатура на *Homo sovieticus* [16]; Двенадцатая симфония «1917 год», вопреки объявленной программе, представляет собой не столько прославление Ленина, сколько памфлет, направленный против Сталина [27]; сходство начального мотива Двенадцатой симфонии с одним из мотивов симфонической поэмы Сибелиуса «Лемминкяйнен в Туонеле» свидетельствует о связи симфонии с драмой финской кампании 1939—1940 годов [29]. «Разоблачительное» толкование иного рода — трактовка Пятой симфонии сквозь призму увлечения Шостаковича женой кинооператора Романа Кармена (автор усматривает в Пятой симфонии гигантскую парафразу оперы «Кармен») [9]. Встречаются и другие, иногда еще более курьезные, «лобовые дощитки» [12. С. 216] квази-герменевтические эскерсисы, на которых здесь можно не останавливаться⁷.

Конечно, Шостакович в своем творчестве был склонен к определенному автобиографизму, то же можно сказать и о многих других ком-

позиторах, в частности о Берге, но это отнюдь не значит, что присочиненные к их опусам автобиографические программы наделены герменевтической значимостью⁸. В качестве экспериментального образца, иллюстрирующего неустранимый дефект данной модели музыкальной герменевтики — ее принципиальную неопровержимость (или, пользуясь терминологией, восходящей к К. Попперу⁹, нефальсифицируемость), — предложим «толкование» темы побочной партии Второго скрипичного концерта Прокофьева (1935) (см. пример 1). Ее начальная интонация совпадает с началом припева знаменитой парижской шансон «La vie en rose» («Жизнь в розовом свете») из репертуара Эдит Пиаф (см. пример 2).

Зная обстоятельства жизни Прокофьева в год написания концерта, мы можем вполне правдоподобно истолковать это сходство как указание на то, что композитор, предвкушая долгожданный окончательный переезд на родину, смотрел на будущее сквозь розовые очки, испытывая вместе с тем некоторую обеспокоенность, о чем свидетельствует изломанность мелодической линии, нарушающая ее исходную диатоническую чистоту. При всей очевидной несерьезности такой «герменевтики» нель-

зя сказать, чтобы она выглядела абсолютно необоснованной, и никто не смог бы аргументированно возразить против нее, если бы не тот факт, что песня появилась только в 1945 году¹⁰, то есть спустя десятилетие после Концерта.

Вторая из рассматриваемых здесь моделей музыкальной герменевтики уподобляет толкование переводу (с иностранного языка на родной) или — имея в виду специфику материала — пересказу музыкального «сюжета» средствами словесного языка. Такой род герменевтики практиковал ученик и последователь Кречмара Арнольд Шеринг, «пересказывавший» симфонии, квартеты и другие инструментальные опусы Бетховена стихами Шекспира, Гёте, Шиллера и других авторов, известных Бетховену и предположительно вдохновлявших его. Герменевтика как квази-поэтический пересказ — метод персонажа, сатирически изображенного в «Докторе Фаустусе» Томаса Манна под именем Вендель Кречмар (глава VIII, где он «толкует» Сонату соч. 111 Бетховена), равно как и самого Томаса Манна, когда он «пересказывает» опусы своего героя Адриана Леверкюна. Такая герменевтика может быть эффективна как литературный или педагогический прием, но в качестве метода музыковед-

ческого исследования она дискредитирована, возможно, в еще большей мере, чем «герменевтика-разоблачение». Очерки Алексея Толстого [25] и Евгения Петрова [20] о Седьмой симфонии Шостаковича, написанные под впечатлением от ее репетиций, имели познавательное значение, поскольку в доступной форме разъясняли ее содержание будущим слушателям. Иное дело — опубликованный сравнительно недавно цикл «впечатлений», навеянных всеми пятнадцатью симфониями Шостаковича [5]: чистой воды «литературщина», представляющая содержание музыки в грубо вульгаризированной форме, не преследуя при этом никаких практических, популяризаторских целей. Сюда же — вульгарно-социологические интерпретации, имевшие хождение в советской литературе определенного периода (И. Рыжкин, Ю. Кремлёв и др.).

Наконец, **третья** модель музыкальной герменевтики нацелена не на квази-психоаналитическое угадывание или квази-литературный перевод/пересказ, а на обнаружение этимологических связей. Исходя из этимологии термина «этимология», только такой подход и может с полным правом именоваться герменевтическим, так как термин *τὸ ἔτιμον*, происходящий от *ἔτιμα* — «правда», «истина», — в античной философской терминологии указывал на истинное значение слова. Такая герменевтика дедуктивна — каждый отдельный случай, в идеале, интерпретируется на основе твердого знания всего релевантного материала — и, следовательно, в отличие от других моделей обладает солидной доказательной базой. Как и всякое корректно осуществленное этимологическое исследование, толковая герменевтика углубляет и расширяет наши представления даже о том, что нам, казалось бы, хорошо знакомо.

Идея этимологического музыкального анализа была в свое время выдвинута И. А. Барсовой [6; 7]. Этимологической направленностью характеризуется в высшей степени продуктивная модель филологической герменевтики, разработанная в пионерском «опыте герменевтики

по-русски» В. Айрапетяна [2]. Некоторые положения этого труда могут быть важны и для представителей нашей профессии.

Труд Айрапетяна посвящен толкованию русских фольклорных анекдотов, поговорок, устойчивых словосочетаний, подлинный смысл которых к настоящему времени забыт или искажен. Такую герменевтику, как и филологическую этимологию, характеризует устремленность вглубь родного языка. Музыковед-герменевт (в противоположность музыковеду-семиотику), по идее, также должен относиться к музыке как к родному языку (а не как к абстрактной знаковой системе). Композиторская музыка западной цивилизации, безусловно, допускает такое отношение к себе с нашей стороны. Родной язык (в противоположность чужому) — не столько знаковая система (он является преимущественно таковой только на самый поверхностный взгляд), сколько нечто бесконечно большее: «форма жизни» (Людвиг Витгенштейн), естественная среда бытия. Абсолютно то же самое можно сказать и о «родной» для нас западной композиторской музыке. Не все ее смыслы вняты нынешнему слушателю, многие из них по тем или иным причинам утрачены, и герменевтика существует как раз для того, чтобы их восстановить. Понимание слова чужого языка — это умение подобрать его точный эквивалент на своем; понимание слова родного языка — это проникновение в его глубину и «развертывание свернутого» [2. С. 401] в нем смыслового богатства. «Чем непонятнее текст, чем дальше от нас значимое слово, тем точнее мы его переведем. А чем ближе к нам, тем глубже, толковее. Толкуется ведь свое слово <...>» [2. С. 414]. Позиция толкователя (герменевта) — «отстраненное вслушивание в родной язык» [2. С. 204].

Находясь в такой позиции, толкователь совершенно не обязан толковать все подряд, то есть извлекать некие смыслы из всех деталей толкуемого текста. «Гиперсемантизация» — обычный дефект неопитской музыковедческой герменевтики, мнящей себя семиотикой. Специфический для этого направления метод — *close*

reading, [сверх]внимательное чтение, когда любая мельчайшая деталь текста рассматривается как бы под увеличительным стеклом, часто с привлечением всевозможных близких и отдаленных ассоциаций и почти непременно с далеко идущими герменевтическими выводами¹¹. Такой метод может быть результативен при анализе текстов на малоизвестном экзотическом языке, но вкус и чувство меры, по идее, должны удерживать от его ненужного применения к текстам на родном. На нежелательность «сплошного» толкования именно с этой точки зрения указывала еще Беляева-Экземплярская в своей упомянутой выше пионерской работе: «Музыка — язык подчас очень трудный, поэтому большинство воспринимает ее, как язык иностранный. Этого может оказаться достаточно для того, чтобы испытать некоторое загадочное удовольствие, но когда речь идет о понимании, нужно нечто большее. Поэтому в музыке очень опасно уподобиться небезызвестному читающему Петрушке [из «Мертвых душ». — Л. А.¹²] и восхищаться только тем, как из отдельных звуков получаются определенные звукосочетания, не восходя при этом к принципу их организации» [8. С. 135] (мы бы могли добавить: не пытаясь выявить их этимологию). Гоголевского Петрушку в сходном контексте (правда, безотносительно к музыке) вспоминает и Айрапетян [2. С. 78]. По мысли этого автора, мастерство герменевта заключается как раз в том, чтобы не быть Петрушкой, — то есть не увлекаться чтением ради констатации наличия тех или иных элементов, какими бы «интересными» они ни были на поверхностный взгляд, но сосредоточиться на выявлении именно тех из них, которые наделены особой значимостью и, следовательно, представляют некую этимологическую проблему: «толкование (значимого) не может стать сплошным, оставаясь самим собой; *сплошное* толкование это *плохое, плохое* бестолкование» [2. С. 123; курсив автора]. В этом — коренное различие между герменевтикой и музыкально-теоретическим анализом обычного типа, не нацеленным на толкование скрытых смыслов и в идеале как раз «сплош-

ным», не оставляющим без внимания ни одну теоретически значимую деталь или особенность разбираемого текста.

Другой важный вывод, вытекающий из этимологической концепции герменевтики, формулируется следующим образом: «Герменевтику отличает <...> ответственность за предмет толкования» [2. С. 257]; «толкователь представляет [хозяина языка, для музыковеда-герменевта это композитор. — Л. А.], говоря <...> в его духе» [2. С. 157]. «Ответственность за предмет толкования», избегание профанирующей любое толкование «отсебятины» [2. С. 128]¹³, — то, что в очень ограниченной степени присуще музыкальной герменевтике-пересказу (такая герменевтика, преступая букву оригинала, неизбежно нарушает и его дух) и принципиально не свойственно герменевтике подозрения, осуществляемой по модели неправого суда, «исходящего из презумпции виновности» [2. С. 274]. Разницу между разоблачающей герменевтикой подозрения и герменевтикой, говорящей в духе «хозяина языка», я постарался проиллюстрировать выше на примере двух взаимоисключающих толкований «Свадебки». Читатель без труда может оценить, какое из этих толкований лучше согласуется с буквой и духом партитуры Стравинского.

Классический образец этимологического подхода к музыкальному материалу — толкование значимых (семантически нагруженных) конфигураций у Баха, предложенное А. Швейцером. Оно обладает такими признаками качественной герменевтики, как непосредственная убедительность и доказуемость (проверяемость), оно свободно от «отсебятины» и безусловно углубляет и обогащает наше знание о толкуемом¹⁴. В музыковедческой литературе можно найти немало других образцов корректной герменевтики-этимологии, осуществленных на материале, поддающемся интерпретации в категориях барочной музыкальной риторики, в том числе не относящемся непосредственно к эпохе барокко¹⁵. Некоторые выдающиеся герменевтические находки связаны с обнаружением скрытых цитат или

других символических конфигураций; таковы сравнительно недавние сенсационные в своем роде открытия, позволившие прояснить или уточнить глубинный, недостаточно внятный без герменевтических разъяснений (хотя и, несомненно, интуитивно угадываемый) смысл третьей части Десятой симфонии Шостаковича [14] и финала его же Альтовой сонаты [23]. В случае симфонии «точки над і» были поставлены после того как удалось доказать, что мотив валторны, неоднократно повторяющийся на протяжении части без существенных изменений, представляет собой монограмму женского имени Эльмира¹⁶, а в случае предсмертной сонаты — после выявления в ней более или менее замаскированных аллюзий на большинство собственных симфоний композитора. Только после выяснения этих обстоятельств толкование по первой («биографической») модели приобрело, так сказать, законную силу, — иначе оно осталось бы на уровне зыбких построений в духе популярной «литературщины».

Подобного рода символические конфигурации скорее всего пройдут мимо внимания аналитика, не настроенного на этимологический поиск. Очевидно именно из-за отсутствия соответствующей «настройки» мотивы из симфоний Шостаковича, вкрапленные в ткань финала его Альтовой сонаты, были замечены только через три десятилетия после

ее создания. Приведем еще один случай использования многозначительной символики, возможно рискующий остаться незамеченным по аналогичной причине. В четвертой части «Концерта на Рождественскую ночь 1956 года» Луиджи Даллапикколы на текст итальянского религиозного поэта Якопоне да Тоди (ок. 1230—1306), на словах “amor, amor, tu se’ cerchio rotondo” («любовь, любовь, ты — полный круг»), лиги в нескольких инструментальных партиях расставлены так, что образуют некое подобие круга (см. пример 3)¹⁷. Аналогичные квази-сферические сочетания лиг еще раз появляются двумя страницами ниже, при повторении ключевого слова “amor” уже без упоминания круга. Эти моменты «музыки для глаз» в духе мастеров позднего Ренессанса легко заметны и упоминаются в литературе о композиторе (см., в частности [34. Р. 205]). Но в известных мне публикациях о музыке Даллапикколы никак не комментируется «картина», фигурирующая еще двумя страницами ниже, при словах “amor, amor, Gesù, dolce mio sposo” («любовь, любовь, Иисусе, сладостный мой Супруг») (см. пример 4)¹⁸.

В данном случае нас интересует не собственно музыкальный материал этого отрывка, а внешний облик нотной записи. При отстраненном взгляде на эту страницу хорошо видно, что нотные знаки образуют вертикально-симметричную структуру с параллельными ли-

3

Celesta

Vibr.

Arpa

Canto

dolciss.

dolciss.

dolciss. (arminio)

dolciss.

A-mor, a - mor, tu se' cer - chio ro - ton - do

Gesù, tu - no' cor - chi

4

65

65

ниями левого и правого полей и ромбовидной фигурой в центре. Позволю себе предположить, что здесь воспроизведен фрагмент Туринской плащаницы. На рисунке 1 отпечаток тела, обвитого плащаницей, показан целиком, на рисунке 2 — только часть, соответствующая процитированному отрывку из «Концерта» Даллапикколы. Эта часть — утроба (*σπλάγχνα*), вместилище любви и милосердия, квинтэссенция Тела Христова; очевидно, выполненная композитором с помощью нотных знаков и, по-видимому, оставленная им без комментариев искусная «картина» находится в глубинной смысловой, можно сказать, этимологической связи с апелляцией к Иисусу как олицетворению любви, «сладостному» (а в другом месте

того же текста — «желанному») «Супругу». Чтобы убедиться в правдоподобности гипотезы о взаимном соответствии нотного рисунка и фрагмента плащаницы, достаточно, по-моему, наложить нотную страницу из примера 4 и рисунок 2 друг на друга. Возможно, в партитуре «Концерта на Рождественскую ночь 1956 года» и в других опусах Даллапикколы, особенно на религиозную тематику, есть и другие значимые конфигурации аналогичного рода, перспективные с точки зрения герменевтики; если они обнаружатся, наш небольшой герменевтический экзерсис по уяснению связи между внешним обликом нотной страницы и христианской реликвией имеет шанс получить небезыңтересное продолжение.



Рис. 1

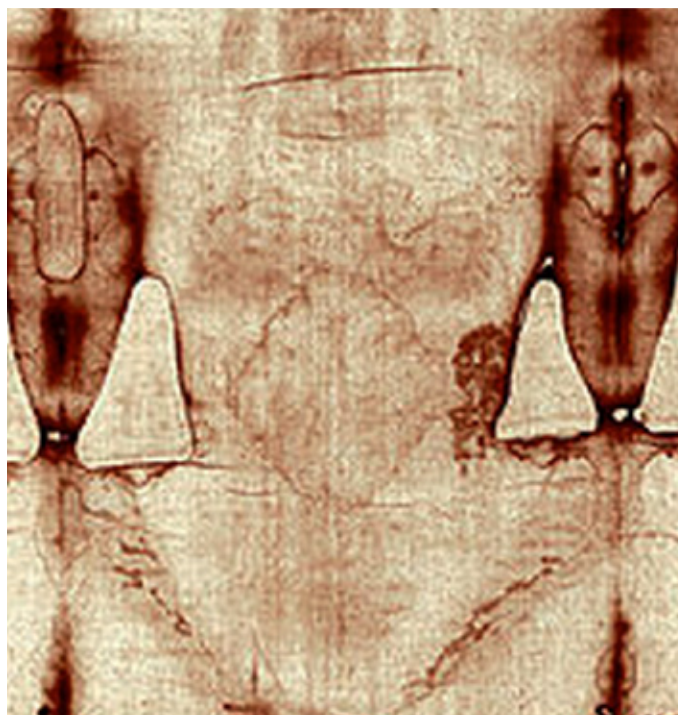


Рис. 2

Интересная герменевтика, очевидно, возможна и без опоры на осознанно введенные в музыкальный текст цитаты, музыкально-риторические фигуры и поддающиеся убедительной дешифровке символические конфигурации. Некоторые общие принципы толкования музыки XVII—XVIII веков намечены в труде мэтра «исторически информированного исполнительства» Николауса Арнонкура под названием «Музыка как звуковая речь: пути к новому пониманию музыки» [36]. Арнонкур — не теоретик, а артист, поэтому систематического научного исследования проблемы от него ожидать не приходится. Однако содержание его трактата отнюдь не ограничивается исполнительскими аспектами и обсуждением тех или иных позиций барочно-классицистского репертуара; Арнонкур настойчиво развивает мысль о том, что музыка, даже не связанная непосредственно со словом, в те времена была полноценной «речью», повествующей о чем-то достаточно конкретном и, следовательно, поддающейся герменевтической интерпретации. Ныне конкретные смыслы «чистой» музыки отдаленного прошлого уже не улавливаются,

но наличие у нее повествовательной подоплеки, несомненно, продолжает ощущаться. По-видимому, заслуга «исторически информированного исполнительства» состоит не только в том, что оно восстановило в правах аутентичный инструментарий и элементы аутентичной манеры его использования, но и в возвращении к квази-сюжетной манере разворачивания музыки, с некоторой квази-театральной гиперболизацией акцентов и контрастов, детализацией нюансов и тенденцией подчеркивать дискретность музыкального нарратива, его членение на чередующиеся разнохарактерные фразы (между тем интерпретаторам, не придерживающимся «исторически информированного» подхода, в общем случае важнее выдержать сквозную драматургическую линию). В каком-то смысле дирижер Арнонкур или, скажем, пианист Алексей Любимов как интерпретаторы Моцарта или Гайдна не столько «аутентичнее» (ибо категория аутентичности может пониматься по-разному и мера аутентичности не поддается объективной оценке), сколько «герменевтичнее» едва ли не любого из дирижеров и пианистов, представляющих, условно

говоря, традиционный мейнстрим, поскольку в их трактовках отчетливее слышится дискретная, внутренне дифференцированная речь. Сравнение разных интерпретаций одних и тех же произведений — например, фортепианных сонат Моцарта в исполнении, Любимова и, с другой стороны, Золтана Кочиша, — поможет читателю лучше уяснить, что я имею в виду.

* * *

Моменты, взывающие к герменевтической интерпретации, встречаются в музыке всех эпох. Иногда они отмечаются исследователями, но оставляют их в некотором недоумении и поэтому не получают адекватного толкования. В свое время я попытался разобрать один из таких случаев [3], и здесь я позволю себе вернуться к нему (уточнив некоторые формулировки), поскольку он удачно вписывается в обсуждаемый здесь круг вопросов. Слова «герменевтика» в моем лексиконе тогда еще не было, но ход рассуждений полностью соответствовал «этимологической» модели герменевтического исследования.

Герменевтическая проблема возникла в связи с двумя фрагментами вагнеровского «Кольца нибелунга»: монологом Зигмунда из первого акта «Валькирии» (со слов “Winterstürme wichen dem Wonnemond” до “vereint sind Liebe und Lenz!”) и монологом Брюнгильды из третьего акта «Зигфрида» (со слов “Ewig war ich, ewig bin ich” до “vernichte dein Eigen nicht!”); на тематизме этого монолога построена оркестровая «Зигфрид-идиллия»). Причиной, побудившей обратить особое внимание именно на эти два отрывка, стал пассаж из фундаментального исследования вагнеровской тетралогии, где с некоторым недоумением отмечено, что они, в отличие от всей остальной музыки «Кольца», похожи на «старомодные оперные арии» [33. Р. 304]; автор цитируемой работы Р. Донингтон склонен считать их включение в «Кольцо» не вполне удачной идеей, результатом «не совсем точного расчета». Надо сказать, что Донинг-

тоном составлена достаточно стройная таблица, отражающая парадигматические (ассоциативные) связи между лейтмотивами «Кольца нибелунга». В систему выявленных связей успешно вписываются практически все лейтмотивы всех четырех опер, кроме тех, которые служат основным тематическим материалом в названных двух фрагментах (в связи с ними речь должна идти не столько о лейтмотивах, сколько о протяженных мелодиях, не поддающихся членению на лейтмотивы). В свете осуществленного Донингтоном подробного парадигматического анализа «оправдание» этих фрагментов представляется задачей трудновыполнимой.

Идейную основу труда Донингтона составила аналитическая (она же глубинная) психология Карла Густава Юнга. К ней же, без всякой связи с Донингтоном, Вагнером и музыкой вообще, апеллирует и Айрапетян: филологическая герменевтика, с его точки зрения, соответствует психологии Юнга (но не психологической доктрине Фрейда как разновидности «герменевтики подозрения» [2. С. 274]): это «глубинная психология слова» [2. С. 362]. Попытаемся истолковать глубинный смысл («этимон») упомянутых отрывков исходя из этой же доктрины. За основу возьмем один из важнейших моментов юнговского взгляда на человеческую природу: разграничение между истинной, неповторимой сущностью отдельного человека и его формальной значимостью в той системе общественных отношений, в которую данный человек включен. В терминах Юнга первый член этого противопоставления именуется «самостью» (*das Selbst*), тогда как второй — «маской» или «персоной» (*Persona*).

Совершенно не случайно «старомодными оперными ариями» (иначе говоря, ариями в традиционном, довагнеровском понимании этого термина), по своему тематическому составу выходящими за рамки системы лейтмотивов, в «Кольце нибелунга» оказались наделены именно Зигмунд и Брюнгильда, и никто иной¹⁹. Дело в том, что среди персонажей «Кольца» это единственные, кому по ходу действия суждено

осуществить акт свободного и решающего экзистенциального выбора и тем самым переступить через свою изначально заданную «персону». Напомним, что Зигмунд совершает этот акт, нарушив безусловное табу на инцест (трактовка инцеста как героического акта — широко распространенный архетипический мотив), а Брюнгильда — добровольно отказавшись от своей божественной природы и выбрав судьбу смертной женщины. Иными словами, Зигмунд и Брюнгильда — единственные персонажи тетралогии, которых можно считать свободными личностями в подлинном смысле этого слова.

Соответственно для музыкальной характеристики только этих действующих лиц оказалось уместно такое экстремальное в своем роде средство, как «старомодная» — а по существу как раз наоборот, современная, не вписывающаяся в категории мифологического мышления — форма арии (понятно, что «экстремальным» это средство является на фоне остальной музыки тетралогии, где фундаментальная формообразующая роль принадлежит лейтмотивам как знакам «персон» в контексте мифа). Обе арии звучат в ключевые моменты судьбы героев: ария Зигмунда — перед тем, как он, после ряда «проб и ошибок», получает свое долгожданное истинное имя (напомним, что обретение имени — устойчивый мифологический эквивалент так называемой индивидуации, то есть обретения самости), ария Брюнгильды — в момент окончательного пробуждения от волшебного сна, когда рассеивается след ее былой божественности.

Еще раз подчеркнем: Зигмунд и Брюнгильда обретают свою самость в итоге свободного выбора, в борьбе и преодолении препятствий. На этом фоне ярче высвечивается функция других основных персонажей — таких как Вотан и Зигфрид, в чьих вокальных партиях, при всем их богатстве и разнообразии, мы не обнаружим ни одного замкнутого номера, по своей форме сопоставимого со «старомодной» оперной арией (едва ли таковыми можно считать две простые по форме трудовые песни юного Зигфрида из первого акта третьей оперы тетра-

логии). Если наличие арий в партиях Зигмунда и Брюнгильды характеризуют их, так сказать, в катафатическом смысле, то в случаях Вотана и Зигфрида отсутствие арии может рассматриваться как своего рода апофатическая характеристика соответствующих персонажей²⁰.

Вотан, как носитель функции верховного божества, изначально выступает в качестве архетипического «образа самости» (именно этими словами, заимствованными у Юнга, он охарактеризован в [33. Р. 66ff]), сосредоточивая в себе все частные самости мира — то есть односторонне развитые, «неполноценные» самости отдельных богов, хтонических существ и людей, всецело определяемые их «персонами», то есть функциями в мифологической картине мира. Развитие мифологического универсума, по мере удаления от «золотого века», обрисованного в самом начале «Золота Рейна», идет по пути возрастания энтропии; соответственно Вотан постепенно растрчивает свою самость и в конце концов перестает выполнять какую бы то ни было функцию в структуре мироздания (этот момент символически обозначен жестом юного Зигфрида, легко разрубающего копье Странника своим Нотунгом). Понятно, что такая траектория развития сама по себе лишает Вотана, так сказать, права на арию; она только приводит к неуклонному измельчанию и «вымыванию» из музыкальной ткани лейтмотивов, представляющих различные аспекты его изначальной самости.

Случай Зигфрида психологически интереснее. Симпатии Вагнера к этому герою общеизвестны. Тем более любопытно, что создатель тетралогии с педантичной, даже несколько демонстративной настойчивостью подчеркивает тождество Зигфрида его «персоне», то есть отсутствие у него подлинной самости. Даже в ключевые моменты своего сценического бытия Зигфрид пользуется, так сказать, чужими словами. Так, начало знаменитой лесной сцены из второго акта оперы «Зигфрид» смоделировано по образцу монолога Логге из второй сцены «Золота Рейна»; музыка предсмертного монолога из третьего акта «Заката богов» восходит

к приветствию Брюнгильды из третьего акта «Зигфрида» (“Heil dir, Sonne, heil dir, Licht”); Брюнгильда же «ведет» Зигфрида в обоих больших любовных дуэтах этих персонажей, то есть в последней сцене «Зигфрида» и в большом дуэте из пролога к «Закату богов».

Функция Зигфрида в мифологическом контексте тетралогии определяется тем, что этот персонаж — воплощение архетипа нерефлексирующего героя. Вспомним о других знаменитых воплощениях того же архетипа — Геракле, Ахилле²¹. Все они призваны в мир для того, чтобы совершать подвиги, при этом этическая мотивировка их героических действий, по большому счету, не имеет значения. Кажется совершенно логичным, что такие персонажи — герои по архетипической функции, а не по свободному выбору, — как правило погибают совершенно не героической смертью. Так, Геракла убивает женщина, Ахилла — явно недостойный противник. Что касается Зигфрида, то он гибнет позорным для рыцаря образом, от удара в спину. Иначе встречают смерть герои по свободному выбору — Зигмунд и Брюнгильда; и это также совершенно логично, ибо за их деяниями стоит серьезная этическая мотивировка. Проблема этического «фона» подвигов, быть может, не имеет особого значения с точки зрения древнего мифа, но будучи принципиально важной с точки зрения человека нового времени она вполне естественным образом отразилась в структуре вагнеровского произведения.

Все сказанное позволяет скорректировать представление об общей концепции «Кольца нибелунга», предложенное в широко известной работе А. Ф. Лосева [18]. Лосев считает Зигфрида прежде всего «могуче экзальтированным индивидуалистом», который «знает только свою волю, только свое личное самоутверждение» [18. С. 117—118]; соответственно судьба Зигфрида трактуется Лосевым как аллегория гибели индивидуалистической культуры. Лосевское резюме философской концепции «Кольца» таково: «Жизнь, построенная на самопревознесении, на самообожествлении, на самодержавии отдельного индивидуума, — не-

законная жизнь, а построенная на ней культура подлежит уничтожению» [18. С. 165].

При всей своей экспрессивности эта формула противоречит реальному смыслу тетралогии. Предикаты с приставкой «само-» не подходят к вагнеровскому Зигфриду как раз потому, что он не наделен сколько-нибудь значимой самостью. Мифологический мир «Кольца» гибнет вовсе не из-за чрезмерного «самопревознесения, самообожествления, самодержавия индивидуума», а как раз наоборот: из-за исчезновения самости в богах и героях и ее замены чистыми «персонами», из-за измельчания породы или, если угодно, из-за того, что у истинно героических личностей рождаются безликие сыновья, недостойные даже своих жен. Думается, у Вагнера не было осознанного намерения «принизить» своего любимого героя, но логика мифа как хранилища универсальных «истинных значений» оказалась действеннее его личных симпатий.

* * *

Из сказанного ясно, какая из рассмотренных моделей музыкальной герменевтики представляется мне наиболее состоятельной и перспективной. Не исключено, что возможны и другие модели. Так или иначе, трудно возразить против сформулированных выше взаимосвязанных императивов качественной герменевтики, мыслимой прежде всего как этимологическое исследование. Без их соблюдения толкование музыки рискует стать безответственной «отсебятиной», не поддающейся ни верификации, ни фальсификации.

Примечания

- ¹ Слово «содержание», включенное в определение Беляевой-Экземплярской, вероятно, можно опустить как избыточное.
- ² В качестве образца «герменевтики подозрения» Рикёр приводит фрейдовский психоанализ.
- ³ Справедливости ради надо заметить, что далеко не все «герменевтические эссе» этого собрания выполнены в жанре «разоблачения».
- ⁴ Термин «трихорд в кварте» (равно как и аналогичные термины «трихорд в квинте», «тетрахорд в квинте» и т. п.) утвердился в русскоязычном обиходе благодаря классическому труду [22].
- ⁵ Несомненна связь этого каламбура с эпиграфом ко второй главе «Евгения Онегина», где латинское *rus* («деревня») отождествляется с «Русью».
- ⁶ Вспомним часто цитируемое неодобрительное, но по существу вполне обоснованное замечание ортодоксального советского критика Ю. Кремлёва, сделанное в связи с одним из самых интригующих в этом смысле опусов Шостаковича: «Произведения [Шостаковича] нередко проникнуты какими-то загадочными и непонятными непосвященным слушателям ассоциациями» [15. С. 83].
- ⁷ Некоторые из них, с остроумными авторскими комментариями, цитируются в [13]; воспроизведено в [28. С. 659—689].
- ⁸ В связи с этим обратим внимание на призыв к методологической аккуратности в ценной статье ведущего российского специалиста по Бергу [11].
- ⁹ Карл Поппер (1902—1994) — философ науки, выдвинувший идею «фальсифицируемости» (теоретически возможной опровержимости) как основного критерия научной корректности теории в любой области знания [См.: 21. С. 105 и след.]
- ¹⁰ Композитор — Луи Гульельми (псевдоним Луижи [Louiguy], 1916—1991).
- ¹¹ Классический образец музыковедческого *close reading* — занимающий без малого 100 страниц разбор четырехминутной флейтовой монодии в [42]. См. также аналитические очерки в трудах Кофи Агаву: [30], [31] и др. Из литературы на русском языке вспомним прежде всего некоторые из эссе, собранных в [26].
- ¹² Напомним соответствующее место из второй главы поэмы: «Ему нравилось не то, о чем читал он, но больше самое чтение, или, лучше сказать, процесс самого чтения, что вот-де из букв вечно выходит какое-нибудь слово, которое иной раз черт знает что и значит».
- ¹³ Живописец Карл Брюллов, придумавший неологизм «отсебятина», определил его как «недолжное самовыражение вместо должного изображения». Слово «изображение» здесь вполне можно заменить термином «толкование».
- ¹⁴ Нет уверенности в том, что аналогичная характеристика применима к опытам Б. Яворского по герменевтической интерпретации прелюдий и фуг «Хорошо темперированного клавира» сквозь призму ветхо- и новозаветных ассоциаций. Об элементах «отсебятины» (иными словами о произвольности ряда исходных допущений) в выводах Яворского, основанных на сопоставлении мотивов из «ХТК» с мотивами из баховских хоральных обработок, кантат, «Страстей» и Мессы h-moll, можно судить по изложению его тезисов в [10].
- ¹⁵ Отдельные примеры приводятся в упомянутых выше статьях И. А. Барсовой.
- ¹⁶ Толкование природы взаимодействия трех основных мотивов *Allegretto* Десятой симфонии, вытекающее из этого открытия, развито в [4. С. 318—321]. Если присутствие «Эльмиры» в Десятой симфонии объяснимо, то в связи с Пятнадцатой симфонией возникает вопрос, на который пока нет убедительного ответа: что может означать монограмма «Саша» (*Es—As—C—H—A*), с которой начинается симфония и которая несколько раз напоминает о себе в коде ее финала?
- ¹⁷ Партитура выпущена миланским издательством *Suivini Zerboni* в 1958 году в виде факсимиле рукописи. Приведенный в примере фрагмент — на с. 33 этого издания.
- ¹⁸ С. 40 упомянутого факсимильного издания партитуры.
- ¹⁹ Заметим попутно, что ария Брюнгильды построена как соната со сжатой репризой; в своей верности избранной формальной схеме Вагнер заходит настолько далеко, что кое-где даже специально подгоняет просодию под конфигурацию мелодии. Нет нужды говорить, насколько подобное отношение к слову нетипично для вагнеровского письма.

- ²⁰ В средневековой богословской традиции «катафатическим» называлось описание через имеющиеся, тогда как «апофатическим» — через отсутствующие признаки.
- ²¹ Об античном «герое» как определенной архетипической функции см., в частности: [1. С. 64 и след.].

Список литературы

References

1. *Аверинцев С. С.* Поэтика ранневизантийской литературы. — М.: Наука, 1977. — 320 с. [*Averintsev S. S.* Poetika rannevizantiyskoy literatury. — М.: Nauka, 1977. — 320 s.].
2. *Айрапетян В.* Толкуя слово. Опыт герменевтики по-русски. — 2-е изд., с доп. и поправками. — Часть 1. — М.: Институт философии, теологии и истории св. Фомы, 2011. — 527 с. [*Ayrapetyan V.* Tolkuya slovo. Opyt germeneytiki po-russki. 2-e izd., s dop. i popravkami. — Chast' 1. — М.: Institut filosofii, teologii i istorii sv. Fomy, 2011. — 527 s.].
3. *Акопян Л. О.* О точках соприкосновения между теоретическим музыкознанием и глубинной психологией // Музыкальная академия. — 1999. — № 1. — С. 206—213. [*Akopyan L. O.* O tochkakh soprikoznoveniya mezhdru teoreticheskim muzykoznaneniyem i glubinnoy psikhologiyey // Muzykal'naya akademiya. — 1999. — № 1. — S. 206—213].
4. *Акопян Л. О.* Дмитрий Шостакович: опыт феноменологии творчества. — СПб.: Дмитрий Буланин, 2004. — 474+108 с. [*Akopyan L. O.* Dmitriy Shostakovich: opyt fenomenologii tvorchestva. — SPb.: Dmitriy Bulanin, 2004. — 474+108 s.].
5. *Бавильский Д. В.* Пятнадцать мгновений зимы. Все симфонии Дмитрия Шостаковича // Новый мир. — 2006. — № 9 [Электронный ресурс]. — URL: http://magazines.russ.ru/novyi_mi/2006/9/ba14-pr.html. Дата обращения: 20.07.2018 [*Bavil'skiy D. V.* Pyatnadsat' mgnoveniy zimy. Vse simfonii Dmitriya Shostakovicha // Novyy mir. — 2006. — № 9 [Elektronnyy resurs]. — URL: http://magazines.russ.ru/novyi_mi/2006/9/ba14-pr.html. Дата обращения: 20.07.2018].
6. *Барсова И. А.* Опыт этимологического анализа музыкальных произведений. К постановке вопроса // Советская музыка. — 1985. — № 9. — С. 5—66 [*Barsova I. A.* Opyt etimologicheskogo analiza muzykal'nykh proizvedeniy. K postanovke voprosa // Sovetskaya muzyka. — 1985. — № 9. — S. 5—66].
7. *Барсова И. А.* Поздний романтизм и антиромантизм в свете риторического типа творчества. Опыт рассуждения // Науковий вісник Національної музичної академії України. Вип. 6: Musicae ars et scientia. Київ, 1999. — С. 202—218 [*Barsova I. A.* Pozdnyy romantizm i antiromantizm v svete ritoricheskogo tipa tvorchestva. Opyt rassuzhdeniya // Naukoviy visnik Natsional'noї muzichnoї akademії Ukraїni. Vip. 6: Musicae ars et scientia. Kiїv, 1999. — S. 202—218].
8. *Беляева-Экземплярская С. Н.* Музыкальная герменевтика // Искусство. — 1927. — Т. 3. — Кн. 4. — С. 127—138 [*Belyayeva-Ekzemplarskaya S. N.* Muzykal'naya germeneytika // Iskusstvo. — 1927. — T. 3. — Kn. 4. — S. 127—138].
9. *Бендицкий А. С.* О Пятой симфонии Д. Шостаковича. — Нижний Новгород: НГК им. Глинки, 2000. — 58 с. [*Benditskiy A. S.* O Pyatoy simfonii D. Shostakovicha. — Nizhniy Novgorod: NGK im. Glinki, 2000. — 58 s.].
10. *Берченко Р. Э.* В поисках утраченного смысла. Болеслав Яворский о «Хорошо темперированном клавире». — М.: Классика-XXI, 2005. — 371 с. [*Berchenko R. E.* V poiskakh utrachennogo smysla. Boleslav Yavorskiy o «Khorosho temperirovannom klavire». — М.: Klassika-XXI, 2005. — 371 s.].
11. *Векслер Ю. С.* Музыка-послание и музыка-автобиография: об актуальности «старой» музыкальной герменевтики // Ученые записки РАМ им. Гнесиных. — 2015. — № 1. — С. 11—19 [*Veksler Yu. S.* Muzyka-poslaniye i muzyka-avtobiografiya: ob aktual'nosti «staroy» muzykal'noy germeneytiki // Uchenyye zapiski RAM im. Gnesinykh. — 2015. — № 1. — S. 11—19].
12. *Гаспаров Б. М.* Пять опер и симфония. — М.: Классика-XXI, 2009. — 319 с. [*Gasparov B. M.* Pyat' oper i simfoniya. — М.: Klassika-XXI, 2009. — 319 s.].
13. *Зинькевич Е. С.* «Прогулки» с Шостаковичем // Зинькевич Е. С. Mundus Musicae. Тексты и контексты. Избранные статьи. — Киев: Задруга, 2007. — С. 566—598 [*Zin'kevich Ye. S.* «Progulki»

- s Shostakovichem // Zin'kevich Ye. S. *Mundus Musicae. Teksty i konteksty. Izbrannyye stat'i.* — Kiyev: Zadruga, 2007. — S. 566—598].
14. *Кравец Н. Я.* Новый взгляд на Десятую симфонию Шостаковича // Д. Д. Шостакович. Сборник статей к 90-летию со дня рождения / Сост. Л. Г. Ковнацкая. — СПб.: Композитор, 1996. — С. 228—235 [*Kravets N. Ya.* Novyy vzglyad na Desyatuyu simfoniyu Shostakovicha // D. D. Shostakovich. *Sbornik statey k 90-letiyu so dnya rozhdeniya* / Sost. L. G. Kovnatskaya. — SPb.: Kompozitor, 1996. — S. 228—235].
 15. *Кремлёв Ю. А.* О Десятой симфонии Д. Шостаковича // Советская музыка. — 1957. — № 4. — С. 74—84 [*Kremlev Yu. A.* O Desyatoy simfonii D. Shostakovicha // *Sovetskaya muzyka.* — 1957. — № 4. — S. 74—84].
 16. *Лаул Р. Х.* Музыка Шостаковича в контексте большевистской идеологии и практики (опыт слушания) // Д. Д. Шостакович. Сборник статей к 90-летию со дня рождения / Сост. Л. Г. Ковнацкая. — СПб.: Композитор, 1996. — С. 141—157 [*Laul R. Kh.* Muzyka Shostakovicha v kontekste bol'shevistskoy ideologii i praktiki (opyt slushaniya) // D. D. Shostakovich. *Sbornik statey k 90-letiyu so dnya rozhdeniya* / Sost. L. G. Kovnatskaya. — SPb.: Kompozitor, 1996. — S. 141—157].
 17. *Лебединский Л. Н.* О некоторых музыкальных цитатах в произведениях Д. Шостаковича // Новый мир. — 1990. — № 3. — С. 262—267 [*Lebedinskiy L. N.* O nekotorykh muzykal'nykh tsitatakh v proizvedeniyakh D. Shostakovicha // *Novyy mir.* — 1990. — № 3. — S. 262—267].
 18. *Лосев А. Ф.* Проблема Рихарда Вагнера в прошлом и настоящем (В связи с анализом его тетралогии «Кольцо Нибелунга») // Вопросы эстетики. Вып. 8. Кризис западноевропейского искусства и современная зарубежная эстетика. — М.: Искусство, 1968. — С. 67—196 [*Losev A. F.* Problema Rikharda Vagnera v proshlom i nastoyashchem (V svyazi s analizom yego tetralogii «Kol'tso Nibelunga») // *Voprosy estetiki.* Vyp. 8. Krizis zapadnoyeuropeyskogo iskusstva i sovremennaya zarubezhnaya estetika. — M.: Iskusstvo, 1968. — S. 67—196].
 19. *Орлов Г. А.* «При дворе торжествующей лжи». Размышления над биографией Шостаковича // Д. Д. Шостакович: Сборник статей к 90-летию со дня рождения / Сост. Л. Г. Ковнацкая. — СПб.: Композитор, 1996. — С. 8—28 (1-я публикация — 1986) [*Orlov G. A.* «Pri dvore torzhestvuyushchey lzhi». *Razmyshleniya nad biografiyey Shostakovicha* // D. D. Shostakovich: *Sbornik statey k 90-letiyu so dnya rozhdeniya* / Sost. L. G. Kovnatskaya. — SPb.: Kompozitor, 1996. — S. 8—28 (1-ya publikatsiya — 1986)].
 20. *Петров Е. П.* Торжество русской музыки (на репетиции Седьмой симфонии) // Литература и искусство. — 1942. — № 14. — 4 апреля. Перепечатано в: Ильф И. А., Петров Е. П. *Собрание сочинений в пяти томах.* Т. 5. — М.: Гос. изд-во худож. литературы, 1961. — С. 496—501 [*Petrov Ye. P.* Torzhestvo russkoy muzyki (na repetitsii Sed'moy simfonii) // *Literatura i iskusstvo.* — 1942. — № 14. — 4 aprelya. Perepechatano v: Il'f I. A., Petrov Ye. P. *Sobraniye sochineniy v pyati tomakh.* T. 5. — M.: Gos. izd-vo khudozh. literatury, 1961. — S. 496—501].
 21. *Поппер К. Р.* Логика научного исследования // Поппер К. Р. *Логика и рост научного знания. Избранные работы.* — М.: Прогресс, 1983. — С. 33—235 (1-я публикация — 1934) [*Popper K. R.* Logika nauchnogo issledovaniya // *Popper K. R.* Logika i rost nauchnogo znaniya. *Izbrannyye raboty.* — M.: Progress, 1983. — S. 33—235 (1-ya publikatsiya — 1934)].
 22. *Рубцов Ф. Л.* Основы ладового строения русских народных песен. — Л.: Музыка, 1964. — 96 с. [*Rubtsov F. L.* *Osnovy ladovogo stroeniya russkikh narodnykh pesen.* — L.: Muzyka, 1964. — 96 s.].
 23. *Соколов И. Г.* По направлению к альтовой сонате // Музыкальная академия. — 2006. — № 3. — С. 42—48 [*Sokolov I. G.* Po napravleniyu k al'tovoy sonate // *Muzykal'naya akademiya.* — 2006. — № 3. — S. 42—48].
 24. *Стравинский И. Ф.* Переписка с русскими корреспондентами. Материалы к биографии / Сост., текст. ред. и коммент. В. П. Варунца. Том III. 1923—1939. — М.: Композитор, 2003. — 943 с. [*Stravinskiy I. F.* *Perepiska s russkimi korrespondentami. Materialy k biografii* / Sost., tekst. red. i komment. V. P. Varuntsa. Том III. 1923—1939. — M.: Kompozitor, 2003. — 943 s.].
 25. *Толстой А. Н.* На репетиции Седьмой симфонии Шостаковича // Правда. — 1942. — 16 февраля. Перепечатано в: Толстой А. Н. *Собрание сочинений.* Том 10. Публицистика. — М.: Худож. литература, 1986. — С. 372—375 [*Tolstoy A. N.* Na repetitsii

- Sed'moy simfonii Shostakovicha // Pravda. — 1942. — 16 fevralya. Perepechatano v: Tolstoy A. N. Sobraniye sochineniy. Tom 10. Publitsistika. — M.: Khudozh. literatura, 1986. — S. 372—375].
26. Ханнанов И. Д. Музыка Сергея Рахманинова. Семь музыкально-теоретических этюдов. — М.: Композитор, 2011. — 287 с. [*Khannanov I. D. Muzyka Sergeya Rakhmaninova. Sem' muzykal'no-teoreticheskikh etudov.* — M.: Kompozitor, 2011. — 287 s.].
 27. Хиточуянаги Ф. Новый лик Двенадцатой // Музыкальная академия. — 1997. — № 4. — С. 87 [*Khitotsuyanagi F. Novyy lik Dvenadtsatoy // Muzykal'naya akademiya.* — 1997. — № 4. — S. 87].
 28. Шостакович: pro et contra. Д. Д. Шостакович в оценках современников, композиторов, публицистов, исследователей, писателей. Антология / Сост. Л. О. Акопян. — СПб.: Изд-во РХГА, 2016. — 811 с. [*Shostakovich: pro et contra. D. D. Shostakovich v otsenkakh sovremennikov, kompozitorov, publitsistov, issledovateley, pisateley. Antologiya / Sost. L. O. Akopyan.* — SPb.: Izd-vo RKHGA, 2016. — 811 s.].
 29. Якубов М. А. «Моя душа хочет мира...»: Дмитрий Шостакович и Ян Сибелиус // Музыкальная жизнь. — 2002. — № 8. — С. 27—30 [*Yakubov M. A. «Moya dusha khochet mira...»: Dmitriy Shostakovich i Yan Sibelius // Muzykal'naya zhizn'.* — 2002. — № 8. — S. 27—30].
 30. Agawu K. Playing with Signs. A Semiotic Interpretation of Classical Music. — Princeton: Princeton University Press, 1991. — XI+154 p.
 31. Agawu K. Music as Discourse. Semiotic Adventures in Romantic Music. — Oxford etc.: Oxford University Press, 2009. — VI+336 p.
 32. Cone E. T. Schubert's Promissory Note: An Exercise in Musical Hermeneutics // 19th-Century Music. Vol. 5, No. 3 (Spring 1982). — P. 233—241.
 33. Donington R. Wagner's Ring and Its Symbols. The Music and the Myth. 3rd ed. London: Faber & Faber, 1974. — 342 p.
 34. Fearn R. The Music of Luigi Dallapiccola. — Rochester: University of Rochester Press, 2003. — XIX+303 p.
 35. Hakobian L. Theoretical Conceptions in Musicology as a Potential Obstacle for Musical Comprehension // Musica Docta. Rivista digitale di Pedagogia e Didattica della musica. Vol. 5. 2015. — P. 25—27. — URL: <https://musicadocta.unibo.it/article/view/5869/5593>
 36. Harnoncourt N. Musik als Klangrede: Wege zu einem neuen Musikverständnis. — Salzburg und Wien: Residenz Verlag, 1982. — 304 s.
 37. Kramer L. Music as Cultural Practice. — Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1990. — XV+226 p.
 38. Kramer L. Classical Music and Postmodern Knowledge. — Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1995. — XVII+298 p.
 39. Kramer L. Musical Meaning. Towards a Critical History. — Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 2002. — VIII+335 p.
 40. Kramer L. Interpreting Music. — Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 2011. — 322 p.
 41. MacDonald I. The New Shostakovich. — London: Fourth Estate, 1990. — 339 p.
 42. Nattiez J.-J. Varèse's 'Density 21.5': a Study in Semiological Analysis // Music Analysis, 1 (1982), 3. — P. 243—340.
 43. Ricoeur P. De l'interprétation: Essai sur Freud. — Paris: Seuil, 1965. — 592 p.
 44. Tarasti E. Semiotics of Classical Music How Mozart, Brahms and Wagner Talk to Us. — Berlin & Boston: Walter de Gruyter, 2012. — xiii+493 p.
 45. Taruskin R. Defining Russia Musically. Historical and Hermeneutical Essays. — Princeton and Oxford: Princeton University Press, 1997. — 616 p.
 46. Weiner M. A. Richard Wagner and Anti-Semitic Imagination (Texts and Contexts). — Lincoln: University of Nebraska Press, 1995. — XV+441 p.