



Саввина Л.В.

ЗВУКООРГАНИЗАЦИЯ МУЗЫКИ XX ВЕКА КАК ОБЪЕКТ СЕМИОТИКИ

Астрахань
2009

**МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
АСТРАХАНСКАЯ ГОСУДАРСТВЕННАЯ КОНСЕРВАТОРИЯ
(АКАДЕМИЯ)**

Саввина Людмила Владимировна

**ЗВУКООРГАНИЗАЦИЯ МУЗЫКИ XX ВЕКА
КАК ОБЪЕКТ СЕМИОТИКИ**

Монография

**Астрахань
2009**

ББК 85.110.6
УДК 781.22
С 11

*Печатается по решению учебного совета
Астраханской государственной консерватории*

Рецензенты:

доктор искусствоведения, профессор **А.И. Демченко**
(Саратовская государственная консерватория им. Л.В. Собинова)

доктор искусствоведения, профессор **В.Н. Сыров**
(Нижегородская государственная консерватория им. М.И. Глинки)

Саввина, Л.В.

С-13 Звукоорганизация музыки XX века как объект семиотики [Текст]: [монография] / Л.В. Саввина. – Астрахань: Изд-во ОГОУ ДПО «АИПКП», 2009. – 316 с.
ISBN 978-5-8087-0266-0

Монография посвящена звукоорганизации музыки XX века, которая рассматривается с позиций семиотики, предполагающей исследование таких ключевых проблем, как типология кодов, способы их артикуляции и перекодирование. Особое внимание автор уделяет особенностям передачи информации с помощью определенного типа звукоорганизации, на основе которого устанавливаются коммуникативные связи между отправителем и получателем сообщения. Звукоорганизация музыки XX века поставлена в широкий художественный контекст эпохи. В работе исследуется взаимодействие музыки, живописи, кино, поэзии, литературы. Книга адресована музыкантам-профессионалам, педагогам и всем интересующимся музыкой XX века.

ББК 85.310.6

ISBN 978-5-8087-0266-0

ISBN 978-5-8087-0266-0

© Л.В. Саввина, 2009

© ОГОУ ДПО «АИПКП», 2009

Постепенно уходящее в историю столетие оставило в области звукоорганизации музыки больше вопросов, чем ответов. Несмотря на имеющиеся в настоящий момент работы отечественных и зарубежных музыковедов, посвящённые гармонии XX века, до сих пор обнаруживается недостаточность познания о том, как устроено произведение, какова конкретная связь его звуковысотных параметров. Отчётливо осознаётся разрыв между совершенной технологией анализа традиционной гармонии и нетрадиционной, ещё находящейся в стадии поиска всеобщих методов исследования. Незавершенность науки о «школе гармонического письма» XX века затрудняет изучение композиторской техники, которая в конечном счёте обусловлена художественными принципами, эстетической установкой, социальными, психологическими, культурными факторами, определяющими музыкальный опыт или иного художника.

Проблемы новаторской гармонии нашли отражение у многих исследователей, занимающихся педагогической деятельностью, не безучастных к процессу обучения музыканта, способного владеть «инструментами познания». В трудах Т. Бершадской [24, 25, 26], Н. Гуляницкой [53, 54, 314], Л. Дьячковой [76], Ю. Кона [109, 110], С. Курбатской [123], Ю. Холопова [241, 242, 243, 246, 247, 258, 260], Д. Шульгина [299], В. Девуцкого [58] и других музыковедов активно разрабатывается вопрос о методе анализа современной звукосистемы.

В то же время ситуацию, сложившуюся в теоретическом музыкознании, в частности, области, связанной с учением о гармонии XX века, можно охарактеризовать как сложную, связанную с переходом от науки, выработавшей стройную методологическую систему анализа, к новой, пытающейся пока осмыслить происходящие процессы и разработать собственную методологическую базу. Результатом происходящих процессов становится резкое сокращение количества исследований, посвящённых гармонии – сферы научных знаний в недавнем прошлом очень перспективной, представленной именами отечественных корифеев: Б. Яворского, Ю. Тюлина, Л. Мазеля, Ю. Холопова, Г. Григорьева, Т. Бершадской. Наука о гармоническом письме XX века ставит исследователей перед задачей поиска новых методов, с помощью которых можно было бы систематизировать бесконечное множество индивидуальных

структур, усложняющих ст. аналитика¹. С усложнением спецификой мышления композитора, современная звукоорганизация чувствительна к вибрациям культуры эпохи. Она более динамична, чем тотально-гармоническая система, гибко реагирует на изменения содержания и отличается мобильностью организации. В этом смысле природу звуковых форм можно охарактеризовать как мобильно-вариативную, в которой организация выступает как «нынешняя логика, скрытая от умственного взора» (А. Порфирьева). Сопоставляя систему классической гармонии с современной в плане коммуникативной установки, можно отметить следующую закономерность: если классическая модель была направлена на унификацию кодов, максимально облегчающих взаимопонимание членов коммуникации, то в современной гармонии проявляется прямо противоположная тенденция, связанная с усложнением механизмов общения, работающих на изоляцию. Предупреждение об опасности изоляции музыки от слушателей в начале века прозвучало из уст К. Метнера, писавшего о том, что «Необходимо найти общечеловеческий и музыкальный язык, ибо он постепенно благодаря крайней индивидуализации утрачивается и становится бесчеловечным – как будто никто не хочет быть понятым и говорит лишь для себя и про себя» [89, 185]. Пророческие слова Метнера относительно предельной индивидуализации музыки, как и Танеева о роли контрапункта, сбылись.

Звукоорганизация XX века, достигшая необычайных пределов индивидуализации высотных связей, обуславливает следующие особенности современных произведений:

во-первых, расширяются пространственно-временные параметры высотных связей за счет включения мелодии, ритма, метра, фактуры, динамики, агогики, тембра;

во-вторых, в отличие от позднеромантической эпохи с характерным для неё господством мелодического начала XX век уравнивает все средства музыки, превращая их в самозначащие элементы.

в-третьих, музыкальная форма XX века нередко организуется на основе архитектоники всех элементов музыкальной ткани, способствуя образованию тотальной (или многоуровневой) архитектоники;

в-четвертых, раздвигая свои границы, звукоорганизация стремится подчинить все параметры, уподобить их себе, в результате чего расширение ее организации приводит к противоположной тенденции – расширению сферы «не-организации»;

¹ Среди работ, посвященных проблеме современной гармонии, появившихся в последние годы, см.: 234, 317, 319, 321, 323, 327, 328.

В отличие от сложившегося учения о гармонии предшествующих столетий, современная наука о звукоорганизации находится в стадии разработки и требует дальнейшего изучения. Чтобы представить предмет исследования в полном объеме и показать его значение, мы обращаемся к семиотике – современной гуманитарной метанауке, рассматривающей любые явления, предметы, окружающие нас, как знаковые. Семиотические проблемы позволяют рассмотреть звукоорганизацию с широких позиций, привлечь положения данной науки в область музыковедения.

Обращение к семиотике глубоко закономерно и связано с общекультурными процессами, характеризующими XX столетие в целом. Именно практика художественной жизни направила теоретическое музыковедение в область семиотики, ибо с семиотической точки зрения музыковедение «не что иное, как интерпретация музыкальной системы с помощью вербального языка (как универсальной знаковой системы, способной интерпретировать любое общественное явление, любой коммуникативный процесс)» [87, 56]. Поразительные открытия в этой сфере стимулировали исследования по архитектуре, живописи, кино. Точки соприкосновения семиотики и искусствознания обнаруживаются на самых разных уровнях. В этой связи отметим исследование по музыкальной семиотике Ю. Созанского, в котором всестороннему рассмотрению подвергается одно из фундаментальных понятий музыковедения – драматургия. Выстраивая ее семиотическую модель, автор использует категорию семантической субмодели, которая мыслится им как «упрощенный, более «первобытный» вариант Модели Семиотической» [212, 487]. Новизна работы Ю. Созанского заключается в широком использовании семиотических терминов, таких как денотат, семиотическая, драматургическая модель и модель языковая, а также рассматриваются механизмы аналогий, релевантные процессы и процессы самокомпонирования. Все это позволяет автору представить музыкальную драматургию с широких позиций – информационно-знаковых систем.

Возвращаясь к теме монографии о звукоорганизации как объекте семиотического исследования, можно предвосхитить вопрос о корректности постановки проблемы семиотических процессов не в музыкальном произведении вообще, а в более локальной области, связанной с высотными отношениями звуков. С нашей точки зрения это правомерно, поскольку включение в гармонию других параметров, – как высотных (мелодии), так и невысотных (ритма, фактуры, тембра, динамики, артикуляции, агогики и других), – создает необходимые для текста качества: последовательность элементов, имеющих определенное значение и обладающих определенной структурной организацией. Подобно вербальному

языку, звукоорганизация, являясь выражением музыкальной мысли, облекается не только в определенные грамматические формы, отличающиеся эстетическим совершенством, но и является носителем информации, служащей способом общения между людьми. Таким образом, семиотический подход в изучении гармонии XX века вполне закономерен и актуален, поскольку диктуется потребностями современной исполнительской практики и музыкально-педагогической деятельности музыковедов, способствуя развитию осмысленного слуха. В данной сфере наиболее острыми остаются проблемы методологии анализа звукоорганизации, путь постижения которой предполагает корректировку традиционного музыкознания в сторону глубинного осмысления связей ее элементов, наполненных определенным значением. Семиотический ракурс исследования позволит сделать еще один шаг на пути познания высотной системы не только с позиций логической организации, но и с точки зрения содержательных, коммуникативных сторон.

Структурная сторона гармонии, ее жесткая регламентированность в предшествующие столетия нашла отражение в научных исследованиях, посвященных гармонии XVIII-XIX веков. Другая сторона, связанная с выразительностью и смысловым началом, определена в зарубежном музыкознании в трудах Э.Курта. В отечественном музыкознании суть данного явления и различные ракурсы его исследования обозначены в работах Б. Асафьева, Б. Яворского, Ю. Тюлина, Л. Мазеля, В. Цуккермана, Ю. Холопова, Т. Бершадской. Термины «именные гармонии» Шуберта, Шопена, Грига, Чайковского, Бородина, Скрябина, Прокофьева, «тристан-аккорд», «прометей-аккорд», именные лады Римского-Корсакова, Мессиана, Бартока, Шостаковича свидетельствуют о том, что гармония всегда рассматривалась в качестве важнейшего элемента музыкального языка¹. В. Цуккерман, исследуя выразительные средства лирики П. Чайковского, называл гармонию композитора «интроспективной», то есть погруженной внутрь, отражающей глубинные психологические процессы [286]. Здесь мы становимся свидетелями изменившегося представления о гармонии – как пути внутри себя. Поэтому с изменением выразительной функции гармонии изменяется и ее пространство, переместившееся с внешней стороны на внутренний план. Поскольку найденные индивидуальные средства музыкального языка, становились знаком стиля или отдельного произведения, то можно утверждать, что во всех исследованиях, касающихся проблем гармонии

¹ Показательно в этом отношении название работ Т. Бершадской: «Гармония как элемент музыкальной системы», «Функции гармонии в музыкальной системе» [25, 26].

предшествующих столетий, намечался семиотический подход, в частности, был связан с изучением семантики гармонии, позволяющей говорить о «мигрирующих» гармонических формулах, приобретающих интертекстуальные свойства¹. Семиотический аспект исследования гармонии является попыткой перевода звуковысотного сообщения на язык человеческого общения, который сопровождается «уменьшением неопределенности и увеличением коммуникативности» [145, 125]².

Современная звукоорганизация, явившаяся следствием развития основных тенденций, наметившихся в предшествующие столетия, резко отличается от гармонии, сложившейся в XVIII-XIX веках. Одной из причин является прогресс во всех сферах общественной жизни: стремительное развитие техники, способствующее совершенствованию средств массовых коммуникаций, компьютеризация, активное расширение информационной сферы с помощью системы интернета и сети мобильных телефонов меняет представление о мире, самом человеке, его духовных и материальных ценностях. В связи с этим в современной культуре общения намечаются две противоположные тенденции. Первая, связанная с академическим, элитарным искусством, отражающим духовную жизнь, стремится к выражению содержания с помощью индивидуальных средств. Вторая является порождением бездуховности, превратившей духовные ценности в придаток материального, где стандартизация приобретает универсальное значение. Например, в рекламе стандартизация становится мощным средством воздействия на покупателя: музыкальные слоганы, логотипы, песенки, входящие в систему маркирующих компонентов товара, опираются, как правило, на хорошо известные и широко распространённые, типовые мелодико-ритмические и гармонические обороты. Тиражируемому товару в полной степени соответствует и тиражируемая музыка. Противоположные типы музыкальной культуры XX века построены по принципу зеркально обращенных сфер: тиражируемая музыка явилась порождением академической музыки, которая в процессе эволюции отчуждала в пользу своего антипода отработанные интонации, со временем превратившиеся в штампы. Аналогичное противопоставление находит отражение и в культурологии, где в качестве дихотомии выступают «культура-цивилизация» (Н. Данилевский: 57 и другие); «знание-контр-знание»

¹ Исследование мигрирующих интонационных формул принадлежит Л. Шаймухаметовой [293].

² Приведенная цитата относится к области сна, а не гармонии. Однако небезынтересно сравнение сна и музыки у Ю. Лотмана: «пересказать сон так же трудно, как, скажем, пересказать словами музыкальное произведение» [145, 126].

(М. Фуко: 235, 236, 237); «естественное-искусственное» (В. Кутырев: 129), «культура-антикультура» (Л. Зеленов: 85).

Направлением Новейшей музыки, объединяющим противоположные тенденции, являются так называемые китчи («Китч-музыка», «Тихие песни» В. Сильвестрова) и перформансы («Пение птиц» Э. Денисова), ставшие знаками эпохи постмодернизма. По наблюдению В. Рожновского, «После экспрессионистического надрыва, максимума языковой сложности и рационализма авангарда, его кричащих диссонансов, постмодернизм метнулся к “тихой заводи” медитаций, анархии интуитивной музыки, примитиву минимализма. Отсюда – преимущественно неоромантическая направленность современного китча, но выраженная преувеличенно, утрированно» [197, 230].

Изменение социальной жизни способствует радикальной ломке сложившихся языковых типов, что заставляет композиторов искать новые средства выражения, соответствующие новому содержанию и эстетическим принципам. Если предшествующий этап развития гармонии при всём разнообразии стилевых явлений отличался единством в утверждении музыкально-логической системы – мажоро-минорной тональности, то современная звукоорганизация напоминает вавилонскую башню, где спокойно уживаются самые разные техники. В связи с тенденцией музыки XX века к стиливому синтезу в произведении может возникнуть взаимодействие нескольких гармонических систем, которым соответствуют разные центральные элементы. Гетерогенность материала ставит проблему соотношения стилистических пластов, имеющих индивидуальные высотные структуры. Например, в творчестве Д. Кейджа объединяются такие разнородные системы как тональность и модальность, додекафония и техника 25-ти звуковых комплексов, сонорика, конкретная и электронная музыка. Оригинальное взаимодействие разных техник в творчестве композитора отвечало его эстетическим взглядам: установкой на музыку как искусство, способствующее созданию межпространственных художественных форм, соединяющих музыку, хореографию, поэзию, живопись.

Если рассматривать процессы, происходящие в сфере музыкально-го искусства с более широких позиций – развития культуры в целом, то одной из причин усложнения языка можно назвать, отмеченное Ю. Лотманом, усложнение структуры личности, связанной с «индивидуализацией присущих ей кодирующих информацию механизмов» [138, 606]. Другая причина обусловлена усложнением семиотической структуры передаваемого сообщения, затрудняющей однозначную дешифровку сообщения.

Гармония, понимаемая как наука об аккордах и их связной последовательности, претерпевает существенные изменения. Мы не найдём аккордов в серийной, пуантилистической, электронной музыке. Ю. Холопов отмечает, что современное понятие гармонии представляет «новое воплощение развёртывающегося во времени *коренного смысла* “гармонии” – эстетически удовлетворяющего согласия звуков (подразумевается согласие по высоте)» [257, 122]. Согласие по вертикали, свойственное музыке Нового времени, вновь сменилось согласием по горизонтали, устранившим (или поглотившим) вертикально-аккордовые отношения. Произошло отрицание отрицания: движение по спирали совершило ещё один виток, возвратив гармонии первоначальный философско-эстетический, а не музыкально-технический смысл. Таким образом, понятие гармонии Новейшего времени соприкасается с понятием гармонии Древних греков. Это позволило Ю. Холопову ввести новый термин – *звукорядная структура*. Замена прежнего понятия подчёркивает, с одной стороны, переход гармонии в новое качество, с другой – усиливает значимость структурного, организующего начала. Таким образом, под звукорядной структурой Ю. Холопов понимает относительно устойчивые связи звуков по горизонтали, вертикали и диагонали. На смену двум важнейшим понятиям высотной организации, сложившимся в истории музыки, ладу и гармонии приходит новое, обозначающее следующий этап развития высотных связей¹.

Однако понятие структуры предполагает и более широкий смысловой диапазон, связанный с художественной моделью мира. По словам Ю. Лотмана, «...*структура*, которую автор придал своему тексту, – отражает определенный облик мира, его определенную *художественную модель* и облик того, кто эту модель строит, – сознания художника (моделирующего *сознания*)» [137, 95]. Возвращаясь к термину звукорядная структура Ю. Холопова, отметим, что данный аспект понимания гармонии XX века как модели мира проходит красной нитью через все работы ученого, ибо неповторимое *своеобразие звукорядной структуры непременно отражает моделирующее сознание творца*.

¹ В зарубежном музыкознании, как и в отечественном, термин «гармония» заменяется другими терминами. Например, Б. Шеффер в труде «Введение в композицию» вводит понятие «мелика», обозначающее неритмизованную мелодику или шире – звукоорганизацию вообще, охватывающую область горизонтально-вертикальных отношений. В. Гизелер в книге «Композиция XX века», анализируя звукоряды, аккорды, микроинтервалы, кластеры и звуковые комплексы, пользуется понятием «звукорядность» [см.: 347]. Однако двадцать лет спустя В. Гизелер возвращается к понятию «гармония», опубликовав двухтомник «Гармония в музыке XX века» [см.: 338].

Высотная организация XX века совершила эволюцию от гармонии новых сонансов (повышенная роль диссонанса и его эмансипация в творчестве И. Вьшнеградского, А. Лурье) к перенасыщению диссонансов в период авангарда, через отрицание аккорда и утверждение гармонии горизонтали к упразднению звука – поэтике тишины (Д. Кейдж «4'33"», С. Загний «Metamusica» op. 27). Гармония XX века как наука уже не означает «учения об аккордах» или ладах, поэтому в ней актуализируются новые понятия, не встречавшиеся ранее и обозначающие явления иного порядка. В монографии в качестве рабочих терминов синонимами понятия *звуковысотная структура*, введенного в отечественное музыкознание Ю. Холоповым, выступают *звукоорганизация*, *звуковысотная система*, *звуковысотная организация*, *звукосистема*, генетически связанные с прежним понятием гармония и широко используемые в исследованиях Ю. Тюлина, Н. Гуляницкой, С. Курбатской, Д. Шульгина. Изменение содержания понятия гармонии, на новом витке спирали возвращающегося к категории эстетического и охватывающего не только вертикаль, но и горизонталь, диагональ, то есть панзвучное содержание, позволяет подойти к проблеме гармонии более широко – с позиций ее связи с интонацией и тематизмом.

Семиотический механизм звукоорганизации обусловлен разным смысловым наполнением самого термина гармония, обнаруживающего в различные эпохи зависимость от типа музыкальной культуры, которая порождала определенную модель гармонии. Как и другие элементы музыкального языка, гармония не представляла собой универсальное организованное множество, а являлась лишь частью этого множества. При этом гармония всегда мыслилась в противопоставлении не-гармонии (дисгармонии), на фоне которой гармония выступает как знаковая система, способная концентрировать музыкально-художественный опыт. Показательно, что смена типа звуковысотных систем сопровождалась повышением семиотичности определенных элементов ее языка. Например, классическая система гармонии выражалась в резком сокращении набора аккордов и ладов. В то же время были созданы и усилены новые знаки, обозначающие начало, середину, конец. Сменившая ее романтическая эпоха, использующая старые знаки, ослабляет их значение и постепенно создает новые. Такова гармоническая ослабленность начала, вследствие своей неустойчивости все больше превращающегося в развитие мысли. Отсюда ощущение музыкального повествования, не имеющего начала.

Гармония всегда была генератором структурности, а для того, чтобы выполнять эту роль, в ней должны быть сильными стереотипные

элементы, или, по выражению Ю. Лотмана, в ней должно быть усилено «штампующее устройство». Таким устройством обладала классическая гармония, выступавшая как проявление общечеловеческой памяти. В эпоху романтизма общечеловеческая музыкальная память, выраженная в гармонии, сменилась коллективной (национальной) памятью. По мере дальнейшего развития, в XX веке она становится выразителем индивидуальной памяти.

Звукоорганизация музыки XX века исследована в разных аспектах. Специально следует выделить связанные с общей теорией звукоорганизации работы Б. Яворского, Л. Мазеля, А. Должанского, Ц. Когоутека, Х. Аймерта, Д. Хауэра, А. Хабы, Х. Эрпфа, А. Оголевца, А. Шенберга, П. Хиндемита, О. Мессиана, Р. Рети, Э. Лендваи, Б. Шеффера, В. Гизелера, Т. Адорно, Ю. Тюлина, Ю. Холопова, Н. Гуляницкой, Л. Дьячковой, Т. Бершадской, Ю. Кона, Ю. Паисова, Г. Григорьева, С. Курбатской, В. Ценовой, А. Соколова, Д. Шульгина, Д. Гойови, А. Маклыгина, Ю. Кудряшова, М. Тараканова, Т. Кюрегян, М. Катунян, В. Девуцкого.

Стремление к познанию сущности новой гармонии способствовало появлению целого ряда исследований, в которых излагается индивидуальная теоретическая концепция, рассматривающая отдельные стороны звукоорганизации. К числу таких исследований относятся «Строение музыкальной речи» Б. Яворского [308], «Учение об атональной музыке» Х. Аймерта [335], «Учение о тропах» Д. Хауэра [339], «Гармонические основы четвертитонной системы» А. Хабы [238], «Учение о гармонии и голосоведении новой музыки» Х. Эрпфа [336], «Руководство по композиции» П. Хиндемита [340], «Техника моего музыкального языка» О. Мессиана [164, 343], «Введение в современное музыкальное мышление» А. Оголевца [178], «Композиция с двенадцатью тонами. Стил и Идея» А. Шёнберга [348], «Тональность в современной музыке» Р. Рети [195], «Симметричные лады в творчестве Б. Бартока» Э. Лендваи [265, 342].

Весьма важную роль для понимания звукоорганизации XX века сыграли труды, обобщающие наблюдения над гармонией предшествующих столетий. Здесь, в первую очередь, следует отметить исследования Э. Курта [126, 127], раскрывшего мелодическую энергию голосов музыкальной ткани, оказавшую воздействие на позднеромантическую гармонию. В частности, наполняется новым качеством аккордика, изменяющаяся вследствие активности мелодии, наделенной ярко выраженной «психической энергией». В самом аккорде усиливаются черты, способствующие амбивалентности. В этой связи актуальны для те-

оретического музыкознания отмеченные Э. Куртом две противоположные стороны аккорда – «импрессивные» и «экспрессивные». Несмотря на глубокие различия, они имеют точки соприкосновения: усиление экспрессивных качеств аккорда с помощью вводнотоновости способствует не повышению тяготений, а их ослаблению. Таким образом, импрессивная сторона гармонии является свидетельством доминирования черт ее экспрессивных качеств. Согласно Э. Курту, романтическая гармония, развивая эти качества до предела, в «Тристане» Вагнера находит свое наивысшее выражение, становится своеобразной критической точкой: единство импрессивных и экспрессивных сторон у Вагнера в дальнейшем распадается, что, в свою очередь, приводит к распаду романтизма на два стиля – импрессионизм и экспрессионизм. В этом, по мнению Э. Курта, противоречивом развитии романтической гармонии, отразились существенные процессы, способствующие изменению и перерождению классических закономерностей. Весьма ценны для исследования звукоорганизации XX века наблюдения автора относительно повышенного внимания композиторов к колористической стороне произведений, особой роли диссонансов, усложнения аккордики путем наращивания терций¹.

Идеи Э. Курта оказались чрезвычайно плодотворными для отечественного музыкознания. В своем капитальном труде Л. Мазель [153], рассматривая историческое развитие классической системы гармонии в XIX – начале XX века (глава IX) и полемизируя с Э. Куртом, приходит к двум чрезвычайно важным выводам. Первый, по мнению Л. Мазеля, связан с преувеличением в труде Э. Курта роли деструктивной тенденции тристановского стиля: «В конечном же счете в гармонии “Тристана” в большей мере формируются некоторые новые принципы, нежели разлагаются старые, тогда как почти все исследователи вовсе не замечают или недооценивают первого, а многие преувеличивают второе» [154, 455]. Другой вывод касается общеэстетической характеристики стиля «Тристана» в оценке Э. Курта и его установки на единство противоположных направлений – экспрессионизма и импрессионизма исследуемого сочинения, вслед за которым происходит распад. Вывод Л. Мазеля вполне убедителен и не вызывает возражений: «Курт не указывает, однако, какая из двух противоположностей стиля “Тристана” является в нем ведущей. Между тем уже тот высокий накал внутренней борьбы экспрессивных и импрессивных элементов, какой типичен для “Тристана”, то высокое

¹ Значение теории Э.Курта в развитии учения о гармонии см.: 151, 153, 307.

напряжение, которого достигают оба противоборствующих начала, показывает, что самое единство экспрессивной и импрессивной сторон носит экспрессивный, а не импрессивный характер. Иными словами, единство экспрессивного и импрессивного начал достигается на экспрессивной основе. Таким образом, два начала не являются равноправными» [153, 456].

Кризисные явления в гармонии начала XX века, по мнению Л. Мазеля, в ряде стилей преодолеваются вследствие развития других, не гармонических ресурсов, а с помощью активизации ритма, динамики, фактуры. Действительно, усиление данных факторов приводит к образованию многопараметровой гармонии, глубокий анализ которой содержится в трудах Ю. Холопова.

Принципиальное значение имеет идея Л. Мазеля об особой роли в музыке XX века лейтгармонии, предполагающей систематическое возвращение какого-либо диссонирующего аккорда. Выдвинутое автором положение позволяет сделать следующие выводы: 1) гармония наделяется функциями темы; 2) имеет знаковый характер в силу образной характеристичности, поскольку ее периодическое появление, как и в опере, связано с определенным персонажем.

Среди зарубежных авторов, занимающихся проблемами современной гармонии, следует выделить Ц. Когоутека, сделавшего попытку целостного осмысления новой музыки [107]. Широкий историко-теоретический подход позволил исследователю проследить развитие гармонии на протяжении XX века, сопоставить такие разнородные явления как расширенная тональность и модальная техника, атональность и серийная техника, пуантилизм, алеаторика и электронная музыка. Историко-теоретический метод исследования, взаимодействующий с эстетическим, позволил Ц. Когоутеку подойти вплотную к решению проблем, связанных с раскрытием художественной стороны музыки. В то же время за пределами данного исследования остались вопросы метода анализа композиций XX века, в частности, функционально-логическая сторона гармонии, формы, драматургии.

В изучении звукоорганизации XX века в отечественном музыковедении особую роль сыграли работы Ю. Холопова. Основным положением учения о гармонии XX века, выдвинутого Ю. Холоповым, стала мысль о наличии логики высотных связей в любом художественно полноценном произведении: «Требования художественной целесообразности, стилистической цельности, единства и определенности содержания, без которых немислимо достижение музыкально-прекрасного, неминуемо приводят к той или иной художественно оправданной системе музыкаль-

ных средств, в частности средств высотной организации звуков» [243, 29]. Поэтому каждое исследование ученого стало доказательством практической реализации данного тезиса. Наблюдения, анализы Ю. Холопова интересны и убедительны, они демонстрируют удивительную, неповторимую организацию, присущую художественному творению, каким перед нами предстает музыкальное сочинение.

Объясняя закономерности новой гармонии, Ю. Холопов рассматривает ее в контексте всей эволюции музыки, утверждая, таким образом, мысль о связи времен. Исторический контекст гармонии XX века выводит автора на более широкие проблемы эстетического и философского порядка. В частности, ученый рассматривает музыку, наполненную гармонией звуков, в ряду упорядоченных и осмысленных явлений мира [245]. Огромный вклад Ю. Холопова в науку связан и с введением терминологии, обозначающей принципиально новое явление, каким стала звуковысотная система в XX веке: новому качеству соответствуют новые понятия, пришедшие на смену старым, которые прочно вошли в современный терминологический аппарат. Именно Ю. Холопов ввел в музыкознание термины «эмансипация диссонанса», «центральный элемент системы», «контрастный элемент», «производный элемент», «функциональная инверсия», «многопараметровая гармония», «тональные индексы», «тембрика».

Анализируя теорию Ю. Холопова, можно заметить, что при сопоставлении многочисленных определений, характеризующих состояние современной звукоорганизации, происходит накопление значений, свидетельствующих о процессе ее тематизации: «главные элементы», «центральный элемент», «производный элемент», «контрастный элемент системы», «развивающая вариация». Подобно теме, элементы высотной структуры соотносятся по принципу наличия или отсутствия контраста. Ю. Холопов приводит систематизацию некоторых видов родства между элементами системы: простое повторение, смещение, повторение на другой высоте, обращение, варьирование, превращение одного элемента в другой. Таким образом, в приведённой классификации отражается постепенный переход от сходства к различию, способствующий тематизации гармонии. Связь гармонии с тематическим процессом и шире – музыкальным образом (ибо тема является носителем образного начала) открывает новую перспективу в изучении звукоорганизации.

Ряд терминов, введенных ученым, позволяет говорить о постепенном формировании семиотического подхода к исследованию гармонии XX века. Об этом свидетельствуют категории гармонии, направленные на

установление смыслообразующего ряда: парящая, снятая тональности (еще раньше смыслообразующую роль тональности XX века подчеркнул А. Шёнберг, введя понятия «твердая» и «рыхлая» тональности).

Семиотический аспект проблемы в трудах Ю. Холопова связан с рядом конкретных наблюдений, где ученый использует такой специфический термин, как «код». Его сущность раскрывается через понятие генетического кода, в котором, как в эмбрионе, фокусируются все характерные признаки художественного целого: «генетический код, реальным воплощением которого и является цветущее дерево, – живое художественное произведение. Получив такой код и сопоставляя с ним художественное произведение, мы совершаем и акт познания сущности произведения в виде движения мысли от семени цветущего дерева и снова к семени... Теоретически выводимый и схематически излагаемый закон должен иметь вид сжатой и сухой генетической формулы, для которой жизненная сочность и пышность художественного есть непрерывно совершающийся жизненный процесс ее реализации» [244, 171].

Разработка проблемы гармонии XX века велась Ю. Холоповым на основе объединения гуманитарных наук с музыкознанием. Его терминологическая система охватывает такие аспекты, как семиотический, ценностный, эстетический, соприкасается с точными науками – математикой и физикой¹.

Широкий охват поставленных Ю. Холоповым задач в русле понимания природы современной гармонии стал серьезной методологической основой для дальнейшего изучения звукоорганизации музыки XX века. И, несмотря на то, что семиотический аспект исследования не являлся специальным предметом рассмотрения теории ученого, его актуальность вполне очевидна: гармония всегда являлась эстетической категорией, наделенной определенным содержанием и смысловой выразительностью.

Ю. Холопову принадлежит создание отечественной музыковедческой школы, представленной именами С. Курбатской, Д. Шульгина, В. Ценовой, А. Маклыгина, Т. Кюрегян, М. Кагунян. Сам объект исследования – звукоорганизация XX века – связан с идеями Ю. Холопова.

Отдельную группу составляют исследования, посвященные проблемам стилового изучения звукоорганизации XX века – Скрябина, Прокофьева, Шостаковича, Бартока, Берга, Веберна, Шенберга, Денисова, Булеза, Хиндемита, Штокхаузена. Ценность подобных исследо-

¹ О научных направлениях, разработанных Ю. Холоповым, см.: 98, 102, 130, 149, 200, 220.

ваний Л. Мазеля [154], В. Бобровского [27], В. Холоповой [264, 267, 268], Ю. Холопова [241, 250, 251, 252], В. Ценовой [282], С. Курбатской [124], В. Дерновой [71], Н. Гуляницкой [53], Е. Чигаревой [289], Р. Лаула [131], С. Сигитова [206], Э. Федосовой [233], М. Скорика [209], И. Ванечкиной [35, 36] весьма значительна: в каждом из них предлагается свой подход к изучению высотных связей, зачастую выдвигается индивидуальный метод анализа. В таких исследованиях накоплено множество наблюдений и фактов, способствующих дальнейшему изучению феномена гармонии XX века.

Весьма ценны труды, посвященные отдельным историческим периодам XX века. К ним относится исследование Д. Гойови, обратившегося к рассмотрению отечественной музыки 20-х годов в контексте политической ситуации, сложившейся в эти годы [49].

Одним из отечественных авторов, обратившихся впервые к исследованию серийной музыки в отечественном музыковедении, стала В. Холопова. Ее статья, посвященная анализу Скрипичного концерта А. Берга, актуализирует проблемы серийной техники и композиции, обусловленной особенностями новых высотных связей [264].

Следует признать, что в силу идеологической установки и запрета в социалистический период на изучение многих явлений, объявленных формалистическими, отечественное музыкознание обращается к исследованию современных систем звукоорганизации, таких как серийная, пуантилистическая, сериальная и другие гораздо позже, чем зарубежное. В этом отношении весьма показателен факт отсутствия разделов о техниках XX века в учебнике по гармонии для студентов историко-теоретических факультетов Ю. Холопова, выпущенном в 1988 году [247]. Советская музыкальная эстетика, базирующаяся на принципах народности, партийности, доступности произведений в широких массовых слоях, требовала от музыки красоты и благозвучия, не допуская дисгармоничности, натуралистичности, которые, по мнению идеологов, олицетворяли тлетворное влияние Запада. Поэтому не только композиторская практика, но и научная мысль оставались в изоляции от процессов, происходивших в современном западном музыкознании¹.

Большое число публикаций связано с темой «музыкальная семиотика». Кардинальные перемены, произошедшие в звукоорганизации в начале века, способствовали смелым открытиям в этой области, что

¹ Практический курс гармонии Ю. Холопова для специальных курсов консерваторий, включающий раздел, посвященный двенадцатитоновой гармонии, был издан в начале XXI века [см.: 260].

заставило философов музыки, в частности Т. Адорно, заняться вопросами её осмысления [1]. Действительно, в каждом произведении высотные параметры сочиняются заново, а, следовательно, устанавливается собственный код, определяющий характер связи всех элементов целого. Возникает противоречивая ситуация: с одной стороны, музыкальное произведение создаётся для того, чтобы являться средством коммуникации, обращаться с речью к слушателям, а с другой стороны, постоянное изменение характера коммуникации увеличивает разрыв между сообщением, которое вкладывает композитор (отправитель), и тем, что извлекает из него слушатель (адресат).

Опираясь на выдвинутые Ю. Лотманом типы культур с точки зрения коммуникации, можно утверждать, что в отличие от предшествующего этапа развития гармонии, ориентированной на установку слушающего, современная звукоорганизация ориентируется на установку говорящего. Различие коммуникативных актов заключается в том, что в первом случае ценностные ориентиры совпадают с понятийным смыслом, то есть текст создается с ориентацией на слушателя. Во втором случае ценностные критерии облекаются в малодоступные, сферически замкнутые тексты [146]. Данное положение позволяет говорить о развитии музыкального языка, адекватно понимаемого слушателями в предшествующие эпохи, в сторону индивидуального понимания. Таким образом, в отличие от предшествующих столетий XX век с наибольшей очевидностью актуализировал проблему коммуникативной стороны гармонии как сложного сообщения, посылаемого отправителем. С точки зрения коммуникативной установки звукоорганизация – это сообщение, передаваемое с помощью определенной системы знаков, которой должен владеть как его отправитель, так и получатель, способный декодировать посылаемое сообщение.

Вслед за архитектурой, живописью, кино, информатикой, генетикой, математикой и другими науками к семиотическим проблемам обратился и музыковедение. По меткому наблюдению А. Денисова, «Предпосылки рождения музыкальной семиотики обнаруживаются как в развитии музыкальной теории, так и в науке XX века в целом, Прежде всего, это склонность последней к междисциплинарному синтезу, диалогу различных, порой весьма несхожих областей. Так, например, лингвистика взаимодействует с психологией, теорией информации, математикой, искусствоведение – с кибернетикой и эстетикой. Наука XX века в целом оказалась в значительной мере синтетичной, вызвав к жизни новые сферы знания» [69, 26].

Об актуальности музыкальной семиотики свидетельствуют многочисленные дискуссии и споры, связанные с неоднозначностью подхо-

дов и трудностью решения проблемы. Таков полемический характер статей на страницах журнала «Советской музыки», опубликованных в конце 70-х годов [10, 156, 163]. Возрастающий интерес к семиотике способствует поиску базовых основ музыкально-семиотических исследований и их интерпретаций (трансформаций) в современном музыковедении. Публикации по музыкальной семиотике с 70-х годов и до настоящего времени демонстрируют множество разнородных подходов к использованию общенаучного метода семиотики в музыкальной науке. Наметим основные пути решения данной проблемы, рассмотрим общие точки соприкосновения. Наиболее активно в отечественном музыкознании разрабатывается один из трех раздел семиотики – музыкальная семантика.

Анализ работ по музыкальной семиотике отечественных и зарубежных авторов позволяет выделить три подхода к семиотическим исследованиям, которые можно определить как лингвистический, образно-ассоциативный и экзистенциальный.

Лингвистический – основан на традиционных для гуманитарных наук семиотических методах, рассматривающих музыку как:

1) *язык* – данной проблеме посвящены семиотические исследования теоретического характера; 2) *текст* – находит отражение в семиотических исследованиях, семиотико-герменевтических интерпретациях произведения («музыкальная герменевтика»), историко-семиотическом анализе формирования музыкальных процессов, философской трактовке музыкального пространства как смыслообразующей формы, анализе интертекстуальности как способе, направленном на понимание разных текстов, объединённых общей идеей.

3) *знак* – исследуется в работах, посвящённых типологии и классификации музыкальных знаков, историко-семиотическому анализу средств музыкального выражения.

Большая часть исследований проводится в рамках лингвистического подхода, связанного с изучением когнитивных аспектов человеческой деятельности, направленных на познание окружающего мира. Одним из основателей семиотического подхода в лингвистике и культурологии является Ю.М. Лотман, который выделяет три аспекта семиотики:

1) семиотика – научная дисциплина, изучающая общение как знаковую сферу;

2) семиотика как метод гуманитарных наук, определённый не природой объекта, а способом его анализа;

3) семиотика склад мышления исследователя, определяющий особенности его психологии.

Проблема музыки как языка впервые в отечественном музыкознании была поставлена в трудах Б. Яворского. Ученый полагал, что му-

зыка, опираясь на всеобщие законы природы и бытия, не может быть глубоко осознана только с помощью ее собственных законов. Для этого требуется выход за пределы музыкальной науки, поэтому отдельные положения «теории символов» (так называлась семиотика в начале XX века) легли в основу теории ладового ритма. Именно Б. Яворскому принадлежит идея сравнения музыкальной речи с речью словесной, что сближает теорию ладового ритма с теорией интонации Б. Асафьева. Сравнивая музыкальную и вербальную речь, выражающую чувство, Б. Яворский усматривает общие черты, присущие не только содержанию, но и форме, вследствие выражения смысла и в музыке, и речи через законченные структуры [10, 87].

В связи с обращением к музыкальной семантике в отечественном музыкознании проблемы музыкального языка начинают активно разрабатываться с 1970-х годов в трудах М. Арановского [6, 9], Ю. Кона [108], М. Бонфельда [29, 30], С. Мальцева [157], А. Денисова [65, 66, 67, 69].

Б. Зильберт, развивая идеи Б. Яворского, высказывает чрезвычайно важную мысль о роли вербального языка в отношениях между семиотическими системами: «...язык словесный занимает уникальное место: язык является интерпретатором всех других семиотических систем (в том числе и музыки). Другими словами, значение знаков любых систем может быть объяснено только с помощью языковых знаков» [87, 47]. Таким образом, музыка является системой интерпретируемой по отношению к языку, являющемуся системой интерпретирующей.

Другой вывод автора связан с анализом концепции Э. Бенвениста [21], согласно которой различие между знаковыми системами музыки и словесного языка лежит на глубинном уровне – типе означивания: язык базируется на семиотическом принципе, а музыка на семантическом. Данной точке зрения Б. Зильберт противопоставляет иной взгляд. Автор делает вывод о том, что, несмотря на существенные различия между языком и музыкой в способах отражения реальности, «отдельные участки музыкальной знаковой системы построены именно по семиотическому принципу» [87, 50]. Опираясь на работы Б. Асафьева, Б. Яворского и М. Арановского, Б. Зильберт приходит к поразительному открытию: «Знаки музыкального “языка”, ... точнее интонационные знаковые комплексы составляют только часть структур музыкальных текстов... Да и сфера означаемого музыкальных знаков не совпадает с означаемыми в вербальных языках. Если в словесном языке знак замещает **реальные** объекты, что является главной чертой семиотического принципа означивания в языке, то у музыкального знака означаемым, в подавляющем большинстве случа-

ев, является **тип чувствования**, а значит **тип отношения к реальности**» [87, 50-51]. Сам же тип чувствования проявляется в интонации, которая становится означающим музыкального знака.

Подчеркивая различие между семиотическим способом означивания, связанном с критерием узнавания знака, и семантическим способом понимания знака *целиком*, Б. Зильберт делает следующий вывод: «Чтобы быть узнаваемым, знак (означающее) должен быть **закреплен** за тем или иным явлением, отношением, предметом (типом чувствования), иметь **постоянную** форму, хотя бы относительно постоянную (тип интонации) и быть **повторяемым**» [87, 51]. Итак, в музыкальном произведении соединяются два признака означивания: семиотический, связанный с повтором интонаций, выступающих в функции знаков, и семантический, при котором происходит восприятие целого произведения как «большой интонации». Анализируя музыкальный язык, автор обращает внимание на не отмеченное в музыкознании противоречие в трактовке понятия интонации, которая, с одной стороны, понимается как текст (Ю. Лотман), если говорить о ее проявлении в рамках целого произведения. В этом случае с точки зрения временной протяженности интонация оказывается нелимитированной, что согласуется с характерным для музыки семантическим способом означивания. Однако допускается и другое понимание интонации, обретающей определенную форму, повторяющуюся и закрепляющуюся «за определенным типом означаемого (типом чувствования)» [87, 52]. В таком понимании интонации, как отмечает Б. Зильберт, в музыкальном произведении возникают участки, построенные по семиотическому способу означивания, «где единицы системы (типовые интонации) полностью выполняют функцию знака» [87, 52].

Анализ работ Б. Асафьева и М. Арановского позволяет автору сделать два вывода. Один касается мысли, подтверждающей очевидность в музыке знаковых функций «бытующих интонаций». Другой указывает на противоречие в характеристике исследователей области означаемых музыкальных знаков: лейтмотивов, повторов, бытующих интонаций: «Так, при характеристике функциональной стороны повторов разного типа внутри одного музыкального текста Арановский совершает подмену понятий. Происходит это следующим образом. Вместо элементов “внутренней” реальности (эмоций, переживаний) означаемыми повторов у Арановского оказываются ... другие повторы (!), Другими словами, повторы оказываются означивающими друг друга, например, первое проведение темы при ее повторе становится означаемым этого повтора как знака... Очевидно, что при такой интерпретации повторов то, что на самом деле ими обозначается, оста-

ется в стороне, полностью игнорируется. Но ведь в музыкальной реальности любой “знак”, в том числе любой повтор, либо все повторы одного мотива в границах одного произведения (музыкального текста) должны, обязаны иметь одно означаемое, закреплённое за ними сознанием, иначе они перестали бы быть узнаваемыми знаками, и это означаемое не может быть одним из них: знак (означающее) не может одновременно быть означаемым» [87, 55]. С этим выводом нельзя не согласиться, ибо оно связано с сущностью понимания знаковых процессов, происходящих в музыке, в частности, с разграничением понятий означаемого и означающего.

Сравнение музыкального языка с вербальным находит отражение в работе Я. Йиранека «Основы музыкальной семиотики», развивающего идеи Б. Асафьева в исследовании специфики музыки, которую он определяет как коммуникативную семиотическую систему [341]. Для доказательства положений автор привлекает классификацию знаков Ч. Пирса и выделяет три типа условных знаков: цитаты, лейтмотивы и криптограммы.

Проблема музыкального текста нашла отражение в исследованиях М. Арановского [11], М. Бонфельда [29, 30]. В рамках данного направления рассматриваются проблемы интертекста (М. Арановский, Л. Крылова, С. Лаврова, Б. Кац, Л. Дьячкова, М. Раку, А. Денисов, Т. Науменко, Е. Вязкова, Дзюн Тиба). Музыкальные знаки, их типология на основе развития идей Ч. Пирса разработаны в трудах В. Холоповой [269, 273], А. Кудряшова [117], А. Денисова [67]. В. Холоповой принадлежит заслуга интерпретации теории знаков Ч. Пирса применительно к музыке. Согласно В. Холоповой, экстрамузыкальная семантика воплощается с помощью триады: знаки-иконны, связанные с воплощением эмоций, знаки-индексы, отражающие явления предметного мира, и знаки-символы, связанные с воплощением идей. О значении данной концепции для отечественного музыкознания свидетельствует факт ее принадлежности к рангу классической музыкальной теории.

Развивая идеи В. Холоповой, А. Кудряшов к трем группам экстрамузыкальных знаков икону, индексу, символу добавляет интрамузыкальные знаки, названные им релятами. Согласно данной теории, реляты классифицируются по принципу сходства и их отношения к тексту. С этой точки зрения автор выделяет внутритекстовые и межтекстовые реляты, которые, в свою очередь, подразделяются на три группы с позиций сходства, производности и различия. Таким образом, автор приходит к мысли о том, что в музыке, помимо трех групп, выделенных В. Холоповой, существует и четвертая группа знаков, обусловленная имманентными свойствами музыки.

Ценными представляются наблюдения А. Денисова, классифицирующего музыкальные знаки из разграничения внетекстовых рядов, без которых не существует музыкальное произведение, на музыкальные, немusикально-звуковые, незвуковые. Анализ типов музыкальных знаков позволил автору сделать важный вывод, касающийся определения знака как структуры, конвенциональной по своей природе. При этом «главные функции конвенциональной семантики заключаются в организации упорядочивающих связей между текстовым и внетекстовым рядами, с одной стороны, и формированием своего рода арки между музыкальным текстом (в частности – его отдельными элементами) и многоплановым миром ассоциаций, окружающих внетекстовый ряд, с другой» [67, 216].

Образно-ассоциативный подход – основан на использовании метафорического и ассоциативного метода моделирования окружающего мира в музыкальном произведении. Этот подход наиболее отчетливо выражен в трудах по музыкальному содержанию В. Холоповой [269, 270, 272], А. Кудряшова [117], М. Карпычева [99], Л. Казанцевой [93, 94]. Разработка теории музыкального содержания В. Холоповой ведется на основе соотношения понятий специальное и неспециальное содержание. Понимая под музыкальным содержанием выразительно-смысловую сущность музыки, автор относит к специальному музыкальному содержанию только ту его сторону, которая связана со спецификой самой музыки. Неспециальное содержание, согласно данной концепции, базируется на трех категориях, определяемых кругом идей, эмоций и предметного мира. Анализ сущности специального содержания приводит автора к выводу о том, что оно базируется на таком понятии эстетики как «эстетическая гармония» и создается с помощью звуков, интервальных отношений, ладогармонической системы, ритмики, метрики, мелодики, фактуры, полифонии, тематизма, музыкальной формы. По эмоциональному тону специальное содержание всегда связано с положительными эмоциями и оценивается положительно. Концепцию содержания В. Холоповой отличает широта и глубина исследовательской мысли, в ней впервые находят всестороннее отражение категории музыкального содержания, впоследствии развитые в трудах отечественных исследователей, занимающихся теорией музыкального содержания.

Соглашаясь в целом с теорией содержания В. Холоповой, выскажем некоторые соображения по поводу используемой терминологии. Одно из них связано с категориями специальное и неспециальное содержание, имеющими смысловой оттенок обязательного и необязательного. Если неспециальное содержание необязательно присутствует в музыкальном тексте, то оно играет второстепенную роль. Однако, как показывает практика, музыкальное произведение, расширяя свои смыс-

новые горизонты, как правило, стремится отобразить внемusыкальную реальность (в том числе художественную) и в этом смысле его присутствие обязательно.

Другой термин касается «эстетической гармонии», характеризующей специальное содержание. Как известно, в эстетике существует принцип двуединого противопоставления, согласно которому противоположная категория должна быть обозначена как «неэстетическая гармония». Однако в эстетике принято иное соотношение диады: гармония – дисгармония, что же касается теории музыки, то она использует понятие гармонии, интерпретируемое не только в тесном, но и широком смысле слова – как эстетическая категория. С этих позиций термин В. Холоповой «эстетическая гармония» совпадает с широким понятием гармонии, которая, как известно, относится к форме в широком смысле слова. Следовательно, «эстетическая гармония» принадлежит не содержанию, а форме, определяющей сущность специального содержания. Здесь уместно вернуться к положению музыкальной эстетики начала прошлого века и убедиться в правоте мысли, высказанной Э. Гансликом о сущности музыкального, заключенного в его форме [44].

Идеи В. Холоповой находят развитие в исследовании А. Кудряшова. Анализируя категорию музыкального содержания, автор рассматривает ее с позиций основных идей, направляющих историческую эволюцию европейской музыки от барокко до современности. Построение теории музыкального содержания потребовало от исследователя решения сложных проблем современной музыкальной семиотики. В ходе обсуждения вопросов, связанных с семиотикой, А. Кудряшов вводит понятие знаковой интерференции, под которой понимаются «единовременные “наплывы” смыслового поля одного знака на поле другого» [117, 24]. Данное понятие позволяет выявить как глубинные смыслы музыкального, так и научно обосновать интерпретацию различных сторон музыкального содержания.

В отличие от В. Холоповой, разделяющей содержание музыки на «специальное и неспециальное», А. Кудряшов использует понятия интрамузыкального и экстрамузыкального содержания, развивая идеи интрамузыкальной и экстрамузыкальной семантики М. Арановского (в свою очередь, ссылающегося на В. Каратыгина и А. Финагина). На наш взгляд, данные термины более точно отражают сущность происходящих в музыкальном языке процессов: музыка, стремясь отразить внемusыкальную реальность, тем не менее сохраняет имманентные (интрамузыкальные) свойства, присущие ей как виду искусства.

В настоящее время получает всестороннее развитие одна из составных частей семиотики музыкальная семантика, в частности, данная про-

блема широко разрабатывается лабораторией музыкальной семантики Уфимского института искусств им. З. Исмагилова, которым руководит доктор искусствоведения, профессор Л. Шаймухаметова.

Экзистенциальный подход – основан на трактовке музыкального произведения как формы бытия человека в мире, являющегося порождением значений и смыслов, связан с исследованием творчества как способа преобразования мира на всех уровнях: от социального до космического. Идея Н. Бердяева – «служения творчеством великим целям» – выдвигает проблему профетической (преобразовательной) роли искусства. Понятие «духовного преобразования» понималось двояким образом: в сакрально-религиозном смысле (Н. Бердяев, В. Соловьев) и как реализация творческих возможностей человека (А. Белый). На него опираются немногие работы, связанные с социо-семиотикой музыки. Данный подход видится наиболее плодотворным и находит отражение в работах Л. Акопяна [2, 3, 4]. Так, анализируя эпоху, в которой жил Д. Шостакович, исследователь подчеркивает специфическую особенность восприятия музыки композитора советским человеком: «Советскому человеку – в частности тому гипотетически идеализированному слушателю, для которого в первую очередь создавалась музыка Шостаковича, – звучащая материя (да и, вероятно, всякая иная эстетическая реальность) интересна главным образом постольку, поскольку за ней кроются экзистенциальные бездны... Бездны, о которых идет речь, метафизичны; они разверзнутся там, где на унылую советскую действительность внезапно ложится отблеск мистического гносиса» [4, 18].

Данной идее созвучны мысли Л. Птушко, подчеркивающей экзистенциальную окрашенность темы творчества, категорий жизни и смерти, Красоты и Добра в произведениях Д. Шостаковича [190]. Согласно этой точке зрения, попытка приостановить крушение духовности и стремление к нравственному преобразованию мира роднит композитора с экзистенциальными идеями русских философов начала века – Н. Бердяевым и В. Соловьевым.

К экзистенциальному направлению относятся исследования М. Арановского, А. Климовицкого, посвященные проблемам сознательного и бессознательного в музыке, которые ведут свое начало с конца 70-х годов XX века [8, 103, 104]. В них подчеркивается значимость существования внезнаковой, иррациональной сферы, присутствующей в любой музыкальной культуре, в которой находит проявление загадочная «мировая воля» (А. Шопенгауэр). Исследование сознательного и бессознательного с позиций современных научных представлений принадлежит В. Холоповой, анализирующей огромную область бессознательного в музыке, проявляющегося на разных уровнях: от субсенсо-

норного, не воспринимаемого органами чувств, до уровня восприятия целостного музыкального произведения [271].

А. Кудряшов, подчеркивая особую роль сферы бессознательного на характер воздействия сознательно прочитываемых музыкальных знаков, определяет ее как энергетическое поле, воздействующее как на экстрамузыкальные, так и интрамузыкальные знаки. Автор приходит к мысли о существовании трех родов общей семантики европейской музыки Нового времени: экстрамузыкального, интрамузыкального и эмоционально-суггестивного [117].

Рассмотрев исторический аспект семиотических представлений, можно утверждать, что семиотика в музыкознании связана с развитием музыкально-эстетических и философских идей. В то же время отдельные науки, занимающиеся изучением формы, полифонии, гармонии, не рассматривались с точки зрения системы знакового общения. Работ, обобщающего характера, посвященных проблеме исследования звукоорганизации XX века с позиций семиотического подхода, до сих пор не существует. Некоторые вопросы, рассматриваемые в работе, в отечественном музыкознании не затрагивались, отсутствует и разработка методов семиотического анализа.

Таким образом, на наш взгляд, назрела необходимость в создании новой теоретической концепции, которая бы позволила раскрыть ряд актуальных и фундаментальных проблем, связанных с изучением звукоорганизации XX века в аспекте семиотики. Они касаются как общих вопросов, рассматривающих звукоорганизацию в контексте развития культуры, так и частных, отражающих специфику звукоорганизации как знака, обладающего определенными значениями. Одновременно решение этих вопросов дает возможность по-новому взглянуть на проблему музыкальной семиотики в целом.

В работе анализируются произведения самых разных стилей и жанров. Однако в целях изучения наиболее типичных свойств звукоорганизации с позиций семиотики в работе не представляется возможным охватить стили всех композиторов XX века. В этой связи творчество одних авторов (А. Скрябин, Н. Рославец, Д. Шостакович, А. Веберн, К. Штокхаузен) рассматривается более подробно, творчество других (С. Рахманинов, А. Шёнберг, А. Берг, С. Прокофьев, И. Стравинский, А. Лурье, П. Булез, Б. Барток, О. Мессиан, А. Шнитке, Ч. Айвз, М. Баббит, Д. Ардженто, Р. Щедрин, Э. Денисов, С. Губайдулина, К. Пендерецкий, В. Лютославский) становится объектом исследования в связи с конкретно выдвигаемой проблемой исследования. Жанровый диапазон избранного материала самый разнообразный, включающий как крупные симфонические произведения, так и инструментальные, и вокальные миниатюры.

Такой выбор обусловлен несколькими причинами.

- Во-первых, стремлением показать обширную панораму типов звукоорганизации, индивидуально проявляющихся в разных стилях.

- Во-вторых, панорамный, устремленный вширь анализ, неизбежно ставит перед исследователем проблему ограничения материала с целью глубинного рассмотрения наиболее типичных стилевых признаков звуковисотности.

- И, в-третьих, использование произведений разного жанрового диапазона позволяет выявить смысловые оттенки в передаче звуковисотного сообщения.

Анализ звуковисотных кодов позволил подойти к произведению XX века как носителю информации. Поскольку музыкальное сочинение, основанное на индивидуальных звуковисотных структурах, кодирует информацию, зашифровывает смысл сообщения, важнейшей задачей монографии стало исследование соотношения понятий информация и смысл музыкального сообщения, а также проблемы коммуникативных связей, рассматриваемых в работе с позиций адресата (слушателя).

Решение вопросов музыкальной коммуникации, художественного смысла невозможно ограничить рамками музыкознания. Семиотический подход к изучению звукоорганизации XX века позволяет рассмотреть ее в контексте художественной культуры и динамики исторической перспективы. Такой обзор потребовал выхода в сферу эстетики, искусствознания, культурологии и философии. Так, анализ звукоорганизации первой половины XX века свидетельствует об определенной эстетико-художественной установке композиторов на преодоление реального мира и его замену искусственной жизнью, что приводит к доминированию симулякра. В этой связи в работе вводится понятие звуковисотного симулякра, призванное обозначить новое отношение к воплощаемой реальности.

Поскольку звукоорганизация является смыслообразующей структурой, в диссертации осуществляется анализ устойчивых, стереотипных формул, имеющих структурно-смысловую значимость. Структурная упорядоченность звуковисотности, вырабатываемая в результате навыков общения, оказывает мощное организующее воздействие на весь комплекс коммуникативных средств, что позволило звукоорганизацию рассматривать как один из механизмов создания музыкального текста. В свою очередь, музыкальные тексты становятся реализацией звуковисотной структуры. Анализ звуковисотной организации позволил выделить в работе наиболее важные аспекты: 1) историко-культурный, в контексте которого звукоорганизация становится отра-

жением определенного типа мышления художника и его мировоззренческой установки; 2) музыкально-лингвистический, с позиций которого звукоорганизация представлена как языковая система, обладающая специфическим кодом; 3) коммуникативный, связанный с проблемой двусторонних отношений между отправителем и получателем сообщения; 4) методологический, направленный на исследование имманентно-языковых норм звукоорганизации XX века.

На основе комплексной методологии обобщаются закономерности звукоорганизации XX века, выявляются характерные для конкретного стиля свойства через анализ кодовых структур. Основное внимание сконцентрировано на особенностях музыкальной речи – ее интонационной лексике, семантике высказывания, и оказывающих на нее влияние художественных кодов литературы, живописи, архитектуры, кино. Таким образом, звуковысотные коды в данной работе характеризуются как относительно самостоятельные, обладающие имманентной смыслообразующей структурой, находящиеся во взаимосвязи с другими художественными и культурными кодами.

Глава I. ЗВУКООРГАНИЗАЦИЯ ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА КАК ВЫРАЖЕНИЕ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ПАМЯТИ

Объекты семиотики находят своё выражение в окружающем нас мире – вербальном языке, точных науках, искусстве, в организации семьи, быта, дизайна, в общении животных, растительном мире. Непосредственным предметом семиотики является система, несущая с собой информацию с помощью определённых знаков. Какой бы ни была эта система, сложившаяся в обществе, природе, в устройстве самого человека (его физиологии и психологии), она непременно становится предметом семиотического исследования.

Любое произведение искусства, в том числе и музыкальное, является носителем информации. Современное развитие средств коммуникации и постоянные контакты различных культур способствуют расширению круга участников, вовлечённых в процесс общения. Создаётся единый информационный мир, изменения которого фиксирует семиотика. В то же время в этом единстве сохраняются черты двойственности, обусловленные, с одной стороны, спецификой мира искусства и мира науки и техники – с другой. При этом целостность пространства художественного мира, по наблюдению Ю. Степанова, обеспечивается с помощью интертекстуальности, а единство научного мира – транснациональными системами научно-технической информации, которые он называет инфосферой. Таким образом, «интертекст и инфосфера – вот два ключевых термина, характеризующих новое в семиотике.....» [221, 6]. Как уже было отмечено, любая структура, в том числе звуковысотная, отражает художественные принципы того или иного композитора, являясь своеобразным документом истории и определённым носителем информации.

Невероятная активность экспериментирования в области звукоорганизации явилась результатом колоссального накопления мелодической энергии в конце XIX века. Достигнув точки кипения, исчерпав все возможности, эта энергия постепенно затихает и перемещается в другие области. Звук как явление акустическое, природное постепенно превратилось в явление искусственное, сделанное, подлежащее разрушению. Об этом свидетельствует микрохроматика, связанная с дальнейшим расщеплением звука, что сближает музыку с физикой и математикой. Поэтому искусственно сделанному звуку, на котором базировалось творчество композиторов первой половины XX века, проти-

вспоминается другое искусство, демонстрирующее связь с природой. В этой связи широкое распространение получают инсталляции, хэппенинги, микс-арты.

Вариативность высотных структур, свойственная музыке XX века, отражает общие тенденции современного искусства, стремящегося выразить новую реальность в формах, соответствующих изменившемуся миропониманию и состоянию души человека с позиций неопределенности, децентрализации, в противовес устойчивости и неизменности понимания реальности в искусстве прошлого времени. Здесь можно сослаться на манифест художников Мириорамы «Группы Т» (Анчески, Бориани, Коломбо, Девекки): «Любой аспект реальности, будь то цвет, форма, свет, геометрические пространства или астрономическое время, является неповторимым аспектом проявления ПРОСТРАНСТВА-ВРЕМЕНИ или, лучше сказать, различными способами восприятия между ПРОСТРАНСТВОМ и ВРЕМЕНЕМ. Таким образом, мы рассматриваем реальность как непрерывное становление явлений, воспринимаемых нами в изменении. С тех пор как в сознании человека (или только в его интуиции) реальность, понимаясь таким образом, пришла на смену устойчивости и неизменной реальности, мы начали усматривать в различных видах искусства стремление выразить эту реальность в соответствующих терминах становления. Следовательно, поскольку мы рассматриваем произведение как реальность, состоящую из тех же элементов, из которых состоит окружающая нас реальность, необходимо, чтобы само произведение находилось в постоянном изменении» [306, 394].

Отражением нового понимания окружающей действительности в художественном произведении являются такие термины как, «произведение в движении» («витрины» художника Л. Мунари), «эпистемология рассредоточения» (Ж. Матье). В связи с этим появляются «подвижные созвездия» П. Бери, роторельеф М. Дюшана, артикулированные структуры Л. Мунари, подвижные листы Д. Рота, кинетические структуры, отражающие движение глаз зрителя, Й. Сото, принципиально разомкнутые музыкальные произведения, не имеющие строго регламентированных частей: «Турангалила» О. Мессиана, «Чет и нечет» С. Губайдулиной и другие. Лексика, используемая тем или иным художником, поэтом, писателем, композитором, явно свидетельствует о культурных влияниях, определяющих их творчество. Обращение к понятиям, заимствованным из других областей познания, позволяет рассматривать искусство художника как образную дифиницию определенного взгляда на мир. При этом угол зрения меняется в зависимости от достиже-

ний науки и культуры того времени, в котором творит его создатель. В силу этого возникает возможность установить связи между появлением новых неевклидовых геометрий и неклассическими геометрическими формами кубизма, фовизма, звуковыми полями Булеза, Штокхаузена, между мнимыми и трансфинитными числами математики и абстрактной живописью, звуковыми прогрессиями Губайдулиной, Денисова, между попытками аксиоматизации геометрии Гильберта и неопластизмом, конструктивизмом в живописи и минимализмом в музыке.

Ю. Холопов, характеризуя XX век, выделяет два этапа авангарда, которым присущи определённые типы звуковысотной организации. Первый авангард связан с появлением новой тональности на основе гемитоники, чаще всего называемой «атональностью»; новой модальности натуральных и симметричных ладов; микрохроматики; додекафонии и серийности; многопараметровости. Второй авангард опирается на сериализм; сонорику; алеаторику; электронную и конкретную музыки; пространственную музыку; полистилистику; тембрику; хэппенинг и микс-арт. При этом возникает следующая закономерность: чем дальше мы удаляемся от начала XX века, тем менее обнаруживаем связи новаций с собственно звуковысотной структурой [258].

В сопоставлении двух этапов авангарда можно увидеть определенный контраст, воплотившийся в специфике художественного отражения мира. Так, при всем разнообразии течений и направлений первый этап авангарда был обусловлен доминированием художественных направлений, определяющих развитие культуры эпохи в целом, а второй этап -- с воздействием научной области знаний: философии, математики, физики, психологии. Отсюда можно сделать вывод, что в первой половине века продолжают действовать принципы, намеченные в предыдущем столетии. В музыке, как и других видах искусства, наблюдается стремление отобразить новый мир средствами другого искусства, что способствует появлению новых художественных форм, организованных на основе специфического кода, соединяющего разнородные черты: искусства временного, пространственного, визуального. Характерным признаком музыкально-художественного сознания становится синестетичность, являющаяся следствием интегративности психических процессов. Поэтому образ мира, несмотря на его противоречивость, сохраняет относительную цельность.

Второй авангард ставит под вопрос существование единого и совершенного образа, ибо отражает другой реальный мир: прерывный и незавершенный. Новая картина мира потребовала и новых средств, способных выразить предполагаемый образ: на смену завершенным, замкнутым произведениям приходят принципиально открытые, способные «...как следует видеть все, в чем мы живем, и, видя, принимать

его и включать в свое восприятие. Открытое произведение целиком занято тем, чтобы дать нам образ этой прерывности: оно не рассказывает о ней, *а является ею*» [306, 209].

Рассматривая музыкальное искусство XX века в динамике, следует отметить постепенное нарастание тенденций к доминированию высотных организаций с очевидной и последовательной структурой, жестким проявлением которой стали серийность и сериальность (середина XX столетия), с дальнейшим отходом от этой тенденции, ее спадом и переходом к менее отчетливым структурам, таким как сонорная музыка, полистилистика, электронная и конкретная музыка. При этом менее четко организованные структуры начала первого и завершения второго авангардов отличаются большей внутренней емкостью, динамичностью, тогда как более организованные звуковысотные структуры, обозначившиеся к середине века, менее динамичны. Эволюцию звукоорганизации XX века в самом общем плане можно обозначить как движение к центру с постепенным возвращением на новом витке спирали к исходной точке. Это движение к кульминационной точке с последующим спадом есть проявление семиосферы музыки. Как отмечал Ю. Лотман, «Пространство культуры – семиосфера – не есть нечто действующее по предначертанным и элементарно вычислимым путям. Оно кипит как на Солнце и, как на Солнце, в нем очаги возбуждения меняются местами, активность вспыхивает то в неведомых глубинах, то на поверхности и иррадирует энергию в относительно спокойные сферы. И результатом этого непрерывного кипения является выделение колоссальной энергии. Но энергия, выделяемая семиосферой, – это энергия информации, энергия Мысли» [137, 375].

Рассмотрим более подробно каждый из выделенных исторических этапов. Семиотический аспект проблемы связан с общей установкой на музыкальное искусство рассматриваемых периодов как на способ отражения структуры художественной культуры. Каждая культура обладает собственным кодом, позволяющим говорить об индивидуальных особенностях данного вида искусства. В то же время культура не существует в изоляции, а вступает во взаимодействие с другими. Такое взаимодействие с точки зрения семиотики позволяет говорить об опоре на «вторую действительность» (термин Ю. Лотмана), в результате чего между создаваемым автором текстом и реальностью находится метатекстовое построение (Ю. Лотман). Иными словами, в механизме осмысления жизни включается внемузыкальная реальность, находящаяся в сложных отношениях с музыкальными кодами¹.

¹ Вопросам типологии звуковысотных кодов посвящена глава 3.

Если соотнести выделенные этапы эволюции в их отношении к немусыкальной реальности, то в первой половине XX века обозначается тенденция к осознанию художественного опыта, а во второй половине заметно стремление к познанию научного опыта, накопленного человечеством. С точки зрения хранения памяти два этапа противопоставляются как разные типы памяти, определяемые Ю. Лотманом как «память творческая» и «память информативная». Характерное свойство творческой памяти состоит в том, что «Она сохраняет прошедшее как пребывающее» [143, 674], поэтому смыслы в ней «не хранятся», а постоянно возрастают. В информативной памяти важен конечный результат, направленный на изобретение нового, как, например, в технической информации.

Как было отмечено, звукоорганизация музыки является индикатором, отражающим общий художественный контекст эпохи, что позволяет говорить о ней как о носителе культурной памяти. Процесс эволюции звуковысотной структуры свидетельствует о ее непрерывном развитии, накоплении исторического опыта, сбрасывании прошлого для утверждения новых культурных кодов, способных превратиться в память музыкальной культуры. Проблема памяти культуры как объекта семиотики исследуется в трудах Ю. Лотмана, отмечавшего сходство законов развития культуры и памяти: «Семиотические аспекты культуры (например, история искусства) развиваются, скорее, по законам, напоминающим *законы памяти*, при которых прошедшее не уничтожается и не уходит в небытие, а подвергаясь отбору и сложному кодированию, переходит на хранение, с тем, чтобы при определенных условиях вновь заявить о себе» [144, 615]. Важной особенностью памяти, согласно Ю. Лотману, является ее историчность: «Это всегда опыт переживания истории – временного процесса, процесса превращения будущего в настоящее, настоящего – в прошлое, вчерашнего прошлого – в позавчерашнее и т.д. Это всегда опыт новых попыток справиться с энтропийными процессами «временности» – с необратимой тенденцией к аннигиляции прошлого, растворения его в небытии. В этом смысле специфической особенностью культурной памяти как памяти исторической является ее ориентация на спасение прошлого – осознанная борьба с забвением, с погружением прошлого в небытие» [144, 617].

Звукоорганизация, отбиравшая коды памяти из музыкального и художественного наследия прошлого, постепенно создавала новые, ставшие знаками эпохи, в которые они создавались. При этом памятью музыкальной культуры становился определенный факт современности, или

личность современника, приобретающая в данную эпоху символическое для искусства значение. Однако отдельная личность, непосредственно выражающая свое отношение к миру и воплощающая в своем творчестве индивидуальные переживания, не является памятью истории, если эта личность не мыслит себя вне исторической преемственности. Отсюда следуют выводы, во-первых, между коллективной и индивидуальной памятью существует тесная связь: индивидуальная память немислима без коллективной, а во-вторых, и индивидуальная, и коллективная память немислимы вне исторического развития.

Таким образом, своеобразие и специфика каждой музыкальной культуры, как и культуры в целом, осознавалось в сопоставлении с предыдущим и последующим опытом, позволявшим актуализировать ценностный аспект музыкальной культуры, взятый в исторической динамике. Говоря о феномене культуры, Ю. Лотман отмечает парадоксальность, заключающуюся в неравномерности развития ее отдельных элементов: «С одной стороны, для всякого непредвзятого наблюдателя очевидна историческая изменяемость культуры, ее динамический характер. С другой стороны, очевидна разница в скорости исторической динамики различных ее составляющих. И язык, и искусство, и мода (как и многое другое) входят в сложное гетерогенное и полифункциональное целое, которое мы называем “культурой”. Однако изменения языка происходят на протяжении столетий, а мода нового времени ежегодно меняет свой код» [144, 614]. Парадоксальность развития звукоорганизации заключается в невероятном ускорении процесса ее изменения в рамках одного XX столетия по сравнению с предшествующим трехсотлетним периодом, и в этом смысле ее можно сравнить с быстрой и капризно изменчивой модой.

Для характеристики музыкальной памяти немаловажным фактором является понятие степени ее концентрации. Так, В. Тэрнер подразделяет символы, сохраняющие и реконструирующие память о предшествующих текстах, на простые и сложные [231]. К простым относятся архаические пространственно-геометрические, звуковые, жестовые и другие формы, а к сложным – комплексные культовые и культурные символы. При этом простые обладают наиболее сложным и многомерным содержанием, то есть отличаются большой культурной вместимостью памяти, а сложные, напротив, имеют, как правило, константную и одноплановую семантику. С этой точки зрения символы звукоорганизации, сохраняющие память о музыкальных текстах, относятся к простым формам, а, следовательно, обладают многомерным и неоднозначным содержанием.

Весьма ценным представляется замечание Ю. Лотмана относительно выражения «хранить информацию», которое может вводить в заблуждение, поскольку «Память не склад информации, а механизм ее регенерирования. В частности, хранящиеся в культуре символы, с одной стороны, несут в себе информацию о контекстах (гесл, языках), с другой, для того, чтобы эта информация “проснулась”, символ должен быть помещен в какой-либо современный контекст, что неизбежно трансформирует его значение» [144, 618].

В музыковедении различают две формы музыкальной памяти: культурную (коллективную) и индивидуальную, между которыми существует тесная взаимосвязь. «По мере обретения нового индивидуального музыкального опыта одновременно происходит и обогащение музыкальной культуры, так как ее содержание пополняется новыми информационными аспектами. Культурная музыкальная память, в свою очередь, оказывает влияние на индивидуальную музыкальную деятельность человека, который черпает музыкальные смыслы и идеи из общего культурного слоя. Такое взаимное информационное пополнение культуры и личности создает предпосылки не только для возникновения новых музыкальных артефактов, но и, прежде всего, для развития, как личности, так и музыкальной культуры в целом» [189, 124]. Процессы, свойственные музыкальному искусству двух этапов авангарда, в частности, доминирование художественной реальности в первой половине века и научной реальности во второй, наложили отпечаток на память культуры, нашедшую индивидуальное преломление в творчестве отдельного композитора и, соответственно, в его звукоорганизации. Поскольку в работе не представляется возможным охарактеризовать все индивидуальные типы звукоорганизаций музыки XX века, целесообразно выделить с точки зрения избранного семиотического подхода наиболее специфические стили, фокусирующие характерные признаки культуры. Такими признаками можно считать 1) ориентированность автора на определенный тип (художественной либо научной) реальности, воплощенный в его творчестве, и 2) устойчивость, стабильность или неустойчивость, переменность, способствующие смене художественных ориентиров в творчестве того или иного композитора.

С точки зрения типов воплощенной реальности выделим три доминирующих типа памяти, которым соответствуют те или иные культурные коды: художественный, информативный¹ и синтезирующий – художественно-информативный. Художественный тип свойствен первому авангарду,

¹ Данная классификация опирается на типы культуры, предложенные Ю. Лотманом [см.: 139].

в котором при доминирующей роли музыки обнаруживается воздействие кода другого искусства. А поскольку каждый вид искусства обладает присущей ему системой знаков, кодирующих информацию, то с точки зрения обмена и хранения информации, можно говорить о расширении объема музыкальной памяти. Особую актуальность в исследовании звукоорганизации, опирающейся на художественную память, получают вопросы перекрещивания или соприкосновения различных языков. Информативный тип характеризует второй этап авангарда – постмодернизм с его ориентацией на техническую, научную модель мира. В соответствии с типом памяти, видоизменяется и звукоорганизация, в которой усиливается роль рационального начала. Третий тип памяти, синтезирующий (или художественно-информативный), основан на взаимодействии первых двух типов, что приводит к стиранию граней не только между видами искусств, но и между музыкой и окружающей жизнью. Такой предельно широкий объем памяти существенно изменяет не только музыкальный код, но и коды, включенные в синтезирующий процесс.

С позиций устойчивости признаков индивидуальная музыкальная память подразделяется на немодулирующую, ориентированную на определенный тип (или типы) культуры, и модулирующую (термин Ю. Лотмана), в которых происходит смена одного вида художественной реальности, а соответственно и типа звукоорганизации, на другой (внутривидовая модуляция). В первой половине XX века на немодулирующий тип опирается музыкальная память Скрябина, Рославца, Веберна, на модулирующий тип – музыкальная память Шостаковича. Во второй половине века модулирующая память проявляется как переход и взаимодействие не внутри одного вида памяти, а как смена противоположных типов памяти – художественной и информативной (синтезирующий тип).

1.1. Музыкально-живописные идеи начала века

Важным механизмом, объединяющим разрозненные направления начала XX века, становится ориентированность на доминирующий тип художественной культуры, что позволяет говорить о творчестве композиторов, ориентирующихся на живопись, кинематограф, поэзию, литературу. Такая ориентированность музыкального произведения на экстрамузыкальную семантику определяет специфику музыкального языка, изменяющегося под воздействием включения кода смежного искусства.

Начало XX века явилось органичным завершением предыдущего периода, где, по наблюдению А. Демченко, «Классическая эпоха, начавшая свой путь в середине XVIII столетия, с конца XIX вступила в завершающую фазу эволюции со всеми вытекающими отсюда последствиями. Главное из них состояло в том, что время работало против нее и после многих десятилетий полнокровного существования она постепенно клонилась к упадку» [62, 170]. Характерное для завершающего периода сочетание разностилевых тенденций обеспечивало связь между соседними временными этапами культуры: уходящей позднеромантической и новой антиромантической, характеризующейся резким языковым сломом.

Многие тенденции, обозначившиеся в музыке, в том числе и в сфере звуковысотной, во многом были сходны с общими художественными направлениями. Конец XIX – начало XX века – эпоха активного устремления искусств навстречу друг другу. В этом встречном движении особое значение приобретают музыка и живопись, союз которых после импрессионизма получил иное «звучание»: взаимодействие носило не прямолинейный характер, а имело опосредованные двусторонние связи. Действительно, среди множества сочетаний музыки с другими искусствами, повлиявших на преобразование звукоорганизации, именно живопись сыграла решающую роль в трансформации звуковысотного кода, придав ему новые, неизвестные ранее, черты.

Если в конце XIX века в результате живописного импрессионизма в музыку был привнесён элемент изобразительности, где визуальный прообраз выступал в качестве главного источника вдохновения, то в начале XX века под воздействием музыки общую тенденцию в живописи можно обозначить как экстрамузыкальную, связанную с поиском аналогов, которые способствовали образованию музыкальной живописи. О музыке много говорил Кандинский, «предлагая создать такую живопись, которая бы не иллюстрировала музыку, но брала за основу её ритмы и формы» [230, 129]. Сходные мысли высказывал Аполлинер, усмотревший в орфизме Р. Делоне музыкальные формы, Чюрленис, мечтавший о транспозиции музыки в живопись. Поэтому композиции художников активно насыщались не только музыкальной техникой – модуляциями, хроматизмами, аккордовыми соединениями, но и различными жанрами – фугами, симфониями. Об этом красноречиво свидетельствовали названия картин: «Композиции» Кандинского, «Музыка» Матисса, «Адажио» и «Симфония» Синьяка, «Фуга в красном цвете», «Статическая и динамическая градации», «Старинные аккорды» Клее. Музыка становится своеобразным символом времени, и

как искусство импровизационное, процессуально-бесконечное, пространственное и распределенное «духовно» соответствует этому периоду в целом. В этой связи следует отметить, что А. Блок рассматривал культуру как организованное «духом музыки», «исконное» построение. Отсюда и мысль о переводе живописного языка на язык музыки и наоборот, возникшая, например, у Д. Ингардта. Согласно этой точке зрения, объединяющим началом такого союза искусств должен служить тон: «Специальная область живописи – цветовой тон, так же как тон звуковой в музыке. Краски и прочие материалы – нечто изменчивое и преходящее, но тон вечен и неизменяем, как сама красота: он идеален и бессмертен ... не каждый цветовой тон музыкален Солнечный спектр дает нам ряд октав цветовой скалы, из которого мы можем принять 8 октав» [175, 373]. Высказываются даже идеи создания учреждения наподобие консерватории, где изучались бы цветовые мелодии, цветовые гармонии и музыкальные формы живописи.

Под воздействием музыки живопись стремится к растворению предметности и выдвигению на первый план субъективной эмоции. Один из ярких представителей голландской живописи начала века Мондриан вполне отчетливо ставит перед собой задачу найти те «особенности формы и естественной окраски, которые возбуждают субъективные чувственные состояния и затемняют чистую реальность». Кандинский занимается разработкой эстетико-философской идеи «музыки сфер», воплотившейся в многочисленных «Импрессиях», «Импровизациях» и «Композициях». Сам художник считал, что «импрессии» (впечатления) передают эффект видимой природы, импровизации выражают впечатления внутренние, а композиции звучат как «молитва» и вызывают «внутреннюю вибрацию». Обращение к одному из нематериальных искусств – музыке способствовало переходу живописи к «абстрактному построению», способному в наибольшей степени воплотить «внутренний мир» [96]. Подобные живописные полотна предвосхищают открытые тексты, нашедшие распространение во второй половине столетия. По мнению Н. Коляденко, «нефигуративные полотна являются открытыми, вероятностными текстами, интегрированными модулями, механизмами, провоцирующими образование смыслов у воспринимающих. Обнаружению в абстрактном искусстве не внешней музыкальности, а возвращения в предлогическую стихию внутренней речи способствуют необходимые для его восприятия принципы раннего мышления: синестетическая эмпатия («вращение в картине» В. Кандинского), синестетические аттракторы – части вместо целого, закон общего эмоционального знака как регулятора синестетичности» [322, 41-42].

Другим важным механизмом, придающим единство художественным системам, являются модели построения этих систем, выражающиеся в создании авторских (или «именных») теоретических систем. В самом общем плане сходные тенденции музыки и живописи были связаны с появлением многочисленных теоретических концепций нового искусства, отражающих изменившееся мироощущение. С декларацией новой живописи выступают Делоне – создатель архитектуры цвета и динамической поэзии, Мондриан – автор неопластицизма, Кандинский – философ и проповедник абсолютного искусства. Вслед за Кандинским в отечественной живописи разрабатываются оригинальные концепции супрематизма Малевичем и лучизма Ларионовым.

Как и художники, композиторы утверждают своё «я» выдвижением смелых идей: Хауэр в теории троп, Шёнберг в двенадцатитоновой композиции, Рославец в технике синтетаккордов. Само движение музыки к серийной технике, в основе которой лежал принцип преобразования ряда неповторяющихся звуков, было обусловлено общей художественной тенденцией времени. Так, «перестройка» традиционного искусства в живописи приводит к увлечению сериями картин, которое, как отмечает Турчин, идёт от Одилона Редона «с его иррадирующими элементами цветных снов, до Кандинского, отмечавшего свои композиции просто номерами». Серийность как один из способов передачи пластического образа помогала «эстетическому преобразованию предмета».

Много общего в музыке и живописи проявляется в безудержном ниспровержении старого в целях декларации нового. Например, одну из важнейших установок абстрактной живописи на беспредметное искусство или «чистую живопись», создавшую прецедент скандальной истории, можно сравнивать с ситуацией исчезновения из музыки тональности, приведшей к атонализму. В обоих случаях происходит отказ от традиций, породивший многочисленные споры и дискуссии. Тональность как незыблемая основа организации заменяется тотальной тематизацией и двенадцатитоновым рядом, которые призваны упорядочить все элементы формы.

Исчезновение предмета из живописи заставляет художников, как и композиторов, искать другие средства, способные заменить реальный образ. Ими становятся цвет и форма: теперь они выдвигаются на первый план и подвергаются активному экспериментированию. Область цвета является своеобразной лабораторией творческих поисков Р. Делоне, считавшего, что сочетание красного и синего обладает особой силой, подобной «удару кулака». Вслед за Делоне П. Мондриан утверждает три основных цвета – красный, синий, жёлтый, которым проти-

нопоставляются не цвета – черный, белый, серый. И, подобно Шенбергу, утвердившему свод законов двенадцатитоновой композиции, художник формулирует пять основных правил абстрактной живописи. Кандинскому принадлежит разработка цветовой символики, согласно которой чёрный цвет олицетворяет смерть, белый символизирует рождение, красный – мужество, синий подобен небесному, спокойному и печальному как виолончель, жёлтый пробуждает земное начало, вызывая бешенство и напоминая звуки флейты, а зелёный ассоциируется с состоянием неподвижным и аэмоциональным [230, 145].

Неудивительно, что столь интенсивные разработки живописной концепции цвета послужили основой теоретических построений в музыке. Так, теории художника Иттена, имевшие романтико-экспрессионистическую окраску, стали краеугольным камнем теории Хауэра. Опираясь на иттеновскую семантику цвета, он обозначил семантику тональностей, вплотную подойдя к идее обоснования цветомузыки. Согласно Хауэру, 12 звуков хроматической гаммы соответствуют 12-ти ступенному цветовому спектру, где важное значение имеет принцип «гармонического равновесия», который определяет пары тритоновых двузвучий, расположенных по кварто-квинтовому кругу. Тональность *C* ассоциируется с апофеозом всего чистого, светлого, победоносно-торжественного. Дизъонное возрастание способствует омрачению, сгущению колорита. Тональность *Fis* определяется как «сатанинская», «мученическая», «тяжеловесно – грязная». Сфера же бемольных тональностей воспринимается мягкой, расслабленной, пассивной и сентиментальной. Поэтому движение по квинтовому кругу вверх становится выражением борьбы, отчаяния, боли, радости, жизни и смерти, материи и промстеевского духа. Движение по квартам вниз вводит в сферу пасторальности. Каждый голос четырёхзвучного аккорда Хауэр наделяет определённым цветом: сопрано – зелёный, тенор – голубой, бас – красный [119].

В отличие от западноевропейской в русской музыке концепция цвета не получила всестороннего теоретического освещения, но стала реальным практическим воплощением сначала у Римского-Корсакова, а затем у Скрябина, где по мере эволюции творчества в качестве кодирующего механизма музыкального текста начинает доминировать живопись. Особенно заметно ее воздействие в поздних сочинениях композитора, проявляющееся с различных сторон. Об этом свидетельствуют названия произведений, отсылающие к живописным ассоциациям – «Маска», «Темное пламя», «К пламени», использование пространственно зафиксированной точки зрения, проявляющееся в смене движений «низа» – «верха», благодаря чему усиливаются пространственные, а

не временные категории. Зрительные ощущения включаются в действие при знакомстве с нотным текстом, на который смотришь снизу вверх. Это ощущение усиливается равномерным движением баса на тритон. Полифоничность музыкального текста также осуществляется с помощью зрительных впечатлений: они связаны с энгармонической заменой знаков при акустическом равенстве аккордов. Эксперимент цветовых ощущений звука – одна из главных точек соприкосновения Скрябина с Хауэром, в частности, совпадает восприятие бемолей и дизезов. Вполне очевидно, что смена знаков, связанная со сменой красок, способствовала изменению эмоционального состояния, обозначая переход из сферы спокойной, расслабленной и даже сентиментальной в сферу беспокойную, проникнутую духом сомнения. В этой связи следует отметить, что своеобразный выход в область цвета Скрябин и Хауэр осуществили почти параллельно и независимо друг от друга, так как работа Хауэра «О звуковой краске» была опубликована в 1918 году после смерти Скрябина.

Музыкальные эксперименты в области цвета идут одновременно с экспериментами в сфере звука, способствующими расширению его акустических возможностей. Примером служит творчество Хабы, Вышнеградского – создателей четвертитоновой музыки. Параллельно с цветом поиск авангардной живописи был направлен на разработку новых форм, отражавших ощущение изменившегося пространства. Так, если в орфизме Делоне развита идея квадратуры круга, то Мондриан отдаёт предпочтение прямым линиям, которые в отличие от круга – символа замкнутых форм – тяготеют к бесконечности.

Освобождая живопись от социальных обязательств и выдвигая идею чистого искусства, художники акцентируют рациональное начало, в котором особое значение приобретают принципы геометрии с её линиями, квадратами, кругами, о чём свидетельствует название известной картины Малевича «Чёрный квадрат». Геометрические элементы пронизывают теории трёх отечественных авангардистов: В. Кандинского, К. Малевича и М. Ларионова. Так, согласно Кандинскому, горизонтальная линия означает женственность, пассивность, статику, «лежание». Вертикаль наоборот активна, мужественна и связана с ходьбой, движением и в конечном счёте с восхождением.

Доминирование чётких конструкций в кубизме и, особенно в абстрактном искусстве было призвано упорядочить форму, придать ей черты структурирования (Р. Делоне, П. Мондриан, Ф. Купка, К. Малевич). Тенденция к тотальной организации средств выражения находит своё воплощение в супрематизме Малевича, где принципы геометрическо-

го расположения распространяются не только на форму, но и на распределение интенсивности цвета. Его краски, чередуясь по закону строгой симметрии с намеренной правильностью расположения, подчеркивают переход от тона к полутону, умножаясь в геометрических градациях. Эта же идея пронизывает теорию лучизма Ларионова, согласно которой первостепенное значение приобретает эффект сверхвидения, основанный на сумме лучей, веерообразно исходящих из одной точки.

Сходные тенденции наблюдаются и в музыке: у Хауэра основой и принципом музыкального мышления становятся 44 тропа, у Шенберга – серия и комбинаторика кватерниона у Веберна – микросерия, прообразом которой послужил магический квадрат. Геометрическая правильность в художественном творчестве получает семиотическую наполненность: она возводится в эстетический идеал, олицетворяющий идею синтеза красоты и рациональности. При этом рациональное мыслится как противопоставление природному, стихийному, неорганизованному.

С семиотической точки зрения пространство живописи по отношению к музыке воспринималось художниками, прежде всего, в оппозиции: предметное – беспредметное, статичное – процессуальное, зафиксированное – импровизационное, однозначное – амбивалентное¹. В свою очередь, композиторы, опираясь на живописный код, осознают его конкретно-цветовую (не красочную вообще) палитру, пластику, геометричность форм.

Идеи нового искусства, связанные со стремлением к преодолению и разрушению границ между его отдельными видами, не могли не отразиться на композиторской практике, на специфике воплощения музыкального кода. Музыка под воздействием живописи приобретает не только способность к озвучиванию цвета, но и пластичность, что приводит к образованию пластики звука или «пластической музыки». Так, например, Скрябинский путь преобразования звукоорганизации связан с звукоцветом, а путь Рославца лежит через пластику и усиление рационального, геометрического начала – «звукопластику».

Введение языка цвета превращает музыкальные произведения композиторов начала XX века в сложный текст, чья информационная система строится на получении сообщения с помощью внемузыкальных факторов: живописный образ играет роль возбудителя, способствует возрастанию информации и ее структурированию. Если рассматривать процессы, происходящие в сфере музыкального искусства начала про-

¹ Термины однозначное и амбивалентное принадлежат Ю. Лотману.

шлого века с более широких позиций – развития культуры в целом, то одной из причин усложнения музыкального текста является, отмеченное Ю.Лотманом, усложнение структуры личности.

Музыкальные сочинения становятся звукозрительной системой передачи информации, в которой напряжение между аудиальным и визуальным, переход от одного к другому составляет постоянный механизм, определяющий внутреннюю жизнь произведения. В этой связи следует отметить синестетичность как характерную черту музыкально-художественного сознания первой половины прошлого столетия [см.: 314, 322].

Динамика текста основанного на взаимодействии художественного и музыкального кодов, имеет двусторонний характер: с одной стороны, в нём повышается целостность, замкнутость, с другой – увеличивается тенденция к внутренней семантической неоднородности каждого из составляющих микротекстов, приводящей к появлению подтекстов, образующих новые смысловые единицы.

1.2. Звукоорганизация текстов немодулирующей художественной памяти: Скрябин – мастер краски звука, Рославец – постижение пластики звука, графика звука Веберна

Скрябин – мастер краски звука. Скрябин – одна из самых загадочных личностей и до конца неизученный творческий феномен начала XX века. Своеобразие его стиля наиболее ярко обнаруживается в сфере гармонических исканий. Он был обладателем цветного слуха. Эта способность воспринимать звуки в соответствующих красках имела весьма важное значение. И подобно тому, как Кандинский «слышал» цвета, Скрябин «видел» звуки и тональности. Известны его пристрастия к живописи Дельвиля, Шперлинга, Врубеля, также привлекали Леонардо да Винчи, Ходлер, Милле, Боннер, Рерих, Чюрленис [132, 133, 227], что позволяет говорить о правомерности сопоставления его музыки, поражающей пространственной пластикой, с живописью. Именно живопись по мере эволюции творчества начинает доминировать в качестве кодирующего механизма музыкального текста, воздействие которой проявляется с различных сторон: прежде всего, в образном плане, о чем свидетельствуют названия произведений «Маска», «Пламя», «Темное пламя», а также в использовании пространственно зафиксированной точки зрения, усилении пространственных, а не временных категорий.

В результате длительной и последовательной эволюции композитор прошёл путь от мажоро-минорной системы в духе Шопена и импрессионистической модальности, занимающих в его раннем периоде творчества доминирующее положение, через активную альтерацию до композиций, предвосхищающих серийную технику. Этот путь неразрывно связан с основными тенденциями русской живописи: от романтико-импрессионистического видения через модерн и символизм до беспредметных композиций Кандинского. Так, импрессионизм явился своеобразной точкой отсчета многих направлений, определив общий характер искусства Коровина, Грабаря, не прошли мимо импрессионизма и художники объединения «Голубая роза», особенно проявившись в творчестве Кузнецова и Милиоти. Воздействие импрессионизма испытал также и Фальк один из представителей «Бубнового валета».

Импрессионизм служил и отправной точкой для развития авангардных направлений отечественной живописи: от него оттолкнулись такие художники авангардистского толка как Ларионов, Кандинский, Малевич, Попова, Татлин. В то же время в России в отличие от Франции импрессионизм не выделился в самостоятельное направление, поскольку, как отмечает М. Неклюдова, «он не был связан с какой-либо определённой, конкретной группой художников, а лишь в той или иной мере затрагивал творчество разных мастеров, причём даже в разное время» [175, 75].

Точки соприкосновения с техникой живописного импрессионизма и гармонии раннего периода творчества Скрябина можно заметить в стремлении к красочному обновлению почти каждого звука мелодии и учащённому пульсу смены аккордов, напоминающему технику «мелкого мазка» в живописи (см. прелюдии ор.11 № 4,5, ор.22, ор.23, мажурка ор.25 №3). Особое значение для стиля композитора имели 900-е годы, где ощущается стремление найти такой способ координации звуковысотного параметра, который бы отвечал идее синтеза искусств. Гармония становится более избирательной в выборе аккордов, круг которых ограничивается и сводится к триадной формуле DD - D - T, при этом два первых звена обязательно предполагают альтерацию. Такое сокращение количества созвучий потребовало нового ритма гармонической пульсации. Теперь для Скрябина важна не смена аккорда-краски, не перетекаемость одного диссонанса в другой, а фиксация одного созвучия, представленного разными вариантами на протяжении нескольких тактов. От техники «удлиненного, изгибающегося мазка», как в творчестве художников-голуборозовцев, где приёмы, заимствованные у импрессионистов, получили новое смысловое значение. Например, харак-

терные для импрессионистов отдельные мазки в их картинах уплотнились и удлинлись, стали текучими и изгибающимися, словно уподобились струям воды (у Кузнецова) или языкам пламени (как у Милиоти). Увлечённые музыкой, цветом и линией, представители «Голубой розы» стремились сблизить живопись и музыку, достигнув таким способом утончённой поэтичности, повышенной эмоциональности. Как отмечает М. Неклюдова, «используя цветовые массы и ритмическую выразительность всех живописных компонентов, эти мастера добились той музыкальной живописи (или пластики), которая обладает большой силой эстетического воздействия» [175, 124].

Поскольку объектом внимания Скрябина становится аккорд, то важную роль в его многочисленных преобразованиях играет мелодия. В ней приобретает весомость каждый звук, каждое напряжение тона, созданное с помощью задержания к разным звукам диссонансового аккорда: приме, терции, квинте, септима, ноне. Цветовая вибрация усиливается игрой натурального и альтерированных звуков аккорда, напоминая своеобразные переливы тонов от светлых, спокойных до сочных, ярких и возбуждённых. По наблюдению Ю. Лотмана, культуре XX века присуще противопоставление двух сфер: подсознания и космоса. С этой точки зрения у Скрябина вертикаль как иерархическая система символизирует упорядоченность Космоса, которой противопоставляется изысканно-утончённая горизонталь, символизирующая сферу подсознательности. Упорядоченность звукового пространства переносится на внешний мир: вертикаль как иерархическая система становится символом Космоса, которому противопоставляется неупорядоченный внешний мир.

Таким образом, наряду с изменением техники «мазка», в гармонии Скрябина происходит и смещение акцентов с событийного, внешнего плана на внутренний, глубинный, что делает образ более утончённым, эфемерным. Основной характеристикой художественного кода становится акцентирование «эмоционального времени», замкнутого в себе и в какой-то степени изолированного от времени исторического, обратимого. Его главное свойство – континуальность, и в силу постоянного свёртывания-развёртывания горизонтали и вертикали, в нём акцентируется «лабиринтообразная структура». Изысканность, утонченность, эстетство и рафинированность, являющиеся истинным источником удовольствия, приравняются к творческому акту.

Принципиально новым становится соотношение мелодии с гармонией, оно приобретает более гибкий, подвижный характер. Изысканные живописные изгибы мелодии, нарочито избегающей соприкосновения с тонами гармонии и обволакивающей ее «чуждыми» звуками, придают ощущение воздушной сферы (пример 1). Точки совпадений

постепенно отодвигаются во времени и образующиеся цветовые краски повышают эмоциональный тонус. В то же время у Скрябина участки несовпадений горизонтали с вертикалью строго ограничены масштабами такта. Разрядка напряжения достигается лишь на краткий миг – в конце такта и только на последнюю краткую долю (пример 2). Слух начинает фиксировать новую форму изложения аккорда: не вертикальную, как раньше, а диагональную. В создании образа большая роль отводится приему «раздвижения голосов» музыкальной ткани, особенно значимому в моменты наивысшего эмоционального накала, где расстояние между крайними голосами может превышать четыре октавы. Это свидетельствует о тенденции к освоению нового пространства, его расширению, стремлении ввысь, подобно раздвижению границ между небом и землей как у Врубелевского «Демона сидящего».

Пространственно-временное восприятие скрябинского «раздвижения голосов» можно охарактеризовать через понятие «дали» в оппозиции к «близости»: далеко – близко. То, что находится вдаль, невидимо, непознаваемо, нематериально и окутано загадочной тайной. Близкое осмысливается как видимое, обозримое, материальное. Даль означает простор, координаты которого простираются как вширь, так и вверх. Отсюда различие во взгляде на дальнее и ближнее: чтобы охватить верх, надо поднять глаза, и опустить взгляд при рассмотрении низа. Музыка, несомненно, для Скрябина была сферой непознанной, устремленной вдаль.

Ограничив количество аккордов, Скрябин, отдавая предпочтение мажору, резко сокращает и количество тональностей, вокруг которых концентрируются поиски его живописных идей. Выбор отдается в пользу тональностей, связанных с красным, синим, фиолетовым цветами: *C* – красный цвет, *Fis* – ярко-синий, *Des* и *As* – фиолетовые, *Es* – цвет с металлическим блеском [см.: 35, 36]. Каждая тональность-краска имеет определенную смысловую нагрузку. Из них постепенно начинает выделяться *C* – красный цвет: Прелюдия ор.48 №2, Мечты ор.48, Поэма ор.52.

В этой связи интересны некоторые художественные параллели. Так, в творчестве Фалька, начиная с 1910 года, особое значение приобретает красный цвет, выступающий нередко в передаче разных чувств и состояний. Например, картина «Красная мебель» отличается будоражащей экспрессией, «Женщина в красном лифе» – сосредоточенностью, автопортрет «В красной феске» – скорбным умиротворением. Общеизвестны пристрастия Врубеля к фиолетовому цвету: «Демон сидящий», «Суд Париса».

Однако красочное видение тональностей Скрябина обусловлено не только живописной идеей, но и установкой на музыку как на особый

мистический мир, с помощью которого, по его мнению, «можно вызвать и гипноз, и транс, и экстаз... Музыка есть звуковое заклинание» [15, 70]. Поэтому цвет для композитора есть и познание одного из планов «сверхсознания», зависящего от определенной длины и частоты волны, а, следовательно, от конкретного цвета. В этот период, по мнению А. Бандура, произведения Скрябина связаны с постижением уровня Озаренного Разума.

Действительно, из тональностей красного (*C*), синего (*Fis*), фиолетового (*Des* и *As*) только *C* обладает самой длинной волной, поскольку красный цвет в спектральном ряде занимает первое место. Остальные тональности – коротковолновые. Согласно скрябинской идее, чем длиннее волны, тем более высокие сферы может охватить сверхсознание.

«Бездны жизни лежат между нами
С её вечно обманными снами
Между ними цветные пространства.

Цвета различаю я сфер окружающих» [15, 62].

Произведения 1900-х годов свидетельствуют о том, как далеко ушел Скрябин от своих музыкальных опытов 1880-х – 1890-х годов. Сохраняя отношение к приёмам, выработанным в области мелодии и ритма и продолжая поиски на пути синтеза искусств, он преобразует высотную организацию и придает ей относительно законченный вид. Гармония приобретает черты системы, суть которой заключается в следующем: 1) особой роли пластики: удельном весе орнамента, декоративности, раздвижении пространства и образовании «световоздушной сферы»; 2) технике удлиненного мазка, выражающейся в длительной фиксации одного аккорда; 3) игре красок: непрерывном варьировании, суть которого в постоянном обновлении: совершается на основе альтерации и использовании неаккордовых звуков; 4) медленной смене гармонии; повтор одного диссонирующего аккорда на протяжении ряда тактов способствует внутрифункциональной градации на более устойчивую форму (основной вид на V ступени) и менее устойчивую – на тритон от основного аккорда; 5) пребывании аккордов в трех формах: вертикальной, горизонтальной и диагональной.

Эксперименты в области звукоцветового пространства усиливают принципы символизма, которые обозначаются у композитора с 1905 года, о чем свидетельствуют названия сочинений, возникшие под влиянием литературного символизма: «Загадка», «Причудливая поэма», «Мечты», «Поэма томления», «Танец томления», «Окрыленная поэма». Живописный символизм Скрябина в большей степени проявляется на уровне музыкально-стилистическом: мелодии, ритма, фактуры, гармо-

нии, поскольку в живописи символизм опирается не столько на предметное или сюжетное обозначение события или явления, сколько на живописно-пластическую метафору, ассоциацию, на «неопредмеченную» живописную выразительность, создаваемую средствами ритма, цветовых сочетаний.

Для преодоления «реальности», усиления смысловой многозначности гармонии стал открытым Скрябиным прием перемещения доминантового септ- и нонаккорда с расщепленной квинтой в рамках тритоновой транспозиции. Одно и то же созвучие, записанное с разными знаками – композитор намеренно подчеркивает этот контраст, меняя диезы на бемоли и наоборот, – зрительно воспринимается как поворот в сферу далекую, контрастную по отношению к предыдущему изложению¹. Скрябинский энгармонизм не связан с переходом из одной тональности в другую, а имеет чисто внешний эффект, рассчитанный на явное несоответствие между зрительным и слуховым восприятием. Как отмечает Д. Сарабьянов, «подлинный символист стремится сделать выразительным и содержательным каждый мазок, каждое движение кисти, каждую линию или пятно. Уже в процессе творчества рождается многоплановость впечатления, уже здесь формируется «несводимость» [203, 225]. Как и у художника-символиста, для которого смысл образа заключается не в самом предмете или фигуре, а в том, что находится между ними, у Скрябина смысловой акцент переносится со смены аккордов на игру красочных сочетаний одного созвучия.

Таким приёмом пользовался Дебюсси, у которого эффект энгармонической игры был связан не с гармонией, а мелодией записанной с разными знаками и зрительно воспринимающейся в разных тональностях. Подчеркивая внешнюю сторону, композитор прятал за ней внутреннее содержание: с точки зрения «зрителя», в роли которого выступает исполнитель или музыковед, смена знаков призвана обозначить резкую грань между предшествующим и последующим развитием, как в прелюдии «Ветер на равнине». С точки зрения установки слушателя весь раздел воспринимается как непрерывный поток мысли без каких-либо цезур.

Сопоставляя Скрябина и Дебюсси, нельзя не увидеть принципиальное различие в их восприятии «цвета». Для Дебюсси первична мелодическая краска, для Скрябина – гармоническая. По пути усиления красочной мелодии пойдёт Веберн, в творчестве которого важное зна-

¹ Особая роль аккордов доминантовой группы с пониженной квинтой, их тритоновые перемещения в произведениях Скрябина отмечена А. Ярешко, который подчеркивает связь данных приемов с колокольными звонами [см.: 313].

чение имеет «тембровая мелодия». Скрябинский путь поисков гармонической красочности ведёт к «тембровой гармонии» Шёнберга.

Базирующаяся на многократном обыгрывании диссонирующего аккорда, гармония Скрябина как бы рассчитана на интуитивное восприятие. Например, в «Загадке» – изящной миниатюре, длящейся, подобно веберновским пьесам, 1,5 минуты, – всё скрывается за таинственной завесой: тональность, лад, тоника. Ключевые знаки, указывающие на *Des dur*, скорее не проясняют, а вуалируют её, поскольку тоника нигде не появляется. В основе пьесы лежат два аккорда, записанные почти в каждом такте по-разному: либо с бемольными, либо с диэзными знаками.

Особой изощрённостью в плане энгармонизма отличается средняя часть, основу которой составляет D_{43} с пониженной квинтой от звука *des*. Частая смена диэзов, бекаров, бемолей при неизменности звуковысотного состава аккорда способствует активному включению зрительного ряда в музыкальный процесс. Большое значение зрительным ассоциациям придаёт Скрябин и при распределении голосов фактуры (пример 3). Восприятие этого фрагмента двойственно: если концентрировать внимание на вертикали, то можно услышать чередование двух аккордов – VII_{43} с квартой, и D_{43} с пониженной квинтой. При концентрации внимания на горизонтали в двух верхних голосах очерчиваются контуры разложенного VII_{43} с квартой, а в двух нижних – D_{43} с пониженной квинтой. Таким образом, два аккорда звучат и в одновременности и в разновременности, позволяя слушателю беспредельно открывать в сочетаниях звуков всё новые и новые возможности. Принцип модификации аккорда определяет и процесс формообразования, который теперь основан не столько на контрасте образных планов, сколько на контрасте двух шестизвучных рядов.

Не менее важным средством в постижении смысла «невыразимого» для Скрябина становится полифункциональность, которую он использует в качестве центра системы – тоники. Деформация её структуры стала следствием вовлечения всех аккордов в эллиптический процесс, свойство которого – постоянное напряжение. Полифункциональная тоника только создает видимость устоя, так как связана с бывшим трезвучием басом, помещенным на I ступень лада. Вся остальная вертикальная надстройка представляет нонаккорд, при этом между тоникой и доминантой нет конфликта. Это своеобразная игра, которая составляет сущность символистского мышления: «Удвоенный мир символистской живописи и графики выступает особенно отчетливо, когда в творческой фантазии художника рождаются образы и сюжеты, связанные с игрой, лицедейством» [224, 38]. Принцип игры переносится и

на соотношение мелодии с гармонией. Теперь содержание вертикали и горизонтали составляют звуки нонааккорда: горизонталь становится развернутой вертикалью, а вертикаль – свернутой горизонталью. В основе этой бесконечной игры лежит правило: движение по кругу.

В результате последовательного утверждения данного принципа складывается ситуация острой необходимости обновления звукового мира. Оно связано с «прометей-аккордом», ставшим квинтэссенцией нового образного строя и стиля. Многие образы этого периода уже находятся не в настоящем, а в абстрактном, нереальном мире, вне времени, о чем свидетельствуют как названия произведений («Странность», «Маска»), так и ремарки автора: причудливо, странно, с наслаждением, как во сне, как блуждающая тень. В этом мироощущении есть точки соприкосновения с Врубелем – творцом неземных, фантастических, загадочных образов. Важной чертой стиля становится однообразие приемов, которые он использует в разных произведениях. Это как бы найденная формула состояния – странная статичность, подчеркивающаяся остинатностью, охватывающей различные уровни: гармонию, мелодию, ритм, фактуру (Прелюдия op.67 №1, op.74 №22 «К пламени»).

Скрябинская эстетика «избегания» разрешения диссонанса в консонанс приводит к отказу от ключевых знаков: в них теперь просто нет необходимости, и музыка превращается в поток самовыражения. Отказ от ключевых знаков свидетельствует о том, что от тонального варианта красочной гармонии импрессионистов Скрябин сделал ещё один шаг в сторону символистской условности. Показательно резкое увеличение шкалы звуков – от шестизвучия композитор переходит к 9-10-ти звучному аккорду, где каждый его тон (кроме основного) содержит по два-три варианта и прибавляется секста. Этот универсальный предельно плотный аккорд можно назвать «панаккордом», который становится строительным элементом и обладает определенной интенсивностью изменений, влияющих на тембро-краску. Являясь средством унификации горизонтали и вертикали, «панаккорд» приобретает значение тьмы. Теперь скрябинская техника превращается в технику «вертикальной группы» или «вертикальной серии», звуки которой, подобно горизонтальной серии не повторяются и подвергаются перестановке или транспозиции в пределах группы. Смена «вертикальной группы» становится знаком окончания одного раздела и началом другого. Само же произведение все больше напоминает «вариации на аккорд», где эмоция, по выражению Т. Кюрегян, находится в «пребывающем изложении». Как и в серийной технике, в вертикальной серии Скрябина заметно стремление к обособлению звука, становящегося самостоятельной единицей.

С точки зрения классической тональности скрябинские «вариации на аккорд» не содержат функциональной градации, так как представляют бесконечное множество обращений одного и того же созвучия. Однако с точки зрения звуко-цветового колорита особое значение приобретает своеобразное интуитивное переживание воспринимаемого Скрябиным аккорда как специфической цветовой краски, чувственное восприятие которой делает его творцом.

Отличительной чертой «аккорда-серии», состоящего из неповторяющихся звуков, становится полихромия. Его тритоновая транспозиция призвана максимально обнажить контраст сопоставления двух звуко-красок. Например, часто встречающаяся транспозиция *C–Fis* означает сопоставление красного и ярко-синего цвета сопоставление, названное Делоне самым сильным. А в звуко-цветовой системе Хауэра *C* и *Fis* соответствуют предельно контрастному сочетанию белого и черного цветов. В связи с тенденцией к полихромности восприятия аккорда у Скрябина возникают параллели с Врубелем, который, по выражению П. Суздалева, «строит цветовую гамму аккордами цветов, одновременным звучанием ряда цветовых пятен» [225, 237].

О точках соприкосновения с живописью свидетельствует, к примеру, «Маска» ор.63, по своему характеру созвучная живописи Сомова, его картинам «Язычок Коломбины», «Полишинель», где под маской скрывается образ загадочный, но внутренне холодный. В этом сочинении Скрябин вновь обращается к принципам игры, однако приём отстранения скорее свидетельствует не о самой игре, а ее изображении. Мелодия лишается декоративного оформления, подчеркивая мерцание малых и больших терций, напоминающих так называемую «веберн-группу». Показательна и комплементарность аккордов, дополняющих друг друга до 12-ти ступенного ряда (пример 4).

«Панаккорд» Скрябина может включать и восемь звуков, образуя симметричный лад полутон-тон, который с точки зрения традиционной мажоро-минорной системы представляет собой малый нонаккорд с секстой и вариативными терцией и квинтой. Такова Прелюдия ор. 67, №1, она отмечена скупой графичностью средств: мелодия реализуется в ровных движениях восьмых, фактура сведена к периодическому чередованию статичных вертикалей, поглощающих все звуки мелодии (пример 5). Изменяется отношение и к принципам повторности: если раньше они выражались в многочисленных секвенциях, связанных с видоизмененной повторностью, то теперь возникает тенденция к остинатности – неизменной повторности. В связи с использованием лада «ограниченной транспозиции» наблюдается дальнейшее разрушение терцо-

ности, что подчеркивается нотацией и вуалированием основного тона, спрятанного в глубине фактуры. Формы аккорда становятся однородными и как бы выдвигаются на первый план, составляя устойчивую композиционную схему. Ничто не нарушает первородную статику.

Тенденция Скрябина к установлению однородных элементов формы как некоего строительного материала напоминает построение картин художников-кубистов с помощью квадратов или конусов как у Пикассо, Брака, Малевича. Думается, Скрябин не прошел мимо опыта Малевича, творчество которого, начиная, с 1911 года идёт под знаком раннего кубизма, характеризующегося своеобразным толкованием движений. Фигуры в картинах Малевича трактуются в застылых позах, движение останавливается, исчерпывая свои динамические возможности. Таковы картины «Полотёры», «Купальщик». Однако в своих экспериментах Малевич идёт дальше, подвергая трансформации пространство и время. Его картины всё больше напоминают ребус, например, «Дама у остановки трамвая», «Дама в трамвае» и «Дама». Все названия относятся к одной картине и свидетельствуют о множественности толкований одной и той же ситуации, где изображение становится «виртуально раздвоенным» (Д. Сарабьянов). Даму можно представить и в трамвае, смотрящей из него на мир, и у остановки трамвая, созерцающей предметы, движущиеся вокруг неё. Кубизм Малевича, постепенно соединяясь с футуризмом, превращается в кубофутуризм.

У Скрябина нет сложности пространственных сопряжений, нет умозрительного анализа как у Малевича. Однако тенденции к экспериментированию весьма заметны: пространство, деформируясь, всё больше становится «плоскостным». Меняется и отношение к форме, в ней ощущается стремление к размыванию чётких границ и акцентированию однородных элементов. Ничего не нарушает статику, подчиняясь контролю уравновешенности (см.: Прелюдия ор. 74 №2). Всё чаще находим авторские ремарки: кристально, бисерно, жемчужно.

Об особом значении, которое придаётся вертикали, свидетельствуют высказывания самого композитора: «В гармонии скрыта огромная магическая сила. Она – заклинатель формулы для настроений» [15, 70]. Внимание к вертикальным линиям связано с основными теософскими принципами восхождения к высшему, абсолютному разуму. В этой связи очень близкие со скрябинским пониманием гармонии ассоциации вызывает картина Купки «Фортепианные клавиши – озеро», написанная в 1909 году. Внизу картины изображены пальцы, извлекающие трезвучие A dur. Звуки музыки отбрасывают клавиши вверх, которые устремляются из мрака озера в солнечное небо. У художника

постепенно черные вертикали сменяются зелеными. Согласно ощущению цвета Скрябина, *A dur* окрашен в зеленый цвет. Как и у композитора, на картине Купки мы находим сочетание красного, синего и фиолетового цветов, расположенных вертикально (пример 6).

Небезынтересно подойти с точки зрения полихромного восприятия аккорда к анализу заключительных тактов «Темного пламени» ор. 73 №2, написанного за год до смерти композитора (пример 7). Два шестизвучных вертикальных ряда («прометей-аккорд») в тритоновой транспозиции *F-H* дополняют друг друга до 10-звучного ряда (общими являются звуки *es-f*). В первом аккорде звук, окрашенный в красный цвет *F*, лежит в основе баса, а во втором красный цвет *C* находится в сопрано и становится своеобразной «рамой», окаймляющей крайние звуки двух рядов. Красному цвету противопоставляется два других крайних звука: *Fis* верхний звук первого аккорда и *H* – нижний звук второго аккорда, окрашенные в синий цвет. Наложение красного и синего цвета образует соединение двух обращенных треугольников – знака Тайного общества.

Символы вписанных треугольников обозначены и в прелюдии ор. 59 №2, написанной в 1910 году, характер которой автор определил как дикий, воинственный (пример 8). Звук *Es* – цвет с металлическим блеском – очерчивает нижний и верхний диапазон каждого аккорда, перемещаясь из баса в сопрано. Кроме перемещающегося *Es*, по диагонали выделяются пара тритонов, входящих в состав аккордов: *A-Es* (зелёный – цвет с металлическим блеском) и *Fis-C* (сине-яркий – красный). В аспекте данного положения мысль об изучении цветной мелодии и цветной гармонии воспринимаются не столь утопично, как это казалось при первом приближении.

По мере эволюции творчества Скрябина цвет постепенно становится постижением новых уровней сознания: Интуитивного и Глобального Разума, о чём свидетельствует переход к сочинениям, пребывающим в одном состоянии: внутренней медитации, самопогружения. Это позволяет провести параллели с живописью Купки, его картиной «Вечное безмолвие» (пример 9). Новая концепция цвета обусловила и эволюцию звуковысотной системы, связанной с постепенным ростом шкалы и охвату 10 звуков на основе принципа неповторяемости. Скрябин, как и Шёнберг, движется в направлении к серийной технике. Но если искания Шёнберга восходят к мелодии (горизонтальной серии), то скрябинский путь к серии лежит через гармонию (вертикальную серию).

Если характеризовать творчество Скрябина с позиций двух культур, выдвинутых Ю. Лотманом, то композитору присуще монологи-

ческое высказывание, связанное со стремлением к точности самовыражения, и в этом смысле он является представителем культуры, ориентированной на говорящего, а не на слушающего: «Культура, ориентированная на говорящего, в качестве высшей ценности имеет сферу замкнутых, малодоступных или вообще непонятных текстов. Это культура эзотерического типа» [146, 510]. Поскольку в «грамматике говорящего», каковой является система Скрябина, не совпадают категории «наиболее ценный» и «наиболее понятный», то связующим звеном в коммуникативной цепочке композитор – исполнитель – слушатель становится диалогичность искусств, соприкосновение различных языков. При этом общность осуществляется через усиление чувственного начала, поэтому визуальный образ, к которому обращается Скрябин, направлен не на конкретный предмет, а на его повышенное эмоциональное восприятие. В связи с этим наиболее близкими композитору оказались искания абстрактной живописи.

Параллельно эволюции звука у Скрябина происходит изменение ощущения цвета звука. От импрессионистических пятен-аккордов через постижение краски тональности Скрябин идёт к цветному восприятию отдельного тона. Совместное звучание самостоятельных звуков приводит к явлению полихромности, где каждая краска-тон имеет такое свойство, которое не позволяет ему сливаться с другими цветами. Следовательно, благодаря пространственным изменениям композитор совершил переход от уровня восприятия звуков к уровню восприятию красок – звукоцвета. Этот акт творения вывел его музыку на новый этап синтеза искусств – аудиовизуальному ряду, цветной гармонии, развёртывание которой образует цветную мелодию. Переход аудиального ряда в визуальный позволяет говорить о напряжении между внутренним и внешним пространством: прорыве внутреннего, упорядоченного мира во внешнюю сферу, которая, подобно внутренней, начинает восприниматься не как антипод, а в качестве ее модели или аналога.

Воздействие живописи на произведения Скрябина способствует образованию сложных динамических процессов, в результате которых возникает тонкое ощущение «семиотических регистров»: мы можем говорить о семиотике иллюзии натуральности, при которой посылаемое композитором сообщение носит зашифрованный характер. Введение языка цвета превращает Скрябинские сочинения в сложный текст, чья информационная система строится на получении сообщения с помощью внемузыкальных факторов: живописный образ играет роль возбудителя, способствует возрастанию информации и ее структурированию.

Таким образом, Скрябинские произведения являются звукозрительной системой передачи информации, в которой напряжение между аудиальным и визуальным, переход от одного к другому составляет постоянный механизм, определяющий внутреннюю жизнь произведения. Живописный код изменяет и музыкальный, в котором означаемым становится один аккорд, благодаря мелодии вибрирующий разными красочными оттенками, и, приобретая определенное семантическое значение, становится означаемым.

Рославец – постижение пластики звука. Если Скрябин, оттолкнувшись от романтико-импрессионистических черт гармонии, предвосхищает некоторые авангардистские течения, то Рославец идёт дальше, смыкаясь с явлениями интеллектуальными, основной задачей которых становится схематизация и структурирование.

Николай Рославец – одна из трагических личностей отечественной музыки первой половины XX века, творчество которого недостаточно изучено. Его эксперименты в области звукоорганизации свидетельствуют об интересных композиторских находках, намного опередивших свое время, но в силу обстоятельств, оставшихся до конца нереализованными. С позиций исторического времени Н. Рославец воспринимается как личность, обладающая семиотическим полем: он олицетворяет художника, совершившего добровольный акт самоустранения от творчества. Творчество Рославца, незаслуженно забытое, постепенно приобретает всё больший интерес. Временное дистанцирование позволяет открыть новые черты композиторского стиля, проследить исторические проекции и параллели.

Выразительность звукоорганизации Рославца связана с кругом наиболее характерных образов, используемых композитором: лирических, возбуждённо-экстатических, томных, рафинированно-утончённых в духе Скрябина. В то же время его сочинения порой приобретают отвлечённый характер и лишаются непосредственно чувственного впечатления, что позволяет говорить о возможности перехода от красочной полихромии Скрябина к «чистой» абстрактной музыке. Об этом свидетельствует и сквозной «мотив» творчества – уроков композиции: «Три сочинения» для голоса и фортепиано (1913), «Четыре сочинения» для пения и фортепиано (1913-1914), «Три сочинения» для фортепиано (1914), «Три сочинения», «Два сочинения» для фортепиано (1915), названия которых позволяют провести параллели с «Композициями» и «Импровизациями» Кандинского, отмечавшего свои опусы номерами.

По своему духу и отношению к миру Рославца можно причислить к авангардистам, о чём свидетельствуют такие важные черты его твор-

ческой установки, как постоянное стремление к самообновлению, программность, выражающаяся в многочисленных декларациях, создание теоретической концепции, обосновавшей новую музыкальную реальность, обладающую свойствами концептуальности¹. Стремление к самообновлению приводит Рославца к выдвиганию и усовершенствованию идеи «синтетаккордов». Разработанная и доведённая до полного «самовыражения», она становится программой, обобщением художественных исканий в области звуковысотной организации. Теоретическое обоснование поисков путей развития музыки имело для композитора особое значение в силу двух обстоятельств. Первое связано с тенденцией к научной достоверности художественного творчества, обусловленной устремлённостью искусства навстречу науке, под воздействием которой искусство приобретает оттенок научности, рациональности. Другое обстоятельство заключается в том, что выдвинутая и усовершенствованная теоретическая концепция позволяет ему осознать своё место в ряду художников, вписавших себя в контекст «интеллектуальных явлений эпохи» (Д. Сарабьянов), таких как Кандинский, Малевич, Ларионов, Ребиков, Матюшин.

Об интеллектуализации творчества Рославца свидетельствует принципиально новое в сравнении со Скрябиным отношение к горизонтально-вертикальным координатам: наряду с широтой использования приёмов свёртывания горизонтали и разложения вертикали, Рославец использует их в качестве средств, усиливающих тематический контраст. Таково соотношение главной и побочной партий в сонате для фортепиано №2, где вертикально организованной главной партии противопоставляются горизонтально оформленная побочная партия, в которой, как и в серийной музыке, на первый план выступает самозначащий тон неповторяющихся звуков.

Этот же тип контраста переносится и на соотношение частей цикла, как в «Трёх сочинениях». Каждая из координат наделяется композитором определенным семантическим полем, о чем свидетельствуют многочисленные ремарки. Вертикаль связана с кругом сдержанных, мужественных, властных и могущественных образов, не лишенных внутреннего достоинства, например, сочинение №1 из цикла «Три сочинения» обозначено автором *nobilissimo* (с достоинством), *con entusiasmo* (с энтузиазмом), или «Два сочинения» №2 – *impérieux* – властно, *puiesant* –

¹ Следует иметь в виду, что данное положение касается первого 15-ти летнего периода творчества композитора с 1913-1928 гг., так как в дальнейшем Рославец отказывается от найденных им новых принципов мышления.

могущественно. Выразительные возможности горизонталей имеют оттенки от сдержанной любезности («Трёх сочинениях» №1) и грациозности до нежности, томности и рафинированности в «Двух сочинениях» №1, 2. В самом общем плане вертикаль и горизонталь символизируют мужественное, твердое и женственное, мягкое начало. Здесь можно провести параллели с живописью начала XX века, где вертикаль и горизонталь наделяются определенными характеристиками, приобретая семантическое значение, и выступают в качестве самостоятельных образов. Примером могут служить названия картин Ф. Купки «Этюд для языка вертикалей», «Расположение в вертикалях». О выразительном значении вертикали и горизонталей высказывался В. Кандинский, который наделял их не только физическими свойствами тепла и холода, но и связывал с определенным цветом – черно-белым [97, 240]. В конечном счете, горизонтальная линия означала женственность, пассивность, статику, «лежание». Вертикаль наделялась активностью, мужественностью, означала движение, и в конечном счёте восхождение [см.: 203].

Кроме семантического ряда обе координаты Рославца выражают и определенное «синтаксическое поле», связанное с понятием конечности и бесконечности. Многие сочинения, оканчивающиеся застывшими вертикальными монолитами, производят впечатление ограниченного пространства: завершающие части, как правило, гомофонны. И наоборот горизонталь устремляется в бесконечность, о чём свидетельствуют разросшиеся по сравнению с крайними разделами развивающиеся части, усиливающие ощущение линейного времени. В этой связи возникает еще одно обстоятельство: предельно краткие миниатюры вертикальны («Пять прелюдий» №5), развитые, масштабные сочинения – горизонтальны («Три сочинения» №3), что созвучно идее Мондриана: «формы, отграниченные прямыми линиями, суть более – открытые формы» [194, 97]. Таким образом, в произведениях Рославца вертикаль и горизонталь в самом общем плане становятся источниками полярного текstopорождающего устройства: линейного, дискретного, развивающегося по принципу присоединения новых сегментов, и недискретного, формирующегося по типу аналогового мышления.

Синтетаккорд Рославца – новое явление в отечественной музыке, связанное с отрицанием сложившейся европейской традиции тональной организации¹. Идея её перестройки, теоретическая разработка и практическая реализация сближают композитора с Хауэром, Хиндемитом, Мессианом.

¹ Творчеству Н. Рославца были посвящены научные конференции в 1988-1990 гг., проходившие в Брянске, где родился композитор. О гармонии композитора см.: 48.

Уже в самом названии «синтет» отразилось веяние времени с его установкой на синтез искусств, программное обоснование лозунгов которого нашло отражение в «скульпто-живописи», «театре людей, шумов и запахов», «цветомузыке». Однако в русле обозначенных тенденций замысел Рославца, тяготевшего к «чистой» музыке, был менее глобальным и касался области высотной системы. Композитор предложил её перестройку с помощью такого вертикального универсума, который вобрал в себя все функции мажоро-минора и имел круговое или циклическое строение, что придавало ему замкнутый вид. В связи с объединением триадной формулы в одной универсальной структуре в произведениях Рославца возникает иное отношение к движению. Если ранее оно было организовано в последовательности, то теперь сменяется одновременностью, что придает музыкальным событиям новый смысл: движение совершается в направлении, противоположном оси времени.

Как и Скрябин, Рославец опирается на терцовый принцип вертикали, основу которой составляет семизвучный аккорд. Благодаря кругообразному, замкнутому строению он может быть разложен по терциям от любого из звуков, входящих в его состав. По аналогии с ладом, его можно назвать аккордом «ограниченной транспозиции» (О. Мессиян), шесть обращений которого содержат разные варианты сочетания малых и больших терций.

Новый аккорд, основанный на принципе неповторяемости звуков, выдвигается в качестве центра системы и выполняет тематические функции: он служит источником всего развития. По замыслу Рославца, синтетаккорд призван стать неким символом, обладающим семантическим «дном», где на первый план выступает форма круга, в какой-то степени определяющая его значение. Как известно, движение по кругу, подчеркивая идею подобия, связывается с циклическим временем и разнообразными формами аналогового мышления: от мистических идей «мира соответствий» до математических понятий изоморфизма. Создаваемые по законам циклического времени, сочинения Рославца воспринимаются как некое непрерывно повторяющееся устройство со слабо выраженными категориями начала и окончания, вследствие чего возникает ощущение недосказанности, прерванности. Отсутствие ярких тематических контрастов свидетельствует о том, что разнообразная картина мира сводится к инвариантным образам.

Необычная и загадочная природа синтетаккорда отмечается Ю. Холоповым, который рассматривает его как проявление модальной организации [248]. Таким образом, синтетаккорд, определяющий особенности стиля композитора, становится знаком, своеобразным кодом, реп-

резентирующим специфические свойства звукоорганизации, обусловленные содержанием и структурой аккорда. Это закономерно приводит к некой целостности художественно-эстетической модели мышления композитора, где можно наблюдать общие типологические процессы, присущие отдельным произведениям и творчеству в целом: синтетаккорд, как средство объединения ряда произведений, приобретает черты интертекстуальности.

В такой объединяющей функции кода Рославца явно просматриваются параллели с творчеством Скрябина – одной из ключевых фигур музыкального искусства начала XX века, семиотическое поле которого наиболее полно соответствовало эмоциональному состоянию эпохи – противоречивой, насыщенной сложными культурными кодами и символами. По-видимому, Скрябин для Рославца становится художником, приобретающим повышенную знаковую сущность. Как у Скрябина, эксперимент аккордообразования Рославца связан с новыми пространственными ощущениями: плотность аккорда, ее сгущение и разрядка, становятся важным средством выражения эмоций.

Каждая из составных частей синтетаккорда занимает свою пространственную «нишу». С помощью пространственных изменений возможна игра мажорных и минорных трезвучий, вписанных вглубь аккорда, мерцание бликов септаккордов верхних и нижних этажей фактуры (пример 9).

Стилевые черты Скрябина нередко просматриваются сквозь прихотливую, ритмически капризную мелодию, тритоновые интонации, а также заметны в использовании альтерированных аккордов типа «прометей»-созвучие как в Прелюдии №3 из цикла «Пять прелюдий» для фортепиано (1920). Одну из прелюдий этого цикла композитор посвятил Сабанееву. Об ориентации Рославца на Скрябинскую высотную систему с её опорой на D₉ свидетельствует и анализ тонального плана фортепианной сонаты №2 (1916), выполненный самим композитором (пример 10). В первых трёх тактах, обозначенных им в тональности C, звук C имеет второстепенное значение, выступает в качестве вспомогательного к Cis (т.2) и, следовательно, не может претендовать на роль I ступени лада. По-видимому, композитор имеет в виду аккорд, построенный на V ступени «режиссируемой» на расстоянии тональности C. С этой точки зрения весь первый такт представляет экспонирование звуков центрального аккорда, разложенного от звука g:

g – b – d – fis – a – cis – e – (g)

Рославец тщательно воссоздает контур этого аккорда в такте 4 от звука D, обозначенного им в тональности g:

d – f – a – cis – e –gis – h –(d)

и от звука *F* в тональности *b*:

f - as - c - e - g - h - d - (f)

и такте 5 от звука *C* в тональности *f*:

c - es - g - h - d - fis - a - (c)

Таким образом, тональное движение *C-G-B-F*, основанное на четырех синтетаккордах, экспонирует 12-ти звучный ряд. Тональности *c* и *g* дополняют ряд до 10-ти звуков, в тональности *B* - появляется 11-тый звук и в тональности *F* - 12-тый звук, после чего развитие возвращается к исходной тональности *C*. Анализ тонального плана, проделанный Рославцем, свидетельствует о том, что его теоретическая концепция была ограничена рамками традиционного музыкознания и вряд ли могла объяснить до конца все происходящие процессы композиторского творчества. Уцелевшие рукописные труды «Рабочая книга по технологии музыкальной композиции. Части теоретическая и практическая. Исследование» и «Исследование о музыкальном звуке и ладе» относятся к началу 30-х годов, когда отечественная теория музыки прочно стояла на позициях соцреализма, отвергавшего всякое вторжение чуждой ему атональности. Поэтому синтетаккорд не рассматривался автором в качестве центра звуковысотной организации.

Однако гармонический код Рославца при внешнем сходстве (опора на доминантовую гармонию) существенно отличается от Скрябинской гармонии. Прежде всего, ладовая основа синтетаккорда Рославца принципиально несимметрична и опирается в одинаковой степени на мажор, минор, увеличенное и уменьшенное трезвучие. При этом мажор приобретает факультативное значение, что свидетельствует об изменении передаваемой информации, заостряющей внимание слушателя на принципе зеркального подобия аккордов.

Другое отличие связано с повышенной ролью артикуляционного членения синтетаккорда: раскладываясь на составные части, целое вступает в сложные семиотические отношения с частями, ранее входившими в целое. Часть приобретает самостоятельность, репрезентируя черты целого.

Процессы, происходящие в гармонии Рославца, свидетельствуют о том, что на смену функционально разветвленной системе гармонии приходит омнифункциональность (термин Ю. Холопова), поглощающая все функции мажоро-минора, где тональное развитие заменяется чередованием синтетаккордов, выступающих от имени тональности. Сочинения Рославца освобождаются от обязанности начинаться и завершаться одним и тем же синтетаккордом. Созвучия могут находиться на разных высотных уровнях и содержать структурные модификации первоначального аккорда, что напоминает атональные произведения Шенберга. В связи

с этим возникает специфическая особенность синтагматики музыкального текста Рославца, построенного на присоединении одинаковых элементов. Их присоединение в принципе может быть бесконечным.

Ориентация на использование средств традиционной тональности заметна в «Сочинении» №1 для фортепиано (1914): последние два такта представляют своеобразное кадансирование в тональности G, что не означает её господства на протяжении всего произведения, основанного на сопоставлении равноправных «тональных опор». Сочинения Рославца освобождаются от обязанности начинаться и завершаться одним и тем же синтетаккордом. Созвучия могут находиться на разных высотных уровнях и содержать структурные модификации первоначального аккорда, что напоминает атональные сочинения Шенберга.

В первой части пьесы №1 из Трех сочинений экспонируются 12 синтетаккордов, три из которых повторяются (№5, 7, 8, 9), а восемь представляют собой индивидуальные семизвучные аккорды-центры. Преобразование структуры аккордов связано с варьированием терций – больших и малых, благодаря чему основу аккорда составляют мажорные, минорные, увеличенные и уменьшенные трезвучия. Рославец до конца использует все возможные сочетания по вертикали различных трезвучий, поэтому слух улавливает повторяемость либо сменяемость звуковых структур.

Восьми различным синтетаккордам соответствуют и восемь несимметричных ладов-модусов среди которых содержатся модусы с увеличенной секундой (пример 11). Повтор синтетаккордов обеспечивает устойчивость и целостность композиции. На первый взгляд, каждый аккорд существует как бы изолированно, независимо от другого и имеет право на самостоятельность существования, выделяясь ладовой окраской, что придает ему специфическое своеобразие. Важное значение приобретает и ритм чередования синтетаккордов¹. За единицу отсчета принимается четверть с точкой в размере 6/8, что свидетельствует о претворении принципов регулярности, равновесия, имеющих первостепенное значение в живописной абстрактной композиции с её особой ролью ритмической организации цвета. Регулярная смена синтетаккордов становится своеобразной интеллектуальной игрой, которую ведет композитор со слушателем.

Наряду с тенденцией к обособлению, между аккордами существует глубокая внутренняя связь, выражающаяся в постепенном переходе лада от минорного наклонения через мажорное с возвращением к минору.

¹ Н. Рославец это явление называет «сменой гармонической педали» [см.: 254].

Рославец до конца исчерпывает все возможности преобразования несимметричных ладовых структур. Так, в основе первого синтетаккорда минорный модус, содержащий #IV и #VI ступени. Второй синтетаккорд основан на модусе, содержащем II, V и #VI ступени. В третьем минорное наклонение сменяется мажором, содержащим II, VI, VII ступени (см. т.1 примера 11 и схему 12). Исчерпав возможности модальных наклонений первоначальных девяти синтетаккордов, Рославец переходит к их транспозиции в среднем разделе пьесы, преобразуя аккорд-тему в духе хроматических градаций цвета в живописном супрематизме Малевича.

В сокращенной репризе наряду с воспроизведением начальных синтетаккордов №11, 12 и 2 содержится дальнейшее изменение модуса. Таким образом, все развитие пьесы напоминает своеобразные «вариации на аккорд», где особое значение приобретает выражение свободной фантазии, объектом которой становится структура аккорда в рамках заданного терцового принципа. Терцовость как основа синтетаккорда подчеркнута либо ходами баса, либо движением мелодии по звукам трезвучий или септаккордов. Эти элементы легко узнаваемы и в то же время они сочетаются с «чистой абстракцией», растворяясь в мелодических пассажах, основанных на ином типе интонирования – последовательности неповторяющихся звуков.

Кроме семи звуков синтетаккорд может включать и восемь звуков как в «Сочинении» №2 из этого же цикла. Добавляя к основному ряду вариативную терцию, Рославец использует двутерцовый лад, подобно скрябинской прелюдии оп.74 №4 (пример 13).

В связи со спецификой строения синтетаккорда в форме замкнутого круга первостепенное значение приобретает основной тон, в качестве которого выступает бас. Так, в «Сочинении» №1 гармоническое развитие в первых пяти тактах начинаясь с баса *as*, заканчивается на звуке *es*, воспроизводя бывшие тоново-доминантовые отношения. Поскольку каждый синтетаккорд трактуется как самостоятельная единица, его независимость подчеркивается не только модальным наклонением, но и конкретно закрепленным за ним басом. Поэтому возвращение к одному и тому же основному тону происходит крайне редко, например, в заключительных разделах, помещенных на органнй пункт. Скрябин же наоборот постоянно возвращается к одному и тому же тону, подчеркивая его господство над остальными звуками вертикали. В этом плане высотная система Рославца в большей степени, чем у Скрябина приближена к собственно «атональной», децентрализованной тональности шенберговского типа.

Об отрицании старой, традиционной тональности свидетельствуют сочинения принципиально одноголосные, где чередование прямолинейных и зигзагообразных движений создает эффект ухода в глубину, заманивая и погружая слушателя в звуковой поток. Эти линии то расступаются, разбегаясь по разным регистрам, то становятся длиннее или короче. В подобных пассажах каждый звук настолько эмансипирован и самозначим, что действует как эмоциональный возбудитель. В этих звуковых преобразованиях наблюдается последовательная геометризация: нигде не нарушается периодичность чередования элементов, движение имеет «запрограммированный» характер. Такова «Композиция» №3 (пример 14). В основе ядра – восьмизвучный комплекс неповторяющихся звуков, состоящий из двух сегментов: первый – большой мажорный септаккорд, второй – две большие секунды на расстоянии квинты. Транспозиция тематического ядра происходит по принципу мотивной цепляемости и комплементарности, в результате чего восьмизвучный ряд дополняется до двенадцатизвучного (схема 15).

Особенность эволюции гармонии Рославца заключается не в постепенной замене одного средства другим, а в том, что найденные новые приемы спокойно уживались со старыми, как бы существуя параллельно, не мешая друг другу, что придавало мышлению композитора парадоксальный характер. История гармонии Рославца – в какой-то степени история кризиса, начавшаяся с самого начала. Ориентация на Скрябина была настолько сильна, что композитор так и не смог преодолеть это притяжение вплоть до 1928 года. Однако неизбежная потребность обновления определяла интенсивность творческого поиска, приведшего к поразительным открытиям, намного опережающим время. К таким открытиям можно отнести технику веберновского типа и постсериальную технику – сериализм мессияновского толка.

О парадоксальности мышления свидетельствует факт присутствия в одном цикле техник разного типа. Так, «Сочинение» №3 из цикла «Три сочинения» предвосхищает веберновский микросерийный принцип высотной организации (пример 16). К моменту написания цикла – 1914 году уже появились произведения, свидетельствующие о зарождении 12-ти тоновой музыки: квартет *Cis – C – E* Веберна (1905), «Лунный Пьеро» Шенберга (1912), оркестровая пьеса №1 Веберна (1913). Сочинение Рославца пронизано зеркально-симметричными структурами, в основе которых лежит так называемая «веберн-группа» 3.1 или 1.3, подвергающаяся различным перестановкам, что обеспечивает унификацию всех элементов музыкальной ткани – по вертикали и диагонали. Фактически, пьеса выводится не из восьмизвучного ряда, а из краткого трехзвучного сегмента, выступающего в роли серии (пример 17).

Однако серийность обнаруживается не только внутри «веберн-группы», но и на уровне восьмизвучного ряда, повторение которого образует измененный ракоход темы. Следующий этап – дальнейшие высотные преобразования микросерии (пример 18). Вся гармоническая структура сочинения производна от микроячеек и зависит от сочетания интервалов малой и большой (или большой и малой) терций (пример 19). Данный гармонический комплекс представлен на всех двенадцати высотах. В духе веберновских сочинений музыкальная ткань наполнена стереофоническими эффектами, где подчеркнуто пространственное удаление звуков и диагональное, почти точечное проведение темы, «рассыпанной» в разных регистрах. Большую роль играет и регуляция плотности: от одноголосия через двух- и трёхголосие Рославец после тихой кульминации (веберновского типа) постепенно разряжает плотность, переносит тему в высокий регистр, где она истаявает, оставляя след в гулком звучании обертонов, сливающихся в единый сонор.

По-видимому, точки соприкосновения с Веберном не случайны, об этом свидетельствуют заметки Рославца о четырёх пьесах для скрипки и фортепиано Веберна, написанные в 1923 году, где отмечается высокое достоинство музыки композитора – «источника истинного удовольствия» [248, 6]. Включение в контекст Рославца элементов звуковысотного кода Веберна служит стимулом обновления языка через систему перекодирования, совершающегося в иных семантических цепочках: его фигура олицетворяла принципиально новое направление в искусстве, открывая неизведанный простор пространственного ощущения звуков. В музыкальном контексте Рославца Веберн воспринимается двояким образом: как австрийский композитор нововенской школы, представляющий «чужую» культуру, и как композитор, художественные искания которого вписались во внутренние процессы русской музыкальной культуры начала XX века: в ней наметился путь к серийной технике. Это движение имело специфические особенности, обладало характерными чертами и отличалось от аналогичных исканий Шёнберга, Берга и Веберна. Оно совершалось в условиях постепенного преобразования приёмов, сохранивших связь с традициями старшего поколения. Причина такой приверженности к традициям в том, что русское искусство, по мнению Д. Сарабьянова, «не было одержимо новаторством и скорее искало реализацию в нравственной сфере, чем в эстетической» [203, 97]. Тем необычно формирование звуковысотной техники Скрябина и Рославца, совершивших своеобразное ускорение и открывших путь в неизведанный «звуковой мир». Но если искания композиторов нововенской школы восходят к мелодии (гори-

зонтальной серии), то путь к серии Рославца, как и Скрябина, лежит через гармонию (вертикальную серию).

Другое «открытие» Рославца связано с предвосхищением техники постсериализма в «Квази-прелюдии» и «Квази-поэме». В них можно заметить несовпадение радикальных художественных средств и мотива изображения – традиционного жанра, что предполагает дистанцирование уже знакомого, известного и нового, неапробированного. Поэтому на первый план выдвигается интерпретация, объектом которой становится высотная структура. Композитор выбирает объект, с наибольшей силой, воздействующий на слух и возбуждающий зрительные ассоциации – «многопараметровую гармонию» (Ю. Холопов), предполагающую включение высоты, ритма, тембра, плотности аккорда [см.: 123]. В основе темы «Квази-прелюдии» (т.1-5) сопоставление трех пластов: верхнего (одноголосная мелодия) и двух аккордовых (по три звука в каждом) – среднего и нижнего, взаимодействие которых по вертикали и диагонали способствует образованию семизвучного синтетаккорда. Каждый из пластов относительно самостоятелен и независим в высотном и ритмическом параметрах. Верхний голос представляет ряд из восьми неповторяющихся звуков (за исключением звука *gis=as*), в котором интонационной основой являются три малые терции: *g-b*, *gis-h*, *a-c* (пример 20). Средний и нижний пласты опираются на десять структурно неповторяющихся трехзвучных аккордов. Логика гармонии пласта обусловлена регуляцией плотности с постепенным переходом от тесного расположения к широкому, от трезвучий к неполному секстаккорду (схема 21). Этот же принцип положен в основу нижнего пласта: 10 структурно разных аккордов соотносятся по принципу постепенной разрядки плотности (схема 22).

Звуковой упорядоченности соответствует строгая организация ритма. В верхнем голосе представлено восемь неповторяющихся градаций, содержащих переход от кратких длительностей к долгим, что производит впечатление постепенного замедления движения и усиливает фонический эффект изменения плотности фактуры в двух нижних пластах (схема 23). Ритмическому суммированию верхнего голоса противопоставляются два других пласта, организованных по принципу зеркальной симметрии (схема 24). Ракоходное движение лежит в основе чередования диагональных и вертикальных форм изложения синтетаккорда (схема 25). В результате взаимодействия пластов образуется 11 неповторяющихся синтетаккордов. Строгое чередование диагональных и вертикальных форм изложения производит впечатление наплывающих друг на друга арпеджированных стереофонических звучностей,

которые сменяются плотными вертикальными массивами, образуя пространственную перспективу: нижний, верхний и средний планы. Поэтому важным параметром высотной организации становится плотность музыкальной ткани, где также действует принцип ракоходной симметрии (схема 26).

Каждый из синтетаккордов выступает в роли серии, изложенной либо вертикально, либо диагонально. В то же время обнаруживается воздействие тонального мышления, связанного с регулярным использованием (по горизонтали, вертикали и диагонали) консонирующих аккордов-трезвучий или нон- и терцдецимаккордов. Об этом свидетельствует и выбор модели нижних пластов, в качестве которой выступает трезвучие в разных структурных модификациях. Все это говорит о том, что в «Квази-прелюдии» Рославец вновь обращается к найденной им ранее звуковой перспективе, подвергая ее дальнейшим изменениям. Такая концентрация музыкального языка позволяет провести параллели с принципом экономии художественных средств, символизирующих «динамику покоя» и «силу статики». Состояние покоя подчеркивается у Рославца многочисленными ремарками: «очень умеренно», «тихо», «спокойно» и соответствующей динамикой – пиано. В этой связи возникают новые интертекстуальные смыслы, в результате чего образуются новые семантические связи, дополняющие межтекстовое пространство сочинений Рославца, в котором, бесспорно, определяющей является фигура Скрябина, кореллирующая с идеей творчества.

Тенденция к индивидуализации в «Квази-прелюдии» выражается:

- 1) в способе работы с синтетаккордом, который переходит из разряда предустановленных, заданных структур в объект сочинения;
- 2) в использовании параметров, не входящих в сферу высотности: ритма и фактурной плотности.

Многоуровневая серийная организация темы в сочинениях Рославца, обусловила особенности формы, в которой воссозданы элементы алеаторики, что, придает ей черты открытости. В основе подобных композиций – вариации на синтетаккорды, каждый из которых играет роль блока или секции. С помощью различных перестановок аккордов-секций и их превращений из вертикально-диагональной формы в горизонтальную достигается непрерывность развития. Порядок следования аккордов произвольный. В то же время заметна тенденция к функциональной градации аккордов: одни из них, повторяясь, становятся преобладающими, другие приберегаются для кульминаций.

В композиции целого особую значимость приобретает степень информационной насыщенности, заключающейся в многократных повто-

рах – изменениях одних и тех же секций. С этой точки зрения начальные разделы отличаются большим объемом информации, чем средние, в которых количество аккордов резко сокращается. Очевидно, снижение информации призвано уменьшить смысловую неопределенность за счет многократных повторов одних и тех же аккордов, получающих значение опорных, поэтому в музыкальной ткани, кроме заданных, другим элементам нет места. Таким образом, Рославец внедряет непробированные средства, не обремененные эстетическими ассоциациями. Идет поиск «свободного материала», где аккорды-секции становятся своеобразным символом освобождения от традиции¹.

Найденный многоуровневый серийный принцип построения темы с использованием моментов фиксированной алеаторики на основе обновления аккордики, ритма, тональности, фактуры, формы, свидетельствует о проявлении в творчестве Рославца одной из важнейших установок авангардизма – «сознательном переворачивании традиционных представлений» и сближает его со сторонниками лозунга «если так ещё никогда не делалось, то это необходимо сделать» [230, 15]. Существенно меняется и роль интерпретатора, превращающегося в творца формы, ибо аккорд-тема из единицы стабильной переходит в разряд мобильной при жесткой фиксации других параметров с помощью организации на основе зеркальной симметрии. Эквивалентом геометрического расположения в музыке Рославца выступают интервалы, аккорды, ритм, фактура (по аналогии с линией и цветом в картинах Кандинского, Малевича).

Обладая определенными выразительными возможностями, синтетаккорд становится и основным конструктивным элементом, в котором закодированы не только свойства аккорда – его высотного положения, ладовой характеристики, но и фокусируется план развертывания формы, основанной на вариативных преобразованиях синтетаккорда. Аккорд как смысловая единица – носитель определенной краски, подвергается непрерывному варьированию, связанному с интервальной перестановкой, что во многом идет от Скрябина. Однако у Скрябина заметно тотальное господство одного аккорда, на котором строится все произведение, особенно проявляющееся в позднем периоде творчества. У Рославца – это серия, ряд аккордов, составляющих тему и подвергающихся активным изменениям. Поскольку аккорд превращается в фактор повышенной выразительности, а фактура становится суммой зву-

¹ На предвосхищение 12-ти тоновой музыки в «Квази-прелюдии» и Сонате для фортепиано №2 Рославца указывает Ю. Холопов [см.: 254].

ковых красок различной плотности и степени диссонантного состава, значительно усиливается сонорность звучания.

Попытка сознательного строительства индивидуального творчества (Ю. Лотман) с помощью найденного приема приводит композитора к созданию текста, ориентированного на другие художественные модели метатексты, в результате чего произведение приобретает метатекстовый характер, где в качестве кодирующих систем используются другие музыкальные тексты: прежде всего, Скрябина, а также Шенберга, Искерна. Опора на данные художественные модели способствует доминированию определенного типа коммуникации, который можно определить как внутренний (Ю. Лотман). Его особенность заключается в усилении роли ритма смены синтетаккордов – замедленного или ускоренного, равномерного или неравномерного, при этом количество цепочек текста в принципе может быть бесконечным, что свидетельствует о слабо выраженном окончании. Если сравнивать с противоположным типом коммуникации – внешним, ориентированным на получение сообщения, то в нем протяженность цепочек конечна¹.

Возвращаясь к параллели Рославец – Скрябин, следует указать на принципиальные различия в самом подходе и выборе художественных средств. Искания Скрябина лежат не только в сфере музыки, но и философии. Отсюда стремление к преобразованию мира средствами синтетического искусства, в котором особая роль отводится музыке и живописи, звуку и цвету. Поэтому эволюция Скрябина имеет целенаправленный, интенсивный характер и открывает ему возможный путь вперед. Только внезапная смерть помешала композитору осуществить свой творческий замысел.

Искания Рославца ограничиваются сферой музыки и связаны с кругом эстетических проблем. Он вошел в историю как преобразователь звукового мира [см.: 49]. Однако его преобразования не смогли воплотиться до конца в силу парадоксальности гармонического стиля. Создавая новый звуковой мир, он понимал всю сложность стоящих перед ним задач. Его путь в сравнении со Скрябиным носил экстенсивный характер и не отличался цельностью. Поэтому, несмотря на явное воздействие Скрябина на Рославца, между ними огромная дистанция и эти расстояния несоизмеримы. Об этом свидетельствует и творческий кризис Рославца: попытки решить эстетические задачи пришли в резкое столкновение с гражданственными, социальными проблемами, которые выдвинуло новое революционное искусство после 1917

¹ См. о типах коммуникации [141].

года, заставившее композитора отказаться от найденных художественных средств. В результате путь к серийной технике, наметившийся в отечественной музыке начала XX века, был прерван.

В заключение отметим, что музыкально-живописные идеи Рославца близки исканиям абстрактной живописи, которая, отвергая предметность, выдвигает в качестве доминирующих средств выражения линии. Синтетаккорд становится универсальной найденной формулой озвученных вертикалей и горизонталей. И если Кандинский в своем творчестве претворил идею «музыки для глаз», то искания Рославца, как и Скрябина, связаны с попыткой приблизить музыку к живописи. Реализация подобной идеи стала возможной на основе взаимопересекающихся стремлений художников и композиторов найти «общий внутренний звук», «внутренний контрапункт» [96], отражающий с помощью межчувственных ассоциаций духовную атмосферу нового времени.

Графика звука Веберна. В творчестве Веберна звукоорганизация, основываясь на взаимодействии кодов абстрактной живописи, графики и математики, становится промежуточным типом на пути перехода от текстов с доминированием художественной памяти к информативным.

Если в музыкальных текстах, ориентированных на живопись, сфера упорядоченности – вертикаль противопоставлялась сфере подсознательности – горизонталь, то в творчестве Веберна все координаты (горизонталь, вертикаль и диагональ) строго упорядочены и подчинены закону обратной симметрии. На смену языку красок и форм Скрябина, Рославца приходит язык звуковых форм, выразительность которых можно сопоставить с искусством черно-белой графики. Чтобы уяснить специфику звуковысотного кода Веберна, выделим наиболее специфические особенности типов означающего и означаемого, смысловое поле которого выстраивается в зависимости от незвуковых реальностей, на которые опирается композитор.

Звукоорганизация Веберна как означающее имеет следующие специфические свойства: 1) серия представляет собой совокупность микроструктур, среди которых выделяется «веберн-группа» – 1.3 («Струнный квартет» op.28). В отличие от Шёнберга, работавшего с серией как с цельным образованием 12-ти тонов, техника Веберна опирается на мельчайшие интонационные элементы (пример 27); 2) опора на гемитонику; 3) симметрия как основа звукоорганизации, так и других параметров – ритма, тембра, динамики, формы; 4. «многопараметровая» гармония, включающая средства выразительности, не связанные с высотной структурой (пример 28) 5) образование 12-ти тоновых полей, объединяющих горизонталь, вертикаль, диагональ; 6. особая роль интервала, значимость

отдельно взятого тона, что отличает Веберна от Шёнберга и Берга, опиравшихся на аккордовую вертикаль (пример 29); 7) полифонический способ мышления, тяготение к полифоническим формам; 8) предельная плотность времени, миниатюрность произведений.

Абстрактная живопись, отвергая предметность, выдвигает в качестве доминирующих средств выражения линию и точку, которые, контрастируя друг другу, представляют собой взаимосвязанные стороны, переходящие одна в другую. Согласно В. Кандинскому, линия есть след, перемещающейся точки. Характерным свойством линии являются внутреннее напряжение и направление движения. Точка в отличие от линии обладает лишь напряжением, при отсутствии направленности движения.

Весьма важной для понимания звуковысотного кода А. Веберна имеет типология прямых линий и их характеристика, данные В. Кандинским, выделяющим три типа – горизонталь, вертикаль и диагональ. Семантика горизонтали определена как «кратчайшая форма неограниченной холодной возможности движения», вертикаль же является «кратчайшей формой неограниченной теплой возможности движения», а диагональ, сочетая признаки горизонтали и вертикали, есть «кратчайшая форма неограниченной тепло-холодной возможности движения» [97, 111-112]. Поскольку линии имеют физические свойства тепла и холода, то они измеряются температурой, колеблющейся в обозначенных границах (тепло – холод) с промежуточным этапом, совмещающим оба признака. Таким образом, все остальные прямые представляют собой различные отклонения от диагоналей в сторону тепла или холода. При отклонении линий возникает их пересечение в общей центральной части, становящейся центром симметрии. Так образуются центрированные прямые, которым противопоставляются нецентрированные прямые линии.

Помимо физических свойств (температуры), линии обладают особым качеством цвета: черно-белым, которые наделялись характеристиками бесцветность, ненасыщенность. В. Кандинский называет данные цвета молчащими, поскольку их звучание сведено к минимуму, ассоциируясь с шепотом или состоянием покоя. При этом белый цвет более теплый, является символом жизни, а черный цвет – холодный и ассоциируется со смертью. Сопоставляя белое и черное с позиций тепла и холода, В. Кандинский делает следующий вывод: «в белом и черном могут быть обозначены элементы высоты и глубины, что открывает возможность для сопоставления с вертикалью и горизонталью» [97, 117].

В качестве примера обратимся ко II части Струнного квартета op. 28 (пример 30). II часть квартета – полифоническое скерцо, основанное

на игре мотивов, вступающих между собой в диалогические соотношения. Ритмическая мономерность, единицей измерения которой является четверть, нарушается введением пауз, служащих вехами для разграничения мотивов четырехголосной фактуры. Перед нами однородная звуковая ткань, в которой важным принципом контрастирования становится динамика. Ее градации охватывают разные громкостные уровни от *pp* до *ff* (*pp-sf - p-pp-f - p-pp*), образующие замкнутую волну с трехкратным возвращением к *pp*. Градации громкости можно сравнить с усилением или ослаблением яркости линии в абстрактной живописи, где нажим руки на карандаш подобен усилию руки, извлекающей звук на инструменте.

Голоса квартета объединяются попарно: партия первой скрипки объединяется с партией альты, а вторая скрипка соединяется с виолончелью. Обращает внимание специфика строения двенадцатитоновой серии: кватернион (P, R, I, RI) заменяется двумя преобразованиями P, R, так как R=I, RI=P. Поэтому в первой паре голосов – первая скрипка-альт – серия проводится в прямом движении (P) от звуков *cis* и *f*, а во второй паре голосов – вторая скрипка-виолончель – звучит ракоход (R).

Таким образом, звуки-точки серийной темы очерчивают две кривые линии, зеркально расположенные от центра. При отсутствии внешнего контраста возникает контраст глубинного свойства, связанный с ощущением времени. С одной стороны, временные соотношения переданы с помощью противопоставления точки и линии, приобретающих смысловое значение краткости и временной продолжительности. С другой стороны, контраст создается между одномерным движением длительностей и изменчивым контуром кривой линии: чем подвижнее кривая, тем больше ее протяженность.

Зеркальная симметрия 12-тоновой серии (партия скрипки т.т. 1-7) – образец утонченно-чуткой гармонии Веберна, суть которой в зеркальном отражении двух элементов относительно центральной оси, расположенной в конце 4 т. и начале 5 т., обозначенной четвертной паузой (схема 31). Она проецирует отношения связи всех элементов языка: отдельных интервалов, сегментов серии, всей серии в целом, аккордов, тембров, композиционной формы, создавая ощущение замкнутого, кругообразного пространства.

Направления интервальных движений внутри двух гексахордов, из которых состоит серия, свидетельствуют о том, что:

- 1) вторая половина ряда является зеркальным отражением первой от звука *b*;

- 2) зеркально отражаются интервальные группы-сегменты ряда (по величине и направлению интервалов);

3) опорными звуками внутри сегментов становятся два тритона, образующие ум. септаккорд: *cis-g, b-e*.

Примем начальное проведение серии за прямое движение, начинающееся от звука *cis*. Два гексахорда, образующие серию, сопоставляются как две изломанные линии, состоящие из движущихся точек. Веберн намеренно подчеркивает их самостоятельность с помощью штриха *pizzicato*. Во втором проведении темы происходит смена артикуляции, соединяющая первые два звука в линию, которым противопоставляются две самостоятельные точки.

В движении точек и линий – горизонтальных, вертикальных, диагональных – преобладающее значение приобретают горизонталь, составленная из точек, и диагональ. Выразительные возможности вертикали как средства одновременного звучания всех четырех голосов квартета используется композитором только семь раз: на сильной доле в т. 3, на слабой доле т. 7, на сильной доле т. 10, на слабой доле т. 12, на сильной и слабой доле т. 14 и на сильной доле т. 17. В остальных случаях одновременно звучат два и три голоса. Если вертикальные линии обладают наибольшей температурой и наибольшей теплотой, а, следовательно, наделены светлой краской, то в квартете Веберна доминирует тепло-холодный оттенок. Как и в графике, у Веберна точка обладает автономностью, что позволяет придать ей разные формы и величины: от малой до крупной. Если говорить о соприкосновении техники Веберна с графикой, то, пожалуй, в наибольшей степени она приближена к офорту. Именно в офорте при работе с сухой иглой преобладают черные, мелкие точки, белая же точка, требующая больших усилий, используется как средство повышенной выразительности. Учитывая экономию использования четырехзвучного аккорда, можно утверждать, что данное средство становится способом наибольшего приложения усилий, связанных с внутренним динамизмом. К тому же точка, согласно концепции В. Кандинского, символизирует тишину, а тишина – одно из свойств музыки Веберна, который вернул ей это качество, забытое экспрессионизмом.

В т.т. 8-14 преобразование серии связано с ракоходом от звука *c*, в котором второй гексахорд, как и в первом проведении, является ракоходным обращением первого. Опорными звуками двух гексахордов становятся *c-b; g-f* (схема 32). Последнее репризное проведение 12-ти звуков начальной серии на той же высоте (от звука *cis*) распределено между тремя инструментами, полифонически подхватывающими тему: партией первой и второй скрипки, и партией альты (схема 33).

Развитие серии прошло первую стадию, четко обрисовав трехчастную репризную форму, в которой 1-7 т.т. выполняют функцию первой

части, т.т. 8-14 – середина формы, т.т. 15-18 стреттная реприза. В то же время обращает внимание знак повтора в конце 16 такта. Учитывая повтор, корректируем 3-х частную форму, которая в первом проведении является простой двухчастной безрепризной формой с развивающей второй частью, а при повторении модулирует в простую трехчастную форму. Приводим схему гомофонной формы: $a\ b + aba$, приближающуюся к рондальной трехчастной форме с центром a (при втором проведении).

Подобно гомофонной форме, акцентирующей неоднозначность, свойственную игре (чем и является скерцо), двенадцатитоновая тема в процессе развития обнаруживает тенденцию к сегментации на три тетра хорда, обозначенные в схеме как a , b , c . Каждый из трех сегментов основан на хроматическом движении от звуков h (сегмент a), g (сегмент b), dis (сегмент c). Если принять первый тетра хорд (a), за прямое движение от звука cis , то второй тетра хорд (b) становится по отношению к первому ракоходом от звука as , а третий тетра хорд (c) служит репризным замыканием серии, возвращая к прямому движению от звука f .

Деление серии на три тетра хорда позволяет отметить следующие свойства индивидуального модуля:

1) перед нами типичный образец гемитоники Веберна: в каждом из трех сегментов акцентируются два полутона на расстоянии малой терции. Строго регламентировано и расстояние – диастематика – между сегментами, равное большой терции; 2) деление серии на три сегмента способствует образованию микросерийности: в функции серии выступают не 12, а 4 звука; 3. подобно 12-ти тоновой серии, микросерия включает два преобразования вместо четырех (P, R), так как $I=R$, $RI=P$; 4. между сегментами складываются определенные функциональные отношения: сегмент a в роли ЦЭ, сегмент b играет роль ПЭ, сегмент c – вариация на ГЭ.

Если написать все проведения голосов первых 18-ти тактов, то мы получим преобразования мотивов a , b , c в прямом и ракоходном движениях. Таким образом, симметричная серия дает возможность Веберну найти различные способы создания игры микроструктур.

Гармонический стиль отличается предельной рафинированностью, чутким вслушиванием в каждый звучащий аккорд. Преобладающими в первых 18-ти тактах являются трехзвучные аккорды, что свидетельствует о постоянстве звучания только трех инструментов квартетного ансамбля. Первые семь тактов, связанные с изложением 12-ти тоновой серии в партии первой скрипки, отличаются строгим чередованием четырех различных звуковысотных структур, расположенных симметрично относительно двух аккордов, состоящих из двух больших секунд $t.5$ (2+2) (схема 34).

От центра вправо и влево, подобно расходящимся кругам, расположены:

а) уменьшенное трезвучие (3+3), б) аккорды, состоящие из большой терции и большой секунды (4+2), сменяющиеся аккордами, состоящими из в) двух больших секунд (2+2). Открывается и завершается гармоническая последовательность четырехзвучными аккордами, изложенными в прямом и ракоходном движении, состоящими из двух малых секунд и кварты (1+1+5).

Последовательность и взаимосвязь аккордов создают определенную линию гармонического развития, способствуя однородности ткани, характер которой задан серией, строением индивидуального модуса. Например, уменьшенное трезвучие явилось следствием интонационного выделения в серии тритоновых интонаций, служащих опорой двух гексахордов. Четырехзвучие, включающее малые секунды, подчеркивает доминирование полутоновости (гемитоники) тематизма квартета.

Итак, организация горизонтали и вертикали по принципу подобия – на основе зеркальной симметрии – позволяет сделать вывод о том, что специфика звуковысотного кода Веберна заключается в психологическом противопоставлении пребывания во времени линий, составленных из точек, диагоналей, как средства движения вертикальных линий, и вертикалей. Развитие темы квартета можно представить в виде круга с центром пересекающихся линий горизонтали и вертикали, в котором движение направлено в две стороны: по часовой стрелке и против часовой стрелки одновременно. Движение совершается по кругу, суть которого в нивелировании окончания, превращающегося в начало. В этом смысле Веберн возрождает средневековый принцип «мой конец мое начало».

Если вновь обратиться к Кандинскому, то, по его словам в офорте «начинающийся поиск простейших форм должен был непременно привести к тончайшим линиям, которые в абстрактном смысле производят “абсолютное” звучание линий» [97, 170]. Эта абсолютная музыка линий имеет параллели с музыкальной графикой Веберна, благодаря чему можно определить общность художественных приемов, свойственных Веберну и Кандинскому. Для наглядности приведем две схемы из работы «Точка и линия на плоскости», подтверждающие высказанную мысль (пример 35). Графичность партитуры Веберна с ее черно-белой краской, доминированием линий и точек, движущихся вокруг центральной оси, принцип зеркальной симметрии, ставший основным законом грамматики музыкального языка, позволяют рассматривать произведения композитора как веху на пути к образованию собственно графической музыки второй половины XX века, какими являются произведения Фелдмана «Проекты», Брауна «Декабрь 1952», Кейджа «Музыка для колоколов № 2-3».

Подводя итоги наблюдениям над особенностями художественной немодулирующей памяти, выделим следующие черты. Художественная память Скрябина и Рославца находит проявление в технике вертикального звукового центра, опирающейся на заданное количество звуков, которые можно назвать подгруппой. Данное понятие Н. Девуцкая использует по отношению к серийной технике Веберна, где «подгруппами называются сегменты двенадцатитонового ряда, обособляемые благодаря их полной или частичной изоморфии» [317, 11]. Подобным изоморфизмом обладают аккорды Скрябина и Рославца, что еще раз свидетельствует о специфическом предвосхищении серийной техники в русской музыке, связанной с исканиями в области гармонии. Вертикальные координаты, подобно серии, обнаруживали тенденцию к артикуляционному членению звуков на составляющие части, которые складываясь и раскладываясь, создавали иллюзию объемных пространственных ощущений. Поскольку аккорд – как грамматическая категория – становится темой, то его можно определить с двух точек зрения: музыковедческой и семиотической. С позиции музыковедения аккорды являются носителями основного образа или главной мысли. С точки зрения семиотики аккорд-тема становится знаком, связывающим явление художественной действительности (экстрамузыкальной, основанной на видеоряде) с его звуковым образом (аудиомоделью, звуковысотным кодом) музыкального сообщения, а, следовательно, выполняющим коммуникативную функцию в передаче информации от адресата (композитора) к адресанту (слушателю). Семиотический аспект темы, в отличие от музыкального, предполагает ее достаточно четкое вычленение из всего текста, определенность синтаксической организации и способность обозначить внемзыкальный денотат. В то же время внемзыкальные денотаты Скрябина и Рославца имеют существенные различия: Скрябинский денотат отсылает слушателя к красочной полихромии, денотат Рославца – к пластике изображения, не фиксируя внимания на красочной стороне.

Поскольку оба аккорда являются знаками конкретного стиля и переходят из одного произведения в другое, то, во-первых, они приобретают черты внутрителивой интертекстуальности, а, во-вторых, к ним можно применить семиотический термин дицисигнум. В теории Ч. Пирса дицисигнум – «знак, передающий информацию»; он «либо истинен, либо ложен, но сам по себе не дает оснований судить, каков он» [304, 462]. Являясь дицисигнумом, «прометей-аккорд» и «синтетаккорд», составляя содержание всего произведения, соответствуют высказыванию вербальной речи.

У Веберна, опирающегося на графику, доминирующее значение приобретают горизонтально-вертикально-диагональные отношения, складывающиеся из точек и линий. Специфика его звукоорганизация находит отражение в технике горизонтального звукового центра, выполняющего как у Скрябина и Рославца функцию темы. Денотат Веберна, опираясь на пластику изображения, соединяет музыку с черно-белым офортом. Поскольку для Веберна важны горизонтальная и диагональная линии, а вертикальная образуется от полифонического соединения серии с ее кватернионом, то драматургическая линия произведений складывается из соотношений трех уровней: подгрупп, серий и супергрупп. По наблюдению Н. Девуцкой, «Три иерархических уровня уподобляются трем проекциям единого звуковысотного плана сочинения, находящихся как бы на общей плоскости условного чертежа»¹.

1.3. Звукоорганизация текстов модулирующей художественной памяти: Шостакович –от монтажной гармонии к двенадцатитоновости

Шостакович прошел сложный и трагический путь. Однако в отличие от Рославца, совершившего добровольный акт творческого самоустранения, Вышнеградского и Обухова, покинувших Родину, он мужественно выстоял и поднял искусство на ту недостижимую высоту, которая сделала его «подлинным властителем дум» (М. Арановский). Шостакович не был ниспровергателем привычных основ: его музыка одновременно и нарушала консервативные нормы языка и оставалась в русле традиций. Идя в ногу со временем и испытав воздействие разных авангардистских течений в области организации звуковой среды, композитор был верен тем принципам музыки, которые она выработала на протяжении всего предшествующего развития: тональности, ладу, гармонии.

Новаторство Шостаковича заключается в открытии необычных по своей природе ладов мелодической основы. Особенность ладовой организации композитора заключается в относительной стабильности сис-

¹ Под супергруппами Н. Девуцкая понимает «удержанные соединения (блоки) из двух и более двенадцатитоновых рядов, которые вследствие повторений уподобляются макро-сегментам в структурах более высокого порядка» [317, 12].

темы в пределах между диатоникой и гемитоникой, включающей от семи до двенадцати звуков. Ю.Холопов выделяет три типа ладов Шостаковича, опирающихся 1) на большую терцию (или уменьшённую кварту), 2) чистую квинту, 3) уменьшённую октаву.

1. Лады, опирающиеся на большую терцию (уменьшённую кварту), имеют в основе терцовый тетрахорд, содержащий четырёхступенный олиготонный (термин Ю.Холопова) малоступенный лад. Природа лада обусловлена связью с литерофонией (буквенной системой, темой-монограммой) DeSCH, на основе которой возникает три варианта звуко-рядов: *h-c-d-es* – 1.2.1 (№8, ч. I начало; ч. III ц.17); *h-cis-d-es* – 2.1.1 (квартет №9, ч. I ц.6; симфония №6, ч. I п.п.); *h-c-des-es* – 1.1.2 (Соната для скрипки и фортепиано, ч. I ц.17).

2. Квинтовый гексахорд, опирающийся на чистую квинту, образует шестиступенный лад, где квинта не пятая, а шестая ступень лада. На его основе возникает четыре варианта гексахордов: *c-des-es-fes-ges-g* – 1.2.1.2.1 («Из еврейской народной поэзии», №1 «Плач об умершем младенце» начало; квартет №7, ч. I ц.41); *c-des-es-fes-f-g* – 1.2.1.1.2 (квартет №6, ч. III начало; «Четыре монолога», №3 «Во глубине сибирских руд» последние 5 тактов); *c-d-es-fes-ges-g* – 2.1.1.2.1 («Четыре монолога», №2 «Что в имени тебе моем?...» т.т.1-7); *c-des-d-fes-f-g* – 1.1.2.1.2 (Соната для альты ч. I ц.8);

3. Объединение квинтового и терцового тетрахордов образует гемиктаву – восьми- либо девятизвучный ряд: *c-des-es-fes-ges-g-as-b-ces* – 1.2.1.2.1.1.2.1 (Соната для скрипки и фортепиано ч. II т.т. 6-10 после ц. 50 в партии скрипки); *c-des-es-fes-ges-as-a-h* – 1.2.1.2.2.1.2.1 («Катерина Измайлова», Пассакалья);

В отличие от Прокофьева, тяготеющего к мажорности, лады Шостаковича минорны (либо сверхминорны в связи с понижением всех ступеней минора). Интенсивность ладового развития в произведениях Шостаковича обусловлена мелодическим типом мышления, которому в наибольшей степени отвечала полифония с её энергией голосов, заполняющих всё музыкальное пространство, устремлённых вдаль и раздвигающих обзоры горизонта. Здесь был бесконечный простор для самовыражения, поисков психологической достоверности и отражения той внутренней борьбы, преодолеваемой ради гармонических отношений, возвышающих личность над мирской суетой. Поэтому семантическое поле мелодии Шостаковича связано с исповедальным авторским откровением монологизированной, эмоциональной и доверительной речью, отражающей глубинные, внутренние основы ощущения человека, размышляющего о трудном времени, о напряженном и трагич-

ческом веке. Являясь выражением позиции автора, мелодия в самом широком плане ассоциируется с образами позитивными, этически возвышенными. В ней момент истины, философский взгляд художника на человеческий путь и на жизнь вообще. С этих позиций вполне объяснимо стремление композитора к индивидуализации горизонтали средствами лада, ритма, фактуры, которые наполняются энергией, таят в себе движение, создавая ту живую музыкальную речь, позволяющую разгадать семантический слой и определить характер образа.

В отличие от Скрябина, Рославца, Прокофьева гармония не стала объектом творческого внимания Шостаковича. Гармония «как бы оставаясь в тени», сводится к поддержке мелодии: она более статична, скована чётким ритмом и менее событийна. Лишённая красочности и яркой индивидуальности, гармония нередко становится механистичной, однообразной и в самом широком плане способна олицетворять банальное, низменное, примитивно-мещанское. Поэтому в бытовых жанрах, используемых Шостаковичем, выдвигается на первый план гармония.

В то же время в гармонии композитор обретает ту высшую простоту, которая постулируется в самом начале произведения, будто передавая ощущение человека, нашедшего успокоение в размеренном ритме жизни, спокойно и мудро наблюдающего за переменами людского бытия, или достигается в кодах, знаменующих трудный путь, пройденный по жизни.

В раннем периоде творчества Шостакович как бы отталкивается от общих тенденций гармонии, путь которой проложили Скрябин и Рославец. Однако она питается иными художественными источниками, иной энергией ощущения времени и пространства. Одним из таких источников явился футуризм, экспансия которого охватила не только все виды искусства, но и определила строй мыслей и поведенческую норму жизни. Как и в Италии, в России «эхо» футуризма слышится вплоть до 30-х годов, обнаруживая удивительную стойкость и жизнеспособность. Абстрактному искусству с его «динамикой покоя» и «статикой движения» футуристы противопоставили «вихрь интенсивной жизни», «космический динамизм», что, по мнению Глашатаев «искусства будущего», отвечает ритму нового времени с его техникой: динамомашинами, дирижаблями, аэро-, фото-, кинема-изобретениями.

Вероятно, в футуризме Шостакович нашел подтверждение собственным идеям и возможность выразить атмосферу происходящих событий, наполненных манифестациями, митингами и демонстрациями. Сказались и общие веяния времени, и единство культуры. Как отмечает Л. Белякаева-Казанская, «в гротескных, антиромантических театральных

и инструментальных операх Шостаковича рубежа 20-30-х годов слышны отзвуки не только театральной эстетики Мейерхольда, но и отголоски будетлянского опыта Матюшина, Маяковского, Крученых (с последним Шостакович познакомился уже в сороковые годы)» [20, 86].

Произведения раннего периода творчества Шостаковича выделяются яркой характеристичностью, подчас пародийной заостренностью образов, в которых просматривается опора на конкретную жанровую основу. Принципиально новым является построение целого с помощью монтажной комбинаторики, проявляющейся на разных уровнях музыкального языка: тематическом, мелодико-интонационном, гармоническом.

Монтажность позволяет композитору передать как способ мышления изображаемых персонажей – алогичность, абсурдность, так и поведенческую норму жизни – утрату смысла действий, возникновение нелепых ситуаций, подобных исчезновению носа в одноименной опере. Произведение, построенное на основе монтажа, разворачивается по принципу соединения различных тематических элементов, способствующих созданию мозаичной композиции, состоящей из относительно самостоятельных единиц.

Наиболее яркое претворение монтажность находит в прелюдиях ор.34, где у Шостаковича проявился особый дар предельно точной образной зарисовки, идущий от театральных жанров: опер, балетов, киномузыки. Каждая прелюдия – меткая жанрово-характерная пьеса, в которой отдельная деталь может приобрести тематическое значение. Композитор мастерски пользуется приемом укрупнения, выделения элемента из окружающего фона и превращения в ведущую мысль. Таковы многочисленные «каденции-темы», «бас-», «сопрано-темы» и другие «персонажи», сначала поочередно сменяющие друг друга, а затем удаляющиеся на значительное расстояние. Создается впечатление быстро мелькающих кадров, ускоренных как в немом кино. Ближе к развязке сюжета движение постепенно замедляется и, подобно эпилогу фильма, основные события подаются «крупным планом». От искусства кино Шостакович заимствует и обрывы кадров – внезапное смещение в другой событийный план, чему во многом способствует резкое перемещение темы из одного регистра в другой (см. прелюдии №6 *b moll*, №16 *b moll*). Таким образом, в ранних произведениях композитора функцию художественного кода выполняет кинематограф в том виде, в каком существовал в 20-е годы, моделирующее воздействие которого проявляется в гармонии, ее «бескрасочности», связанной со спецификой передачи черно-белой цветовой гаммы кино. Немаловажное значение имеет и восприятие композитором кинематографа как искусства маскового, связанного с шествиями, лозунгами.

Мотивно-тематическому принципу монтажа соответствует работа с пертикалью, в качестве модели которой выступают автентические обороты. В многочисленных вариациях на аккорд Шостакович акцентирует структурную мобильность созвучий, способствующую образованию вариантной множественности аккордовых форм: они постоянно меняются, взаимопроникают, намекая друг на друга, лишаясь стабильности и устойчивости. Возникает эффект слуховой аллюзии, где в мелькающих и эскизно намеченных «абрисах» моделей угадываются знакомые классические объекты. Для Шостаковича особое значение имеет «объект-заменитель», замещающий «объект-оригинал» и воспроизводящий его характерные свойства с помощью знаков-интонаций. Данная модель предполагает постоянное воссоздание объекта-оригинала в памяти слушателя. Таким образом, код системы классической гармонии составляет вторичный слой текста, построенного путем свободного соединения привычных элементов, постепенно утрачивающих первоначальную синтаксическую форму.

Подобно художнику, работающему с натурой, композитор не копирует объект, а как бы создает новую «реальность», воспроизводя ее по памяти, путем воображения. Это своеобразный демонтаж знакомого, известного, где одни элементы остаются, другие убираются и добавляются новые. Бесконечная игра в «ассоциации» напоминает лабораторию «звуковых метафор», где в поисках новой вещественности части аккорда сначала раскладываются, а потом вновь собираются, создавая картину преобразованного пространства – дискретного и фрагментарного, как в картинах, построенных по законам кубизма. У кубистов, а затем и русских кубофутуристов форма, составленная из геометрически подобных фигур, живет самостоятельной жизнью. В ней первоначальное значение приобретают разломы и сращивания, что позволило Пикассо назвать их «треснувшими зеркалами кубизма».

Монтажная гармония Шостаковича становится своеобразным символом искусственности, сделанности и противопоставляется природному, естественному. В ней, как в кривом зеркале, находит отражение мир, находящийся на изломе, где каждое явление приобретает характер, противоположный устоявшимся нормам. Низкое, пошлое превращается в эстетически совершенное, и наоборот – эстетически совершенное становится обыденным, обыкновенным: тема «судьбы» лишается пафоса трагедии, и, напротив, банальная тема наделяется пафосом. Модель мира из единой превращается в разрозненную, пеструю, динамичную. Поэтому в самой гармонии движение возникает там, где его раньше не было: части аккорда «живут» самостоятельной жизнью,

их можно сделать, сложить, составить, разложить, собрать и вновь разрушить. Изменяется и характеристика кода гармонии, составляющего музыкальный текст: в нем усиливаются пространственно-временные качества, акцентируется мобильность, смысловое наполнение приобретает артикуляция.

В музыкальном континууме Шостаковича приемы кубизма воспроизведены сквозь призму движения, через усиление симультанизма: все раскладывается и моментально умножается. В этом звуковом потоке аккордовых вариаций особую роль играют устойчивые элементы – части целого, которые получая относительную самостоятельность, функционируют в качестве знаков «воображаемой» модели. Они позволяют восстановить связь между начальными и производными вариантами созвучий. При этом в каждом предыдущем аккорде формируются черты, свойственные последующему варианту. Такой процесс перетекаемости можно назвать мутацией аккордов, способной превратить классическую модель, на которую опирается Шостакович, в созвучие любой структуры. Разложение звуковысотного кода на составные части порождает ситуацию, при которой фигуры и разные по смыслу знаки, умножаясь, звучат одновременно, заставляя слушателя осмысливать и переживать их также одновременно, координируя несколько смысловых потоков. Можно утверждать, что композитор использует множество способов условности передачи сходства с системой традиционной гармонии, при этом на первый план выдвигается не общность с самим объектом, а «со структурой его восприятия, в результате операций, которые мы совершаем, формируя образ» [302, 135].

Если у Скрябина и Рославца произошло предельное сжатие, уплотнение классической триады в одном «панаккорде» или «синтетаккорде», то Шостакович, «реабилитируя» систему мажоро-минора, возвращается к автентическому обороту. В то же время в формуле-диаде D-T наибольшей мобильностью обладает доминанта, имеющая вид не диссонирующего аккорда, а трезвучия. Тоника – менее подвижная модель, сохраняющая относительно устойчивую форму.

Для Шостаковича доминанта становится моделью, составленной из относительно самостоятельных частей, способных перемещаться, комбинироваться, разделяться и вновь соединяться. Однако постоянными остаются два признака, выступающие либо самостоятельно, либо одновременно. Это кварто-квинтовый ход баса – «важнейший индикатор» автентичности – и мелодический ход от III ступени к I, закрепившийся за D, с секстой. Выбор данных интонаций в качестве неизменной основы модели в творчестве Шостаковича не случаен и обуслов-

лен феноменом его стиливого синтеза. В них в спрессованном виде, как в генетическом коде, отразились две эпохи: классическая и романтическая. И, подобно риторическим фигурам, одна из них – «бас-тема» стала знаком утверждения из-за широкого использования в начальных и завершающих разделах классических форм, а другая – «сопрано-тема» – «знаком патетики» (М. Арановский) романтического века.

В классическом стиле статус кварто-квинтовой интонации весьма высок, поскольку определяет фундаментальные отношения всей гомофонной музыки. У Шостаковича она становится знаком окончания, и в силу постоянной замены «верхней надстройки» из элемента, восходящего к области гармонии, превращается в тематический элемент – «бас-тему». Один из распространенных приемов «монтажной» доминанты – образование полифункционального аккорда, в котором верхний «этаж», подобно «треснувшему зеркалу», смещается относительно баса на любой из интервалов (пример 36).

Избегание структурных стереотипов аккорда и его замена мобильными формами становится языковой нормой, знаком авторского стиля. В качестве «объектов-заменителей» могут оказаться любые аккорды терцовой структуры, такие как трезвучия III, V, II и даже I ступени (пример 37). Однако, несмотря на разнообразие «ассортимента» монтажной доминанты, круг аккордов-заменителей ограничен рамками трезвучия – самого простого и доступного средства, что свидетельствует о точках соприкосновения с эстетикой примитивизма, свойственной искусству советского периода 20-х-30-х годов. Как отмечает Д. Гойови, в этот период «От музыки ожидали “красоты” и “благозвучия” – чтобы она не была “дисгармоничной, хаотической, извращенной”, “уродливой”, “дикарской” и “натуралистической”» [49, 25].

Семантика кварто-квинтовой интонации как примитива, возведенного в ранг абсурда, усилена в опере «Нос», где, подобно приему футуристической живописи, она множится, мелькает, перемещаясь из баса в верхние голоса. Клиширование интонации утверждения вызывает обратную слушательскую реакцию с установкой на ее отторжение (пример 38). Здесь мы имеем дело с процессом смыслового перекодирования, при котором привычные значения интонаций утрачивают свое содержание, наполняясь новым. Доминирование оборота, символизирующего окончание формы, отодвигает на второй план и, в конечном счете, отрицает значение начала. В результате оппозиция начало-конец, «имеющий начало» – «не имеющий начала» лишается смысла: Нос, превратившийся в героя, не имеет корней, начала, поэтому он и существует и не существует одновременно. Не имеющий начала, подвергается разрушению, поскольку не обладает ценностным значением.

«Объект-заменитель» становится тем строительным материалом, который легко раскладывается на части, не связанные друг с другом: ладо-во активную мелодию и статичную гармонию.

Семантика завершения, закреплённая за кварто-квинтовым ходом, сохраняется в зрелом и позднем периоде творчества композитора. Например, в симфониях №6, 9 Шостакович стремится к бережному отношению с гармонией, приближая аккордовую вертикаль к «объекту-оригиналу» (примеры 39, 40). «Опознавательные» интонации «бас-темы» являются таким ориентиром, который позволяет улавливать в многочисленных трансформациях привычные обороты и фиксировать относительную или окончательную остановку движения.

Если кварто-квинтовая интонация выступает в качестве «объекта-заменителя» гармонической формулы и связана с ходом баса, то нисходящее малотерцовое движение от III ступени лада к I (реже большетерцовое) имеет мелодическую природу и закрепляется за движением верхнего голоса. Его семантика исследована М. Арановским, который отметил, что «амплуа мелодико-гармонического оборота D^{+6}_7 состоит в акцентировании повышенного аффективного напряжения и, следовательно, выделении кульминационных по своему смыслу ситуаций. Его можно назвать знаком патетики и рассматривать, если угодно, в качестве своего рода риторической фигуры романтического века...» [11, 199].

У Шостаковича в ранних произведениях «сопрано-тема» как знак уходящего мещанского обывательского мира, имеет салонно-сентиментальный оттенок, переданный с помощью прихотливого ритма, сообщающего ей жеманно-томный характер – прелюдии ор. 34 №2 (т.6-7), №7 (т. 5-6), №8 (т. 8-9, 12-13), №10 (окончание), №16 (т. 8-9), №17 (т. 22-23, 27-28), №18 (т. 8-9), – или скерцозный – №21 (т.3-8).

Освобожденный от структурного норматива аккорд редко возвращается в свою первоначальную форму. Он постоянно находится в движении, претерпевая различные модификации, и как бы подвергается рассмотрению с различных сторон. Это «точка зрения» на аккорд все время меняется, благодаря чему «объект-заменитель» то приближается к «объекту-оригиналу», желаемому для слуха, то удаляется. Иногда очертания аккорда становятся стертыми, недостаточно выявленными, и он полностью растворяется в мелодии.

В зрелом периоде творчества Шостаковича «сопрано-тема» все чаще становится знаком банально-пошлого, но достаточно агрессивного мира. В таком значении она используется во II части симфонии №5, где аккомпанирующая ритмо-формула со сменой гармонии на каждую третью долю такта сообщает ей характер вальса, опирающегося на автен-

тический оборот. В силу этого созвучие, сопровождающее малотерцовую интонацию, ассоциируется с доминантой.

В скерцозной теме, контрастирующей и в то же время дополняющей предыдущую, уже нет необходимости воспроизводить весь аккорд. Здесь достаточно одного мелодического оборота, усиленного «бас-темой», чтобы восстановить в памяти весь вертикальный комплекс, который ранее сопровождал его (пример 41).

«Сопрано-тема» широко представлена и в позднем периоде творчества. Так, в симфонии №15 она буквально пронизывает I и IV части, становясь знаком прощания с жизнью. Отсутствие развития, многократный повтор подчеркивают безысходность «мотива прощания» и его роковую предопределенность. «Сопрано-тема» лишается как романтической возвышенности, так и мещанской слащавости из-за отсутствия сопровождающей гармонии. Остается только мелодический оборот, которому словно «эхо» вторит замыкающая тоника. После нее все неизменно повторяется: краткий мотив, не успев развиваться, возвращается к исходной точке.

Итак, два клишированных оборота приобретают в творчестве Шостаковича не только важное значение для понимания гармонии, но и обладают определенным семантическим полем, которое по мере эволюции творчества постоянно расширяет свои границы, переходя от знака эпохи к знаку, символизирующему уклад жизни и строй мысли, превратившись впоследствии в символ смерти. Этот процесс свидетельствует о перекодировании, возникающем вследствие постепенной замены привычных значений, закрепленных за определенными знаками, на противоположные. Возникающий смысловой сдвиг значения производит особый эффект, если он не предсказуем и не задан определённым алгоритмом текста, как например, в теме, открывающей симфонию №15.

Оттолкнувшись от футуристической манеры умножения и разложения «объекта»-аккорда – Шостакович сфокусировал внимание на самых важных деталях – мелодико-интонационных оборотах, которые в концентрированном виде воспроизводят свойства всего аккорда. Узнавание автентического оборота во всех деформациях «объекта-оригинала» опирается на мелодический фактор – мотивную интонацию, являющуюся в условиях мобильности сравнительно устойчивой. Её периодическое повторение образует ту среду, на фоне которой наиболее ярко выступают изменения вертикали. Таким образом, в интенсивности ладового развертывания горизонтали заложены огромные возможности варьирования гармонии. Сам же аккорд – носитель определенной функции – из величины стабильной, постоянной превращается в

переменную величину, зависимую от степени интенсивности мелодического развития. Стабильными остаются мелодико-интонационные обороты, служащие «вехами для памяти». Подобной мелодико-интонационной концентрации и тематического перевоплощения гармония Скрябина и Рославца не знала.

Что же касается аккорда, то указание на структуру дает нам лишь первое приближение к познанию его внутренних закономерностей. Характерной стороной вертикали Шостаковича является непрерывное становление, которое тесно связано с приемами многократного умножения предмета в футуристической живописи. Вне этого движения невозможно уяснение логики гармонического развития. Отдельно взятое, изолированное созвучие не может дать нам полного представления о его специфических свойствах, поскольку «система реализуется практически лишь через определенные функциональные отношения каждого элемента её к каждому другому и ко всей их совокупности в целом» [243, 29].

Значение мелодико-интонационных оборотов для гармонии Шостаковича, находящейся в непрерывном варьировании, можно сравнить с оперными лейтмотивами, стабильность появления которых способствовала не только более полному раскрытию характеристики персонажа, но и служила важным фактором скрепления музыкального целого, а также облегчала восприятие самой музыки с помощью расстановки «вех для памяти». И подобно тому, как появление лейтмотива не обязательно связано с выходом героя, то есть не зависит от зримого присутствия его на сцене, так и мелодико-интонационные обороты необязательно предполагают появление аккорда в первоначальном виде: слушатель может его достроить, услышать, восстановить по памяти. Такие интонации можно назвать лейтфункциональными, поскольку они закрепляются за конкретным аккордом или гармоническим оборотом, составляя с ним единство целого и части.

Следствием индивидуального ладового развёртывания становится преобразование доминантового септаккорда, который может иметь два варианта: на низкой V ступени – малый мажорный септаккорд, на V ступени – из малого мажорного превращается в уменьшённый вводный септаккорд (пример 42). Уменьшённый вводный септаккорд преобразуется в септаккорд с низкими терцовым и квинтовым тонами, энгармонически равный малому минорному секундаккорду. В результате вариативности ступеней лада субдоминанту минора представляют четыре трезвучия (и септаккорда) – минорное трезвучие IV, уменьшённое трезвучие IV ступени с низкой квинтой, мажорное трезвучие IV

низкой ступени, увеличенное трезвучие IV низкой ступени. Из аккордов субдоминантовой группы выделяются большой минорный септаккорд, построенный на низкой II ступени, и большой увеличенный септаккорд на низкой IV ступени. Вариативны также II, III, VI, VII и VIII (I) ступени лада, благодаря чему возможны быстрые уходы и возвращения в основную тональность.

В творчестве Шостаковича особую роль играет полифония, оказывающая сильное воздействие на гармонию. Результатом воздействия становится образование проходящих и вспомогательных аккордовых пассажей, широкое использование полигармонии, органных пунктов.

Двенадцатитоновость поздних произведений явилась для Шостаковича следствием органичной эволюции стиля и свидетельствовала о сгущении трагических красок, усилении мрачного, пессимистического начала. В этой связи не случайно обращение композитора к Аполлинеру в Четырнадцатой симфонии, на текст которого написаны шесть частей из одиннадцати. Фигуру поэта можно назвать символической для искусства первой половины XX века: он явился зачинателем многих идей, что позволило В. Турчину назвать его «величайшим провокатором авангарда в изобразительном искусстве».

Экспрессионистичность видения мира одновременно сближает Шостаковича с общими тенденциями западно-европейской музыки XX века и удаляет его на определенное расстояние в силу сохранения неповторимости творческой манеры письма. Экспрессионистичность воспринимается композитором не как самостоятельное явление и не в основной его концепции, а лишь в отдельных проявлениях: как элемент целостной художественной системы, где наряду с новым, современным важное место занимает традиция.

Двенадцатитоновость у Шостаковича играет роль своеобразного «добавочного элемента формы». Вступая во взаимодействие с тональностью, она образует прерывистый ряд, дистанцированный в пространстве. Чередование контрастных разделов – двенадцатитоновых и тональных – создает эффект уравнищенности, геометричности в силу явно очерченного замкнутого круга и обладает семантикой, которую можно обозначить как «абсолютный циклический рок». Данное понятие введено в философию М. Мамардашвили по отношению к развитию истории нашей страны, где все трагические события повторяются с роковой неизбежностью: «Россия – страна, в которой поистине гуляет гений повторений. Любой год возьмите и вы увидите, что всё то же самое, те же самые дилеммы. Почему? А очень просто – не было истории, не извлекался опыт» [158, 219]. Неизбежно трагически складывалась судь-

ба многих произведений Шостаковича: их исполнение, как правило, сопровождалось критическими нападками в разные периоды политического курса страны: сталинских репрессий, хрущевской оттепели, брежневского застоя.

Двенадцатитоновость, как следствие нового слышания музыки, стала для композитора интонационным источником тем, сохранивших как специфику авторского стиля, так и национальные особенности: опора на вокально-речевое начало способствует широте дыхания, раздвижению крайних точек диапазона. Додекафонные темы Шостаковича включают три группы интонаций, имеющих важное семантическое и структурное значение и выступающих в роли «объектов-оригиналов» (схема 43). Сочетаясь по принципу монтажного объединения, они переходят из одного сочинения в другое и становятся не только средством, скрепляющим разные произведения, но и играют роль темы «высшего порядка». Это свидетельствует о сквозной идее, охватывающей ряд таких самостоятельных и законченных сочинений, какими являются Двенадцатый и Тринадцатый квартеты, Четырнадцатая и Пятнадцатая симфонии. Все три группы организованы по принципу гемитоники, в основе которой лежит образование интервальных групп с добавлением к любому интервалу или аккорду полутона. Данный принцип широко развит у Веберна [см.: 266].

Первая группа (а) основана на соединении кварты с тритоном, где соотношение консонанс – диссонанс аналогично сопоставлению устой – неустой. Для композитора особое значение имеет уменьшённая октава, столь характерная для его ладовой системы, которая очерчивает крайние точки сегмента. Наличие двух напряжённо звучащих интервалов: тритона и уменьшённой октавы, способствует созданию экспрессивного тону́са, усиливает мрачный оттенок звучания.

Вторая группа (в), включающая относительную эмоциональную разрядку, связанная со снятием напряжения, позволяет двенадцатитоновой теме удерживаться в рамках тональной системы. Включение общих форм движения по звукам разложенного аккорда в додекафонные темы свидетельствует об их удивительной стойкости в творчестве Шостаковича. Основанная на движении по звукам разложенного секста́ккорда с добавленной малой секундой, эта группа включает интервалы, входящие в состав первой: чистую кварту и малую секунду, что позволяет соотносить их по принципу главного (ГЭ) и производного элемента (ПЭ).

Третья группа (с), объединяющая четыре звука состоит из двух малых секунд, сцепленных малой терцией. В ней нетрудно обнаружить модифицированную тему-монограмму, представляющую контраст по

отношению к первой группе интонаций. Таким образом, три интонационные группы, входящие в состав двенадцатитоновой темы, образуют функциональный ряд: ГЭ (а) – ПЭ (в) – КЭ (с).

Каждая из интонационных групп имеет определённое семантическое значение. Так, первая (а), связанная с мрачным предчувствием смерти, становится знаком беды, в котором усилено патетическое, декламационно-речевое начало. В Четырнадцатой симфонии эти интонации получают вербальное выражение (примеры 44, 45).

Шостакович придаёт мотиву значение риторической фигуры: прямолинейное восходящее и нисходящее движение баса позволяет осязательно ощутить шаги приближающейся и удаляющейся смерти. Этот же мотив лежит в основе гротескной темы скерцо III части Пятнадцатой симфонии и среднего эпизода IV части, напоминающего тему нашего из Седьмой симфонии (примеры 46, 47).

Вторая интонационная группа сообщает серийным темам оттенок устойчивости, своеобразной гармоничности благодаря присутствию мажорных или минорных красок (пример 48). Третья группа связана с выражением авторского начала. Шостакович сумел органично ввести слово от автора в интонационную среду, казалось бы, совершенно далёкую от той, с которой он работал в период, предшествующий двенадцатитоновости. И дело не только в том, что композитор тщательно скрывает монограмму, пряча её в ротационных перестановках, а в том, что краткость и афористичность её формулы, усиливающие значимость отдельного тона, органично соединились с такими же лаконичными и семантически весомыми интонациями.

Таким образом, «объекты-оригиналы», составляющие двенадцатитоновую тему, возникли не в результате отрицания устоявшихся интонаций, а на основе синтеза исторически стойких и индивидуально-стилистических лексем. Шостакович сохраняет и характерный для него принцип мотивного объединения: с помощью интонационной цепляемости, способствующей наложению одних сегментов на другие. Это не резкое монтажное сопоставление, а плавная перетекаемость одних самостоятельных языковых единиц в другие.

Способы сочетаемости единиц – «объектов-оригиналов» – выдвигает проблему объема текста, в котором одни элементы могут быть повторены, а другие устранены (экстенсиональный контекст), или происходит их логическая взаимозаменяемость (интенсиональный контекст). Проследим преобразование двенадцатитоновой темы на уровне одного произведения. В Двенадцатом квартете (ч. I) начальная тема периодически повторяясь, проходит девять этапов развития и воспринимается

как монолог автора. Строгая тембровая упорядоченность проведения темы образует концентрический ряд: движение к центру и возвращение к первоначальному тембру (схема 49).

Для наглядности способа работы с двенадцатитоновой темой приведём все девять проводений (пример 50). Одни из них видоизменяются, а другие остаются неизменными. Из девяти вариантов тема подвергается преобразованиям в четырёх случаях. При этом обращает внимание отсутствие внешних изменений темы-серии: во всех примерах единым остаётся ритм одномерных восьмых долей, подчёркивающих равноправие звуков ряда, и синтаксическая структура замкнутого однотоного периода, придающего теме характер убедительного афористического высказывания, концентрирующего ёмкую по содержанию мысль.

Рассмотрим развитие тематических элементов во всех проводениях темы. Так, изменения мотива «а» связано с постепенным выявлением интервала широкого дыхания – уменьшённой октавы (в первых двух проводениях), в третьем – мотив лишается своей специфической окраски тритона и уменьшённой октавы, растворяясь в квартовых шагах темы. Затем в четвёртом он появляется вновь, но уже не в начале, а середине построения в своем основном виде без изменения высотного положения. Его продолжением служит вариант в диапазоне тритона, что придаст мотиву характер завершения. И, наконец, в седьмом проводении темы мотив сначала звучит в тесном расположении, а затем в широком и готовит последнее проведение двенадцатитоновой темы.

Процесс изменения мотива «b» связан с постепенным расширением диапазона: в седьмом проводении мотив излагается в диапазоне малой ноты в сравнении с начальным – большой сексты, что позволяет говорить о тенденции к постепенному сближению мотивов «а» и «b». Как и мотив «а», мотив «b» активно перемещается из середины в начало и конец построения, развиваясь по принципу убывания: к четвёртому проведению темы сегмент теряет один звук, превращаясь в нисходящий ход в объёме малой терции.

Если мотивы «а» и «b» проводятся во всех изложениях темы, то мотив «с» по мере развития занимает всё меньшее место, подвергаясь изменениям только в 4 случаях (схема 51). Пермутация мотивов активно воздействует на синтаксическую структуру двенадцатитоновой темы. Перемещение сегментов из начальных в серединные и завершающие части темы сообщает ей внутреннюю динамику при сохранении внешней статики. Возникающее противоречие снимается в процессе развития: двенадцатитоновая тема, пройдя круг преобразований, возвращается к исходной точке.

Поскольку интервальная пермутация, глубоко спрятанная в общем движении темы, воздействует на тематический процесс, то можно говорить об образовании у Шостаковича двух уровней темы: 1) уровень двенадцатитоновости; 2) уровень мотивов-сегментов. Опора додекафонных тем на ограниченный круг тематически концентрированных «объектов-оригиналов», выступающих в качестве моделей варьирования, даёт повод для выдвижения двух проблем. Первая связана с сохранением статуса единичного, индивидуального тематизма. Вторая с ролью и значением данных элементов в конкретном произведении. Индивидуальность тематизма Шостаковича обусловлена своеобразием внутренних процессов преобразования сегментов, входящих в её состав, и способом их сочетаемости¹.

В теме Тринадцатого квартета, включающей все три элемента, доминирует мотив «b» (пример 52). Он звучит в самом начале и имеет чёткую структурную организацию законченной фразы. Значительность элемента усилена его секвентной повторностью. Однако точный повтор избегается за счёт изменения интервальной основы мотива. Несмотря на явную отграниченность двух звеньев секвенции с помощью ритма и тонального смещения на полтона, между ними создаётся особая цепляемость: их соединяет ракоходно преобразованный начальный мотив, начинающийся с малой секунды *ges-f* (т. 2). В качестве завершения используются сегменты «a» и «с», соединённые, как и в предыдущем случае, малосекундовой интонацией *as-g*. Так обнаруживается сквозное значение нисходящей, скорбной интонации, скрепляющей двенадцатитоновую тему, наполненную семантикой прощания. Поэтому естественным следствием логики интонационного развития является окончание темы мотивом авторской монограммы. Сравнивая темы Двенадцатого и Тринадцатого квартетов, обнаруживаешь существенные различия в драматургической роли сегментов: если в основе Двенадцатого квартета лежал сегмент «a» с его напряженной интонационной «аурой», то в Тринадцатом квартете тема в большей степени приближена к классическим, о чем свидетельствует опора на тональность, секвенцирование и мотивная цепляемость на основе малосекундовой интонации. Если выстроить последовательно в один ряд все малые секунды, то образуется нисходящая хроматическая гамма от звука *b*, которая движется концентрическими сужающимися кругами, сходящими к центру *e-es* (т. 4 семитактовой темы).

¹ М. Арановский отдельное мелодическое образование в рамках темы, служащее моделью для развития, называет минитемой [11, 121].


В основе содержания всех приведённых примеров – непрерывное варьирование трех звуковых групп. Каждая из них подвергается интервальной пермутации и, накладываясь друг на друга, способствует продвижению темы во времени и пространстве. Таким способом достигается плавный переход от одной интонационной группы к другой. В этой связи возникает возможность провести некоторые аналогии с техникой интервальных групп Э. Денисова. Композитор широко использует ее не только в серийных, но и несерийных композициях, что сообщает им особую цельность. Как и у Шостаковича, одна из интервальных групп Денисова связана с темой-моногограммой, придающей им характер, «особой интимности» (Г. Григорьева). Однако техника Денисова предполагает развитую «полимикросерийную ткань», которая отсутствует у Шостаковича, к тому же его двенадцатитоновые темы дистанцированы в пространстве и времени, и этот пространственно-временной промежуток заполняет система, находящаяся в другом – тональном измерении. Преобразования элементов носит характер не континуальный, а расчлененный, «рассеянный». Шостакович пребывает и в тональности и в серийности одновременно.

По мере эволюции творчества все большее значение приобретает сегмент «с» как концентрированное выражение авторского «я». Сосредоточение на внутреннем мире, предельное углубление и самоанализ, сгущение мрачных состояний – одно из качеств, присущих экспрессионизму. О значимости этой интонационной группы свидетельствует ее вертикализация: такова кульминация III части Четырнадцатой симфонии, где имя композитора озвучивается одновременно в двух координатах – горизонтальной и вертикальной. Экспрессивность момента подчеркнута насыщенностью аккордов, составленных из сегментов «а» и «с», движущихся вверх по полутонам (пример 53).

В отличие от вариаций на аккорд, свойственных ранним сочинениям, где все мелькает и множится, в поздних произведениях («кадры»), постепенно замедляясь, останавливаются. Крупный план преобладает над дробным, и хотя монтажность не исчезает, но приобретает иной характер – плавного, а не резкого объединения разнородных элементов. Изменяется и отношение к звуковысотному материалу: код, ориентированный на классическую организацию, уступает место двенадцатитоновому ряду. Соответственно вариации на аккорд сменяются вариацией на интервальную группу. Сама же двенадцатитоновая тема приобретает значение макротемы, состоящей из микротем.



Построение двенадцатитоновой темы на основе многопараметровой упорядоченности – высоты, тембра, ритма, динамики – у Шостаковича явление скорее исключительное, чем ординарное. Таким примером является тема II части Пятнадцатого квартета (пример 54). Она делится на два несимметричных шестизвучных сегмента по шесть тактов, включающих три интервальные группы «а» (*b-a-es*), «в» (*des-f-ges-as*), «с» (*es-d-h-c*). Каждый из шестизвучных сегментов распадается на группы по три звука, в основе которых лежит гемитоника. Все тоны ряда име-

ют одинаковую протяжность во времени , динамику, активно крещендирующую от PPP до *ffff*, создающую стереофоническое пространство, где каждый звук подобен разрастающемуся крику¹. В этой связи возникающие ассоциации с картиной Мунка «Крик» усиливает ощущение одиночества, страха и отчаяния человека, потерявшего точку опоры. Показательно и тембровое решение темы: в ее экспонировании отсутствует партия виолончели, а затем исключается и тембр альты. Последний звук темы одиноко доигрывает первая скрипка – знак прощания с жизнью (схема 55). Драматичность момента расставания подчеркнута включением «слова от автора»: тема-монограмма звучит в ротационной перестановке Es-D-H-C.

Одним из способов преобразования двенадцатитоновой темы является распределение её сегментов по разным голосам фактуры с активной ротацией интервалов (пример 56). Благодаря выдержанному в альте звуку *b* сегменты «а» и «с» концентрируются вокруг одного центрального тона: в крайних голосах (у виолончели и скрипки) проводится мотив-группа «с», которому контрастирует группа «а» (партия второй скрипки). Ритмическая серия построена так, что каждое следующее её изменение содержит ускорение: движение четвертями сменяется триолями, переходящими в восьмые. Весь фрагмент воспринимается как четырехголосное политембровое варьируемое оstinatное поле².

Несерийно-додекафонная горизонтальная техника Шостаковича порождает и специфический вид вертикали. Лишенная динамики симультанизма и активного линейного движения полифонических голосов, гармония все более становится статичной. Некоторая бесплотность и бестелесность её форм подчеркнута с помощью графизма, достигнутого через усиление роли гармонического интервала. Выражаясь языком живописи, графичность письма рождает черно-белые отношения гори-

¹ Приём динамического крещендирования композитор использует и в окончании Тринадцатого квартета.

² Сегментную серию см. также в Двенадцатом квартете, ч. II.

зонтали с вертикалью, где преимущество отдается «сухим», бескра-
сочным консонансам – квинтам и квартам. При этом каждый отдельно
взятый интервал обладает самостоятельностью, весомостью и имеет
определенное эмоциональное наклонение – в квинте усилена пустот-
ность, в малой терции – обреченность, в секунде – щемящий оттенок
звучания. Можно утверждать, что высотная организация Шостаковича
изменяется в связи с общей установкой композитора на монологичес-
кое высказывание. Как и в вербальной речи, повышается роль отдель-
ных звуколексем, в интерпретации которых можно увидеть изменив-
шееся отношение между означающим и означаемым. Например, траге-
дийную окраску приобретают интонации, опирающиеся на интервалы,
не вызывающие с точки зрения акустики психофизиологического раз-
дражения или неприятия: квинта, кварта, терция.

Вместе с тем, обновление вертикали происходит в рамках традици-
онных фактурных форм. Шостакович избегает вязкой полифонии, то-
тальной тематизации голосов, микрополифонии. Преобладающее зна-
чение имеют горизонтальные формы изложения монодийных тем, к
которым подключаются двух-, трех- звучия. Плотные аккордовые об-
разования, как правило, берегаются для кульминации. Сам факт
появления вертикали превращается в событие особой значимости. По-
этому соприкосновение Шостаковича с серийной техникой свидетель-
ствует скорее о переосмыслении, чем продолжении пути Шенберга и его
последователей. Специфика несерийно-додекафонной гармонии Шоста-
ковича заключается в следующем: 1) вертикализации интервала, 2) ком-
плементарности горизонтали и вертикали на основе интервальных групп,
3) использовании многозвучных аккордов и кластеров.

В опоре на интервал просматривается связь с тональностью, роль
которой усилена регулярной сменой консонансов и диссонансов. Для
Шостаковича весьма важное значение имеет включение в вертикаль
октавы и примы, столь тщательно избегающихся в серийной технике
нововенцев. В этом Шостакович близок Стравинскому, у которого «гар-
моническая многоотражаемость» звучит как последовательность оди-
наковых интервалов и через эту однородность проступает характерная
консонантная окраска серийной гармонии Стравинского – «неисправи-
мого тоналиста».



Одним из способов построения и организации вертикали у Шоста-
ковича является интервальная неповторяемость. В Двенадцатом квар-
тете, ч. II, одновременно проводятся две серии, взаимодействующие
по принципу дополнительного контраста: одна основана на мотивах «а»,
«в», «с»; другая – на мотиве «а». Их соединение образует ряд 12-ти

интервалов, который распадается на два сегмента по шесть интервалов. Вполне прослушивается сходство сегментов – начинаясь малой терцией, оба заканчиваются септимой. При всем сходстве каждый сегмент составлен из ряда разных неповторяющихся гармонических вертикалей (пример 57, схема 58).

В Тринадцатом квартете из пятнадцати последовательно сменяющихся интервалов двенадцать не содержат повторений. Логика развития вертикали заключается в градации интервальной плотности, образующей линию постепенного перехода от тесных к широким интервалам к центру с обратным ходом от центра к окончанию ряда. Условия медленного темпа позволяют фиксировать каждый момент времени. Подобно замедленному кинокадру, в нем «остановлена» щемяще-скорбная интонация малой секунды, которая, высвобождаясь из вертикали, переносится в горизонталь (пример 59, схема 60).

Ориентация Шостаковича на вертикальный интервал, выступающий в качестве основы гармонии, придает додекафонии устойчивый характер и сближает ее с тональными принципами организации. Поэтому переход из одной системы в другую совершается посредством переключения, а не с помощью контрастного сопоставления. В самом общем плане музыка Шостаковича оставалась тональной, однако за этим верхним слоем интонаций скрывался глубинный пласт той звукоорганизации, которая не признавалась официальной властью. Впрочем, додекафония в творчестве Шостаковича не претендовала на универсальную систему, а наряду с тональностью, служила одним из способов выражения содержания. Такова интервальная гармония главной темы Двенадцатого квартета, в которой с первого же такта после отзвучавшей двенадцатитоновой темы утверждается гармонический *Des dur* (пример 61). Интервальный ряд тональной гармонии, как и двенадцатитоновый, обнаруживает тенденцию к симметрии: консонирующая гармония, плавно переходящая в диссонанс, устремляется к центру – октаве. Далее процесс совершается в обратном движении, и все возвращается к исходной точке – квинте.

Важным способом организации вертикали, к которому часто прибегает Шостакович, становится построение аккордов на основе сегментов серии. Этот прием близок свертыванию горизонтали в вертикаль и уже вполне отчетливо выражен в недодекафонной теме финала Седьмого квартета (пример 62). В Двенадцатом квартете объединяются три сегмента серии, образующие вертикаль из трех разных по интервальному составу трехзвучий. Все они производны от сегментов серии: первый аккорд составлен из 1, 2, 3 звуков, второй – из 4, 5, 6, третий – из 7, 9, 10 (пример 63).

По мере эволюции творчества композитора повышается роль интонационных групп «а» и «с», что особенно заметно в последних двух симфониях и квартетах. Так, в Четырнадцатой симфонии ч. IV вертикали объединяются сегмент «с» (на высоте *as* и *es*) с сегментом «а» (*d-es -as; ais -e -a* и *h -f -e*) (пример 64). Сцеплением этих сегментов оканчивается и Заключение (XI часть) симфонии, где звучит аккорд из восьми неповторяющихся звуков: *f-as-e-g-d-es-a-des* (пример 65). В организации вертикали принимают участие ритмический и динамический параметры. Градация ритма связана с принципом диминуирования (схема 66), в результате чего образуется семь неповторяющихся длительностей от  до , которым соответствует семь разных типов динамики от *pp* до *fff*. Образование многопараметровой гармонии сближает Шостаковича с Веберном в плане включения вертикали в компонент общей художественной системы – композиции. Окончание симфонии многократно повторяющимся аккордом, в котором расширяется объем звука за счет усиления его динамики и ускорения пульса времени, способствует как и в Пятнадцатом квартете созданию эффекта разрастающегося крика. Поэтому симфония не заканчивается, а обрывается: подобно ускоренной документальной хронике камера спешно фиксирует последние события жизни автора, запечатленные им перед смертью.

Озвучивание крика через разрастающийся, умноженный кластер – излюбленный прием поздних сочинений Шостаковича. К нему композитор обращается в Двенадцатом (см. ч. II ц. 53, ц.58), Тринадцатом (ц.18, ц.5), Четырнадцатом (ч. I ц. 11), Пятнадцатом квартетах, Четырнадцатой и Пятнадцатой симфониях. Движущийся одновременно по горизонтали, вертикали и диагонали кластер свидетельствует о высокой степени эмоционального накала, доведенного до крайне взвинченного состояния.

Специфика поздних произведений Шостаковича заключается в следующем:

1) композитор выработал такой способ преобразования двенадцатитоновой темы, в основе которой лежит принцип интервальной комбинаторики сегментов. В процессе развития они получают относительную самостоятельность: свободно объединяются, а затем раскладываются на отдельные части наподобие монтажных композиций;

2) в отличие от западноевропейских композиторов серия Шостаковича подвергается изменению на расстоянии, образуя прерывистый, рассредоточенный ряд преобразований – «вариаций на серию»;

3) обладая интонационной устойчивостью, сегменты темы кочуют из одного произведения в другое, становясь важным средством их объединения.

Однако, несмотря на значительные преобразования звукоорганизации Шостаковича в сторону серийности, она оставалась в традиционных рамках мажоро-минора, о чем свидетельствует не только опора на тональность, но и приверженность к метроритмической системе, связанной с мотивно-тематическими повторами. Возникает дисбалансирование, несоответствие между новой мелодико-гармонической интонацией и старой метроритмической организацией. Такое противоречие свойственно не только Шостаковичу, но и композиторам, сознательно обращавшимся к серийной технике, – Шёнбергу, Бергу. На это указывает С. Курбатская: «В сочетании повторяющегося ритма с неповторяемостью высот серии кроется известное психологическое противоречие. Несоответствие между 12-тоновой интонационностью и традиционным (если не сказать “старым”) ритмом, характерным для классической сонатно-симфонической мелодии, придаёт теме угловатость и “корявость”» [123, 181].

В отличие от западноевропейских композиторов додекафонная музыка Шостаковича представляет собой специфически окрашенное явление советского искусства. Она возникла в условиях обострения проблемы нарастающей угрозы уничтожения собственного «я», всеобщей стандартизации личности. Поэтому связи Шостаковича с серийной техникой, официально признанной «буржуазно-формалистической», не лежат на поверхности, они тщательно скрываются и кодируются. Подвергаясь ожесточенным нападкам критиков, композитор выработал прием музыкальной «тайнописи», приобретающий в его творчестве универсальную функцию: смысл кодируется с помощью системы языка, к которой относится и область высотных отношений. Однако, несмотря на явную смену акцентов художественных интересов в сторону вербальной речи, выраженной с помощью серийной техники, Шостакович сохраняет связь с найденными в футуризме и кубофутуризме принципами звукоорганизации. Пройдя через воздействие основных направлений XX века, он объединяет их, придавая этому соединению характер открытый, суть которого не в механическом сочетании, а в органическом синтезе. Поэтому каждый следующий этап творчества композитора становится обобщением накопленного опыта для дальнейшего движения вперед.

Специфика звукоорганизации Шостаковича находится в прямой зависимости от доминирования определенных типов культурных кодов, на которые ориентируется композитор. Смена культурной и художественной модели кинематографа на элементы кодирования вербальной речи свидетельствуют о переходе от творчества синтетического, направленного вовне, к культуре направленной вглубь, ориентированной на реа-

лии собственно музыкальные. Переход от одной художественной модели к другой связан с усилением семиотических признаков музыкального текста: повышается роль одних и тех же интонаций, переходящих из одного произведения в другое. Усиливается роль знаковости, при этом одни знаки сменяются другими.

Изменение культурной модели в произведениях Шостаковича привело к изменению и типов коммуникации, связанных с переходом от установки на слушающего к установке на говорящего¹. Так, произведения раннего и зрелого периода, опирающиеся на привычные мелодико-гармонические обороты, тональность, направлены на установку слушающего. В поздний период усиливающаяся монологичность высказывания свидетельствует о ярко выраженной коммуникативной установке на говорящего, которая определила смену высотных связей: от монтажной гармонии к двенадцатитоновости. Модулирующий тип художественной памяти, к которому относится звукоорганизация Шостаковича, отличается стремлением к охвату всего художественного опыта человечества: картина мира, отраженная в произведениях, становится сложной, противоречивой и многоплановой.

На модулирующий тип художественной памяти опирается звукоорганизация Шёнберга и Стравинского. Однако, в отличие от Шостаковича, смена художественных ориентиров в творчестве и Шёнберга, и Стравинского приводит к резкой перестройке типов высотных систем. Так, звукоорганизация серийных сочинений Шёнберга, ориентированных на интрамузыкальные знаки, противопоставляется звукоорганизации ранних (тональных) произведений, где преобладающее значение имеют экстрамузыкальные знаки. Активная эмансипация диссонанса и отражение в них языка других искусств, в частности, живописи, поэзии и литературы, сближают таких разных, на первый взгляд, композиторов, как Дебюсси, Скрябин, Шёнберг.

В творчестве Стравинского, постоянно меняющего художественные ориентиры, можно говорить о многократном модулировании художественной памяти, определяющей специфику модуляций типов звукоорганизации. Например, в ранних произведениях («Фейерверк», «Жарптица») доминируют визуальные знаки, поэтому возникает много общего между красочным восприятием гармонии Стравинского, Римского-Корсакова и Скрябина. По мере эволюции творчества усиливается роль интрамузыкальных знаков. Например, произведения неоклассического периода, в которых обращение к классике связано с осмыс-

¹ Данные типы коммуникативных установок опираются на теорию Ю. Лотмана.

лением эталонного искусства с позиций XX века, отмечены преобладанием звуковысотной структуры, воспроизводящей черты тонального кода. «Текстовая спатIALIZация исторического времени» (А. Кудряшов) дополнена игрой звуковысотных кодов *a la* Вивальди, Бах, Глинка, Чайковский. В позднем периоде творчества звуковысотный код изменяется под воздействием серийной техники, хотя и сохраняет относительную связь с тональной организацией [см.: 123].

Подводя итоги особенностям семиотических процессов звукоорганизации первой половины XX века, отметим наиболее характерные черты. Они обусловлены спецификой происходящих изменений, как в сфере социальной жизни, так и науки, культуры. Возникшее в начале века столкновение между традиционным, классическим, реалистическим и новым, нетрадиционным, устремленным в будущее, с оттенком футуристического пафоса, имело характер активного протеста, призывающего сторонниками авангарда «сбросить Пушкина с парохода современности». Такой протест был своеобразным «выражением торжества индустриального общества над преиндустриальным, аграрным, *сoppo-вождавшееся* поворотом от описания реальности “как она есть”, открытия и репрезентации натуры к ее преобразованию, переделке в соответствии с целями субъекта» [128, 12]. Пафос борьбы с объективно существующей действительностью в пользу возвышения роли деятельности субъекта наложил отпечаток не только на творчество отдельного композитора, но и на эстетико-художественную установку того времени в целом. С семиотической точки зрения в начале прошлого столетия возникает активный диалог культур, в котором музыке отводится особая роль. Осуществляя свою экспансию в разные художественные сферы, она не только отражает, но и, присваивая не свойственные ей признаки, преобразовывает их, приспособлявая к собственным условиям. Если обратиться к трем родам общей семантики, выделенным А. Кудряшовым, экстрамузыкальному, интрамузыкальному и эмоционально-суггестивному, то их взаимодействие происходит при доминировании в музыке экстрамузыкального начала. Живописно-изобразительные коды, относящиеся к знакам-индексам, изменяют природу звуковысотного (интрамузыкального) знака-релята: в нем усиливается роль красочного, пластического, монтажно-кинематографического начала. В то же время, противодействуя тенденции к растворению индивидуальных свойств, в звукоорганизации усиливается значимость интрамузыкальных знаков: активизируется роль внутритекстовых и междетекстовых релятов сходства, как например, повтор «прометей-аккорда» в одном и разных произведениях Скрябина, или синтетаккорда у Рослава

ца. У Скрябина означающее многих произведений имеет своим означаемым красочно-живописные ассоциации, основанные на символике цвета, у Рославца – означающее имеет своим означаемым пластический образ, опирающийся на символику горизонтально-вертикальных линий. У Веберна означающим становится серия с закрепленным значением знака (означаемого) черно-белых линий и точек, расположенных в пространстве. Характерным свойством звукоорганизации немодулирующей художественной памяти является устойчивость означающих при стабильности коммуникативных связей, направленных на установку слушающего.

В звукоорганизации художественных текстов модулирующей памяти в связи со сменой культурных кодов происходит не только замена одних означающих на другие, но и меняется тип коммуникации: от установки на слушающего к установке на говорящего.

В то же время в первом авангарде появляется новый тип знаков, обусловленный новым отношением к окружающему миру. Отодвигая на второй план реальный объект, придавая толчок для преодоления сущего, художник творит новую жизнь, способствуя росту искусственности мира. Результатом игры мира реального и воображаемого становится монтажная гармония, в которой «объект-заменитель» приходит на смену традиционному «объекту-оригиналу», символизируя окончательный разрыв с традиционным прошлым. Можно с уверенностью сказать, что при таком подходе к звуковым реалиям сделан шаг в сторону постмодернистской культуры: искусственной, технологической, информационной. Доминирование «объекта-заменителя» в творчестве Шостаковича позволяет ввести термин «звуковысотного симулякра». Сам термин симулякр, произошедший от латинского слова *simulacrum*, означает образ, подобие и связан с обобщением процессов, характеризующих подмену вещи ее аналогом, копией, подделкой, бутафорией, которая выдается за оригинал¹.

В современном языке такой симулякр нередко характеризуется речевым оборотом «как бы»: искусственные цветы, как бы напоминающие настоящие, безалкогольное пиво, как бы пиво, «Европера» Кейджа, как бы классическая опера. В этой связи можно сослаться на Ж. Делеза, полагавшего, что субстанцией мира надо считать виртуальное, реальность же есть его симулякр [59]. Симуляция звукоорганизации является отражением процесса семиотизации музыки, эволюциониру-

¹ Разработка данного термина принадлежит Ж. Бодрийяру, много внимания симуляционному перерождению мира уделяет писатель С. Жюжек [см.: 28, 82].

ющей от парадигмы отражения художественной модели мира в сторону ее замены копией, подделкой.

Другая тенденция, предвосхитившая эпоху постмодернизма, связана со стремлением к децентрации, наиболее ярко обнаружившей себя в сфере звуковысотных отношений, опосредованно отражающих свойства микромира. Как известно, признание центра лежит в основе субстанциализма, «постулирующего наличие исходной сущности, которая воплощается в том или ином материале, а также и представлений о субъекте как своеобразном центре смысловой целостности, “опредмечивающейся” в объекте» [128. 31]. Расшатывание центра, предполагающего системно-структурную организацию, в которой различаются ядро (центр) и периферия, приводит к нивелированию звуковысотных систем. В результате прежняя система деконструируется и возникают системы, основанные только на одном созвучии, вбирающем в себя свойства, как центра, так и периферии. Яркие примеры такой деконструкции классической системы проявляются в творчестве Скрябина и Рославца, названные Ю. Холоповым «техникой звукового центра».

Индивидуализация музыкального языка, обусловленная стремлением к экспериментаторству, введением разного рода технических новаций (изобретение электронных инструментов типа Терменвокса, АСН), расщепление музыкального звука у Хабы и Вышнеградского свидетельствуют об интенсивных творческих поисках, далеко выходящих за пределы старого апробированного метода работы со звуковысотным материалом. Расщепив звук на составные части, музыка сделала еще один шаг к переходу к виртуальной реальности.

Но, несмотря на пестроту явлений, присущих первой половине XX века, его относительную многовекторность, бурное неприятие прошлого, по мере роста преобразовательной творческой активности композиторы обращаются к классическому (в широком смысле) наследию. Время, бывшее до первого авангарда, приняло его формы, органично вписавшись в контекст эпохи¹. С позиций временного дистанцирования, появлением новых направлений, вписавшихся в контекст постмодерна, искусство первой половины прошлого века воспринимается относительно цельно благодаря опоре на вторую действительность, способствующую объединению искусств.

¹ Об органичности усвоения классики свидетельствует искусство модерна, проявляющееся не только в живописи, но и в музыке, например, в творчестве Гречанинова, Черепнина, а также неоклассицизм. В связи с обращением к классике, возвращается и сам принцип звукоорганизации, основанной на принципе терцовости и централизованной тональности.

Глава 2. ЗВУКООРГАНИЗАЦИЯ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА КАК ВЫРАЖЕНИЕ ИНФОРМАТИВНОЙ И СИНТЕЗИРУЮЩЕЙ ПАМЯТИ

Если первая половина XX столетия характеризуется активным взаимодействием искусств под эгидой музыки, то вторая половина века, получившая название постмодернизма, связана с радикальным плюрализмом и релятивизмом. Эра электронной революции с господством средств массовой информации способствует осознанию культуры как знаково-символической реальности, понимаемой как текст. Поэтому искусство, в том числе музыкальное, рассматривается не изолированно, а в системе *интертекстуальных* связей, способствующих целостности пространства художественного мира. Художественному миру соответствует научный мир, единство которого обеспечивается транснациональными системами научно-технической информации, называемой *инфосферой*.

Философия постмодернизма окрашивает в соответствующие тона не только произведения, созданные в XX веке, но и изменяет прочтение текстов предыдущих эпох. Любое музыкальное произведение, говорящее, прежде всего, о музыке, становится поиском смысла уже известных знаков. Мы знаем многочисленные примеры обращения к монограмме ВАСН в творчестве Шнитке, Щедрина, Губайдулиной, Денисова. По определению Л. Гильдинсон, мотив ВАСН олицетворяет «универсальную формулу жизни Музыки, Искусства, Культуры» [47, 90], с помощью которой становится возможным диалог культурных традиций.

С интертекстуальностью культуры XX века связано обращение композиторов к методу цитирования и образование коллажных композиций, состоящих из «чужих» слов-цитат. Примером может служить сочинение Э. Денисова «Пароход плывёт мимо пристани», представляющее вереницу цитат известных советских массовых песен, приобретающих в авторском контексте гротесковое звучание: написанное в конце 80-х годов, оно предвосхищает распад социалистического общества.

В музыке второй половины XX века выделяются две противоположные тенденции. Первая тенденция характеризуется акцентированием единообразия и возникновением жестко организованной структуры музыкального языка, носящего в какой-то степени запрограммированный характер. Вторая связана со стремлением к разнообразию, увеличению индивидуально организованных звуковысотных

систем, способствующему актуализации посредника между композитором и исполнителем (или исследователем), в роли которого все чаще выступает сам композитор, что позволило Т. Науменко ввести термин «композиторского музыковедения» [174, 30], и приводит к полиглотизму – соединению в одном произведении разных техник или разнородно-кодированных систем.

Таким образом, звукоорганизация второй половины века находит свое выражение в двух противоположных типах. Первый обладает строгой организацией, в которой доминирующее значение приобретает центростремительное начало, тогда как второй проявляется в совмещении разнородных техник, и вследствие этого, отличается свободой и децентрализацией.

Резкое изменение восприятия жизни, связанное с переоценкой духовных ценностей, способствует новому ощущению и осмыслению пространства и времени. Искусство становится социокультурной реальностью, теряя свои границы, связанные с условностью отображения жизни. Тезис о «смерти автора», выдвинутый в философии постмодернизма, означает, что личность, понимаемая как центр культуры, утрачивает своё существование. Высказывание М. Фуко «человек умирает – остаются структуры» подтверждает мысль о том, что в XIX веке умирает Бог, а в XX веке Человек. Перегруженное пространство урбанистических городов не оставляет в нём места для Личности и её самовыражения. Показательным в этом плане становится сочинение П. Булеза «Молоток без мастера». Устранение личности творца рождает и новые законы строения произведения, подчиняющиеся математизации, логике числа. Намеченная в начале века тенденция к усилению рационалистического начала, находит своё выражение в *названии* произведений, например, в творчестве Д. Кейджа: «Один», «Два», «Три», «Четыре». «Числовые пьесы» композитора обозначают количество исполнителей. Так, пьеса «Один» написана для фортепиано соло (1987), «Два» – для флейты и фортепиано (1987), «Три» – для ударных, «Четыре» – для квартета саксофонов (1991) [184, 185, 186].

Композиторы Новейшей музыки смело внедряют в композицию современные математические средства, изменяющие высотную, ритмическую, тембровую, фактурную, динамическую сторону музыки. Таковы произведения Я. Ксенакиса *Metastases*, *Pithoprakta*, *Terretektohr*, ставшие своеобразной «классикой жанра» музыкальной математики, нашедшей воплощение не только в музыке, но и его архитектурном творении – павильоне *Phillips*, а также в теоретическом труде «Формализованная музыка».

Числовые законы распространяются на область звуков. В творчестве И. Стравинского, О. Мессиана, К. Штокхаузена, П. Булеза, Я. Ксенакиса, Э. Денисова, С. Губайдулиной широко используются геометрические прогрессии, (в сочинении «Pianissimo» Шнитке), ряды Фибоначчи (в симфонии Губайдулиной «Слышу... Умолкло...»). Число становится средством, способным отражать не только свойства внешнего мира, но и внутренних психических процессов: переживания, страдания, радости, скорби, боли. Все это позволяет говорить об изменении формы семиотического моделирования мира, в которой доминируют модели логического типа – геометрия, математика, способствующие образованию новой структурно-семантической логики развития. В отличие от романтического внутреннего лирического переживания во второй половине XX века содержанием произведения становится переживание и рефлексия числа. Предметная сторона мира теперь связана с отражением геометрических форм: круга, линий, точек, ромбов, трапеций, треугольников. Внутренний и внешний мир ограничены пространством числа, его заданностью: выход за пределы числа означает разрушение созданного художественного мира, поскольку музыкальный текст и его звукоорганизация производны от чисел¹.

Структурно-семантический инвариант информативного высказывания можно охарактеризовать следующими признаками:

- 1) отсутствием «напряжения сердца» в сторону «напряжения ума»;
- 2) отражением рационального типа мышления, не допускающего вторжения случайного;
- 3) реализацией музыки «в себе и для себя» – абсолютной музыки, стремящейся к семантической «внеаходимости»;
- 4) извлечением из числа пространственных и временных проекций;
- 5) нивелированием жанров;
- 6) наличием центра на разных уровнях (гексахорда, додекахорда, всей композиции в целом), что связано с проявлением многоцентрированности;
- 7) различием звуков, как и чисел, по количественному признаку;
- 8) созерцанием звуков;

Эстетизация числа свидетельствует о переходе от синтетического к аналитическому восприятию окружающего мира² и восходят к пифаго-

¹ Как известно, любая техника связана с использованием определенного набора кода, нередко основанного на порядке чисел, нарушение которого делает невозможной запуск машины, компьютера, копировальных аппаратов и т.д.

² Два типа мышления – аналитический и синтетический – исследуются А.С. Соколовым [см.: 213].

рейскому пониманию сущности вещей. В XX веке исследования по данной проблеме принадлежат А. Лосеву, который не только развил античную систему мироздания, но и обосновал неразрывную связь числа и музыки. Ориентированность музыки на математику позволяет говорить не только о возрастающем значении рационализма, но и провести определенные параллели с концом XIX – началом XX века. Математика для музыки начинает играть ту же роль, что и поэзия для романтизма и символизма.

Одной из важнейших категорий творческого метода композиторов второй половины XX века становится категория разума, включающая в себя как рациональное начало, так и интуицию, воображение, чувства, эмоции. Отсюда обращение к совершенно разным, контрастным типам логики, таким как детерминистический и вероятностный типы. Детерминистическая логика композиции восходит к причинно-следственной греческой философии Пифагора, Парменида, Эпикура. С помощью строгих законов математической логики в музыке воплощаются категории порядка, гармонии, равновесия, утратившие свое значение в искусстве XX века. Тенденция к упорядоченности является продолжением намеченных в первой половине XX века предпосылок к рационализации музыкальной композиции. Свидетельством тому стало понятие музыкальной мысли, выдвинутое Шёнбергом, трактовавшего его как в тесном, так и широком смысле слова. В тесном смысле слова мыслью двенадцатитоновой композиции композитор называл конкретную мотивно-интонационную форму ряда. В широком смысле слова мысль для Шёнберга означала определенный «алгоритм развития», способ раскрытия заключенного в материале потенциала. Выражая свою мысль компактно и лаконично, Шёнберг пришел к такому способу сочинения, который он называл «музыкальной прозой» [41]. По наблюдению Н. Власовой, двенадцатитоновый метод композиции «стал материальным воплощением выраженного в оратории («Лестница Иакова» – Л.С.) представления о небесном мире, в котором перестают действовать земные категории времени и пространства: время становится обратимым, пространство – равным самому себе в каждой отдельно взятой точке» [315, 35]. Таким образом, уже в начале века музыка становится своеобразной формой интеллектуальной деятельности, подготовившей благодатную почву для выросшего из него сериализма второй половины XX века.

Интерес к научному знанию, возникший на волне всеобщей тенденции к открытиям в области математики, геометрии, физики, нашел свое отражение в искусстве. Проникнув за пределы чувственно восприни-

маемой реальности, расщепив атом, человек расширил диапазон и масштабы своего микромира, не совместимого с его чувственными и телесными органами. Микромир, ранее доступный только ученым, стал повседневной практикой жизни, ее неотъемлемым элементом. Наряду с увеличением масштабов микромира, перед человеком второй половины XX века невероятным образом раздвигаются горизонты макромира, открывшего доступ в космическое пространство. По мнению В. Кутырева, «если еще в начале XX в. люди действовали в мире, соразмерном их чувственному бытию, равному их биологической нише, то теперь их мир резко увеличился. Можно сказать, что *современная научно-техническая революция – это “революция миров”*» [128, 8]. А поскольку новые миры недостижимы чувственно-осознаваемой природе человека, то их познание осуществляется с помощью разума. Новая картина мира нашла отражение и в соответствующих терминах, таких как, например, «артикуляционное сознание», «сканированное сознание», обозначающих новую ступень в развитии общества, в котором новая искусственная среда «сканирует» только информационный аспект человеческой деятельности. Вследствие этого, возникает активизация роли рационального, мыслительного начала как в научной, так и художественной сферах деятельности. Сверхсложные, нелинейные системы, поиски «безумных идей» способствуют интеграции естественного, человеческого и искусственного интеллекта. В этой связи обратимся к художественному фильму режиссера Р. Ховарда «Игры разума», в котором раскрывается сложный, внутренний мир человека, увлеченного математическими изысканиями: игра жизни внутренней и внешней, доходящая до полного стирания промежуточных граней, уподобляется игре творческого воображения. Основная идея фильма – продемонстрировать тесную связь интеллектуального, рационального и творческого, спонтанного начала, выводящего разум в сферу «невозможных миров».

Композиторы широко используют новейшие достижения точных наук. Например, Д. Лигети обращается к области фрактальной геометрии, в 1970-е годы разработанной Бенуа Мандельбротом. Фрактальный принцип обнаруживается в таких его сочинениях, как в финале «Trio» (для скрипки, валторны и фортепиано), «Piano Concerto», «Etudes pour piano» [см.: 228].

Противоположным типом музыкальной логики является вероятностный тип, связанный с понятием индетерминизма, введенным Эпикуром. Данный вид логики, актуализирующий случай и неопределенность, выступает в качестве уравнивающего полюса. Случай и неопре-

деленность сближают искусство с жизнью, где правят законы вероятности и непредсказуемости. Случайность, как и порядок, – это своеобразная реакция искусства и его творцов на вероятностное, двусмысленное, поливалентное. Индетерминизм отображает чувственный мир современника, реагирующего на новые горизонты, открывшиеся с помощью стремительного развития математики, биологии, психологии, физики, логики. Поэтому случай становится такой же существенной эстетической категорией, как и порядок.

Случай, возведенный в эстетическую категорию, оказывает воздействие на звук. Если первый этап авангарда эмансипировал диссонанс, то на втором этапе процесс освобождения охватывает не только вертикаль, но и отдельный звук. По аналогии с эмансипацией диссонанса данный процесс можно назвать эмансипацией звука. Например, в творчестве Э. Вареза пути к «освобождению звука» отличаются удивительным разнообразием: они связаны с отказом от темперированной системы, особой ролью тембра, артикуляции, плотности, использованием электронных и конкретных звуков, пространственных эффектов. По признанию композитора, «Моей целью всегда было освобождение звука, открытие всего звукового универсума в музыке» [122, 21]. Среди ключевых фигур, совершивших «революцию» в области звука, можно назвать не только Э. Вареза, но и Я. Ксенакиса, П. Шеффера, расширивших границы звукового диапазона от шумов до электронных звучаний. В подобных композициях наиболее отчетливо проявляется превращение принципов индетерминизма и детерминизма, вступающих во взаимодействие: произведения мыслятся в динамике, где первородные хаотические массы без четко фиксированных интонационных и временных границ постепенно приобретают упорядоченность.

Одним из важнейших понятий постмодернизма является деконструкция, главная цель которого *«отрицание традиционного мира человеческого бытия и основанной на его признании онтологии, соответствующей ей гносеологии, любого “присутствия”»* [128, 23]. Происходит своеобразная замена присутствия отсутствием: физический, предметный мир заменяется виртуальным, естественная природа искусственной, сам человек подменяется роботом, в результате чего на смену интеллекту человека приходит искусственный, и вследствие необратимых процессов распадается единство тела и духа. По мнению Ж. Делеза, главного идеолога деконструкции, занимаясь историей философии, можно мыслить бородатого Гегеля, безбородого Маркса и усатую Джоконду [см.: 61].

Происходящие процессы, охватившие все сферы деятельности, нашли свое проявление в искусстве. Бум отрицания традиций, выразившийся в крайних взглядах авангардистов начала XX века, теперь приобрел более глобальный характер: он знаменует тотальное отрицание всего существующего. Нашедшая широкое отражение в современной философии [18, 125, 134, 239], эстетике [33], литературоведении [95], проблема деконструкции становится предметом внимания сначала западных, а затем и отечественных музыковедов: она затрагивается в работе Н. Гуляницкой, развивающей идею Ж.-Ж. Натье о «бинарных принципах» творчества Булеза [55]. Анализируя сочинения отечественных композиторов, автор приходит к следующему выводу: «Поскольку “деконструктивизм” как характерное проявление постмодернизма обладает специфическим качеством невербализуемости, постольку проявления его могут быть заключены только в “открытую форму”, в которой “deconstruction is X”...» [55, 66].

Показательной в этом отношении стала деконструкция самой гармонии. Если в начале века мы были свидетелями разрушения гармонии как эстетической категории, на смену которой пришла эстетика дисгармонии, в какой-то мере сохраняющая гармонию вертикальных аккордов (о чем красноречиво свидетельствуют их названия «прометей-аккорд», «синтет-аккорд»), то в конце века вместе с изменением эстетического понимания исчезает гармония «как наука об аккордах». Само понятие гармонии уходит в историю: оно стало знаком недостижимого прошлого. Явление, пришедшее на смену старому, вписывается в ряд широко распространенных понятий, обозначаемых приставкой «пост»: постистория, постмодернизм, поставангард, постгармония. Сошлемся в этой связи на В. Рожновского: «Постмодернистское произведение может содержать буквально какой угодно (*quodlibet*) материал (из любой эпохи, культуры, любых авторов и т.д.), но более того – *любого качества*, в том числе и *некачественный* с традиционной точки зрения (банальный, дилетантский, пошлый, примитивный, безвкусный, неграмотный и т.п.). А это неизбежно означает практически полное крушение обычных критериев качества, критериев красоты, совершенства, мастерства» [197, 234].

Новые теоретические концепции, как и в первой половине XX века, фиксируют новое понимание мира. На смену художественной памяти, «сохраняющей прошедшее как пребывающее» [143, 674], актуализирующей всю толщу культурных текстов, приходит память информативная. Ее принципиальное отличие от художественной памяти в том, что в ней акцент смещается на изобретение нового. Одним из наиболее зна-

чимых и знаковых для рассматриваемого периода можно считать труд Я. Ксенакиса «Формализованная музыка», в котором изложен базовый минимальный набор правил, избираемый композитором для сочинения произведения: при этом избранными правилами становятся фундаментальные законы материи [см.: 320].

Постмодернистское взаимодействие искусств, стирающее чёткие границы между различными видами, влияет на природу жанра. Например, опера перестала существовать в прежнем виде, соединяясь с перформансом, шоу, мюзиклом: Кейдж «Европеры», Шнитке «Жизнь с идиотом». Изменение восприятия жизни, её пространства и времени позволяют говорить об усилении роли симулякра в сравнении с первой половиной века, призванного заменить прежние привычные чувства, идеалы, реальные объекты окружающего мира. Литература, живопись, кино активно воздействуют на средства музыкального выражения: тон, интервал, аккорд, ритм, тембр, динамику, фактуру, форму, участвующих в создании «многопараметровой гармонии».

Музыкальная эволюция, сопровождающаяся вереницей усложняющихся музыкально-теоретических систем, всегда опиралась на природу звука, освоение всё большего количества обертонов, улавливаемых человеческим ухом. Расширение горизонтов акустического пространства определяло каждый новый стиль, включавший в себя возможности иного, ещё неизвестного подхода к звуковой материи. К середине XX века человеческое ухо освоило все обертоновые уровни до 16-го обертона и выше. За пределами данного звукового порога звучание обертонов для человеческого уха сливается в одну кластерную массу.

Появились новые технологии, направленные на эксперименты в области звука, основным свойством которого становится неопределённость, невозможность выделения отдельного, единичного тона. На первый план выступает плотная насыщенная масса, подчиняющаяся законам относительности и вероятности. Таковы сонорные произведения Лютославского «Книга для оркестра», Пендерещкого «Страсти по Луке», «Плач по жертвам Хиросимы», Лигети «Атмосферы», Ульянича «Космическая фантазмодория, светозвоны II», «Христос Воскресе из Мертвых, светозвоны VI». Законы относительности становятся главенствующими в композициях Д. Кейджа «Музыка перемен», «Воображаемый пейзаж №4», «Музыка воды», «4'33», написанных на основе метода «случайных действий» и «принципа неопределённости».

Само изменение отношения к звуку расширяет область применения гармонии как науки: например, сонорная музыка позволяет наметить выход в область *тембрики* (термин Ю. Холопова). В связи с упраздне-

нием прежних разделений звуков на музыкальные и немusикальные особое значение приобретают эксперименты, благодаря которым звук, как и высотная структура, становится областью индивидуальных творческих поисков. Этот процесс сближает гармонию с областью *фонологии*. Таким образом, гармония как наука, с одной стороны, расширяет свой состав, включая в себя звук, ритмику, тембрику, динамику, агогику. С другой стороны, — соединяется с близкими, но нетождественными сферами. Так, стремление к точности позволяет исследователям обращаться к *математике*, что свидетельствует о преодолении непроходимых границ между отдельными сферами познания. Противопоставляемые прежде сферы математики и гуманитарных наук уходят в прошлое. Об этом свидетельствуют такие науки как кибернетика и семиотика, являющиеся одновременно науками гуманитарными и математическими. Поэтому современная гармония есть, прежде всего, техника письма, наподобие техники письма полифонии, формы.

Возвращаясь к двум типам звукоорганизации, возникшим во второй половине XX века, отметим следующие черты:

Первый тип, основанный на соединении однородных элементов, назовем гомогенным, характеризуется признаками:

- обусловлен типом постмодернистского сознания, который определяется термином «сканированный»;
- является порождением тенденции к детерминизму;
- отличается однородностью, приводящей к запрограммированности;
- обусловлен воздействием точных наук, в частности, математики;
- свойственна централизация вследствие воздействия центростремительных тенденций.

Преобладание рационального начала в первом типе обусловлено свойствами художественного текста, ориентированного на точные науки.

Второй тип звукоорганизации, основанный на соединении разнородных черт, можно назвать гетерогенным, обусловленным свойствами синтезирующих текстов, предполагающих взаимодействие разных кодов. Он характеризуется *следующими* признаками:

- обусловлен типом постмодернистского сознания, который определяется как «артикуляционный»;
- является порождением тенденции к индетерминизму;
- отличается разнородностью, нередко несоединимостью контрастных звуковысотных кодов;
- свойственна децентрализация вследствие воздействия центробежных тенденций.

2.1. Звукоорганизация текстов немодулирующей информативной памяти, ориентированных на точные науки

Рассматривая эволюцию музыки XX века, Ю. Холопов приходит к выводу о том, что человечество оказалось перед фактом наступления новой, неизведанной музыкальной эпохи: «Если музыкальная история шла всегда (в конечном счете) неуклонно вверх (это несомненно), если (в конечном счете и в самом крайнем обобщении) эволюция состояла в переходе к ближайшему вверх числу (это также несомненно), если при переходе к завоевываемому соизмеримому числу (унисон – квинта – терция) в системе музыкального мышления происходили такие грандиозные перевороты (а это столь же очевидно), то нетрудно представить степень потрясения слуховых основ, когда мы вступили в совершенно невозможную ранее фазу развития, когда уже нечего больше завоевывать (эмансипация секунд и тритона исчерпала линию подъема от абсолютного консонанса к крайним диссонансам, интервалов больше не осталось). Отсюда и тезис о крайней глубине и силе катаклизма нашего времени, который кладет предел громадному (ок.3000 лет) историческому периоду эволюции музыки. Весь музыкальный мир пришел в движение и стоит в начале совершенно новой по характеру эры музыки» [245, 86]. Своеобразие приведенной характеристики исторического процесса заключается в том, что ученый проводит параллели между изменением категории числа и музыки: число является символом и единицей измерения времени, с помощью которого устанавливаются различительные признаки эпох. Возрастающая роль числа во второй половине XX века способствует формированию высотных связей, в основе которых лежат математические пропорции.

Эмоциональное восприятие мира уступает место рациональному началу, в котором доминирующую роль играют числовые идеи: число становится отправной точкой программы произведения, его образом, содержанием (приведенные ранее числовые сочинения Кейджа), а также методом развития ритмических и ладовых структур. Концепция «ритмической структуры», сформулированная Кейджем, основана на числовых рядах и воплощена в произведениях «Открытие с небес» для любого количества арф от одной до двадцати (1982), «Хайку» (1951), «Семь хайку» (1952) для фортепиано, «Хайку» (1984) для флейты и зумузофона, «Хайку» (1986) для гамелана, «Партитура (40 рисунков Торо) и 23 партии: 12 хайку» для любых 23-х инструментов или голо-

сов, «Ренга» (1976) для 78 инструментов. В результате особого отношения к числу можно утверждать, что во второй половине XX века устанавливается, по мнению Ю. Лотмана, «взгляд на науку о числах не как на одну из дисциплин, изучающую определенный, количественный, аспект вселенной (такое место отводит математике культура, построенная по синтагматическому принципу), а как науку наук, раскрывающую высшие отношения между качествами, которые следует каждый раз интерпретировать соответствующим данному уровню образом. Вполне обоснованной кажется, например, с этой точки зрения, такая постановка вопроса: “Как интерпретировать данный математический закон на уровне этики? Что означает он для поисков философского камня или изъяснения законов космоса?”» [137, 433].

Математика становится основой метода изучения музыкальных явлений. М. Арановский, исследуя новые методы современного музыкознания, отмечает первостепенное значение математических подходов, объясняя причины их популярности в силу следующих обстоятельств: «Во-первых, потому что некоторые из новых наук (кибернетика, теория информации) создали свой математический аппарат или пользуются математическими методами. Во-вторых, вследствие общей тенденции “математизации” знания, влияния которой не избежали и гуманитарные науки и которая была в их истории, безусловно, новой. В-третьих, ввиду того, что математическому исследованию были подвергнуты не естественные основания того или иного вида искусства (например, акустический феномен речи или музыки), а непосредственно сам художественный текст с целью выяснения лежащих в его основе фундаментальных квантитативных закономерностей. Наконец, в-четвертых, в этих исследованиях были применены некоторые математические дисциплины и теории, возникшие в XX веке (например, теория вероятности, законы математической статистики и др.)» [10, 108].

О значении рационального, интеллектуального начала красноречиво свидетельствует высказывание Я. Ксенакиса: «Создавать музыку – значит выражать человеческий интеллект звучащими средствами» [213, 144]. Число служит и способом, способствующим тематическому единству целого, формируя определенный звуковысотный код – гомогенный, основанный на многократной повторяемости. Гомогенность специфики кода определяет и устойчивость знаков, опирающихся на интрамузыкальный тип.

Сосредоточив внимание на имманентных свойствах, музыка вырабатывает новые связи элементов языка. Звукоорганизация, обусловленная спецификой информационного пространства, формирует новую грамма-

тику, отражающую рационализацию музыкального языка. В основе такой грамматики лежит принцип автоматизации, связанный с повторением одних и тех же элементов текста. По аналогии с вербальным языком, назовем такую грамматику автоматизированной (термин Ю. Лотмана). С помощью многократных повторов происходит формализация элементов текста, снижающая их семантическую значимость. В то же время повышается роль связей данных элементов текста, способствующая семантизации формальных связей, приобретающих смысловое значение.

На фоне господства жестких формальных связей элементов их ослабление или неорганизация воспринимаются как оппозиция, по отношению к которой организация будет выступать как некий маркированный член, обладающий знаковой системой. Так, например, зеркальная симметрия на уровне серии в творчестве Веберна способствовала воссозданию подобных связей на уровне ритма, тембра, динамики, формы, что стало в постсериальной технике столь же обязательным, как и обязательны были ранее законы неповторяемости звуков в творчестве Шенберга. В постсериальной технике заметно усиление знаковости симметрии, в которой повышается символичность кругового движения, совершающегося с помощью ротаций. Круговому движению придается значение разомкнутости, открытости, бесконечности, устремленной в вечность, перед лицом которой отступают на второй план борьба идей, земные страсти, предметный мир. С эстетической точки зрения число связано с ощущением порядка, подчиненного законам логики, раскрывающего отношения между качествами.

Многократные повторы элементов музыкального текста, с одной стороны, можно сравнить с эффектом повтора одного и того же слова в вербальном языке, психологически вызывающего ощущение бессмыслицы. С другой – подобные повторы ассоциируются с орнаментом, в котором формализация становится *выражением определенного содержания*.

Поскольку автоматизированная грамматика базируется на принципе повтора, то подобные музыкальные тексты, во-первых, обладают четким членением, а во-вторых, связаны с тенденцией к открытости текста, поскольку повтор элементов может быть бесконечным. Такими признаками обладают серийные произведения Шёнберга, Берга и Веберна. Оттолкнувшись от серийных способов звукоорганизации, опиравшихся на строгий закон, композиторы второй половины XX века идут дальше, выдвигая рациональное начало в качестве ведущего принципа, организующего все элементы языка: звук, ритм, динамику, темп, агогику, форму, что способствует образованию многопараметровой гармонии.

Автоматизированная грамматика связана с расцветом тотального сериализма (или иначе его называют структурализмом) в творчестве Булеза, Штокхаузена, унаследовавших от звукоорганизации Веберна три важных момента: 1) регуляция плотности фактуры, способствующая единству гармонического и фактурного признаков, усиливающих значимость пространственных факторов (особенно характерных для Булеза); 2) выдвижение на первый план логики микроструктур, состоящих из нескольких звуков (от одного до трёх), 3) возрастание роли рационального конструирования.

Структурализм, в отличие от рационализации музыки Шёнберга, Берга и Веберна, есть переход серийного метода в новое качество – в систему: «Система же в данном случае есть, по существу, новая эстетика, опирающаяся на принципиально иные ценностные критерии. Здесь и идея “новой анонимности” (Булез) и принципиальный отказ от понятия “шедевр” (Штокхаузен), и освоение бесписьменных форм музыкального творчества» [213, 62].

В отличие от Веберна у Булеза и Штокхаузена наблюдается новое понимание гармонии, рассматривающих её как «наслоение частот», способных «модифицировать краску» (П. Булез). Новой гармонии соответствует и новая функциональность, заключающаяся в высотной иерархии, в которой подчёркиваются «психофизиологические свойства». *Характерными чертами звуковысотной структуры становятся спонтанность и изменчивость.* Единицей гармонии выступает отдельно взятый звук, в котором акцентируются качества высоты, длительности, громкостной динамики, тембра-краски (плотностно-тембровая «флуктуация» ткани – С. Курбатская).

Основные параметры гармонии: 1) абсолютная величина интервалов, 2) относительная величина интервалов, 3) постоянная «плотность» (термин Булеза) вертикали, 4) переменная плотность вертикали. Всё гармоническое развитие превращается в игру различных плотностей вертикали, – где однородная высота сочетается с неоднородностью звучащих «полей», «частот», – и тембровой красочности интервалов, составляющих аккорд. При этом родственные интервальные группы выводятся из серии, что способствует однородности высотной структуры аккордов.

12-ти тоновое гармоническое поле наделяется пространственными характеристиками – подъём-спад, приближение-удаление. Булез придавал особое значение пространственно-зрительным представлениям в музыке. Подчёркивая сходство отображения звуковых и геометрических структур на бумаге, он однако отчётливо осознавал, что «едва ли эти фигуры можно постичь слухом» [110, 186]. Нередко мобильность

пространственных изменений сочетается с неизменностью регистровых положений отдельных высот (Булез «Молоток без мастера», Штокхаузен «Перекрёстная игра», Шнитке «Вариации на один аккорд»).

Характерным признаками автоматизированной грамматики являются *упорядоченность*, *повторяемость*, базирующаяся на математических законах, и *комбинаторика* звуков, подчиняющаяся фиксированным правилам.

Одним из важнейших свойств постсериальной музыки является *упорядоченность*, имеющая тотальный характер, поскольку охватывает все элементы языка – звук, ритм, тембр, динамику, агогику, регистр, а также синтаксический и композиционный уровень, подчиняя своему закону отдельные мотивы, фразы и форму в целом. В этой связи мы можем говорить об иерархической упорядоченности, возникающей на разных уровнях. При этом, как уже было отмечено, упорядоченность текста формирует определенный код и осмысливается как носительница значения. Ю. Лотман выделяет два типа упорядоченности художественного текста: упорядоченность по эквивалентности и упорядоченность по порядку. К первой разновидности относятся все виды повторов, возникающих в художественном тексте, вне отношения к синтагматике. Ко второй разновидности упорядоченности относятся отношения между разными элементами на синтагматической оси.

Принципы повтора и комбинаторики, с одной стороны, противопоставляются друг другу, а с другой стороны, обнаруживают диалектическое единство: комбинаторика базируется на повторе, в котором элементы соединяются в другом порядке, нарушая их синтагматическую последовательность.

Повтор в автоматизированной грамматике имеет специфические особенности и отличается от повторов в текстах, опирающихся на художественную память. В XX веке повтор становится категорией философии. Так, в своей работе Ж. Делёз понятие повтора характеризует через противопоставление понятию общности: «Повторение не есть общность. Следует различными способами отличать повторение от общности. Общность состоит из двух больших классов – качественного класса подобного и количественного класса равноценного. Ее символами являются циклы и равенства, но в любом случае общность выражает точку зрения, согласно которой один термин может заменен, замещен другим. Обмен или замещение частного определяет наше поведение по отношению к общности» [60, 13]. Если понятие общности предполагает замещение, то повтор, согласно данной точке зрения, не содержит подобных замещений: «Повторение как действие и как точка зрения касается особенности, не подлежащей обмену, замещению. Это-

бражение, отзвуки, двойники души – не из области подобия или равноценности; невозможно подменить одного из близнецов, невозможно обменять свою душу. Если обмен – критерий общности, то кража или дар – критерии повторения. Таким образом, между ними существует экономическое различие» [60, 13]. Повторы приобретают оттенок загадочности и даже мистичности, поскольку человек стремится найти в них смысловые различия.

Из всех видов повтора доминирующее значение приобретает зеркальный, столь свойственный серийной музыке Шёнберга, Берга и Веберна. С помощью повторов, определяющих особенности организации темы и композиции, устанавливается специфический язык и осуществляется акт коммуникации. На уровне всей формы происходит повторение серии, изменяющейся в соответствии с установленным порядком, что позволяет говорить об идентичности содержания всех ее проведений. Действительно, в отличие от классической серийной музыки постсериальная гораздо реже обращается к кватерниону (P, R, I, RI), способствующему достаточно существенному преобразованию серии, а использует в качестве основного средства развития ротацию или пермутацию, приближающихся к повтору, сочетающему признаки комбинаторики. Однако, как и в любом художественном произведении, повторы серий с одинаковым содержанием не воспринимаются как тавтологические, а содержат разную информацию.

Комбинаторика действует на уровне темы. В силу специфики постсериальной музыки, усиливающей роль отдельно взятого звука, тему можно представить как множество конкретных индивидов x_1, x_2, \dots, x_n , обладающих а) множеством свойств, приписываемых индивидам, а также б) спецификацией свойств, присущих каждому индивиду и в) отношениями между свойствами. Остановимся на каждом из выделенных моментов постсериальной темы.

Как известно, тема серии объединяет 12 неповторяющихся звуков, обладающих индивидуальными языковыми признаками – высотными, ритмическими, динамическими, регистровыми, агогическими, образующими фонетический уровень. Этот ряд индивидов можно обозначить как $x_1, x_2, x_3, x_4, x_5, x_6, x_7, x_8, x_9, x_{10}, x_{11}, x_{12}$. Являясь фонемами, они приобретают смысловую значимость из-за отсутствия каких-либо повторов. Звук-фонему в постсериальной музыке можно приравнять к слову в вербальном языке. Анализируя структуру художественного текста и выделяя в нем фонемы, Ю. Лотман придает им объективное значение в силу двух обстоятельств: «Во-первых, предполагается, что фонема может иметь самостоятельное значение, то есть

она возводится в ранг знака и, повышаясь по ярусам языковой иерархии, приравнивается к отдельному слову. Во-вторых, она как бы становится “пустым словом”, то есть единицей, осмысленность которой составляет презумпцию, но значение которой предстоит установить» [148, 114]. Поскольку звуки-фонемы не повторяются на протяжении всей серии, то в этом смысле постсериальная тема на грамматическом уровне приближается к структуре прозаического, а не стихотворного текста. Как известно, в стихотворении чередование и повтор фонем позволяют рассматривать определенные сегменты текста как эквивалентные, в результате чего возникает параллелизм, базирующийся на ритмической эквивалентности и наличии анафорических фонем. Поэтому в стихотворении возникают два вида упорядочивания – по эквивалентности и по порядку.

В теме, базирующейся на автоматизированной грамматике, казалось бы упорядочивание по эквиваленту на фонетическом уровне отсутствует, а действует другой упорядочивающий закон комбинаторики, согласно которому критериями отличия индивидов являются одни и те же характеристики. В каждом отдельном сочинении эти характеристики могут быть различными: звук, ритм, регистр в одном случае, или звук, динамика, тембр в другом. Например, в «Перекрестной игре» Штокхаузена высота звука, ритм (длительность), время, направление движения серии определяют спецификацию свойств, присущих каждому индивиду.

Благодаря этим свойствам мы можем определить то или иное отношение между индивидами, причем в постсериальной технике эти отношения исчисляются в количественном выражении, при котором число становится мерой различия составляющих тему индивидов. С помощью числового выражения можно установить соотношение высоты, ритма, регистра, возникающее между двумя и более индивидами. Все это свидетельствует о наличии упорядоченности по порядку.

В то же время в серии можно обнаружить и упорядоченность по эквиваленту. Она возникает не по синтагматической оси, а по оси парадигматической. Такая эквивалентность достигается, например, благодаря делению серии на однородные или зеркально-симметричные сегменты. Образуется сверхязыковая семантика за счет фонологической упорядоченности по эквиваленту, как у Баббита в *Semi-Simple Variations* (пример 67).

Двенадцатитоновая (додекахордальная) серия делится на два гексахорда, второй из которых является ракоходом, находящимся в тритоновом отношении к первому гексахорду. Баббит подчеркивает контраст гексахордов регистровым сопоставлением: первый звучит в малой ок-

таве, второй – в третьей октаве. Подобная зеркальная симметрия гексахордов опирается на симметрию классической серии. Однако в отличие от последней звуки-фонемы серии Баббита наделяются индивидуальными ритмическими, динамическими и регистровыми свойствами.

Являясь резервом «пустых слов», звуковые повторы (в данном случае повторы на другой высоте) имеют и другой семантический смысл, они «могут устанавливать дополнительные связи, внося в семантическую организацию текста сопоставления, менее ясно выраженные или вообще отсутствующие на уровне естественного языка» [148, 114]. Упорядоченность по эквиваленту вносит в прозаический текст элементы поэзии, что позволяет говорить о проявлении в сериальной технике признаков прозаического стиха.

Рассмотрим выделенные признаки автоматизированной грамматики в произведениях Штокхаузена. Творчество композитора свидетельствует о его приверженности к методу сериализма – универсальной установке на тотальную организацию всех параметров музыкальной ткани. «Перекрёстная игра» – одно из первых сериальных сочинений автора, написанное в 1951 году, в котором обнаруживаются точки соприкосновения с пуантилизмом. Пуантилистичность письма проявляется в строгом графическом изложении фортепианной двухголосной фактуры, где хорошо прослушивается каждый звук. Помимо фортепиано в ансамбле участвуют кларнет, гобой и ударные инструменты (пример 68).

Особенность серии заключается в её симметричном строении: два гексахорда соотносятся как прямое движение и ракоход. Оба гексахорда имеют «тональную окраску»: первый опирается на тональность *B*, трезвучие которой завершает проведение гексахорда (4-5-6 звуки), второй – тональность *e*, квартсекстаккорд которой открывает проведение гексахорда (звуки 7-8-9).

Таким образом, в основе сопоставления гексахордов традиционные средства, опирающиеся на контраст тоналностей, находящихся в тритоновом отношении, и ладов – мажора и минора. Преобразования серии основаны на принципе ротации: каждое новое проведение серии связано с перестановкой звуков внутри двух гексахордов. Первый сегмент второго проведения серии, начинаясь со второго звука, заканчивается последним. Второй гексахорд этой серии, начинаясь первым звуком, оканчивается предпоследним:

I	1 2 3 4 5 6	7 8 9 10 11 12
II	2 3 4 5 6 12	1 7 8 9 10 11 и т.д. (схема 69).

Перед нами образец автоматизированной грамматики, в которой многократные вариантные повторы серий, требуют от слушателя мысли-

тельных операций, активизирующих память. При этом композитор заостряет внимание на каждом, взятом в отдельности, звуке текста. Это своеобразная игра, напоминающая перестановку кубиков, в роли которых выступают звуки. Однако любая игра предполагает знание правил, сообщаемых игроку заранее. Музыкальная же игра Штокхаузена – это музыкально-интеллектуальное познание мира музыки, призывающее слушателя к разгадке или адекватному декодированию композиторского текста. Сложность восприятия такого текста заключается в том, что слушатель должен удерживать в памяти не только точную высоту звука, но и его порядковый номер, что предполагает мысленное сравнение, как каждого проведения серии, так и гексахордов внутри серий. Такая память должна обладать иерархической структурой: в ней возникают сложные взаимодействия кратковременной и долговременной памяти, а также симультанной и развернутой во времени. Ведь после прослушивания произведения у слушателя должен возникнуть геометрический образ, обусловленный энергией движущихся трапеций. Центр такой трапеции сосредоточен в VII проведении темы. В нем происходит перестановка первого и последнего звуков серии: первый звук становится последним, а последний превращается в первый. Или иначе свершается круговой оборот по внешней оси. Дальнейшее изменение серии связано с ее внутренним преобразованием, в результате которого лежащие рядом звуки двух гексахордов шестой и седьмой, образующие конец одного и начало другого, постепенно удаляются, преобразуясь в двенадцатый и первый звуки. Если суммировать геометрические прообразы «Перекрестной игры», то они опираются на визуализацию диагоналей, ломаных линий, трапеций и двух кругов, движущихся по отношению друг к другу в обратном направлении. «Перекрестная игра» – это игра воображения или разума, в которой все подчинено закону автоматизированной грамматики.

Подобно Веберну, Штокхаузен заостряет внимание на линиях, где преобладающими становятся диагонали, которые, по замыслу композитора, должны возникнуть в воображении слушателя при мысленном сопоставлении гексахордов и додекахордов. Отсюда принципиальное отличие линий и точек Веберна и Штокхаузена: у Штокхаузена открывается путь в виртуальный воображаемый мир, у Веберна он реален и осязаем. Виртуализация пространства заключается в дальнейшей структуризации пространственно-временных категорий. Игра звуков сопровождается игрой ритма: каждому проведению додекахорда соответствует точное количество шестнадцатых в партии ударных инструментов – 78. Каждый звук серии включает разное количество шестнадцатых, образуя серийный ритмический ряд:

I.	11	5	6	9	2	12	I	1	10	4	7	8	3
II.	5	6	9	2	12	3	I	11	1	10	4	7	8
III.	6	9	2	12	8	11	I	3	5	1	10	4	7

Следовательно, звук-фонема серии имеет строго фиксированную длительность. Если выразить в буквенных обозначениях звуки, а в цифровых величинах длительности, то мы получим следующий ряд:

es	des	c	d	b	f	h	e	g	a	as	ges
11	5	6	9	2	12	1	10	4	7	8	3

Анализ сочинения Штокхаузена позволяет сделать некоторые выводы относительно законов драматургии произведений, базирующихся на автоматизированной грамматике, развитие которых совершается по принципу игры. Уже само название произведения становится знакомым, поскольку «Перекрестную игру» Штокхаузена можно представить как интерпретацию процесса, воспроизводящего типичные «ситуации игры», главными элементами которой становятся звук и ритм. Произведение при заданных правилах комбинаторики двенадцати звуков можно представить как закономерную последовательность определенных ходов игры, построенной по определенной схеме, основанной на дихотомии звук – ритм, додекахорд – гексахорд. Инвариантной становится схема:

1) додекахорд основан на зеркальной симметрии двух гексахордов;
2) додекахорду соответствуют 78 шестнадцатых в партии ударных инструментов, при этом каждый звук серии имеет определенное количество шестнадцатых;

3) додекахорд и гексахорд подвергаются последовательной перестановке, в результате которой звуки гексахорда, расположенные в центре додекахорда, превращаются в крайние звуки додекахорда;

4) ритмо-звуковое преобразование додекахорда и гексахорда совершается на основе диагональных перестановок, число которых равно числу звуков серии – двенадцать.

5) все первые звуки I – VI вариаций образуют звуки 1 гексахорда (*es des c d b f*), начиная с VII – XII вариации первые звуки обрисовывают контуры второго гексахорда в ракоходном движении (*ges as a g e h*).

6) строгое двухголосие фортепиано на фоне сплошного ритма шестнадцатых у ударных инструментов.

Комбинаторика текста Штокхаузена наиболее отчетливо обнаруживается внутри темы-серии, в которой обособляется каждый звук. В то же время два гексахорда, на которые делится додекахорд, соотносятся по принципу зеркальной симметрии, что свидетельствует об эквива-

лентности гексахордов. Их эквивалентность усиливается приблизительно равными соотношениями длительностей между каждой парой звуков, расположенных слева и справа от центра:

2,2	0,83	0,66	4,5	0,16	12	0,1	2,5	0,57	0,87	2,6		
es	des	c	d	b	f	h	e	g	a	as	ges	
11	5	6	9	2	12	1	10	4	7	8	3	

Серия, основанная на соотношении индивидов, то есть звуков-фонем, каждый из которых обладает характерными признаками, приближается к закономерностям вербальной речи, образуя так называемый фонологический уровень, где важными свойствами характеристик становятся понятия мощности фонем. В вербальной и поэтической речи под мощностью фонем понимается наличие в словах общего количества фонем (букв) в словах независимо от их порядка. Мощность звуков-фонем Штокхаузена определяется их продолжительностью. С этой точки зрения мощными фонемами в первом гексахорде окажутся крайние звуки 1 и 6, содержащие 11 и 12 шестнадцатых, тогда как во втором гексахорде крайние звуки, наоборот, окажутся наименее мощными: они содержат 1 и 3 шестнадцатых. Следующая пара фонем средней мощности в первом гексахорде 3 и 4 звуки, содержащие 6 и 9 шестнадцатых, которым соответствуют 9 и 10 звуки додекахорда (то есть 3 и 4 звуки второго гексахорда), содержащие 4 и 7 шестнадцатых, и, наконец, наименее мощные фонемы в первом гексахорде 2 и 5 звуки, содержащие 5 и 2 шестнадцатые, тогда как во втором гексахорде данная пара (8 и 11 звуки) содержит наиболее мощные фонемы, включающие 10 и 8 шестнадцатых.

Аналогичные соотношения слабых и сильных фонем встречается в палиндроме. В качестве примера приведем «Перевертень» В. Хлебникова [240, 79]:

Кони, топот, инок,
Но не речь, а черен он.
Идем, молод, долом меди.
Чин зван мечем навзничь.

Каждая строка содержит постепенное возрастание количества фонем: 13, 15, 18, 19. В соответствии с возрастанием фонем сдвигается центр симметрии, приходящийся на 7, 8, 9 и 10 фонемы. В первой строке, содержащей 13 фонем, центром становится 7-я, приходящаяся на слово топот: буква *и* не встречается в других словах, поэтому делит слово на две равные части. Соответственно первое и третье слово отличаются наибольшей мощностью – содержат 4 одинаковые фонемы

(кони – инок), второе слово топот распадается на слоги *то* – *от*, содержащие по две общие фонемы, которые по отношению к первым двум являются менее мощными.

Помимо деления внутри каждой строки на две сходные (эквивалентные по фонемам) части, возникает общность фонем на уровне строк: первая и третья объединяются общими фонемами *о*, *и*, а вторая и четвертая *и*, *е*, *ч*. Общность фонем способствует семантической общности строк. Например, смысл первой строки расшифровывается в третьей: инок на коне – это молодой человек в доспехах, а смысл второй строки расшифровывается в четвертой: инок убит мечем, поэтому черен и безмолвен.

Возвращаясь к Штокхаузену, отметим, что сложная фонологическая упорядоченность внутри темы, проецируясь на композиционный уровень, стновится средством его активизации. Таким образом, возникает определенная иерархическая система, основанная на взаимодействии принципов повтора и комбинаторики: зеркальный повтор является средством комбинаторики, а комбинаторика порождает повтор.

Сочинение произведения превращается в процесс исследования, которому придается значение творческого акта, ориентированного на сознательную новизну языка. Если Х. Аймерт слышал в произведениях Веберна «лирическую геометрию», то постсериальную музыку можно определить как *«музыкальную математику»*, в которой мотивы, фразы уступают место звуку-фонеме, приближающему художественный текст, с одной стороны, к вербальному языку, а с другой – к математике с ее опорой на числовые пропорции. Соответственно выстраивается информационная система произведения, построенная на получении сообщения с помощью усиления знаковой роли отдельного звука, характеристикой которого выступает число: с его помощью устанавливается подобие и различие не только количественной и качественной стороны фонем, но и их семантическая общность и противоположность. А поскольку содержанием становятся формально-логические связи, то в постсериализме форма выражения приобретает тотальный характер, оттесняя форму содержания на второй план: осознание структуры преращается в явление смысла, *а мир идей отождествляется с миром действительности*.

Перед нами образец текста со строгими правилами объединения всех элементов языка, носящих запрограммированный характер. А поскольку текст обладает определенной программой, он может быть воспроизведен или спроецирован на основе применения принципа подобия.

Таким образом, звукоорганизация текстов, опирающихся на точные науки, связана с интрамузыкальными знаками – релятами, отражающими специфику феномена самой музыки. Согласно теории А. Кудряшова, подразделяющего реляты на внутритекстовые и междутекстовые, в автоматизированной грамматике доминирующее значение приобретают внутритекстовые реляты производности и междутекстовые реляты сходства при явном отсутствии внутритекстовых и междутекстовых релятов различий. Иными словами, такой музыкальный текст исключает какой-либо контраст: это мир, отражающий идеи сходства, подобия, повторений.

Крайним проявлением релята сходства становится сканирование – особый тип сознания, присущий музыке конца XX века. Примерами могут служить произведения Кейджа «Восемьдесят» и «Шестьдесят восемь» (1992), которые, как отмечает М. Переверзева, «представляют собой особый род композиции, все инструментальные партии которой включают одни и те же звуки, поэтому музыканты повторяют общую для всех партий мелодию с небольшими ритмическими изменениями. В процессе звучания, по словам Кейджа, возникает «унисон различий»: хотя все участники ансамбля играют одну и ту же мелодию, каждый из них исполняет ее в своем темпе и ритме» [186, 53].

2.2. Звукоорганизация синтезирующих текстов модулирующей художественно-информативной памяти

Во второй половине XX века взаимосвязь различных искусств способствует раздвижению границ каждого вида, «территориально» посягающего на другие области, что, в конечном счете, обусловило стирание граней между смежными искусствами: музыкой, живописью, графикой, литературой, кинематографом. Следствием такого взаимодействия стали синтезирующие тексты, ассимилирующие разные языковые признаки, в которых происходит нарушение привычных связей всех элементов. Крайним проявлением синтезирующих текстов можно считать комбинированные тексты, составленные из фрагментов различных, мало связанных между собой элементов, где в значительной степени ослаблена роль автора. К таким примерам можно отнести знаменитые «Европеры» Кейджа, составленные из более чем 100 опер разных композиторов. При этом каждая из опер основана на коллаже

независимых элементов: музыки, сценического действия, хореографии, света, костюмов, декораций.

История музыки и шире история искусства делает еще один виток спирали, воспроизводя на новой основе признаки, свойственные началу века. Однако это не простой возврат к старому, а этап, существенно отличающийся от предыдущего тем, что синтез искусств конца века, возникший в результате разрушения старых связей, усложняется взаимодействием с точными науками, что значительно расширяет информационное пространство, как самой музыки, так и других искусств. В итоге, музыкальное произведение представляет собой не последовательное и однолинейное развертывание одной структуры, а становится результатом переплетения и перекодирования нескольких языковых структур. При этом каждый язык, обладая индивидуальными признаками составляющих его единиц – дискретными или континуальными, имеет разную степень взаимопереводимости.

Механизм подобного синтеза строится на сложной системе оппозиций: музыка – другие искусства – точные науки – культуры – незвуковая реальность, взаимопереход которых составляет внутреннюю жизнь произведения. Каждый из составляющих элементов данной оппозиции, не утрачивая присущие ему качества, участвует в создании новой музыкальной реальности, переданной с помощью синтезирующего музыкального языка. Специфика такого языка заключается во взаимодействии различного рода знаков и системы кодов.

Взаимодействие нескольких знаков. Как известно, рассмотрение знаков в изоляции друг от друга весьма условно, поскольку все знаки включены в системы, тесно взаимодействующие между собой. Однако в синтезирующих текстах синхронное и параллельно взаимодействие знаков приобретает специфический характер, способствуя образованию и усилению знаковой интерференции. Данный процесс А. Кудряшов сравнивает с процессами, происходящими в физике: «По аналогии с наблюдаемыми в физике явлениями взаимного усиления или ослабления звуковых, световых, электромагнитных, радио- и иных волн, в музыкальном тексте подобного рода единовременные “наплывы” смыслового поля одного знака на поле другого (других) можно назвать *знаковой интерференцией* (от *inter* – *лат.* между, и *ferens* или *ferentis* – несущий или переносящий), причем значимость ее по мере приближения музыкального искусства к современному этапу его развития последовательно возрастает)» [117, 24].

Знаковая интерференция является следствием размытости границ между смежными видами искусств – музыкой, живописью, литературой, поэзией, что приводит к образованию графической и простран-

ственной музыки. «Музыка для глаз», декларируемая Кандинским в первой половине XX века по отношению к живописи, получает реальное воплощение в музыке второй половины века. В отличие от начала века взаимопроникновение искусств дает возможность не опосредованных ассоциаций, как, например, у Скрябина и Рославца, а прямых ассоциативных связей и композиционных пересечений. Обращение к живописи на новом витке спирали обнаруживается в творчестве О. Мессиана («Святой Франциск Ассизский»), Э. Денисова («Три грации»), «Три картины Пауля Клее»), Д. Лигети «Lontano» («Вдалеке»).

Например, Мессиян все элементы музыкального языка трактовал как краски: «Комплексы звуков в моих произведениях являются и комплексами красок. Прежде всего, это лады ограниченной композиции» [166, 115]. Помимо ладов, композитор наделял определенным цветным колоритом аккорды, тембры (медь – красный цвет, а дерево – голубой), форму («Цвета Града Небесного»), время («Хронохромия») [121]. Известно, что создавая оперу «Святой Франциск Ассизский», Мессиян ориентировался на живопись Джотто, М. Грюневальда, Фра Анжелико и Чюрлениса. Т. Цареградская, анализируя творчество Мессиана, обращает внимание на тесную связь зрительно-слуховых образов: «для Мессиана важны три аспекта визуальных искусств: 1) живопись как источник некоторых образов; 2) живопись, точнее, некоторые стили как источник художественного метода; 3) синестетический. Все эти аспекты зачастую тесно переплетены» [279, 98].

Взаимосвязь музыки и графики, отмеченная в творчестве Веберна, во второй половине века находит проявление в «визуальных» партитурах Д. Лигети, М. Фелдмана, С. Буссотти, А. Кнайфеля, Д. Кейджа.

В контексте исканий общих точек музыки и живописи, не случайно появление сонорики, доминирующим качеством которой является звукокрасочность. Отправной точкой сонорной системы является тембр, которому в предшествующие эпохи отводилась второстепенная, дополнительная роль. На смену эстетике функциональной гармонии в XX веке приходит эстетика «свободной игры звучаний» (Ю. Кудряшов). Гармония и мелодия превратились в резонаторы темброкрасочного фона с ярко выраженной полихромностью вертикально-горизонтальных координат, составляющих единое звуковое поле. В связи с выдвиганием на первый план тембро-красочного звучания процесс развития музыкального текста обусловлен сменой крупных звуковых масс фазово-временной структуры, где форма становится зависимой от изложения вариационно-тембрового ряда, усиливающего её вероятностный характер.

Ю. Холопов определяет сонорику как гармонию, оперирующую «созвучиями тембро-красочного характера, в отличие от обычной тонально-аккордовой или модальной гармонии, основанной на отчётливом дифференцированном восприятии каждого отдельного тона или интервала» [246, 197].

А. Маклыгин выделяет три историко-стилевые разновидности сонорного материала: 1) колористику, основанную на взаимодействии тоновой музыки с сонорностью; 2) сонорику (сонорную музыку с тоновостью); 3) сонористику (сонорную музыку без тоновости) [155]. Выделенные типы отражают эволюцию музыки XIX-XX веков на пути усиления тембро-красочного начала. *Колористика* связана с фонизмом гармонии композиторов XIX века, использующих длительное экспонирование одного созвучия, фигурационные украшения, ленточное движение диссонирующих аккордов, симметричные лады, красочность которых усиливалась соответствующей оркестровкой, а также имитацию колокольных гармоний (в творчестве русских композиторов).

Сонорика исторически связана с музыкой Дебюсси, Скрябина, Стравинского, Бартока, тяготеющей к диссонантной многозвучной вертикали с широким охватом регистров, нивелирующих роль основного тона и способствующих слитности звуков по вертикали. Образцами могут служить «Жар-птица» Стравинского (сцена пленения Жар-птицы), «Три композиции», «Квази-прелюдия» Рославца.

Сонористика, не содержащая различия тонов, приближается к музыке шумов. В отличие от сонорики сонористика имеет индивидуальное графическое воспроизведение текста, лишённого нотной записи: в нём приблизительно указываются направление сонора, его объём и продолжительность звучания. В качестве примера можно привести «Страсти по Луке» К. Пендерецкого (пример 70), «Canzone da sonar» для саксофона тенора и фортепиано Т. Мейсона (пример 71). К сонористике относятся звуки, возникающие в результате особых способов звукоизвлечения, например, на струнных инструментах игра за подставкой, на духовых инструментах с помощью вибрато (см. пример 71).

В контексте музыкально-живописных идей второй половины века обратим внимание на классификацию типов фактуры сонорных композиций в теории А. Маклыгина, строящейся на основе связи визуального и звукового аспектов. Действительно, фактурные формы сонорной музыки не имеют аналогов в музыке предшествующих столетий, поскольку отражают новое понимание звука как самозначащего элемента композиции. Исследователь выделяет шесть основных фактурных типов, которые опираются на визуальные прообразы: простые – точка,

россыпь, линия; сложные – пятно, поток, полоса. Классификацию сонорных типов фактуры можно дополнить другими, например, волна, шар, ломаная линия, прямоугольник, квадрат и т.д.

Многие сонорные произведения опираются на программность, основу которой составляют зрительные образы. Так, в сочинении Курта «Туманный канон» сопоставляются тяжелые, черные и легкие, белые шарообразные соноры: одному тяжелому и плотному сонору противопоставляются два легких, воздушных, лишенных телесности, сонора (пример 72). Композитор подчеркивает несовпадение шаров по вертикали, благодаря чему возникает *ощущение* продленного в пространстве звукового следа. Создается эффект пространства, лишённого временного континуума: пространство становится динамичным, а время статичным. В этой связи примечательно название произведения, несущее определенный сюжет и апеллирующее к зрительно-звуковым представлениям.

Техника композиции сонорных произведений становится подобием ладовой организации, главными составляющими которой выступают вертикально-горизонтальные параметры сонорных блоков. Так, Ю. Кудряшов вводит понятие «сонолад», возникший вследствие додекахордальной практики свёртывания горизонтали в вертикаль и развёртывания вертикали в горизонталь («гармоние-мелодия» В. Дерновой). Под соноладом исследователь понимает «систему сконденсированных в единый сонорный блок разнообразных по количеству и принципам тонового деления высотно-фонических параметров» [118, 128]. Показателями сонолада с точки зрения данной концепции являются тембро-фоническая, дискретно-континуальная, динамическая и артикуляционная характеристики.

Тембро-фоническая сторона, по-мнению Ю. Кудряшова, усиливает значимость пространственных категорий, позволяет разделять сонолады по степени яркости, тяжести, лёгкости, насыщенности и разреженности, во многом зависящих от регистрового расположения звучностей и их количественного состава. Дискретно-континуальная сторона позволяет фиксировать изменение временных параметров произведения, поскольку в действие вступают не отдельные элементы (тон, группа), а звучащие цельные пласты. В результате музыкальное время сонорного произведения обнаруживает тенденцию к сжатию и растяжению, прерывности (дискретности) и непрерывности (континуальности). При континуальной организации сонорность проявляется наиболее ярко, соединяя в цельные блоки, как горизонталь, так и вертикаль (К. Сероцкий *Fortе e Piano*).

Дифференцированная *динамика* позволяет соотнести сонолады по принципу громче-тише, а её сочетание с *артикуляцией* усиливает эффект создания пространственных характеристик: глубже, дальше, ближе. Например, в Симфонии №2, прелюдии №15 Р. Щедрина струнные разделяются на три артикуляционных пласта – arco, arco sul tasto, sul tasto senza vibrato, – различных с точки зрения соотношения фоновой перспективы: низа, середины, верха.

В зависимости от степени тяжести, временной протяжённости и динамической громкости сонолад может делиться на составные части, соотносящиеся между собой как 1) главные и подчинённые; 2) плотные, состоящие из звукомассы (сонорной зоны), и разреженные, в основе которых лежит сонорное ядро – «сонорный объект» (термин И. Вышнеградского). С точки зрения пространственных характеристик выделяются две разновидности соноладов: алеаторический (с преобладанием горизонтали) и кластерный (с преобладанием гармонической вертикали).

Двум разновидностям соноладов соответствуют два типа сонорик: 1. сонорика линий; 2. сонорика созвучий.

Сонорика линий связана с непрерывным движением горизонталей по определённому заданному принципу, например, гаммообразному ходу или звукоряду определённой структуры. Достигнутый эффект обусловлен нарастанием и усложнением звучностей, стремлением к кульминации и возвращением к начальной сфере («Звоны» Щедрина). В сонорике линий находит наиболее яркое претворение «тембровая мелодия». Особым выразительным эффектом обладает дублировка линий, способствующая утолщению мелодии (своего рода «толстая мелодия», например, Три пьесы для фортепиано в 4 руки Денисова). Сонорика линий, опирающаяся на алеаторические сонолады, свойственна произведениям Лютославского. Основным показателем такого лада становится непрерывность ритмического пульса, образующего квазихаотическую сумму тонов, составленных из горизонтально развёртывающихся додекахордальных линий, «распевающих» близлежащие звуки. Для алеаторического сонолада характерна полилинейная, движущаяся фактура, образуемая напластованием имитационных линий. Нередко подобные линии, накладываясь очень густо, образуют «живой», вибрирующий кластер. Горизонтально-алеаторическая соноладовость Лютославского является полихронно-асинхронной «звуковой магмой» (термин Лютославского).

Сонорика созвучий характеризуется развитием сложных вертикалей, каждая из которых представляет собой самозначащую краску, усиливающую «тембровую гармонию», намеченную в творчестве Шён-

берга, Берга и Веберна. Особое значение приобретает расположение интервалики созвучий. «Фонокластер» (Ю. Кудряшов) становится наиболее характерным видом сонорного аккорда, расположенного по секундам. Происхождение кластера связано с аккордами, построенными на основе неаккордовых, проходящих, вспомогательных звуков, затеняющих основные, конкордансные аккорды. Создателем кластера является Г. Коуэлл, «аккордовые формации» которого следует рассматривать как основной вид соноладовой системы (Г. Коуэлл называет пертикаль, состоящую из секунд, «симультаным кластером»). Ю. Кудряшов разделяет кластерные сонолады на высотно-стабильные (с определённой высотой), высотно-мобильные (с неопределённой высотой) и высотно-смешанные, соединяющие два вида.

Выразительные возможности сонорики связаны с выходом в третье измерение музыки. Произведения, построенные в сонорном измерении, демонстрируют удивительный мир сонорно-электронных звучаний. Примером может служить «Электра» А. Пюссёра по трагедии Софокла. Сонорика используется в симфонической (Tempi Concertati Берно, Симфония №14 «Лорелея» Шостаковича), вокально-хоровой «Страсти по Луке» Пендерецкого), электронной («Пение птиц» Денисова, «Потоп» Шнитке для инструмента АНС), электроакустической музыке. На основе сопоставления несонорной и сонорной музыки возможно создание ярких контрастов («Синхронизмы» №3 для виолончели и электронных инструментов Давыдовского).

Визуально-акустические параметры сонорики выдвигают проблему метода ее анализа. Так, И. Остромогильский предлагает рассматривать сонорные произведения «в качестве многоуровневого феномена, состоящего из синестезийного, перцепционного, временного и структурного уровней» [182, 34]. Согласно данной точке зрения, первый, синестезийный, уровень основан на сопоставлении зримого и слышимого. Второй, перцепционный, уровень проявляется в использовании графической нотации, Третий уровень, временной, связан с трактовкой времени, опирающегося на статику. Четвертый, структурный уровень, определяется спецификой формообразования и драматургии сочинений.

Таким образом, знаковая интерференция второй половины века обусловлена синестезийностью музыки, ее связью с другими видами искусств, что способствует появлению новых означающих (сонорики) для обозначения нового типа синестезийности, которую можно определить как постсинестезийность. Тяготея к пространственным видам искусств, музыка постепенно модифицирует свой код, усиливая в нем визуальные свойства. Визуализация звука позволяет устранить неперс-

водимость взаимодействующих языков, способствуя установлению некоторой эквивалентности перевода с одного языка на другой.

Взаимодействие нескольких кодов в синтезирующих текстах в большей мере, чем в других текстах, способствует образованию гиперкодирования, при котором над системой подкодов выстраивается новый код, обусловленный резким столкновением и взаимодействием разнородных стилистических элементов. В этой ситуации усиливается и роль кореференции, когда разные элементы, составляющие звуковысотный код, имеют одно и то же значение.

Обратимся к примеру. Соната для фортепиано с фонограммой №2 Санкт-Петербургского композитора И. Друха посвящена памяти матери, умершей в 1995 году. Соната состоит из двух частей, названных композитором Инвенция и Постлюдия. Сама идея противопоставления двух частей основана на ярком контрасте, воспроизводящем черты театрально-зрелищной драматургии, в которой жизненный факт – смерть матери – становится фактом истории, пропущенной сквозь призму «представления». Эффект театральности усилен противопоставлением двух типов звука: натурального (фортепиано) в первой части и резким его прекращением во второй части с введением искусственного звука (фонограммы). Как отмечает С. Шилин, «Этот момент знаменует собой капитуляцию музыки, тщетно силившей удержаться в собственных рамках перед лицом внемузыкального, иррационального начала. Биение живого сердца сменяет слепой “гул Земли”, прерываемый лишь карканьем кладбищенских ворон» [295, 3].

Драматургический контраст подчеркнут контрастом четырех типов кодов (музыкального, живописного, театрального и кинематографического) и трех типов семантических знаков: интрамузыкального, экстрамузыкального и эмоционально-суггестивного. Если первая часть основана на взаимодействии музыкально-живописных кодов, то во второй части взаимодействуют музыкальный, театральный и кинематографический коды.

Остановимся на характеристике каждого кода. В основе музыкального кода – элементарные, семантически-значимые мотивы. Их последование отличается мозаичностью и образует своеобразный калейдоскоп, усиленный преобладанием метода комбинаторики.

Живописный код воплощен опосредованно и проявляется на двух уровнях. Во-первых, обусловлен методом мотивной комбинаторики, в которой, по словам С. Шилина, «разрозненные “куски” музыкального материала “поставлены” рядом, прислонены, нагромождены друг на друга, подобно элементам “Герники” Пикассо» [295, 3]. В отличие от

живописного кода Скрябина и Рославца с их тяготением к красочности звуковой палитры, живописный образ в сочинении Духа призван усилить апокалиптическое ощущение, вызванное хаотичностью и беспорядочностью связей элементов музыкального текста. Во-вторых, живописный код обозначен наличием рамы, в роли которой выступает тембр фортепиано. Он становится знаком жизни, наполненной эмоциями протеста. Фонограмма, вписанная в это обрамление, олицетворяет противоположный образ и становится символом смерти, наступающей внезапно, прерывающей и завершающей жизнь, а вместе с ней и эпоху. Резкое прекращение музыкального звука ассоциируется с завершением эпохи и самой музыки уходящего XX века.

Театральный код – это код зрелищного представления, благодаря которому музыкальное произведение не имитирует, описывая предмет, а «ставит его перед глазами». Как известно, специфика театрального кода заключается в полифоническом взаимодействии разных составляющих элементов: декораций, костюмов, освещения, музыкального сопровождения, жестов, мимики актеров и литературного текста – важной смысловой части спектакля. Театральность в сочинении И. Духа, прежде всего, проявляется на композиционном уровне: бинарном противопоставлении контрастных актов. В первом акте детально воспроизводится картина предсмертного состояния главного действующего лица, обряд священника, читающего молитву перед зажженной свечой, последнее биение пульса, плач и отпевание. Второй акт – сцена на кладбище, с детальной точностью воспроизводящая кладбищенский пейзаж, мистические звуки земли, принимающей новопредставленную рабу Божию, голоса летящих птиц: галок, зарянок, зябликов (летающие птицы изображены композитором в клавире).

Воздействие театрального кода заметно и внутри актов: смена темпов и возвращение к первоначальным воспринимается как смена декораций и персонажей. Например, в разделе **Темпо II** появляются новые «действующие лица»: колокольный звон (его имитируют тритоновые интонации трех шестнадцатых, прерываемые паузами трех шестнадцатых), хроматический нисходящий тетрахорд, усиливающий трагедийность момента, траурный маршевый элемент (представлен разложенным трезвучием *b moll*). Аналогичная смена декораций происходит и в разделе **Темпо III**: тема плача знаменует новый этап драмы, в котором главными действующими лицами становятся плакальщицы.

Кинематографический код, как и живописный, обладает вторичными признаками и связан со спецификой музыки фонограммы, напоминающей киномузыку.

Таким образом, из всех выделенных типов кодирования доминирующее значение приобретают музыкальный и театральный коды. Каждая из двух частей сонаты, основанной на сопоставлении двух кодов – музыкального и театрального, обладает собственным топиком¹. В первой части доминирующим топиком является передача предсмертного состояния главного действующего лица, переданного с помощью натуралистических приемов, с последующим представлением ритуала оплакивания. Во второй части доминирующий топик – сцена на кладбище.

В связи с наличием доминирующих топиков, можно предположить: первая часть имеет глубоко личностный характер, поскольку запечатлевает эмоциональное состояние героя в момент его прощания с жизнью. Это свидетельствует об особой смысловой роли «конца», в котором смерть включается в некоторый смысловой ряд, определяющий набор средств музыкального выражения.

Воздействие театрального кода на музыкальный проявляется в специфике музыкальной речи. Поскольку в театральном коде главенствующая роль принадлежит литературному тексту, реально отсутствующему в сочинении И. Друха, то его функцию выполняет музыка, замещающая вербальный текст. Музыкальная речь предельно лаконична и связана с выразительностью ряда лексем: однозвука, двузвука, трехзвука и нисходящего хроматического тетрахорда.

Однозвук представлен многократным повторением звука *e*, в котором подчеркнуто ритмическое варьирование: переход от квинтолей к секстолям и септолям, неизменно завершающееся октавным тремолированием крещендирующего типа (пример 73).

Особое положение звука *e* в начале и конце сонаты придает ему черты опоры, что позволяет говорить о наличии основной тональности сонаты – *e*. Роль отдельного звука свидетельствует о повышенной смысловой нагрузке фонологической стороны музыкального текста, что сближает произведения, опирающиеся на синтезирующий тип памяти, с произведениями, в основе которых лежит автоматизированная грамматика, свойственная информативной памяти. Скандирование звука, то разрастающегося, то постепенно угасающего, вызывает пространственный эффект молитвенного чтения.

Однако у Друха в отличие от Штокхаузена и Булеза звук приобретает новое смысловое наполнение: в нем резко усилено изобразительное начало. Благодаря постоянной вибрации и тремолированию звук призван не только выразить драму расставания души с телом, но и вызвать

¹ Под топиком в семиотике понимается тема определенного фрагмента текста.

параллельные зрительные ассоциации внутреннего и внешнего: угасающая свеча как символ угасающей души.

Двузвук выступает в качестве оппозиции однозвучию и представлен иррегулярными интервалами: большой секундой и малой терцией (см. пример 73). Его персонификация усилена экспрессией динамических оттенков: каждая шестнадцатая обособляется с помощью контрастного сопоставления *sf u sp*.

Помимо трех выделенных музыкальных персонажей, в процессе развития появляются еще два — нисходящий хроматический тетрахорд от звука *e*, усиливающий момент скорбного прощания (пример 74), и разложенное трезвучие *b moll* с подчеркнуто маршевым ритмом, отсылающим к первоисточнику — сонате Шопена (пример 75). Кульминация первой части — это движущееся хроматическое двухголосие в ритме тридцатьвторых, в котором нетрудно определить связь с хроматическим тетрахордом (пример 76). Перед трагической развязкой, которая символически знаменует уход из жизни (после непрерывного и безостановочного движения наступает слом и музыка прерывается долгими молчащими паузами), появляется нисходящий тетрахорд, гармонизованный уменьшенными трезвучиями (партия левой руки примера 77).

Персонажам, озвученным музыкально, противопоставляются действующие «лица», характеризующиеся немusическим (шумовым) звуком во второй части сонаты. Это гул земли, карканье ворон, голоса галок, зябликов, записанных на фонограмму (пример 78). Здесь широко используются приемы сонорики линий: прямых и зигзагообразных. Особым разнообразием отличаются зигзагообразные линии, представленные следующими типами: мелкой волнистой линией, плавными широкими волнами, волнами крутого подъема, а также спиралевидными волнами. Эти волны, обладающие разной степенью силы и напряжения (наподобие морских волн, измеряющихся в баллах), запечатлевают диаграмму человеческих эмоций.

Особенность драматургии сонаты заключается в том, что при явном присутствии конфликтной драматургии инструментальной драмы, разворачивающейся перед слушателем, в произведении Духа отсутствует конфликтное взаимодействие тем: в нем драма опирается на морфологический тип симфонизма. Определение «морфологический симфонизм» принадлежит А. Ивашкину, применившему данный термин по отношению к позднему периоду творчества А. Шнитке [88]. По наблюдению исследователя, в морфологическом симфонизме «внимание заостряется на деталях — звук, интервал, аккорд, интонация, как будто впервые найденные, становятся музыкальными событиями» [88, 7]. Данный тип симфонизма исследуется И. Немировской на материале

Шестой симфонии А.Шнитке, в которой семантически значимыми оказываются самые мельчайшие частицы, принадлежащие разным уровням поэтики – морфемам и лексемам [176].

Синтезирующие тексты, имеющие тенденцию к увеличению числа языков, ставят исследователя перед проблемой: является ли подобное многоязычие конструктивным недостатком или имеют глубокий смысл? Как правило, многоязычие произведений второй половины XX века базируется на интертекстуальности, поскольку мелькающие мельчайшие частицы обладают способностью одновременно быть индивидуальными и неиндивидуальными. Индивидуализация связана с особым расположением лексем на синтагматической оси: их повторы способствуют фонологической, а, следовательно, и смысловой общности. В то же время краткость лексем, их сведение к одному звуку, интервалу или аккорду вызывают ассоциации с уже знакомыми, известными, апробированными знаками. Они постоянно намекают на другие тексты, обнаруживая несколько смысловых уровней. Интертекстуальные отсылки музыки, дополненные кодами визуальных искусств и звуковыми реалиями окружающей жизни, призваны, с одной стороны, придать тексту разомкнутость, объемность и всеохватность, превращая музыкальное произведение в произведение синтетического искусства, а с другой стороны, концентрируют внимание на глубинных свойствах музыкального текста, заставляя его «строительный материал» вибрировать различными смысловыми оттенками.

Обзор художественной культуры XX века позволяет выделить наиболее характерные признаки звукоорганизации, определяющие знак с позиций означающего. К ним относятся:

1. Выдвижение на первый план горизонтального, полифонического начала; изменение сущности аккорда, превратившегося в «сумму интервалов», его замена отдельным интервалом, тоном.

2. Индивидуализация звуковысотных параметров, ставших объектом творческой фантазии: в каждом произведении они сочиняются заново. В связи с этим актуализируются две стороны означающего а) коммуникативная, воздействующая на слушателя, способного или неспособного воспринять информацию, вкладываемую отправителем (композитором, исполнителем), б) интерпретативная, выраженная через вербализацию языка: в категориях, общепринятых в музыкознании понятиях, с помощью которых происходит дешифровка кодов отправителя.

3. Возникновение новых техник композиций, воздействующих на процесс звукоорганизации: центрального созвучия, «синтетаккорда» серийной, сериальной, пуантилистической, сонорной, алеаторической.

4. Эксперименты в области звука: использование всевозможных электронных и ударных инструментов, особая роль шумовых эффектов, возникновение «белых» и «цветных» шумов (Д. Шулгин), новые способы извлечения звука («ударность» фортепиано, игра кулаками, ладонями, пение в инструмент и т.д.). Стирание граней между музыкальным и немзыкальным звуком способствует расширению сферы материала конкретной композиции.

5. Эмансипация звука позволяет выдвинуть тезис о «гармонии освобожденного звука», усилении роли фонологического уровня.

6. Изменение «сонантности» (Ю. Хлопов), выдвижение в качестве центра системы диссонирующего аккорда, закрепляющего законность диссонанса, что свидетельствует о его эмансипации.

7. «Функциональная инверсия» (Ю. Холопов), связанная с обратным движением: от устоя к неустою.

8. Разнообразие современной звуковысотной лексики, использующей все типы аккордики, ладовых и тональных структур.

9. Отличие функциональных основ современной гармонии от традиционной мажоро-минорной. Ю. Холопов вводит новые понятия, пришедшие на смену старым. Согласно данной концепции, новым явлениям должен соответствовать и новый понятийный аппарат. Центральный элемент (ЦЭ), производный (ПЭ) и контрастный (КЭ), образующие главные (ГЭ) элементы системы, призваны обозначить качественно новое состояние звукоорганизации.

С позиции означаемого звукоорганизация опирается на определенные типы памяти, обнаруживающие свойства устойчивости и неустойчивости. При этом устойчивость типов памяти – как художественной, так и информативной, способствует формированию знаков с относительно стабильным значением. Модулирующий тип памяти обладает свойствами переменности и нестабильности. Из двух типов модулирующей памяти – внутривидовой и межвидовой – особой смысловой вибрацией отличается межвидовая модуляция, объединяющая признаки разных кодов. Если в первой половине века звуковысотные коды опираются на экстрамузыкальные знаки, то к середине века усиливается интрамузыкальное начало при ослаблении роли эмоционально-суггестивных знаков. Затем к концу столетия наблюдается постепенный переход и возврат к экстрамузыкальным знакам, которые соединяются с натуральными знаками. Таким образом, XX век предельно расширяет сферу знаков, где, с одной стороны, находит претворение симулякр, опирающийся на искусственность, подделку, а с другой – натуральный знак, выступающий на равных правах со знаком музыкальным. С расширением сферы знаков усиливается роль интерференции.

Искусство XX века характеризуется переходом от культуры, тесно связанной с естественно-научными открытиями и уходящей в прошлое, к культуре электронных коммуникаций, основанных на системе взаимодействия знаковых средств. Новый виток спирали развития средств общения с неизбежной остротой ставит проблему необходимости использования знаковых систем на новом уровне осмысления.

Любое произведение искусства, в том числе и музыкальное, является носителем информации. В то же время каждый культурный феномен кодирует сообщение в языковых средствах, отражающих специфику данного вида искусства. Тем самым затрудняется характер общения, что приводит к ослаблению коммуникативных связей. Тенденция к информационной изоляции – шифровке смысла, не лежащего на поверхности, в XX веке проявляется во всех видах искусства – музыке, живописи, поэзии, литературе.

Звукоорганизация музыки XX века, ставшая объектом творческого экспериментирования, обнаруживает тенденцию к индивидуализации. Отсутствие универсального принципа, который, подобно классической музыке, действовал бы в рамках ряда произведений, остро ставит вопрос о постижении логики музыкального языка, без уяснения которой эстетическое восприятие художественного произведения становится неполноценным. В свою очередь, эстетическое восприятие тесно связано с эстетическим сообщением, воздействующим на процесс коммуникации. Как отмечает У.Эко, «неотчётливость коммуникативного процесса заключается в увеличивающемся разрыве между содержанием отправленного сообщения и тем, что извлекает из него адресат, тем больше, чем менее осознаваема система или псевдосистема используемых предназначенных стимулов» [302, 106].

Динамика музыкального текста имеет двусторонний характер: с одной стороны, в нём повышается целостность, замкнутость, с другой – увеличивается тенденция к внутренней семантической неоднородности, приводящей к появлению подтекстов, образующих новые смысловые единицы. Однако действующие в предыдущие эпохи языковые нормы не уходят вместе с поколением, а переходят к следующему, приобретая новое качество, тем самым формируется историческая преемственность музыкального языка.

Процессы, происходящие в музыкальном языке, имеют много общего с литературно-поэтическим. Например, строение языка классической литературы, имевшее реляционную природу, подчёркивало, в первую очередь, не сами слова, а возникающие между ними отношения. В силу этого смысл текста не заострялся на отдельно взятом слове, а заключался во взаимосвязи слов, образующей языковое пространство, пронизывающее весь акт коммуникации в целом. По мнению Р. Барга, «Континуум классической речи – это последовательность элементов одинаковой плотности, подверженных ровному эмоциональному напору»..., где «правит обычай, а не творческое начало» [16, 350]. В отличие от классической в современной литературе и поэзии слово приобретает самостоятельное значение, «это ящик Пандоры, из которого выскальзывают все потенциальные возможности языка: подобное слово творят и вкушают с особым удовольствием, как священное лакомство» [16, 352]. Аналогичные процессы охватывают и современный музыкальный язык, где не только каждый звук, но и мельчайший элемент музыкальной ткани, становится выразителем смысла.

Вполне очевидно, что закономерности звукоорганизации отдельного произведения являются частью более универсальных структур, которые в отличие от общеизвестных, действуют опосредованно и подчиняются иным законам логики. И эти законы следует искать в других науках, в частности, семиотике. Семиотика – наука, рассматривающая феномен культуры и искусства как канал связи, где важное значение имеет форма сообщения, устанавливающаяся с помощью той или иной системы кодов, лежащих в основе любой коммуникации. В качестве методологической основы и средства познания данная наука используется в таких видах искусства как архитектура, живопись, кино, где разработана типология кодов, способы их сочетаемости, позволяющие установить коммуникативные связи.

Проблема семиотического исследования музыки не является традиционной для музыкознания. Вместе с тем её актуальность вполне очевидна. Музыкальное произведение XX века, разрушившее традиционные формы звукоорганизации, нередко имеет неотчётливо выраженный коммуникативный процесс, в результате которого теряются связи между произведением и слушателем. Вряд ли есть необходимость доказывать: такая ситуация достаточно типична для искусства, бросившего «вызов коммуникации и оказавшегося на грани некоммуникабельности» [302, 322]. Поэтому проблема коммуникации искусства XX века, в том числе и музыкального, явилась предметом дискуссий, вызванных на страницах семиотических исследований К.Леви-Стросса, У.Эко.

Может возникнуть вопрос о правомерности постановки проблемы коммуникативных процессов не в музыкальном произведении вообще, а в более локальной области, связанной с высотными отношениями звуков. Но именно кардинальные перемены, произошедшие в звукоорганизации уже в начале века, привели к серийной технике, а затем способствовали более смелым открытиям в этой области, что заставило философов музыки, в частности Т. Адорно, заняться вопросами её осмысления [1]. Действительно, в каждом произведении высотные параметры сочиняются заново, а, следовательно, устанавливается собственный код, определяющий характер связи всех элементов целого. Возникает противоречивая ситуация: с одной стороны, музыкальное произведение создаётся для того, чтобы являться средством коммуникации, обращаться с речью к слушателям, а с другой стороны, постоянное изменение характера коммуникации увеличивает разрыв между сообщением, которое вкладывает композитор (отправитель), и тем, что извлекает из него слушатель (адресат).

Как и любое сообщение, звукоорганизация, в том числе современная, имеет определённые функции: эстетическую, реферативную, эмоциональную, императивную, фатическую и лингвистическую¹.

Эстетическая функция звуковысотного сообщения вполне очевидна и связана с бинарными отношениями: приятное – неприятное, плохое – хорошее. Эстетическая функция заключается в том, что открывает слушателю нечто новое, неожиданное, заставляющее пережить уже знакомое заново, как в первый раз. В современной звукоорганизации эстетическая функция обусловлена новым по сравнению с предшествующим столетием уровнем сонантности, тесной связью с тембром, ритмикой, формой, динамикой, фактурой, агогикой.

Реферативная функция способствует установлению связей между означающим и означаемым. Для того, чтобы звуковысотное сообщение было понятным, от воспринимающего требуется соотнесение каждого мотива, фразы, предложения, построенного по определённым законам, с прошлым опытом, позволяющим уяснить посылаемое сообщение. Например, музыковед-исследователь может восстановить недостающие фрагменты текста, исходя из знания законов музыки: её стиля, жанра, формы, гармонии, мелодии и т.д. Наглядной демонстрацией реферативной функции может служить реконструкция Вальса ор. 9b №12 Шуберта, приведенного М. Арановским [11, 98-99].

¹ Классификацию функций сообщения см. в изданиях 309, 310.

Мотивная функция связана с особенностью воздействия звуковысотного сообщения на слушателя. Так, для слушателя, совершенно необразованного и несведущего в музыке XX века, звуковысотное сообщение либо вызовет негативную реакцию, либо оставит его равнодушным, поскольку способствует в его сознании ощущению пустоты, некой реферативной схемы, в которой отсутствуют связующие звенья. Если взять категорию слушателей образованных и воспитанных на классической музыке, то звуковысотное сообщение XX века может породить в нем поле воспоминаний и чувств, связанных с ощущением ожидания развязки напряжений, коренящихся в соотношениях консонансов.

Императивная функция принуждает слух к определённой модуляции сочетаний – жёстких или мягких, привычных или непривычных, так как они способствуют напряжённости и продолжительности восприятия, ибо задача произведения искусства заключается «не в том, чтобы донести до нас привычное значение образа, но в том, чтобы сделать данное восприятие неповторимым» [302, 96]. Поскольку звукоорганизация современной музыки стала объектом творческого экспериментирования, порождающим в каждом произведении свой неповторимый язык, то данная функция имеет в XX веке особое значение.

Фатическая функция связана с подтверждением самого факта коммуникации, наличием оборотов, повторяющих и утверждающих ту или иную мысль. С помощью данной функции обеспечивается связность всех высотных компонентов: отдельных звуков, интервалов, созвучий. Повторы одних и тех же звукосочетаний закрепляют их в памяти слушателя.

Лингвистическая функция свидетельствует о способе высказывания. В её характеристике важное значение имеет сходство с вербальным и невербальными языками. В широком смысле язык – это знаковая система, предназначенная для фиксации, переработки и передачи информации. Звукоорганизация – это невербальный язык, стремящийся что-то сказать. Конкретизация сообщения зависит от степени связи с культурным наследием. Знаки, с помощью которых происходит передача информации, представляют собой универсальный медиум между человеческим мышлением и миром.

Поскольку музыка имеет свой язык, организованный особым образом, то любой музыковед должен быть лингвистом, который бы смог объяснить этот язык. Специфика музыки как объекта семиотического исследования заключается в том, что она не имеет чёткого словаря, являясь системой открытого типа. Членение музыкальной речи, напоминающее членение вербальной, имеет, однако, существенные отличия. В ней

структурные единицы – мотив или субмотив – не отождествляются со словом, а цепочка мотивов, складывающихся в предложение или период, не отождествляется ни с предложением, ни фразой вербальной речи. Любой фрагмент музыкального текста представляет собой сложную, цельную синтагму, внутри которой возникает взаимодействие разных семантических планов. Поэтому количество планов, так же как и количество вербальных высказываний, бесконечно в отличие от числа слов.

Подобное взаимодействие планов мы находим в хоровых, симфонических, оперных произведениях, часто связанных с расслоением музыкальной ткани на самостоятельные пласты, способствующие смысловой многоплановости и многомерности. Здесь можно увидеть точки соприкосновения с кинематографом, где количество планов может быть бесконечное множество. По сравнению с вербальной речью планы музыкального произведения каждый раз сочиняются заново, а единица музыкального времени передаёт слушателю неопределённое количество информации.

Любая относительно самостоятельная единица музыкального произведения соответствует даже не фразе, а сложному высказыванию неопределённой длины, поскольку невозможно полностью передать словами информацию, вложенную в единицу времени. Итак, любая единица музыкального текста не уподобляется ни слову, ни фразе, а скорее напоминает высказывание, но не отождествляется с ним, поскольку музыкальное произведение является результатом сложной организации множества элементов: мелодии, ритма, гармонии, фактуры, темпа, агогики и других элементов.

Одним из основных понятий семиотики является категория кода, которая определяется как «модель, являющаяся результатом ряда условных упрощений, производимых для того, чтобы обеспечить возможность передачи тех или иных сообщений» [302, 98]. Из этого определения следует, что код, представляя определенный набор знаков, устанавливает соответствие означающих и означаемых: воспринимая означающее, посланное отправителем, адресат переводит их в означаемые и расшифровывает сообщение. Код характеризуется совокупностью практической деятельности, знакомой пользователям, и функционирует в широком культурном пространстве. Так, Марсель Данези высказал мысль о том, что культуру можно считать особым типом «макро-кода», состоящего из определённого количества кодов, которым пользуются индивиды для интерпретации реальности.

Обусловленный практикой, код должен быть знаком пользователю медиума. Согласно Фриске, коды бывают широкими и ограниченными

ми. Широкие предназначены для массовой аудитории, ограниченные — для «элитарной публики». К широким кодам относится код поп-музыки, к ограниченным — код балета. В широких кодах прослеживается тенденция к упрощению, в ограниченных подчёркивается различие между посвящёнными и непосвящёнными пользователями.

Коды в своей основе являются не статическими, а динамическими системами, изменяющимися под воздействием времени, поэтому исторически и социально обусловлены. Обеспечивая возможность передачи сообщений, код находится довольно в сложных отношениях с художественным текстом, ибо текст, по наблюдению Ю. Лотмана, «редко пишется (художественные структуры этим отличаются от лингвистических) простой реализацией кода. Это встречается лишь в эпигонских произведениях. Реальный текст по отношению к коду, норме, традиции и даже авторскому замыслу всегда выступает как нечто случайное, подчиненное непредсказуемым отклонениям» [143, 678].

Определение кода имеет точки соприкосновения с понятием редукции, широко использующимся в музыкознании и эстетике. Данный термин по отношению к старинным вариациям применяет В. Цуккерман. Ссылаясь на трактат Ф. Блома, он подчеркивает, что прием редукции в музыке композиторов XVI-XVII столетий, обусловленный ображениями хореографии и носивший ремесленно-механический характер, был связан с процессом упрощения мелодии и гармонии, однако, в конечном итоге, содержал предпосылки образной трансформации [см.: 287]. Впервые на явление редукции как знакового свойства интонации обратил внимание М. Михайлов в связи с исследованием метода стилистового анализа, базирующегося на реконструкции генетических истоков стиля [см.: 168].

Очень близко понятию кода определение редукции В. Медушевского, под которой понимается сведение сложной схемы к более простой и легко свертываемой форме. В частности, исследователь обращает внимание на то, что кратчайшие интонации могут в сознании вызвать представления о целом стиле или жанре [160]. М. Каган, исследуя закономерности обобщения интонационного процесса в категориях формы, обращает внимание на процесс свертывания (или редукцию) жанров в интонационные стереотипы [см.: 91]¹. Таким образом, понятие редукции претерпело определенную эволюцию: из музыкально-технического приема превратилось в семиотический термин, обозначая сложный процесс интонационного, жанрового, стилистового свертывания и развертывания.

¹ Более подробно о явлении редукции в интонационном процессе см. 293.

В исследованиях коммуникативных актов в широком смысле коды разделяются на социальные, текстуальные и интерпретативные. К социальным относятся коды вербального языка, телесные, товарные, поведенческие и ритуальные коды. Текстуальные коды – это научные коды, эстетические коды (поэзия, литература, театр, музыка, живопись, скульптура, архитектура) жанровые, риторические и стилистические коды (сюжет, конфликт, действующее лицо, диалог и т.д.) и коды масс-медиа (фотографии, телевидение, радио, газеты, журналы). Интерпретативные – перцептуальные (коды восприятия), коды производства, идеологические коды.

Существуют классификации кодов, в которых подчёркивается различие дискретности и непрерывности взаимоотношения знаков. С этой точки зрения коды подразделяются на цифровые и аналоговые. Так, цифровые коды, к которым относится письменная речь, состоят из дискретных единиц, аналоговые, связанные с аудио и визуальными образами, акцентируют непрерывность восприятия.

Р. Барт подразделяет коды на две группы: 1) прозрети́ческий (эвристический) и герменевтический; 2) коннотативный (семный), референциальный (культурный) и символический. Их различие заключается в отношении к тексту. Первая группа относится к произведению как к завершённой конструкции, а вторая «призвана разомкнуть эту конструкцию и ввести нас в область текста» [159. 242]. Эвристический код, связанный с каким-либо открытием, означает умножение: орудий труда, природных ресурсов и т.д. Герменевтические коды связаны с тайной, загадкой, разгадка которой составляет основу литературного текста.

К. Метц, исследуя семиотику кино, выделяет два крупных типа кодов, присущих данному виду искусства: культурные и специальные. Первые определяют культуру каждой социальной группы, они вездесущи и настолько ассимилированы, что носители определённых социальных групп принимают их за естественные. Специальные коды требуют особой подготовки.

У. Эко выделяет десять фундаментальных кодов, способствующих созданию образов: коды восприятия, коды передачи, коды узнавания, тональные коды, иконические коды, иконографические коды, коды вкуса и чувствительности, риторические коды, стилистические коды и коды бессознательного.

Звуковысотный код, как и любой код, предполагает определённую систему правил, с помощью которых организуется художественное произведение для передачи информации об эпохе, стиле, основных эстетических принципах, содержании. Так, например, модель западноевропейской классической гармонии базируется на системе триадных отно-

шений T-S-D с преимуществом автентической бинарности. В русской музыке XIX века преобладает бинарность плагиата. В обоих случаях отношения функций внутри кода скреплялась тональной организацией, служившей гарантом прочности системы, которая на протяжении всего исторического развития, сохраняя основные черты, постепенно пересматривала существующие нормы. С точки зрения семиотики классическая гармония являлась аналогом грамматической правильности. В начале XX века произошла резкая смена кодов, разрушившая как старую звукоорганизацию, так и систему коммуникативных связей. Поэтому с точки зрения классической системы звукоорганизация XX века не представляет собой правильное сообщение. Поиск утраченной гармонии в музыке перекликается с аналогичными тенденциями современного искусства, стремящегося найти точки опоры в хаосе окружающего мира. Так, порядок становится сверхидеей новеллы Ф. Грильпарцера «Бедный музыкант»¹, к тотальной упорядоченности стремится П. Булез в «Молотке без мастера». В то же время код нередко вводится благодаря старым или на их основе.

В новотональной музыке большую роль играет код, базирующийся на бинарности автентических отношений, который в системе классической музыки был связан с представлениями об устойчивости, надёжности, прочности. Однако в новых контекстуальных условиях он обладает скорее факультативными, а не основными признаками и нередко имеет противоположное значение, воплощая деструктивное, разрушительное начало.

Таким образом, код способствует установлению коммуникативных связей на основе определённых сообщений, посылаемых отправителем адресату. С помощью кода становится возможной вербализация происходящего процесса, перевод музыкальной речи в вербальную. Следовательно, в основе акта музыкальной коммуникации, как и в основе словесного языка, лежит код.

Понятие кода, широко используемое в семиотике, лингвистике, культурологии, генетике, математике, не нашло ещё своего должного места в терминологической системе музыкознания. Несмотря на активность разработок проблем, связанных с поиском общих закономерностей музыки и вербального языка, эта область остаётся открытой и мало изученной.

Большое значение для понимания сущности кода имело открытие в области молекулярной биологии, сделанное в 50-е годы XX столетия.

¹ Анализ новеллы см.: 17.

Учёные установили, что наследственность соответствует сообщению, записанному вдоль хромосом с помощью определённого вида химического алфавита, в качестве «букв» которого выступают четыре химических радикала. Комбинируясь друг с другом в бесконечных линейных последовательностях, они создают своеобразный химический текст генетической информации. Подобно лингвистическому коду, «эти исходные единицы – фонемы сами по себе лишены смысла» [326, 14], но служат основой для составления определённых комбинаций, минимальных последовательностей, с помощью которых выражается определённое содержание.

Коды лежат и в основе точных наук. Так, в геометрии это «система отношений, элементы и порядок их сочетания в виде простейших геометрических элементов и отрезков линий различной длины» [326, 12]. Геометрический код – это «парадигматическая ось (в системе координат) или набор элементарных символов – элементов геометрии Эвклида, которые в различных синтагматических сцеплениях и конфигурациях (синтагматическая ось в системе координат) образуют иконические знаки. Следовательно, геометрический код есть суть иконический код, свойственный всем иконическим знакам» [326, 12]. П. Пименов, моделируя структуры иконических знаков в проектных языках, отмечает черты сходства генетического и лингвистического кодов. Данное наблюдение позволило исследователю придти к выводу о свойствах геометрического кода, структурированного по принципам генетического. Как и генетический код, геометрический определяется четырьмя элементами, которыми являются завершённые простейшие односвязные области (гештальты): круг, правильный треугольник, прямоугольник и отрезок прямой линии. Данные элементы определяют цепочку отношений «объект – иконический знак» и позволяют «кодировать (или структурировать) системы визуальной коммуникации» [326, 14].

В семиотике код имеет три значения: 1) знаковая структура; 2) правила сочетания, упорядочение символов, или способ структурирования; 3) окказиональное, взаимооднозначное соответствие каждого символа какому-то одному означаемому (У. Эко) [232].

Звуковысотный код – это генератор звукоорганизации, задача которого не сводится к схематизации звуковысотных связей. Его функция имеет в какой-то степени универсальное значение: в нем отражены существенные аспекты как на уровне структуры, так и на уровне семантики. Понятию звуковысотного кода близко понятие «формулы» Штокхаузена: «Формула – больше, чем лейтмотив или психологический профиль, больше, чем тема, которая должна быть развита, или серия. Формула – матрица и план микро- и макроформы, между тем в то же самое время,

это – психический контур и вибрирующий образ сверхдуховного проявления» [202]. Звуковысотный код, как и «формула» Штокхаузена, может разворачиваться в различных вариантах, сохраняющих между собой общность. В нем фокусируются свойства не только аккорда, его структуры, лада, высотных изменений, но также свойства ритма, фактуры и даже формы.

Любой код, в том числе и звуковысотный код музыкального произведения, предполагает соотношение двух взаимосвязанных сторон: совокупность знаков (символов) и систему определённых правил, способствующих передаче, обработке и хранению информации. Код позволяет раскрыть механизм порождения смысла передаваемой информации. При этом код, выступая в качестве общей системы правил связи между однотипными классами носителей информации и их значениями, «отличается от конкретных сообщений, текстов, воплощённых в конкретных носителях информации, передающих её в конкретных ситуациях» [159, 241].

Отчётливость коммуникативного процесса зависит от связи между отправленным сообщением и осознанием этого сообщения адресатом. По наблюдению Г. Орлова, «Понимание музыки как кодированного сообщения опирается на две фундаментальные концепции теории информации – концепции **выбора и обратной связи**. Первая означает, что сообщение содержит известные слушателю элементы: его “алфавит” и “словарь” должны быть знакомы общим участникам коммуникации. В сообщении смысл не содержится: это всего лишь последовательность сигналов, управляющих выбором смыслов из запаса, которым располагает получатель» [180, 288] Музыкальное произведение XX века, разрушившее традиционные формы звукоорганизации, можно сравнить с текстом, каждый раз формирующим собственный ключ к прочтению. Индивидуализация всех языковых средств – мелодии, гармонии, ритма, тембра, динамики, фактуры – порождает неограниченные возможности выбора кода. Если классическая музыка базировалась на тональном мышлении и существовала в мире, организованном по законам строгой упорядоченности, где действовала сила притяжения, то современная музыка, по словам П. Булеза, напоминает «непрестанно расширяющуюся Вселенную». Эта Вселенная включает в себя и исторически сложившиеся коды, но приспособленные к новым условиям, они порождают новые формы и способы коммуникации.

3.1. Типология звуковысотных кодов и их артикуляционное членение

В самом общем плане можно выделить два типа звуковысотных кодов: рациональные и эмоциональные. В рациональных кодах на первый план выдвигается заданность, повторность приёмов, вплоть до математизации, в эмоциональных подчёркивается изменчивость, спонтанность. Менее четко организованные структуры отличаются большей внутренней емкостью, тогда как более организованные звуковысотные структуры менее динамичны. Например, способность творить, преобразуя правила, находит наиболее яркое воплощение в творчестве композиторов нововенской школы Шёнберга, Берга и Веберна. В свою очередь, постсерийная техника, выросшая из недр серийности, реструктурирует её в соответствии с новым социальным и культурным контекстом. Рациональные коды XX века базируются, как правило, на вариационности, отличающейся аналитическим типом мышления (А. Соколов).

Рассматривая соотношение текста и правил в творчестве экспрессионистов и сериалистов, следует отметить, что одни и те же элементы стилевой культуры выступают в обеих функциях: текста и правил. Например, правила серийной музыки, составляющие неотъемлемую часть данной культуры, рассматриваются как знаки текста, определяющего его эстетические принципы. В этом смысле показательным отношением к экспрессионизму и принципам его техники в нашей стране. Например, в период социализма серийная техника, то есть правила, олицетворялись с определенной нравственной категорией безобразного, бессодержательного, безнравственного, буржуазного, формалистического, что является доказательством восприятия правил серии как музыкального текста, несущего определенное содержание, трактуемое в этическом плане.

В то же время серийная музыка может рассматриваться как совокупность правил, предписывающих определенные условия, которые необходимо соблюдать в рамках данной творческо-стилевой установки. С этой точки зрения серийная техника является зеркальным отражением техники звукоорганизации классицизма, в которой смыслообразующей структурой является не вертикаль (гармония), а горизонталь (серия), не многократная повторяемость звуков и оборотов, а принципиальная неповторяемость звуков в рамках двенадцатитоновости, не опора на тон или аккорд, а его отрицание.

Это противопоставление можно продолжить. Показательны в этом отношении термины, сопровождающие появление новой техники: атональность, атематизм, аритмия и др. В этом смысле – смысле ориенти-

рованности на правила – можно говорить о точках соприкосновения экспрессионизма и европейского классицизма. Обратимся к высказыванию Ю. Лотмана: «Ярким примером системы, эксплицитно ориентированной на правила, будет европейский классицизм. Хотя исторически теория классицизма создавалась как обобщение определенного художественного опыта, в самооценке этой теории картина была иной: теоретические модели мыслились как вечные и предшествующие реальному творчеству. В искусстве же текстами, то есть значимой реальностью, признавались лишь “правильные”, то есть соответствующие правилам» [142, 493].

Ко второй группе кодов можно отнести код сонорной музыки, основанный на акцентировании «эмоционального времени», замкнутого в себе и в какой-то степени изолированного от времени исторического, обратимого. Его главное свойство – континуальность, и в силу постоянного свёртывания-развёртывания горизонтали и вертикали, в нём акцентируются способы восприятия, связанные с усилением «лабиринтообразной структуры».

Общеизвестно, музыка XX века отличается разнородностью направлений, при сравнении которых обнаруживается, что тексты произведений серийной, пуантилистической, сонорной и другой музыки по-разному относятся к заключённой информации. Например, серийная музыка включает лишь часть сообщения: её свёрхупорядоченность начинает действовать по принципу воспоминаний или намёков, которые возбуждают у профессионального слушателя дополнительные ассоциации. Сонорная музыка, организация которой не отличается столь жёсткой регламентацией, в какой-то степени уподобляется естественному языку, несущему сведения об окружающем физическом мире. Многие сонорные произведения отечественных композиторов, связанные с программным содержанием, отразили окружающую звуковую среду: «Потоп» А. Шнитке, «Пение птиц», Э. Денисова, «Vivente non vivente» С. Губайдулиной. Возникает противоречивая ситуация между структурой кода и его содержанием: чем выше и жёстче регламентация структуры кода, тем менее отчётлива и однозначна его информация. И наоборот – относительная свобода структуры кода способствует более отчётливо выраженному информационному сообщению. Так, у Веберна, тяготеющего к зеркально-симметричным построениям серии, наблюдается изменение механизмов текстообразования в связи с возможностью прочтения текста справа налево (при горизонтальном изложении) или вверх и вниз (при вертикальном изложении). В отличие от незеркальных тем, разомкнутых в своей основе, симметричная организация от-

личается принципиальной изолированностью, позволяющей воспроизводить текст в обратном порядке. В силу этого слушатель должен обладать способностью слышать серию целиком, то есть воспринимать её как некую цельность для того, чтобы следующее проведение осознать как зеркальное отражение исходного материала. Как известно, способность чтения вербального текста в обратном направлении, активизирует механизмы другого полушарного сознания и свидетельствует о том, что вместе с зеркальным чтением текста меняется и тип соотносённого с ним сознания. Таким текстам приписывается магическое, тайное значение: они связываются с эзотерической сферой культуры. У Веберна при обратном воспризведении текста изменяется вместе с артикуляцией текста его смысловая сторона. Таким образом, формальная структура серии представляет собой содержание информации, тогда как в сонорной музыке структура является посредствующим звеном между композитором и слушателем и играет роль канала, по которому передаётся информация.

Звуковысотный код, как и любой код, предполагает определённую систему правил, с помощью которых организуется художественное произведение для передачи информации об эпохе, стиле, основных эстетических принципах, содержании. Подобно лингвистическим, визуальным, музыкальный код складывается опытным путём. Как отправитель, так и адресат в процессе практического усвоения определённых интонационных оборотов вырабатывают словарный запас, характеризующий музыкальную речь. Коды узнавания, как и коды восприятия, предполагают выделение каких-то отличительных черт, от которых зависит коммуникативный процесс. Сочетание определённых структурных единиц текста – мелодико-гармонических, фактурно-ритмических и т.д., – уже несущих определённое информативно-насыщенное содержание, составляет основу музыкального кода.

В отличие от генетического музыкальный код не ограничивается определённым количеством элементов и в этом смысле предполагает самый широкий спектр сочетания разных элементов. Код – это исходная звуковысотная модель, данная в сжатом виде. Его развёртывание в процессе музыкального произведения представляет собой трансформацию исходной модели во времени и пространстве, предполагающую перегруппировку звуко сочетаний: случайные интонации отделяются от конструктивно-закономерных, лежащих в основе кода.

К понятию кода вплотную подошел В. Цуккерман, анализируя лирику П. Чайковского [286]. Его характеристика интроспективного комплекса, предполагающего взаимосвязь лейтгармонии, тонического

органный пункт, минорного лада с высокой IV ступенью, мелодии, содержащей опевание тонической квинты, образующее характерную для лирики композитора уменьшенную терцию, мотивов спуска к высокой IV ступени и диалогической фактуры, совпадает с понятием кода. Действительно, благодаря одновременному действию всех описанных В. Цуккерманом элементов музыкального языка слушатель безошибочно узнает не только стиль П. Чайковского, но и получает информацию относительно содержания произведения, связанного с элегической самоуглубленностью, созерцательной просветленностью и шире – лирической экспрессией, направленной на раскрытие внутреннего состояния образа. В этой связи интересны термины, используемые исследователем для характеристики элементов, составляющих интроспективный комплекс: «сжимающий пояс задержаний», «просветляющий оборот», «комплекс драматического перелома», «интонации сопротивления», «гармоническая разновидность сопротивления».

Отмечая точки соприкосновения понятий кода и гармонии, следует подчеркнуть и их различие, заключающееся в том, что они находятся на разных иерархических уровнях. Гармония связана с понятиями аккорд, созвучие, тональность, тогда как код – это категория семиотики, имеющая дело со знаком, основу которого составляет единство означающего и означаемого. Как и гармония, код предполагает связанное, логическое последование звуков, обеспечивающее целостность, стройность, закономерность развёртывания текста. При этом в коде предполагается тесная взаимосвязь и взаимозависимость горизонтально-вертикальных отношений, способствующих индивидуализации высотных структур. Звуковысотные коды базируются на таком понятии гармонии, которое связано с характеристикой индивидуального музыкального стиля, где акцентируется своеобразие аккордики, звуковысотной системы, функциональных отношений звуков и созвучий.

Код выбирается композитором, который вправе разрушить старые и построить новые коды. Данные свойства музыкальных кодов можно определить как слабые и в этом смысле они имеют точки соприкосновения с иконическими кодами: «Умеющий рисовать – это мастер идиолекта, потому что даже тогда, когда он использует всем нам внятный код, он вносит в него столько оригинальности, факультативных вариантов, собственного почерка, сколько никогда не внесёт в свою речь говорящий» [302, 138].

Важным свойством кода является историческая обусловленность, в результате которой происходит замена одних кодов на другие. Такое изменение кодов в семиотике называется эволюционными семиотически-

ми процессами. Данная концепция принадлежит Ю. Степанову. Опираясь на теорию эволюционных рядов Э. Тайлора, согласно которой все явления культуры распределяются по видам, аналогичным растительному и животному миру, автор прослеживает эволюцию семиотических рядов и обнаруживает формальное сходство замещаемых объектов.

Так, например, в предметном мире автомобиль, заменивший карету, на первых порах сохранял с ней формальное сходство, аналогично, как и первые аэропорты напоминали здания железнодорожных вокзалов. Таким образом, согласно точке зрения Ю. Степанова, «форма выступает знаком занятого места, функции или назначения, форма значима, форма санкционирует предмет». Поэтому такие процессы и создаваемые ими ряды явлений исследователь называет семиотическими. Как подчёркивает автор, «связи между текстовыми и внетекстовыми рядами имеют сугубо кодовый характер».

Систематизация по рядам играет важную роль не только для семиотики, но и для музыкознания. Рассмотрение звуковысотных кодов, располагающихся по ходу времени, способствует упорядочению материала и вскрывает более глубинные связи, когда факультативные (второстепенные) элементы кода предшествующего звена становятся доминирующими в последующем историческом звене. Как известно, звукоорганизация XX века является объектом творчества композитора, каждый раз сочиняющего её заново. Коренные изменения в этой области связаны с расширением информационного мира, окружающего музыку. Она фиксирует эти изменения, создавая единый информационный мир. Благодаря теории эволюционных рядов становится возможным установить звуковысотные коды одной эпохи, принадлежащие разным стилям, и объединить их в единое целое.

В такие ряды группируются мелодико-гармонические обороты, составляющие сущность той или иной звукосистемы. В наиболее типичном случае ряды мелодико-гармонических оборотов сочетаются с соответствующими им представлениями и вступают в отношения знаковости.

Рассматривая звукоорганизацию музыки XX века в контексте эволюции кодов предшествующей эпохи, отметим, что при внешнем сходстве новотональной системы, действующей в творчестве композиторов начала XX века (например, ранних сочинениях Шёнберга, Шостаковича, Мессиаана) происходит смена типов артикуляции кода.

Каждый композитор, избирая определённый код, опирается на конкретный набор элементов, свидетельствующих о связях с предшествующей звукоорганизацией. Например, Шёнберг в «Книге висячих садов» использует интонации-символы, которые в различных синтагма-

тических сцеплениях подчёркивают своё генетическое родство с мажоро-минорной звукосистемой. Большая и малая терции, сцепленные малой секундой, многократно тиражируясь, служат средством создания единства цикла.

Почему именно лад избран композитором в качестве условной формы сходства? По-видимому, причина кроется в том, что мажор и минор были наиболее сильными средствами в передаче контрастных эмоциональных состояний. Однако Шёнберг акцентирует внимание не на различии ладов, а на их соединении в один универсальный двутерцовый лад, в основе которого лежит и соответствующий вертикальный код: двутерцовый нонаккорд. Гармонический код, дополняя мелодико-интонационный, в свёрнутом виде несёт информацию и о способе тонального развития, совершающегося по полутонам вверх и вниз от центрального звучания. При этом Шёнберг широко использует одновременное сочетание тональностей, находящихся в полутоновом соотношении.

Музыкальный текст «Книги висячих садов», как и поэтический, призывает к разгадыванию загадки, в процессе которого слушатель (аналитик) постепенно продвигается от неизвестного к известному. Появление мелодико-гармонического кода в полном виде «под занавес» открывает завесу тайны: длительный тональный лабиринт закончился, и всё развитие приходит к временной точке опоры. Таким образом, для характеристики звуковысотного кода «Книги висячих садов» важное значение приобретают сочетания двух структурных признаков, указывающих на генетическое родство с предшествующими системами гармонии: 1) двутерцовость лада и аккордики, 2) полутоновые тональные скольжения. Первый признак генетически связан с романтической традицией, тогда как второй отсылает к приёмам, свойственным импрессионизму. Иными словами, структура гармонии вызывает ассоциативные связи с определёнными стилями.

В музыке XX века можно выделить следующие системы кодирования: 1) на основе выполнения нормативов (серийная техника); 2) вследствие нарушения правил (неоклассицизм, постсериальность); 3) на основе создания новых кодов (сонорика, алеаторика). Подобно коду любого сообщения – вербального, визуального – музыкальные коды обладают различными типами артикуляционного членения, которые подразделяются на:

1. Коды, не обладающие членением;
2. Коды, раскладывающиеся только на фигуры;
3. Коды, разложимые только на знаки, но не фигуры;
4. Коды с подвижной артикуляцией.

1. Коды, не обладающие членением, лежат в основе новотональной музыки, опирающейся на традиционную систему, реконструированную в соответствии с новыми культурными запросами общества. Неоклассицизм, направление сознательно ориентированное на работу по классическим моделям, возрождает классическую систему отношений аккордов. Функциональная триада, состоящая из отдельных, относительно самостоятельных сем (аккордов), каждая из которых имеет определённое значение (устойчивость – резкий скачок, уход от устоя – ярко выраженный неустой, устремлённый в устой), не складываются вместе и не образуют более сложный знак, подобно визуальному коду. Данный тип артикуляции можно сравнить с действием светофора, состоящего из трёх самостоятельных сем. Каждая из них указывает на определённое действие, однако совокупность всех трёх сем не образует никакого сложного знака.

2. Коды, раскладывающиеся только на фигуры, находят своё выражение в пуантилистической музыке, начало которой было положено А. Веберном и продолжено его последователями П. Булезом, К. Штокхаузом. В пуантилизме особое ценностное значение приобретает интервал, звуки (фигуры) которого не обладают собственным значением. Только совместное действие двухчленного высотного отношения образует конкретное звучание, краску, имеющую специфические черты, придающие ей индивидуальный неповторимый облик. Здесь следует учитывать историческое развитие музыки, способствующее изменению отношения к интервалу, как эстетической категории, так и терминологическому аппарату музыкознания.

В. Ерохин вводит понятие *метадиастаны* (диастаны) от греческого слова *diastema* – расстояние. Согласно данной концепции «метадиастана – это не просто интервал (либо его графическое отображение в нотном тексте), а биномиальное (двухчленное, двухэлементное) высотное соотношение, отвлечённое не только от абсолютной высоты и от метрической подачи обоих соотнесённых тонов, но и от остальных позиций каждого из них, а также и от орфографического аспекта» [81, 196].

Если сравнить параметры метадиастаны в классической и додекафонной музыке, то в последней интервальные комбинации ведут себя самостоятельно и не обязаны укладываться «ни в определённое <...> ладотональное русло, ни в какие бы то ни было типовые гармонические комплексы: единственное, во что они обязаны укладываться, – это додекафонная серия; а она представляет собой не что иное как простирающуюся на весь двенадцатитоновый универсум метадиастанматическую конфигурацию» [81, 213]. Например, в музыке А. Веберна интер-

нальные комбинации ведут себя самостоятельно и не обязаны укладываться в типовые аккорды и ладотональное русло. Аналогом визуальных кодов, разложимых на фигуры, может служить обозначение маршрута автобуса 25, цифры которого раскладываются на самостоятельные фигуры, но не образуют знаков с определёнными значениями.

Данный тип кодов лежит и в основе сонорной музыки: в обширном звуковом «поле» произведения доминирует тембро-краска, создающая единый звуковой континуум. И хотя в нём присутствуют горизонтально-вертикальные отношения единиц текста (фигуры), они не играют существенной роли и не обладают собственным значением, поскольку процесс звучания основан на взаимообратимости, взаимопереходе одной координаты в другую. Таковы произведения В. Лютославского («Книга для оркестра»), К. Пендерецкого («Страсти по Луке»), А. Шнитке («Пение птиц»). В связи с отсутствием мелодии и гармонии в коде сонорной музыки различительными признаками являются категории акустического порядка, связанные с физическими качествами звука: степень тяжести или лёгкости, насыщенности и разреженности.

3. *Коды, разложимые только на знаки, но не фигуры.* Визуальные коды, например, дорожные знаки, могут раскладываться на знаки, соответствующие другим дорожным знакам: белый круг с красной каймой и мотоциклом означает запрет движения мотоциклов. В музыкальном произведении XX века такими кодами становятся темы-монограммы, отсылающие либо к личности автора, которому отдаётся дань уважения, либо в них закодировано имя самого композитора, чьё присутствие придаёт сочинению глубоко личностный характер. В музыкальном пространстве XX века личность Баха становится олицетворением высокого Искусства, основанного на идеях Добра и Мудрости. Уже одно его имя выступает в качестве своеобразного сигнального кода, связанного с высоким этическим и эстетическим идеалом, к которому обращаются композиторы принципиально иного исторического времени. Поэтому монограмма BACH стала предметом философских размышлений произведений А. Шёнберга («Сюита для фортепиано» op.25), Д. Шостаковича (Квартет №12), А. Шнитке («Вариации на один аккорд»). В них краткая интонационная формула раскладывается на малосекундовые, скорбные интонации, содержащие символ креста. В монограмме Шостаковича DEsCH, также состоящей из двух интонационных ячеек, обнаруживается сходство с темой Баха, что подчёркивает духовную близость художников, дистанцированных во времени. Таким образом, темы-монограммы являются информацией, играющей роль возбудителя.

4. К кодам с подвижной артикуляцией, в которых возникает взаимопереход фигур в знаки и наоборот, можно отнести серийную технику, где сама серия обладает двухуровневой организацией. На первом уровне знаком, имеющим определённое семантическое значение, воздействующим на организацию целого, является серия. Все другие её проведения – кватернионы, пермутации – производны от первоначального изложения. На втором уровне серия представляет иерархическую систему, распадающуюся на отдельные фигуры, которые в контексте данной серии начинают обладать собственным значением. В ней выделяются главные, производные и контрастные элементы. Вступая во взаимодействие, они образуют внутреннюю структуру серии.

Двухуровневость кода серийной музыки порождает противоречивость коммуникативного процесса. С одной стороны, образование субкодов затрудняет восприятие произведения, адресованного элитарному слушателю, посвященного в правила изощрённой игры. С другой стороны, нельзя не отметить ориентацию подобных произведений на многократный повтор, регулируемый строгими правилами. Выполнение правил сближает серийную музыку с каноническим искусством, способствует отчётливости, как плана выражения, так и плана значения. Но поскольку данные правила сложились в начале XX века путём резкой реконструкции кодов, то произведения Шёнберга, Берга и Веберна были обречены на непонимание.

В современной музыке меняется тип артикуляции кода: если ранее он выступал в нерасчленённом виде, то в XX веке всё чаще расслаивается на относительно самостоятельные фигуры, например, политональность Стравинского и полимодальная техника Мессиана предполагают взаимодействие разных типов гармонических кодов, обладающих определённой структурой и семантикой. У Стравинского уже в ранних произведениях подчеркивается артикуляционное членение кода с помощью сопоставления аккордов, принадлежащих разным тональностям. К таким примерам относится лейтмотив Петрушки. Расчлененность звуковысотного кода – характерная черта «Истории солдата», где в качестве центрального элемента системы выступает квинтаккорд, обладающий способностью к расслоению на относительно самостоятельные части. У Мессиана в «Бесплотных звуках сна» взаимодействуют два кода, символизирующие реальный мир и иллюзорный, являющийся отражением первого. Семантическая парадигма сна с его иррациональностью и смежных с ним образов забвения, ухода в нереальность, мотива, перекликающегося с библейским раем, ассоциирующимся с состоянием покоя и тишины, воплощены в соответствующих звуковых

фигурах, взаимодействующих и взаимодополняющих друг друга. Они становятся своеобразным звуковысотным кодом, олицетворяющим метафизическое состояние. Несмотря на дуалистичность мира, его художественное отображение лишено контраста и противоречия. В соответствии с этим звуковысотные коды имеют много общих черт, связанных с использованием приёмов зеркальной симметрии. Двуплановая линейная фактура, где каждый пласт опирается на индивидуальный модус, излагается по горизонтали (в виде одногласной линии), вертикали (в форме аккордов). В то же время каждый код отличается структурной цельностью, замкнутостью и не распадается на относительно самостоятельные структурно-семантические единицы.

Проблема артикуляции актуализируется в современном литературоведении, связанном с изучением процессов, наблюдаемых в творчестве отечественных писателей и поэтов 70-х – 90-х годов XX века Г. Айги, А. Драгомощенко, В. Летцева, А. Горнона¹. Характерными признаками новой поэзии, определяемой понятием авангардистской, становится особый способ произнесения, в результате которого изменяется значение языкового выражения, обусловленного типичными случаями его употребления. Обоснование свойств «индивидуальной поэтической системы» принадлежит А. Горнону, который называет её фоносемантической. Существо и творческие возможности фоносемантики заключаются в том, что единицами такого языка является не слово в его графическом и звуковом выражении, а часть слова, состоящая из нескольких звуков. Такую единицу А. Горнон называет фоносемой, предназначенной для восприятия на слух и обладающей несколькими смысловыми рядами. Именно слуховое ощущение является доминантным в постижении образной наполненности текста. Причиной тому становится несоответствие графического знака и звука, образующегося при разложении слова на отдельные сегменты, обозначающиеся в тексте дефисом. Например, 1) о-болт-у-современной передачи, 2) оболту-современной передачи, 3) о-болт-усов-ременной передачи. Как отмечает Л. Березовчук, сходная языковая ситуация наблюдалась в творчестве В. Хлебникова, А. Крученых.

Аналогичное артикуляционное членение кода на составные части, своеобразные фигуры и знаки можно найти в раннем творчестве Шостаковича, где аккорд – как вертикальная единица – раскладывается и моментально умножается. В этом звуковом континууме особую роль играют устойчивые элементы, части целого, которые, получая относи-

¹ Исследование особенностей артикуляции поэтического текста А. Горнона см.: 331, о специфике артикуляции в музыке см.: 22.

тельную самостоятельность, приобретают семантическое значение. Это своеобразные лексемы, выступающие в качестве «воображаемой» модели, симулякра, заменяющего объект-оригинал, что сближает процессы, происходящие в музыке, с тенденциями современного искусства в целом. Как отмечает Жиль Делёз, «современный мир – это мир симулякров: человек в нём не переживает Бога, тождество субъекта не переживает тождества субстанций. Все тождества только симулированы, возникают как оптический “эффект” более глубокой игры – игры различия и повторения» [60, 9].

Игру различий и повторений можно найти уже в раннем периоде творчества Шостаковича, где, как уже было отмечено, выделяются два вида «объектов-заменителей» автентического кода. Первый связан с квартетно-квинтовым ходом баса, названный «бас-темой»; второй – с малотерцовым движением верхнего голоса, выступающего в роли «сопрано-темы». Каждая из выделенных фигур кода обладает определённым семантическим полем: «бас-тема» выступает как знак устойчивости, надёжности формы, тогда как «сопрано-тема», акцентируя повышенное аффективное напряжение, становится знаком уходящего мещанского обывательского мира и имеет салонно-сентиментальный оттенок звучания. В многочисленных вариациях на аккорд Шостакович акцентирует структурную мобильность созвучий, способствующую образованию вариантной множественности аккордовых форм: они постоянно меняются, взаимопроникают, намекая друг на друга, лишаясь стабильности и устойчивости. Возникает эффект слуховой аллюзии, где в мелькающих и эскизно намеченных «абрисах» моделей угадываются знакомые классические объекты. Гармонический код Шостаковича, раскладываясь на фигуры и знаки, способствует осуществлению коммуникативного процесса, облегчая восприятие слушателя, поскольку служит своеобразным ориентиром, расставляя «вехи для памяти» (Б. Асафьев).

Коды узнавания предполагают выделение каких-то отличительных черт, в которых воспроизводятся основные свойства целого. Так, в визуальных кодах особую значимость приобретает конвенция – условность передачи сходства с отображаемым объектом, например, лучи солнца, изображаемые в виде чёрточек. В музыке XX века существует множество способов условности передачи сходства с системой традиционной гармонии: квазигерцовый принцип аккордики, ходы баса, мелодические обороты. При этом на первый план выдвигается не общность с самим объектом, а «со структурой его восприятия, в результате операций, которые мы совершаем, формируя образ» [302, 135].

Разложение кода на составные части порождает ситуацию, при которой фигуры и разные по смыслу знаки, умножаясь, звучат одновре-

менно, заставляя слушателя осмысливать и переживать их также одновременно, координируя несколько смысловых потоков.

К кодам с подвижной артикуляцией можно отнести сочинение А. Шнитке «Вариации на один аккорд». Колебания плотности аккорда придают ему сходство с движущимся сонором, переданное с помощью разрастающейся динамики, что сразу же приковывает внимание слушателя. Однако в первоначальном виде созвучие больше нигде не повторяется, но становится моделью или формулой, влияющей на происходящие тематические процессы. Слово «аккорд», вынесенное в название произведения, в самом общем плане определяет программу сочинения и превращает структурную единицу – означающее в означаемое, связанное с воплощением мира озвученного космоса, рождающегося из хаоса звуков. Специфика кода – двенадцатизвучного «синтетаккорда» Шнитке – в том, что он представляет собой вертикальную всеинтервальную серию, состоящую из одиннадцати неповторяющихся интервалов, что способствует единству звукового поля всего произведения. Многократные повторы кода с небольшими различиями отражают современную жизнь, которая, по словам Ж. Делёза, такова, что «оказавшись перед лицом наиболее механических, стереотипных повторений вне нас и в нас самих, мы не перестаём извлекать из них небольшие различия, варианты и модификации. И наоборот – тайные, замаскированные, скрытые повторения восстанавливают в нас и вне нас голые, механические, стереотипные повторения» [60, 9].

В отличие от кода-сообщения Шостаковича, в произведении Шнитке нет сходства ни с традиционной гармонией, ни с серийной техникой. Прежний код намеренно разрушен. В нём серийность выступает не в качестве основного, а в роли факультативного признака. Дихотомии «повтор – различие» соответствует пара противоположностей: централизация – децентрализация. Тенденция к централизации проявляется в чётком структурировании сочинения, представляющего собой ряд отграниченных сегментов-вариаций, децентрализация усиливает аструктурный способ развёртывания текста. Она способствует созданию хаоса, лабиринта, в котором код «аккорд-серия» распадается на отдельные повторяющиеся сегменты-фигуры. В то же время хаос становится толчком к рождению нового образа, вырисовывающегося сквозь неясные очертания фигур – это образ Баха. С ним связаны его инициалы, первоначально появляющиеся на разных высотах в ротационной перестановке: *e-es-f-fis* и *b-h-c-des* (т.т. 16-17, 18-19). Имя – ВАСН – называется в конце раздела *Maestoso* в двухголосном ритмическом каноне.

3.2. Перекодирование: типы и способы звуковысотного перекодирования

С понятием кода тесно связано перекодирование, основанное на изменении структурно-семантической единицы, являющееся результатом процесса отношений, происходящих между планом выражения и содержания знака. Согласно Ю.Лотману, любое незначительное изменение в плане выражения обязательно вызывает изменение в плане содержания. Текст либо подтверждает существующий код, либо отрицает его. В своих исследованиях, Ю.Лотман выделяет следующие типы перекодирования: 1. внутреннее, 2. внешнее.

Под внутренним перекодированием автор понимает такие процессы, происходящие в семиотических системах, «в которых значение образуется не путем сближения двух цепочек структур, а имманентно, внутри одной системы» [148, 47]. Согласно данной точке зрения, к таким системам относятся математические выражения и непрограммная, не связанная с текстом, музыка. Развивая мысль о значении музыкального знака, Ю. Лотман отмечает: «Конечно, вопрос о значении музыкального знака сложен и, видимо, всегда включает связи с экстрамузыкальными реальными и идейно-эмоциональными рядами, но безусловно, что эти связи носят значительно более факультативный характер, чем, например, в языке, и мы можем себе представить, хотя бы условно, чисто музыкальное значение, образуемое отношениями звучащих рядов, вне каких-либо экстрамузыкальных связей. В том случае, когда перед нами, как это имеет место в музыке, значение образуется соотносительностью ряда элементов (или цепочек внутри элементов) внутри структуры, можно говорить о *множественной внутренней перекодировке*» [148, 47-48]. В качестве яркого примера доминирования внутренней перекодировки автор приводит литературный романтизм, в котором значение определенных понятий можно получить в их отношении к другим понятиям данной системы, например, оппозиция «гений – толпа» раскрывается в понятиях «величие – ничтожество», «духовность – материальность».

Если вернуться к процессу внутреннего перекодирования в музыкальных непрограммных произведениях, в частности, в области звукоорганизации, то такое перекодирование в классической (широком смысле) музыке было связано с переменностью функций. Действительно, смена тоники, а вместе с ней и тональности, свидетельствовали о постоянном изменении эмоционального тонуса, а, следовательно, способствовали изменению *имманентно-реляционных значений* конкретного произведения. В музыке XX века подобное внутреннее переко-

лирование совершается путем функциональной переменности или метаболы (термин Ю.Холопова), свидетельствующих о процессах изменения плана выражения.

Например, пьеса Бартока «Отражение» из цикла «Микрокосмос» основана на трех структурно контрастных аккордах: квинтаккорде, увеличенном трезвучии и секундовом аккорде¹. Общим свойством аккордов является их симметричность при явно контрастной структуре и степени диссонансного уровня. В каждом из разделов пьесы центральный элемент индивидуален: в его роли выступает один из названных аккордов. Следовательно, подвижность внутреннего плана выражения способствует изменению плана содержания: регулирование сонантного уровня с помощью аккордики увеличивает степень напряжения и разрядки. Поскольку в этой пьесе отражается стихия танца, то можно предположить об имитации звучания различных инструментальных ансамблей, сопровождающих танец.

В рамках структуры звукоорганизации Бартока возможно дальнейшее уточнение значения подобных аккордовых противопоставлений, если вспомним, что Бартоку свойственно тяготение к симметрии, проявляющейся в строении аккордов, лада, организации формы. И тогда симметрия становится воплощением индивидуальных стилевых признаков. Данный пример позволяет говорить и о проявлении разновидности внутреннего типа кодирования, названный Ю.Лотманом «другой, но тождественный». Перед слушателем разворачивается серия разных танцев, в которых обнаруживается тождественность языковых средств: пьеса включает только три аккорда, каждый из которых приобретает разное функциональное значение в зависимости от характера танца.

В отличие от внутреннего внешнему перекодированию свойственна динамика переключения из одной системы в другую. В процессе внешней перекодировки происходит переоценка значимости, понимаемой как семантический процесс, заключающийся в изменении существующего кода или норм. Семантическое перекодирование предполагает замену привычного значения, закреплённого за определённым знаком, на противоположное. Возникающий смысловой сдвиг значения производит особый эффект, если он не предсказуем и не задан определённым алгоритмом текста. Например, в сценарии фильма С.Параджанова «Исповедь» опера как знак «большого сталинского стиля» становится «настоящей жизнью», а жизнь приобретает черты «подлинной оперности». Главный герой – певец оперного театра – напоминает заурядного Дон Жуана, раз-

¹ Анализ пьесы приводится в главе 5.

бывшего сердце своей жены и многочисленных подруг, а его жена превращается в оперную героиню, разыгрывающую семейную драму на глазах у публики оперного театра¹.

Таким образом, перекодирование в данном случае связано с перемещением бытовой драмы из частного дома в стены публичного заведения, приобретая черты артефакта.

Подобно другим видам искусства, функционирование музыкального знака в различных эпохах и стилях как семантической единицы различно. Например, в творчестве Рахманинова можно наблюдать смысловой сдвиг привычной каденционной формулы. Её перекодирование связано с перемещением из завершающей части в начальную, что создаёт эффект кодового нарушения. Аналогичные кодовые нарушения наблюдаются у Шостаковича, как, например, в первой части симфонии №15, открывающейся многократным повторением каданса – символом прощания с жизнью.

Обращение к кодовым элементам классического текста определялось заложенными в них возможностями перекодирования, в результате чего возникали новые смысловые ряды, составляющие основу модели отражаемого мира.

Рассматривая перекодирование в области звукоорганизации музыки XX века, можно отметить определенную закономерность: смысловому перекодированию соответствует структурное, предполагающее такое изменение звуковысотности, которое связано с переходом в систему иного типа кодирования. Ю.Холопов вводит понятие метаболы, обозначающее замену одного ЦЭ другим. Важнейшим механизмом, влияющим на смену ЦЭ, а в конечном итоге, определяющим тот или иной код является внутренняя подвижность горизонтально-вертикальных отношений. Преобладание линейного, процессуального начала, обновление форм полифонии и ее связи с гомофонией усложняют соотношение горизонтали и вертикали, характер взаимодействия которых вообще отличается гибкостью, изменчивостью, диалектической противоречивостью. Если в классическом стиле, как отмечает Т. Бершадская, соотношение мелодии с гармонией и шире горизонтали с

¹ В качестве примера приводим фрагмент текста сценария: «А ещё молодым мой папа проснулся в опере от трагедии юного Вертера. Юный Вертер стрелял себе в висок. Давид Бадридзе, игравший Вертера, упал убитый. Зал был в шоке. Мама облегчённо вздохнула: папа перестал храпеть. Бывшая жена Бадридзе в окружении жён Андгуладзе (известный оперный певец) и профессора Вронского (профессор Тбилисской консерватории) рыдала. Слезы бывшей жены кто-то увидел даже с галёрки. Бывшая жена Бадридзе, правда, плакала всегда, даже когда Бадридзе в роли герцога в шестнадцатый раз, уже на грузинском языке, пел «Сердце красавиц...».

вертикалью «в конечном итоге выявляет подчиненность “основному члену” классицизма: диалектике установления (гармоническая логика) и преодоления этого установления (реальный мелодический рисунок)» [24, 146], то в современной музыке их взаимодействие осуществляется при ведущем значении горизонтального, мелодического начала и ослаблении вертикального, гармонического, в котором может усиливаться фоническая сторона звучания. Вместе с тем, на отдельных участках формы вертикаль сохраняет способность воздействовать на горизонталь и изменять ее в соответствии со спецификой функционального ряда. В этом проявляется двусторонний характер их взаимосвязи.

Вертикаль и горизонталь соотносятся друг с другом как две относительно самостоятельные системы, имеющие свою внутреннюю организацию и развивающиеся по имманентно присущим им законам. Посредством отражения в горизонтали некоторых существенных свойств вертикали, а в вертикали специфических особенностей горизонтали, осуществляется их связь, составляющая основу необходимых взаимодействий. Свойство отражения, которым обладают соотносящиеся между собой основные пространственные координаты музыки, выражается в том, что под взаимодействием изменения одной стороны начинает постепенно изменяться и другая сторона.

Со времени возникновения многоголосия музыкальное искусство как бы запечатлело этот процесс активного встречного взаимодействия. Когда сформировалась функциональная мажоро-минорная система, мелодия, подчиняясь гармонии в конструктивном отношении, вместе с тем активизирует факторы, изменяющие гармонию. Например, постепенное раскрепощение голосоведения повышает роль неаккордовых тонов, благодаря чему образуется гармоническое напряжение, модифицируются аккорды. Возникает своеобразное «преодоление через подчинение» и «подчинение через преодоление».

Усиление в горизонтали противостоящих вертикали факторов изменяет как саму горизонталь, так и сопровождающую ее вертикаль, в которой усиливаются отражательные свойства. Однако воспроизведение в одной характерных свойств другой не сводится к моменту подчинения, хотя и необходимо включает его. «Преодоление через подчинение» и «подчинение через преодоление» есть такое изменение взаимодействующих сторон, которое позволяет одной из них не только отражать свойства отражаемого, но и как бы оказывать сопротивление и противостоять его действию. Это дает возможность на следующей ступени исторического развития подчиненной стороне не только выходить из-под воздействия активного начала, но и нейтрализовать его и даже подчинить себе.

В музыке XX столетия в связи с активизацией линейного начала усиливается отражательная способность вертикали, которая перестраивается в соответствии с характерными свойствами горизонтали, присущими стилю того или иного композитора. Поэтому характерной чертой современной музыки становится статическая трактовка вертикали [см.: 101]. Вместе с тем заметна и другая тенденция, выражающая «преодоление через подчинение», способствующая повышению роли гармонического начала в мелодии. Сосуществование обеих тенденций обусловлено объективными процессами, имеющими как общие, так и специфические закономерности. В значительной степени они вызваны синтетическим сплавом мажоро-минорной звуковысотной организации и новой, характеризующейся децентрализацией тональных опор.

На наш взгляд, до сих пор мало исследованной остается область взаимосвязи горизонтали с вертикалью в современной музыке с точки зрения динамики отношений, являющийся важным механизмом внутреннего и внешнего перекодирования. Не находит достаточного освещения и мысль о том, что совместное движение является не только источником их изменения, но и активно воздействует на процесс формообразования в целом и, в конечном итоге, становится фактором смыслопорождения музыкального текста.

Музыкальное произведение, организованное во времени, представляет собой непрерывную смену горизонтально-вертикальных соотношений, где чередуются зоны их конфликтного столкновения и зоны относительно спокойные, неконфликтного характера. Эта сторона взаимодействий основных звуковысотных координат – мелодии с гармонией находит отражение в эстетике Гегеля [45].

В процессе взаимодействия и горизонталь, и вертикаль, стремясь сохранить свою независимость, самостоятельность, способствуют проявлению силы взаимного отталкивания, в результате чего возникает противоречие. В то же время, объединяясь в целое, они обнаруживают точки соприкосновения, согласовываясь между собой. В таком постоянном взаимодействии, связанном с нарушением равновесия и его восстановлением, проявляется движение звуковой материи.

Горизонталь с вертикалью координируются на основе тех или иных аккордовых форм, сложившихся в определенную историческую эпоху. Так, на протяжении почти трех столетий особое значение сохраняет терцовый принцип, нарушение которого способствует образованию противоречий между голосами, как в гомофонной, так и полифонической фактуре. В музыке XX века на смену стабильной устойчивой форме вертикали приходят нерегламентированные структуры, обуслов-

ленные изменением языка, а, в конечном счете, обновлением содержательной стороны произведений.

В классической музыке (в широком смысле слова) согласие мелодии с гармонией проявлялось в том случае, если звуки горизонтали (мелодии), тесно сплетаясь с вертикалью (гармонией), входили в терцовую структуру аккорда. Противоречие обнаруживалось при нарушении терцового норматива, когда мелодия развивалась относительно самостоятельно от гармонии.

Поскольку в музыке XX века норма сопряжения или норма согласия горизонтали и вертикали индивидуальна в каждом отдельно взятом случае, то условия согласия и противоречия становятся иными, чем в классической системе музыкального мышления. Они зависимы от контекста, обусловлены им. В связи с тем, что основой согласования горизонтали с вертикалью может служить любой вертикальный комплекс, то с точки зрения классического стиля в музыке XX века выдвигается на первый план «согласованное разногласие» или «согласованное противоречие».

В произведениях композиторов XX века множественность типов аккордовых структур способствует тому, что в процессе развития произведения единица сопряжения горизонтально-вертикальных отношений может меняться. А вместе с изменением единицы сопряжения происходит изменение и звуковысотного кода. Особенность такого взаимодействия заключается в том, что установленный в начале произведения код, постепенно нарушаясь, способствует возникновению противоречия, которое разрешается путем замены одного кода другим.

От степени контраста горизонтали с вертикалью зависит последовательное развертывание музыкального произведения, его процессуальность, выражающаяся в совокупности подъемов и спадов напряжения. В самой теме проецируется движение музыкальной мысли, намечаются основные узлы противоречий, которые впоследствии обрисовывают более четкий, рельефный драматургический контур. Возникает поступательно-последовательный процесс развития: его можно представить в виде непрерывной смены отдельных этапов, внутри которых формируются новые отношения.

Так, на первом этапе под воздействием внутренних изменений первоначальных горизонтально-вертикальных связей возникают предпосылки новых связей, пока еще подчиненных первоначальным. На втором этапе происходит скачок, при котором новые отношения, сформировавшиеся в условиях первоначальных и зависимые от них, превращаются в самостоятельные, становясь как бы «для себя – бытием».

Первоначальные же отношения, образуя основу новых, выступают на правах второстепенных. На третьем этапе новые отношения горизонтали с вертикалью достигают кульминации и подготавливают четвертый этап, где в условиях сформировавшейся системы на новой основе происходит частичное возвращение первоначальных горизонтально-вертикальных связей.

Намеченное противоречие в исходном состоянии горизонтали с вертикалью и его постепенное накопление в процессе развития приводит к качественному скачку, новому результату, благодаря чему достигается кульминация, после которой становится возможным частичное возвращение к первоначальным отношениям.

В соответствии с двумя выделенными типами перекодирования — внутренним и внешним — можно выделить два типа смены кода или «единицы сопряжения» горизонтали с вертикалью. Первому типу свойственна постепенная подготовка новых отношений, наподобие постепенной модуляции, совершающейся через ряд промежуточных звеньев. Чаще всего установленный в начале код, постепенно трансформируясь, подвергается изменениям, превращаясь в качественно новый код. Второй тип характеризуется внезапной сменой отношений, подобно внезапной модуляции, благодаря чему усиливается контрастное сопоставление различных с точки зрения согласия и противоречия взаимодействий высотных координат.

Обратимся к первому типу. Основной функцией этого выразительно-го приема становится обновление темы с помощью постепенного изменения горизонтально-вертикальных координат: процесс возрастания конфликта с последующим его разрешением очерчивает драматургическую линию, сюжет развития которой можно назвать последовательно-конфликтным. Например, в теме Мимолетности №19 Прокофьева заложено изначальное противоречие между мелодией и сопровождающей гармонией, конструктивной основой которой является интервал терции.

Это несоответствие обнаруживается на двух уровнях: логико-синтаксическом и функциональном. На первом уровне возникает противопоставление мелодии, стремящейся к непрерывному развертыванию и ладово-интонационному обновлению, сопровождению, в котором подчеркивается периодичность. На уровне функциональном это взаимодействие способствует образованию остродиссонирующих созвучий, выступающих в качестве производных, прилегающих к трезвучиям (пример 79).

Тема служит толчком для дальнейшего развития горизонтально-вертикальных отношений. Так, внутри темы происходит постепенное вы-

тснение интервала терции – важнейшей конструктивной единицы вертикали. Появление подголоска (т. 5-8), развивающегося относительно свободно, способствует дальнейшему раскрепощению горизонтали. Результатом такого разворачивания становится следующий раздел (середина трехчастной формы), где в качестве конструктивной основы гармонии преобладает интервал кварты (пример 80, т. 1-4). Кульминационным моментом в развитии отношений горизонтали с вертикалью следует считать политональное расслоение пластов, обнаруживающих относительную независимость, развивающихся параллельно друг другу (пример 80, т. 5-12) и образующих зону мелодико-гармонического напряжения. После кульминации в репризе на новой основе воспроизводятся первоначальные горизонтально-вертикальные отношения.

Рассматриваемый тип соотношения горизонтали и вертикали находит яркое проявление в жанре фуги, где раскрытие основной идеи, совершающееся в столкновении и примирении взаимосвязанных голосов, требует постоянного изменения вертикальных параметров. Благодаря самостоятельному развитию голосов, обладающих способностью обособляться в ладотональном отношении, возникает потенциальная возможность дальнейших преобразований первоначальных взаимодействий.

Реализация в теме все новых и новых мелодико-гармонических приемов свидетельствует о неисчерпаемости этого бесконечно разнообразного процесса. В постепенной подготовке новых типов отношений горизонтали и вертикали нельзя не увидеть проявление принципа продвижения. В данном случае можно говорить об особой роли предсказуемости, облегчающей восприятие музыкального произведения. Как отмечает В. Медушевский, «восприятие развития движения в музыке предполагает не только интуитивную оценку внутренних связей звучащего материала и его соотношения с предшествующим, но и непрерывное предугадывание, предвосхищение ожидания дальнейшего» [162, 214]. Реализуясь в смене типов отношений горизонтали и вертикали, в последовательном чередовании их согласия и противоречия, процесс внутреннего развития обладает закономерностью (см. фуги Шостаковича a-moll, op. 87 №2, Des-dur, op. 87 №15, Щедрина c-moll № 20) и способствует, «множественной внутренней перекодировке».

Второй тип изменения отношений, совершающийся без каких-либо плавных переходов, чаще выступает в функции усиления стилистического контраста – приема, широко используемого в творчестве композиторов XX столетия. Одним из действенных способов создания стилистического контраста является резкое противопоставление звуковысотных параметров, поэтому звуковысотная система с определенными

отношениями горизонтали и вертикали может стать знаком той или иной музыкально-исторической эпохи.

Если для постепенной подготовки новых горизонтально-вертикальных взаимодействий значительна роль предсказуемости, то для внезапной смены характерно нарушение инерции восприятия. Это усиливает эффект новизны, неожиданности. Подобное сопоставление используется в Сонате №2 Шнитке для скрипки и фортепиано, где моделью для активной авторской переработки послужила тема-монограмма ВАСН. Ее величественный, скорбно-сосредоточенный характер подчеркнут использованием жанра хорала с типичной для него аккордово-гармонической фактурой (пример 81).

В то же время в гармонизации развития данной темы, основанной на широком использовании доминантсептаккорда с двойной альтерацией квинтового тона, нельзя не увидеть сходства с романтической гармонией. Эта связь особенно заметна в завершении темы (т. 4-6 примера), к которой присоединяется вагнеровский мотив томления. При втором проведении темы-монограммы от звука *as* резко меняются ритмическая и звуковысотная стороны (см. раздел *Moderato*). После второго проведения хоральной темы (*Andante*) начинается ее активная разработка, приводящая к конфликтному столкновению горизонтали с вертикалью, «единицей взаимодействия» которых способствует образованию диссонирующих аккордов секундовой структуры (пример 82). После кульминации наступает разрядка, что подчеркнуто тональностью *g-moll*, аккордикой терцовой структуры и движением мелодии по звукам аккордов сопровождающей гармонии (см. последние такты примера 82).

На контрасте звуковысотных кодов основана «Спокойная жалоба» Мессияна (пример 83). ЦЭ является уменьшённое трезвучие с секстой – *c-es-ges-as*. Два производных элемента, отстоящих от ЦЭ на малую терцию и тритон, воспроизводят его структуру: в роли доминанты выступает аккорд, находящийся в тритоновом отношении, а в качестве субдоминанты – аккорд, лежащий м.3 ниже от ЦЭ (схема 84).

Мессиян, реставрируя традиционную систему триадных отношений классической системы, заменяет минор ладом 2.1, а трезвучную тонику диссонирующим аккордом – уменьшенным трезвучием с секстой, акустически совпадающим с D65. Модификация мажоро-минорной системы призвана воплотить новое содержание, выраженное с помощью господства мягкого диссонанса, в силу чего характер жалобы приобретает оттенок томный и одновременно вопросительный, благодаря использованию восходящих хроматических интонаций.

В «Спокойной жалобе» сопоставление звуковысотных кодов становится средством создания контраста между частями формы. Если в первой части ЦЭ системы опирается на структуру ум.53 с секстой, то во второй – на мажорный квартсекстаккорд.

В другом сочинении О. Мессиана «Бесплотные звуки сна» контраст звуковысотных кодов связан с полимодальным расслоением фактуры на два пласта: верхний в девятизвучном ладу 1.2.1 (разновидность лада №3) от *a*, нижний – в восьмизвучном ладу 2.1. на высоте *e* (пример 85).

В верхнем пласте ЦЭ системы опирается на мажорный квартсекстаккорд, ПЭ – аккорд нетерцовой структуры, состоящий из тритона и б.3. Чередование элементов системы ЦЭ и ПЭ строго упорядочено и чередуется по принципу консонанс-диссонанс. Мажорный квартсекстаккорд становится центром притяжения аккорда нетерцовой структуры и появляется на шести ступенях лада: на I, нIII, III, V, нVI, VII, очерчивая лад 3.1: *A-C-Cis-E-F-Gis-A*. ПЭ системы связан с тремя ступенями: нII, IV, VI, обрисовывающими контуры увеличенного трезвучия: *B-D-Fis*.

Поскольку опоры постоянно смещаются, то внутри лада происходит интенсивный модуляционный процесс: каждый мажорный квартсекстаккорд воспринимается как временная опора, в которую разрешается аккорд нетерцовой структуры. Ритмическая однородность верхнего пласта (движение шестнадцатыми) уравнивает в правах все квартсектаккорды, поэтому опора *A* выступает на равных правах с другими опорами. Экспонирование верхнего пласта ограничено рамками одного такта: следующие пять тактов представляют собой точный повтор первого.

Если верхний пласт представляет остигатоно повторяющуюся формулу в рамках однотокта, то нижний содержит ритмическое и гармоническое варьирование исходной темы на протяжении шести тактов. Его ЦЭ выражен достаточно чётко: он появляется на сильном времени, ритмически выделяясь среди других аккордов.

Таким образом, тональному скольжению верхних голосов противопоставлена монотоникальность нижних. Структура ЦЭ нижнего пласта, с одной стороны, контрастирует верхнему, и в то же время имеет с ним точки соприкосновения. Контраст проявляется в сопоставлении консонанс (ЦЭ верхних голосов) – диссонанс (ЦЭ нижних голосов). По своему акустическому звучанию ЦЭ нижнего пласта совпадает с малым минорным секундааккордом на I ступени тональности *E*, который в тесном расположении включает в себя мажорный квартсекстаккорд. Поскольку ЦЭ опирается на диссонанс, то ПЭ противопоставляются ему своей консонирующей аккордикой: минорным квартсекстаккордом, мажорным трезвучием (см.т.2). В процессе развития структу-

ра ПЭ усложняется с помощью добавления секунды снизу или сверху консонирующего трезвучия и его обращения (см. т.т.3-4), возвращаясь в т.5 к квартсектаккорду.

Следовательно, совместное движение горизонтально-вертикальных координат создает множество вариантов в соотношениях временных моментов. Наряду с их согласием, относительной устойчивостью, действующей на значительном (или кратком) промежутке времени, постоянно возникает их противоречие, борьба, которая вновь сменяется относительной разрядкой.

Весьма широки возможности, заключённые в принципе плавного развития отношений горизонтали и вертикали, свойственного внутреннему перекодированию. Такая плавность взаимопереходов от согласия к противоречию более типична произведениям, основанным на движении одного образа или состояния. Это «самодвижение», при котором одно воплощаемое состояние переходит в иное, контрастное исходному, отличается внутренней динамикой развития. Четыре стадии: согласие – постепенное обострение конфликта – конфликтное противоречие – разрядка напряжения выстраиваются так, что все движение устремлено ко второму и третьему этапам. Напряженное развитие приводит к наступающему в конце серединно-разработочного раздела формы решительному перелому, критической точке. Это вызывает необходимость кульминации. В кульминационном разделе вновь происходит отрицание: на новой основе готовятся первоначальные отношения горизонтали с вертикалью.

Сущность другой разновидности взаимодействия горизонтально-вертикальных отношений, свойственной внешнему перекодированию, заключается в обострении контраста между различными типами звуковысотных кодов на первой и второй стадиях. Отсюда скачок на второй стадии совершается внезапно, без какой-либо подготовки. Такое контрастное сопоставление различных звуковысотных параметров требует дальнейшего развития. На третьей стадии нарастает напряжение, что усиливает действие центробежных тенденций. Последняя стадия, как и при постепенной подготовке противоречия горизонтали с вертикалью, на новой основе воспроизводит первоначальные отношения.

Таким образом, среди множества вариантов взаимодействий горизонтали и вертикали в произведениях современной музыки в зависимости от контекста возможны два типа смены звуковысотного кода. Оба этих типа создают две разновидности драматургии. Однако следует отметить условность подобного деления, поскольку в процессе развития наблюдается их взаимовлияние. Сопоставление требует дальнейшего движения, сглаживания контраста звуковысотных па-

риметров. В то же время «самодвижение», постепенное усиление противоречий между горизонталью и вертикалью вызывает необходимость контрастирования.

В зависимости от художественного замысла произведения и его индивидуально-стилистических норм возникает подвижность взаимодействия горизонтально-вертикальных координат. При этом особое значение для определения звуковысотного кода приобретает количественный показатель. Если по мере развития происходит накопление приходящих в противоречие с вертикалью диссонирующих звуков горизонтали, то создается предпосылка для разрешения возникшего конфликта путем замены одного звуковысотного кода другим. Иными словами, когда под воздействием мощных факторов развития противоречие между горизонталью и вертикалью переходит некую критическую грань, возникает диалектический скачок, и нормы согласия, установленные в начале произведения, нарушаются. Создаются индивидуальные варианты относительно устойчивых для данного раздела звуковысотных кодов. Явление процессуальности обусловлено свободой голосоведения и образованием на его основе вторичных аккордов, приобретающих постепенно «права гражданства».

Анализ структурного перкодирования звуковысотных кодов через процесс взаимодействия горизонтально-вертикальных координат позволяет сделать следующие выводы.

В способности горизонтали согласовываться или противоречить вертикали содержатся возможности к передаче внутренних эмоционально-психологических процессов. Эта художественная сторона воздействия соотношений настолько активна, что дает право говорить о музыкальном сюжете, его событийной стороне и возникающих на этой основе драматургических процессах.

Обновление принципов звуковысотной организации в современной музыке позволяет пересмотреть условия согласия и противоречия горизонтально-вертикальных координат: согласием становится не то, что опирается на общеязыковые нормы – консонанс, а индивидуально создается в рамках стиля композитора и даже в пределах одного сочинения. Изменение звуковысотного кода или «единицы сопряжения» горизонтали с вертикалью, его переход с акустического на эстетический уровень есть общая черта музыки XX века.

Подводя итоги, отметим, что современная звуковысотная система любого музыкального произведения всякий раз привносит новые смыс-

ловые оттенки, означая самоё себя. При этом конкретизация кодов происходит в контексте сочинения, в речевой ситуации. Как в вербальном языке, в области звуков особое значение имеет артикуляционное членение: выделение отдельных смысловых единиц, а также более цельных оборотов, своеобразных клише. Здесь возможны аналогии с изучением иностранных языков, той ситуации, когда разложение на составные элементы приводит к искажению смысла предложения (например, английское *good-buy*) или дословный перевод лишает текст какого-либо смысла. Поэтому артикуляция кода, выделение в нём смысло-различительных признаков – одна из возможностей понять информацию, которую вкладывает в сообщение композитор.

Если прежняя гармония опиралась на закономерности, свойственные ряду эпох, стилей, произведений, то современная звукоорганизация напоминает бесконечный лабиринт, путешествие по которому совершается с помощью путеводителя. Гармония XX века – это язык, отражающий тип современного мышления, – изменчивого и непостоянного. Понять его – значит раскрыть форму жизни. Как писал Л.Витгенштейн, «наш язык можно рассматривать как старинный город: лабиринт маленьких улочек и площадей, старых и новых домов, домов с пристройками разных эпох; и всё это окружено множеством районов с прямыми улицами регулярной планировки и стандартными домами... Представить себе какой-нибудь язык – значит представить некоторую форму жизни» [187, 144-145].

В этой ситуации роль музыковеда-аналитика как посредника между композитором и слушателем весьма значительна. Его способность к дешифровке различных структурных кодов звукосистемы – это не только путь к познанию мышления композитора, всё больше погружающегося в мир интеллектуальной игры, но и одна из возможностей восстановления прежних утраченных коммуникативных связей триединого звена: композитор – исполнитель – слушатель.

Глава 4. КОММУНИКАТИВНЫЕ ПРОЦЕССЫ ЗВУКООРГАНИЗАЦИИ

4.1. Информация и смысл музыкального сообщения

Музыкознание XXI века характеризуется новым подходом к изучению музыки, обусловленным широким внедрением компьютерной техники, позволяющей использовать различные медийные аудио- и видеоматериалы, созданием различных баз и банков данных, использованием ресурсов информационных сетей, внедрением в учебный процесс электронных инструментов. Все эти процессы свидетельствуют о неразрывной связи музыки с общей информационной сферой окружающей жизни. Активное внедрение в музыкальную практику информационных ресурсов заставляет исследователей обращаться к проблемам взаимодействия музыкознания и информатики, вопросам интерпретации терминов, заимствованных из области точных наук [см.: 300]. Поскольку информация является одним из способов познания смысловой стороны произведения, то важное методологическое значение приобретает уяснение соотношения понятий информации и музыкального смысла.

Для того, чтобы рассмотреть механизм взаимодействия информационно-смыслового начала, остановимся на различии понятий смысл и значение. В музыкознании данной проблеме посвящены исследования Ю. Бычкова [34]. В. Медушевского [160]. Качественное различие между категориями смысла и значения наиболее четко сформулировано В. Медушевским, согласно которому «Смыслы, воплощаемые данным средством в различных произведениях, многообразны, неисчерпаемы, неповторимы. Значение же схватывает то общее, “усредненное”, что есть в этих смыслах. Смысл всегда богаче значения, так как в нем свертывается контекст всего произведения» [160, 26]. В то же время смысловое поле музыкального произведения формируется на основе суммы значений, присущих элементам художественного целого.

Любое художественное произведение, в том числе музыкальное, становится источником информации, составляющей часть более широкого информационного пространства, определяемого в современном языке понятием «медиа». Известно, что медиaprостранство образуется средствами массовой информации. В то же время данный термин имеет и более широкое толкование. Так, отечественный философ И. Ильин считает, что «Под этим многозначным термином имеются ввиду не толь-

ко собственно лингвистические средства выражений и мыслей и чувств, но и любые знаковые системы, в которых закодировано какое-либо сообщение. С семиотической точки зрения, все они являются равноправными средствами передачи информации, будь то слово писателя, цвет, тень, и линия художника, звуки (и ноты как способ их фиксации) музыканта, организация объемов скульптором и архитектором, и, наконец, аранжировка зрительного ряда на плоскости экрана – все это в совокупном плане представляет собой те медиа, которые в каждом виде искусства организуются по своему своду правил – коду, представляющему собой специфический язык каждого искусства. Все вместе эти языки образуют “большой язык” культуры любого конкретного исторического периода» [90, 8].

Информация (от латинского слова *informatio* – разъяснение, изложение, осведомленность) определяется как «одно из наиболее общих понятий науки, обозначающее некоторые сведения, совокупность каких-либо данных, знаний и т.п.» [205, 316]. Одним из важных свойств информации является объем, измеряющийся в количественном или математическом выражении. Для измерения уменьшения или увеличения информации исследователи обращаются к понятию, заимствованному из термодинамики, – энтропии. Согласно энтропии, два тела, имеющие разные температуры (высокую и низкую), взаимодействуют по принципу отдачи теплоты тела с высокой температурой телу с низкой температурой. Мера энтропии, выраженная в битах, является мерой информацией¹. По наблюдению У. Эко, «энтропия представляет собой меру состояния наибольшей *равновероятности*, к которой стремятся естественные процессы. В этом смысле и принято говорить, что природа *имеет предпочтения*: она предпочитает более единообразное состояние менее единообразному, и теплота переходит от более нагретого тела к менее нагретому потому, что состояние равномерного распределения температуры более вероятно, чем состояние неравномерного распределения. Иными словами, взаимонаправленная скорость молекул в большей степени тяготеет к состоянию единообразия, а не к состоянию различия, в котором, при их различной скорости, совершаются разные тепловые реакции» [306, 143]. Из этого следует вывод о том, что возрастание энтропии, свойственное физическим процессам, не препятствует наличию определенной организации, упорядочивающей процес-

¹ Общеизвестно, что записанная на компьютере информация имеет объем, выраженный в битах, которые, в свою очередь, приравниваются к байту, байты измеряются в килобайтах и мегабайтах (например, трехдюймовая дискета вмещает 1,44 МВ информации). Об информатизации музыкального образования см.: 191, 192.

сы, а, следовательно, уменьшающей энтропию. При уменьшении энтропии устанавливаются причинно-следственные связи, позволяющие воссоздать событие¹. В связи с этим в термодинамике признается понятие воспоминания о прошлом. Поскольку воспоминание представляет собой накопление информации, то возникает связь между энтропией и информацией².

Возвращаясь к мысли об объеме информации, отметим, что количество информации зависит от степени порядка или беспорядка, согласно которому она организуется. Следовательно, главным признаком информационного сообщения является наличие определенной системы правил или сочетаний элементов, то есть кода. Такие организованные системы подчиняются законам вероятности: все нарушения сообщения или законов вероятности увеличивают неупорядоченность – энтропию.

Таким образом, согласно У. Эко, энтропия является негативной мерой смысла сообщения. Вполне очевидно, что упорядоченность, ясность сообщения имеет особое значение в определенных условиях, диктуемых практической, жизненной необходимостью. Например, дорожные знаки должны конкретно и недвусмысленно сообщать водителю о направлении движения, о наличии опасных мест движения и т.д. В отличие от жизненной ситуации информация художественного произведения ценна своей неоднозначностью, смысловой емкостью и не сводится к предугадываемым значениям.

Музыка XX века, основанная на индивидуальных структурах, утверждающих вместо однозначных и определенных последовательностей событийного ряда неоднозначность ситуации, требует от воспринимающего активного личного отношения, стимулируя возможность интерпретативного выбора. В постоянной изменчивости и варибельности структур, отражающих моделирующее сознание творца, проявляется тенденция к открытости поэтики музыкального текста.

В силу особой специфики музыкального произведения, базирующегося на принципах децентрализации, изменяющей типы и способы коммуникации, обратимся к теории информации. Известно, что данная наука стремится к точному подсчету информации, содержащейся в сообщении. При этом информация, получаемая воспринимающим, представляет собой некоторое дополнение к тем знаниям, которыми он располагает. Например, чрезвычайно важно владение информацией в эк-

¹ Понятие энтропии используется Ю. Лотманом.

² Понятие энтропии в музыкознании использовал В. Медушевский в связи с опорой на методический аппарат теории информации [см.: 160].

стремальных ситуациях: при надвигающихся природных катастрофах можно предотвратить гибель людей, эвакуируя их заранее в безопасное место, или во время боевых действий, где знания о численности войск противника, его расположения позволяет принять соответствующие жизненно важные решения. Иными словами, информация воспринимается с определенной долей новизны, служит дополнительным источником знания, позволяющим человеку ориентироваться в окружающей среде, и зависит от степени порядка или беспорядка, согласно которому она организуется.

Для того, чтобы сообщение было точно воспринято, невзирая ни на какие помехи, в нем должны содержаться какие-то повторы, уточняющие информацию. Эти излишки называются избыточностью. Так, специалисты по теории информации, как отмечает У. Эко, «утверждают, что избыточность в английском языке составляет пятьдесят процентов, это значит, что, когда говорят по-английски, пятьдесят процентов сказанного несут в себе какое-то сообщение, а остальные пятьдесят определяются структурой языка и являются пояснительным избытком. Телеграмма, написанная именно в “телеграфном” стиле, по существу, представляет собой сообщение, из которого устранена малая часть избыточности (местоимения, артикли, наречия), настолько, насколько это возможно, чтобы не утратился смысл» [306, 149].

В то же время отсутствие избыточности усиливает в передаваемом сообщении роль стереотипных оборотов с целью устранения двусмысленности, неясности, каких либо помех, мешающих восприятию информации. В этой связи возникает парадоксальная ситуация: чем выше вероятность и предсказуемость текста, чем более четко в нем выражена информация, тем меньше данное сообщение представляет собой индивидуальный текст, поскольку становится шаблонным и банальным. Например, рекламные песенки, слоганы базируются на стереотипных мелодико-гармонических оборотах, которые воздействуя на потребителя, несут вполне доступную и четкую информацию о рекламируемом товаре и его чудесных свойствах, преследуя определенную цель – привлечь как можно больше покупателей.

Рассуждая о точности передачи информации, следует задаться вопросом: можно ли ставить знак равенства между *смыслом сообщения и информацией*, содержащейся в нем. Как уже было отмечено, информация связана с понятиями порядка, системы вероятности и противопоставляется беспорядочности, энтропии. В таком случае правильно построенное сообщение, выполненное по законам предсказуемости, будет обладать большим смыслом, чем сообщение, построенное с нарушени-

ими канонов. Однако сообщение, лишенное всяких помех и двусмысленностей, приводит к шаблонам и штампам. Следовательно, между информацией и смыслом нет знака равенства: чем выше индивидуальная окраска сообщения, тем большим смыслом оно наделяется.

Сходные мысли можно найти у А. Лосева. Анализируя концепцию ученого, К. Zenkin отмечает: «Высокая степень оформленности не означает непременно ни особой четкости и стройности композиции, ни подчеркнутой логичности ее разворачивания. Оформление противоположно изначальной *хаотичности* (хаокосмичности) музыкальной стихии (внеличной и внесубъективной), то есть, согласно Лосеву, наиболее глубинному ее качеству, совпадающему с самим смыслом музыки. Таким образом, хаотичность оказывается почти синонимична “музыкальности” и “глубине музыки”. Оформленность в таком случае предполагает большую “поверхностность”, ибо, согласно Лосеву, “мир музыкален” и его “глубины” сродни музыкально-хаокосмической стихии» [86, 256-257]. Поэтому элементы неупорядоченности, новизны увеличивают объем информации.

В качестве примера приведем окончание *Klavierstück VIII* Штокхаузена (пример 86). В данном сообщении сохраняются элементы, характеризующие завершающие разделы формы вообще, связанные с кандасированием: в верхнем пласте полутоновое опевание и повтор звука *e* и *h*, а в нижнем – септаккорд с вариативной квинтой *dis-cis-fis-c-a*. Однако данный раздел только в общих чертах напоминает известный гармонический код, поскольку далек от привычных для нас сочетаний. Все звуки, разбросанные в пределах диапазона от *a* контроктавы до *h* четвертой октавы, подчеркнуты предельно громкостной динамикой и ярко контрастируют предшествующему развитию. Контраст усилен внезапным ускорением темпа после длительного замедления и остановки движения. Поэтому окончание воспринимается как драматическая развязка-реминисценция, возвращающая на краткий миг к тому, с чего началось произведение, усиливая связь с кинематографическим приемом ускоренного движения кадров в фильмах, посвященных памяти личности, трагически ушедшей из жизни.

В художественном сообщении для передачи смысла особое значение приобретает не только то, о чем говорится (о любви, ненависти, природе, смерти и т.д.), но и то, как это сказано, с помощью каких средств автор передает свою информацию получателю. Как известно, наиболее отчетливо информация выражена в музыкальном произведении с поэтическим текстом. Поэтому обратимся к примерам, в качестве которых избраны два вокальных сочинения «Письмо К.С. Станис-

лавскому от С. Рахманинова» С. Рахманинова и «Франц Шуберт (другу)» Д. Ардженто, современного американского композитора. Вербальные тексты обоих произведений содержат предельно четкую информацию, изложенную в форме письма, и представляют собой образцы превращения нехудожественных текстов в художественные. Как Рахманинов, так и Ардженто придают своим сочинениям исторический характер, поскольку действие в обоих случаях происходит в определенное время с указанием точной даты: у Рахманинова 14 октября 1908 года, у Ардженто 31 марта 1824 года.

Однако между двумя сообщениями в письмах есть глубокое различие, заключающееся в том, что письмо Рахманинова повествует о реальных событиях реального персонажа, излагающего свое отношение к описываемому факту. У Ардженто воспроизводятся эмоции, испытываемые не им, а другим персонажем – Шубертом. Поэтому во втором случае мы принимаем своеобразное участие в игре, позволяющей принять за истину те чувства, которые испытывал бы Шуберт при написании письма другу.

Вербальный текст поздравительного письма Рахманинова содержит информацию, лишенную помех, в которой выдержаны все формы этикета обращения к высокопоставленному лицу. Уже в самом названии сочинения обращает внимание сопоставление имен: в инициалах Станиславского обозначены имя и отчество, тогда как в собственном имени инициалы даются в сокращенном варианте – без указания отчества.

Совокупность событий письма можно расчленить на несколько нарративных моментов: обращение к Мастеру с поздравлениями, оценка последнего творческого десятилетия, вершиной которого стала «Синяя птица», сожаления по поводу отсутствия на спектакле, послания труппе театра, подпись с указанием места нахождения и даты, постскрипtum, в котором к поздравлениям присоединяется жена композитора. Если оттолкнуться от мысли, что в художественном произведении время существует в трех формах: фабульное время, время дискурса и время чтения, то вербальный текст письма Рахманинова представляет собой соединение двух времен – нарративного дискурса и времени чтения. Это взаимодействие времен отражено, прежде всего, в вокальной партии.

Музыкальный язык-код Рахманинова, связанный с официальным обращением к Мастеру, отмечен стабильностью, неизменностью, повторяемостью мелодико-гармонического оборота T-S64-T без ярко выраженных индивидуальных особенностей (или гармонизован в соответствии с нормами языка). В свою очередь, музыкальный текст вокальной партии, соответствующий вербальному тексту, информи-

рующему об отношении композитора к спектаклю К. Станиславского, пронизанный восторженно-приподнятым настроением, обозначен нарушениями языковых норм, неожиданными тональными перемещениями. Таким образом, суждения, которые делает Рахманинов, оказываются суждениями внутри определенного круга семиозиса.

Индивидуальность музыкальной речи подчеркнута информацией, основанной на постоянном интонационном обновлении без каких-либо явных повторов. Возникает ассоциативная связь с эмоциональным монологическим высказыванием, кульминационным моментом которого становится сообщение о чувстве сожаления по поводу обстоятельств, помешавших присутствию композитора на спектакле. В этом разделе письма происходит накал страстей, способствующий нарушению музыкально-речевых норм, установленных до кульминации. Плавная, ровная речь переходит на срыв: краткие, отрывистые фразы опираются на интервал чистой октавы, перемещающийся на разные высотные уровни. Здесь впервые возникает информационная избыточность, выраженная с помощью многочисленных повторов, отсутствующих в вербальном тексте письма.

Вокальной партии с явно выраженной тенденцией к сквозному развитию, противопоставляется фортепианная, основанная на многократном чередовании двух тем: величественной, горделиво-торжественной, подобной тону поздравительного письма, замыкающейся утвердительными плагальными оборотами на органном пункте, и польке – цитате из спектакля «Синяя птица», музыку к которому была написана И. Сац.

Если вокальная партия призвана передать наиболее точно и без помех информацию, содержащуюся в вербальном тексте, то фортепианная партия передает глубинный смысл музыкального послания. Именно в ней содержатся основные жанрово-тематические элементы: призывные сигнальные фанфары, гармонизованные диатоническим нисходящим фригийским тетракордом, которым противопоставляется цитата польки, гармонизованная принципиально иными средствами. В ней заостряются диссонансы (септ- и нонаккорды, отклонения, автентические, а не плагальные обороты).

Эстетическое сообщение, заключенное в партии фортепиано, отмечено неоднозначностью, «направленностью на себя», «ауторефлексивностью» (Р. Якобсон). Противопоставление двух разностилистических тем подчеркивает контраст двух типов коммуникации «Мое-Чужое» сочинение. В то же время авторское начало выражено в самых общих чертах, лишенных индивидуального выражения.

В отличие от Рахманинова у Ардженто сохраняются признаки построения исторического документа, характеризующегося информативной четкостью, однозначностью, что подчеркивается введением оборотов речи, несущих вполне определенный смысл (пример 87). Однако в вербальном тексте содержатся элементы, которые не позволяют квалифицировать его как документ. Во-первых, часть письма звучит в переводе (на английском языке), а не в первоисточнике, в силу чего грань между реальным, истинным и нереальным, воображаемым начинает стираться: слушатель вполне отдаст себе отчет в том, что Шуберт не говорил на английском языке, а если и говорил, то зачем ему обращаться к близкому другу на чужом языке?

Во-вторых, чтобы придать реальность посылаемому сообщению о песне Маргариты, Ардженто в английский текст включает в качестве инкрустации немецкий, на котором звучит стихотворный текст Гете «*Meine Ruh ist hin, mein Herz ist schwer*», приобретающий яркую художественную функцию, являясь знаком текста известной песни Шуберта. Вместе с Ардженто слушатель совершает путешествие в мир истории, связанной с фактом, побудившим Шуберта обратиться к данному сочинению, и эмоции, испытанной им при знакомстве с текстом Гете. Таким образом, изменение функции части вербального текста придает ему новое семантическое значение: текст документа воспринимается как построение, выполненное по законам художественного текста.

Если рассмотреть сочинение Д. Ардженто с точки зрения информационной насыщенности, то в нем противопоставляются два типа информации:

- 1) информация неоднозначная,
- 2) информация однозначная.

Информация неоднозначная наполнена намеками, введением помех, мешающих восприятию сообщения. Она обусловлена особенностями вербального текста: все описанные события, представленные как реальные факты, идут от лица рассказчика Шуберта. Композитор Ардженто отходит на второй план, становится своего рода персонажем «за кадром» или «за сценой». Следовательно, слушателю предлагается текст, принадлежащий не автору музыкального текста, а другому лицу, Шуберту – реальному персонажу, ведущему рассказ о себе и происходящих с ним событиях от первого лица. Перед нами пример текстуального лабиринта, в котором присутствуют два автора (Ардженто, Шуберт) и персонаж, к которому обращается автор (авторы). Однако сам персонаж – друг Шуберта, в вербальном тексте не присутствует, его присутствие иллюзорно.

Чтобы усилить роль второго автора, самого Ардженто, композитор, как уже отмечалось, пользуется двузвучием. При этом, когда звучит английский текст, наблюдается замена персонажей, прием, свойственный романам XIX века, например, А. Дюма¹. Все подмены литературных героев неизбежно завершались установлением истины. Аналогична подмена и в «Письме...» Ардженто: английский текст и соответствующее ему музыкальное высказывание выдает автора сочинения – самого Ардженто и раскрывает для слушателя истину. С одной стороны, данный персонаж находится «за сценой», но, с другой стороны, английский текст, вложенный в уста Шуберта, свидетельствует о его косвенном присутствии. Следовательно, функции действующих лиц в вербальном тексте распределяются следующим образом: реальным персонажем является Шуберт, иллюзорным – друг Ардженто занимает промежуточное положение – его присутствие незримо, но реально, поскольку определяет ход событий, режиссирует вербальный и музыкальный тексты.

Информация однозначная лишена двусмысленности и связана с введением в музыкальный текст цитаты из песни Шуберта, в которой полностью сохраняются начальные 5 тактов вокальной партии, звучащие на слова «*Meine Ruh ist hin, mein Herz ist schwer*». Изменения связаны с заменой тембра фортепиано на гитарный и переносом аккомпанемента на октаву выше, что придает теме характер призрачный, ирреальный. Отсутствие аллюзий и намеков позволяет сравнить этот тип информации с видом коммуникации, свойственным телевидению: прямым репортажем с места событий. Известно, что подобные репортажи предполагают введение монтажа, поскольку событие снимается тремя (и более) камерами, однако в кадр попадает наиболее подходящая «картинка», снимаемая одной из камер. В момент подачи воображаемой камеры Ардженто-репортера кадр увеличивается, преподносится крупным планом: все лишнее убирается, остается мелодия и скупой аккомпанемент, опирающийся на чистую квинту. Именно эти интонации позволяют слушателю определить тему Шуберта и соотнести ее с первоисточником. Благодаря такому приему в вербальном тексте создается слияние времени (исторического, прошлого – настоящего) и событий (реальных – вымышленных): «Я» и «Он» превратились в одного человека, мыслящих в унисон. «Он» (Шуберт), которого уже давно нет, но его чувства, эмоции живут в другом человеке. Здесь и индивидуальное

¹ Например, главный герой «Трех мушкетеров» Д'Артаньян все время подозревает госпожу Бонасье в неверности, что потом оказывается заблуждением, Атос признает в Миледи, на которой женился, жестокую и коварную женщину Анну де Брейль.

различие «Я» – «Он» и единство. Подобное слияние, однако, не находит отражения в музыкальном тексте, основанном на чередовании тем «своей» и «чужой».

Сравнительный анализ произведений Рахманинова и Ардженто с точки зрения соотношения информации и музыкального смысла позволяет сделать вывод о том, что в письме Рахманинова информационная ясность и однозначность вербального текста дополняется смысловой многозначностью музыки, в которой «чужое слово» становится органической частью собственного текста. Иными словами, музыкальный смысл в сочинении Рахманинова гораздо глубже и оригинальнее замысла текста вербального.

В письме Ардженто наоборот оригинальностью и неоднозначностью наполнен вербальный текст, содержащий многоплановую драматургию, тогда как план разворачивания самой музыки имеет вполне однозначную информацию: он демонстрирует контраст двух противоположных стилей (своего и чужого) и времен (век XX и век XIX), не соприкасающихся друг с другом и не вступающих в диалог.

Сопоставление двух произведений в плане информации влечет за собой проблему декодирования сообщения, которая зависит от процессов слушательского восприятия. Композитор не может точно определить, какой отзвук получит его сочинение в обществе, поскольку решающее значение приобретает факт осмысления авторского текста этим обществом.

Если речь идет об использовании неупорядоченности, то возникает проблема ее воздействия на сообщение, содержащееся в музыкальном высказывании. В этой связи сообщение художественного (музыкального) произведения связано с увеличением числа смыслов: смысловые переkreшивания открывают слушателю (читателю, зрителю) каждый раз новые перспективы, побуждая в нем стремление вслушиваться в произведение и открывать для себя новые горизонты. Рассматривая музыкальное искусство XX века в исторической перспективе, следует отметить, что порядок и неупорядоченность вступают в сложные взаимодействия: неупорядоченность по отношению к предыдущей организации предстает как порядок в новом виде речи. Соединяя звуки в мотивы, фразы, придавая им ритмическое, гармоническое, тембровое динамическое, фактурное и т.д. своеобразие, композитор сообщает им новое звучание, подчеркивая необычное чувство, и эта индивидуальность эмоционального мира ощущается даже тогда, когда смысл постигается не сразу, а постепенно: в процессе дальнейшего или повторного прослушивания, или в результате тщательного анализа. Иными

словами, для передачи сообщения композитором избирается такая структура, которая наделена определенной художественной законченностью и эстетической ценностью.

Следовательно, чтобы сообщение превратилось в эстетическое, неоднозначность должна иметь место не только на уровне содержания, то есть представлять в ином свете всю семантическую систему, но и на уровне формы. Как отмечает У. Эко, «Для создания эстетического сообщения необходимо еще и определенным образом изменить *форму выражения* так, чтобы адресат, ощущая изменения в *форме содержания*, не упускал из виду и само сообщение как физическую сущность. А это позволит ему уловить и изменения в *форме выражения*, осознавая некую связь между тем, что происходит в сфере содержания, и тем, что происходит в форме выражения. Именно в этом смысле эстетическое сообщение становится направленным само на себя, авторефлексивным: оно сообщает также и о своем собственном физическом устройстве. Именно в этом смысле можно понимать утверждение, что в искусстве форма и содержание неразделимы» [304, 352].

В теории информации исследователи определяют информацию как величину, прямо противоположную энтропии. Ссылаясь на Р. Шеннона и У. Уивера, У. Эко делает вывод «чем больше информации, тем труднее ее как-то сообщить, и чем яснее какое-либо сообщение, тем меньше в нем информации» [304, 157]. Если рассмотреть понятие информации с математической точки зрения, то оно, прежде всего, связано с природой статистических количественных измерений. А поскольку количественные измерения отличаются точностью, поддаются определенной мере, то в этом смысле информация, во-первых, не имеет никакого отношения к значению, а во-вторых, становится по своему смыслу шире понятия коммуникации.

Итак, информацию можно рассматривать в плане статистическом и коммуникативном. С точки зрения статистики информация понимается как определенный порядок, основанный на принципах предсказуемости, имеющий количественное выражение.

В коммуникативном плане информация означает:

- а) установление определенного кода при нарушении предсказуемости;
- б) введение элементов неупорядоченности, вступающих в диалектические отношения с установленным порядком, разрушающих основной код.

Пример с «Письмом» Рахманинова наводит на мысль о том, что самобытность музыкальной речи зависит от нарушений вероятностного порядка языка, способного сообщать привычные значения, что приводит к

увеличению числа смыслов. Действительно, цитата польки к спектаклю «Синяя птица», поначалу контрастирующая тексту Рахманинова в стилевом, жанровом, гармоническом и ритмическом планах, в дальнейшем, вступая во взаимодействие с авторским текстом, подвергается переосмыслению. В последних заключительных тактах, соединяясь с основной гимнической темой, она ассоциируется со звучанием колокольных перезвонов, что достигается с помощью секвенцирования параллельных терций, очерчивающих нисходящий тетрахорд. Введение нисходящего диатонического тетрахорда привносит в танцевальную грациозную тему новые смысловые оттенки: она становится символом высокого, непреходящего искусства, не подвластного времени¹.

Если сочинение Рахманинова во многом опирается на традиционный язык, то в произведениях современных композиторов делается сознательная установка на расширение привычных значений. Данная тенденция свойственна не только музыке, но и литературе, поэзии, живописи, кинематографии. Приведем стихотворение Унгаретти «Остров»:

На берег, где был вечен вечер
из древних рощ сосредоточенных он вышел,
и углубился,
его окликнул ропот перьев,
рассыпавшихся от пронзительного
сердцебиения кипящих вод...².

Стихотворение, лишенное смысла в привычном понимании, передает ощущение фантастичности, загадочности описываемого острова. Непривычные сочетания слов призваны возбудить в читателе не только эмоциональное переживание, но и соответствующий зрительный образ, пронизанный динамикой водной стихии. Возвращаясь к мысли о том, что информация не тождественна смыслу, сошлемся на У. Эко: «Напомним еще раз (во избежание недоразумений), что уравнение, согласно которому информация противоположна значению (смыслу) не должно иметь аксиологической функции и восприниматься как оценочный параметр, потому что в противном случае... стихи Буркелло были бы лучше стихов Петрарки, и какой-нибудь сюрреалистический “изысканный труп” ... был бы значимее стихов Унгаретти. Понятие информации помогает осмыслить то направление, в котором движется эстетическая речь и на котором потом основываются прочие организующие факторы...» [306, 161].

¹ О семантике колокольности и знаменного распева см.: 208.

² Пример приводится по: [306, 160]

Поскольку современное произведение создает новые коды, то его коммуникативный процесс будет отличаться от коммуникативного процесса классического (в широком смысле слова) произведения. Например, глобальное развитие информационных технологий, изменяющих музыкальное сообщение в сторону увеличения его объема, находит отражение во многих произведениях, в которых информация передается одновременно по разным каналам, как например, «Ресонанс», «Диалог двойной тени» П. Булеза. Для исполнения данных произведений использовались шесть усилителей и электронно-акустическая система, созданная компьютером, с помощью которого происходило изменение пространственного ощущения звука солистов. Различие коммуникативных актов XX века и века прошлого заключается в многополярности, позволяющей слушателю современного произведения выбрать те переживания, которые в наибольшей степени соответствуют его эмоциональному настрою. Стремясь к разнообразию структур музыкальной речи: звуковысотных, ритмических, фактурных, тембровых, динамических, композиционных и т.д., современное произведение предполагает самые различные и неожиданные развязки музыкальных событий.

В силу многополярности музыкального произведения XX века, увеличивающего число смыслов, происходит потеря информации и наоборот: увеличение информации приводит к утрате смысла. Следовательно, между информацией и смыслом существует обратно пропорциональная зависимость¹. Сложность современного произведения, заключающаяся в отрицании языковых норм, привычных слуху, всякий раз возвращает нас к проблеме, насколько понятна слушателю эта музыка. Существует некий предел или наступает граница, за которой информационное богатство, связанное с нарушением законов грамматики языка, превращается в шум. А. Моль вводит понятие «порога восприятия длительности», означающее явление, при котором повторение одних и тех же небольших сегментов с постоянно увеличивающейся скоростью приводит к моменту, за которым восприятие музыки превращается в неразличимую шумовую массу. Таким образом, «порог восприятия» музыки становится границей между упорядоченностью и хаосом, между свободой в ограниченных и неограниченных пределах. Композитор, как и любой художник XX века, должен постоянно делать

¹ Подобную зависимость между информацией и смыслом отмечают в своих исследованиях В. Уивер и А. Моль [см.: 344, 352].

выбор между свободой и не-свободой, составляющий условие творческой диалектики.

Передача музыкальной информации предполагает отбор материала и определенную его организацию, без которой невозможно высокохудожественное произведение. В свою очередь, избранная организация, порядок расположения звуковых, ритмических, фактурных и т.д. структур в контексте наполняется соответствующим значением (приобретает осмысленность). А поскольку информация имеет эстетическую направленность, композитор начинает структурировать ее соответствующим образом, нарушая систему правил и таким образом придавая ей неоднозначность, возбуждая в получателе информации (слушателе) напряженное стремление к истолкованию сообщения об эмоциональном тоне произведения, его содержательной наполненности.

Но когда информация превращается в сообщение, наполненное смыслами и значениями, вступают в действие другие области познания: «Иными словами, теория информации предоставляет только схему возможных отношений (порядок – неупорядоченность, информация – значение, бинарная раздвоенность и т.д.), которые можно включить в более широкий контекст, и сохраняет значимость в своей специфической сфере только как количественное измерение числа сигналов, четко передаваемых по одному каналу связи. Как только эти сигналы начинает принимать человек, а не машина, теории информации нечего сказать и она уступает место семиологии или семантике, так как здесь начинается царство значения (того “значения”, которым занимается семантика и которое абсолютно не совпадает с понятием “значения” как “банальности”, которое является предметом исследования теории информации)» [306, 173].

Следовательно, композитор XX века, чтобы передать сообщение, принимает законы и нормы языка своего времени, избирая для этого особую форму (композиционную, ритмическую, звуковысотную и т.д.), в которой неожиданные соотношения мелодии, ритма, звуковысотности, тембра, фактуры и т.д., наполняются смыслом. Именно это сообщение становится эстетической (а не практической, призванной обогатить наше сознание внешними отсылками) информацией.

4.2. Механизмы слушательского восприятия музыкального текста XX века

В художественном произведении информация, имеющая дело с количественной характеристикой тех или иных событий, становится объектом качественной характеристики, предполагающей ценностное значение. Действительно, для композитора, передающего сообщение слушателю, первостепенное значение имеет не просто факт количества нарушений тех языковых норм, которые он использует в произведении, а насколько они значимы для слушателя и нацелены на него. Поэтому когда мы сталкиваемся с проблемой передачи информации от композитора к слушателю (или автора литературного, поэтического, живописного, театрального, кинематографического произведения читателю, зрителю), теория информации тесно соприкасается с теорией коммуникации, ориентирующей адресата на смысловое содержание сообщения.

Стандартная модель коммуникации в теории информации выглядит следующим образом: Отправитель – Сообщение – Адресат. Однако данная модель не описывает встречного взаимодействия отправителя и адресата. В зависимости от различных обстоятельств (социокультурных, нравственных, эстетических ориентиров) слушатель может строить свои собственные гипотезы относительно расшифровки конкретного текста, проявляя «встречные инициативы». Согласно определению, «коммуникация (лат. Communicatio – сообщение, передача) – смысловой и идеально-содержательный аспект социального взаимодействия. Действия, сознательно ориентированные на их смысловое восприятие, называют коммуникативными» [14, 332-333]. Проблема музыкальной коммуникации разрабатывалась в трудах Б. Асафьева [12, 13], Л. Мазеля [152, 153], В. Цуккермана [285], С. Григорьева [51], С. Скребкова [210], Е. Назайкинского [172], А. Сохора [217, 218], Л. Кадцына [92]. Ценным представляется исследование В. Медушевского, в котором теория музыкальной коммуникации нашла наиболее полное отражение [160]. Опираясь на основные положения семиотики, автор дает классификацию коммуникативных функций музыки, среди которых выделяются проясняющая и эвристическая функции. Обе функции тесно связаны между собой: если первая способствует облегчению распознавания элементов и их запоминанию, то вторая направлена на активизацию внимания, способствуя приведению в действие «интуитивных и сознательных процессов мышления» [160, 120].

Как уже отмечалось, любое художественное произведение, в том числе музыкальное, имеет двусторонние связи, возникающие между

отправителем и получателем информации: текст способствует расширению кругозора слушателя (читателя, зрителя). При этом существует множество приемов, заставляющих воспринимающего включать механизмы памяти, например, в полистилистических произведениях от слушателя требуется определенное знание музыки, на которую ссылается композитор. В свою очередь, слушатель воспитывает композитора, заставляя его учитывать вкусы аудитории. Например, если слушательский уровень очень высок, то сочинения, не отвечающие критерию высокой эстетической оценки, могут быть подвергнуты резкой критике. Учитывая двусторонние связи композитора и слушателя, однако, не следует забывать о противоположности творческого и слушательского процессов, поскольку «в первом окончательный текст является итогом, во втором – отправной исходной точкой» [136, 93].

Решая круг проблем, связанных с передачей информации и ее осмысления, остановимся на вопросе слушательской осведомленности и компетентности в вопросах музыкального искусства. Согласно классификации В. Медушевского, вопросы слушательской компетенции связаны с мыслительной деятельностью воспринимающего и относятся к эвристической функции. В диссертации мы обращаемся к проблеме слушательской памяти, которая, в свою очередь, предполагает не только память музыкальную, но и художественную. Благодаря действию механизмов памяти, происходит дешифровка смысла, заложенного композитором. Таким образом, музыкальное произведение, его звукоорганизация, будут рассматриваться с позиций слушателя, для которого смысл произведения поясняется различными отсылками текста, то есть являются своеобразным импульсом, или толчком, для смыслового восприятия концепции в целом. Для композитора же, наоборот, такие пояснения в тексте являются важным способом развертывания смысла произведения.

Из анализа писем С.Рахманинова и Д. Ардженто становится вполне очевидным факт: музыкальные произведения требуют от слушателя определенных знаний не только музыки, но и фактов культуры. Так, из «Письма» Рахманинова слушатель узнает о блестящей постановке спектакля «Синяя птица», режиссером которого был Станиславский. Из этого текста мы также устанавливаем такие исторические подробности как то, что премьера состоялась в октябре 1908 года, во время пребывания композитора в Дрездене. Но Рахманинов умалчивает о точной дате состоявшегося спектакля (слушатель может догадываться о том, что премьера прошла до 14 октября, даты, указанной в конце письма). Слушатель также не знает, кто является автором литературного произведения,

положенного в основу спектакля. Очевидно, что для современников Рахманинова авторство «Синей птицы» не вызывало сомнений, однако для слушателя ХХІ века, воспитанного на иных литературных произведениях, необходимы дополнительные сведения о Метерлинке, которыми располагает далеко не каждый адресат. В этой связи намек на Метерлинка можно обнаружить в разделе, приходящемся на слова «Вас чествовать, Вам хлопать, кричать Вам на все лады: “Браво, браво, браво!” И желать Вам многая лета». Но ассоциация с Метерлинком возникает косвенно, через музыку Дебюсси и Шёнберга, обращавшихся к творчеству писателя. Именно в данном разделе музыкального текста происходит интенсивное модулирование в далекие от ми-бемоль мажора тональности, призванное, с одной стороны, отразить эмоциональный накал письма, а с другой – вызвать сходство с тональными «блужданиями» «Пеллеаса и Мелизанды» Дебюсси и Шёнберга. Таким образом, Рахманинов обращается к интеллектуальному (компетентному – Г. Орлов) слушателю, слушателю-профессионалу, знакомого, как с театральным, так и музыкальным искусством начала ХХ века.

Ардженто в «Письме...» ориентирует свой текст на слушателя – поклонника музыки Шуберта, который должен быть осведомлен о том, что «Маргарита за прялкой» звучит в сопровождении не гитары, а фортепиано. Замена тембра свидетельствует об интерпретации текста в духе свободного музицирования, свойственного культуре ХХ века.

Поскольку индивидуальная для каждого сочинения звукоорганизация ХХ века становится знаком, несущим информацию о форме выражения и форме содержания, то, возникает вопрос, что должен знать слушатель и насколько он осведомлен в знании музыки, которую пришел слушать? Семиотические исследования текста свидетельствуют о том, что «хорошо организованный текст, с одной стороны, предполагает определенный тип компетенции, имеющей, так сказать, внетекстовое происхождение, но, с другой стороны, сам способствует тому, чтобы создать – собственно текстовыми средствами – требуемую компетенцию» [304, 19]. Например, «Формы в воздухе» Лурье, написанные под впечатлением творчества Пикассо, предлагают слушателю текст, рассчитанный на музыканта, осведомленного в вопросах живописи, способного оценить присмы кубистической манеры письма. Об этом свидетельствует необычная нотная графика. В ней переданы специфические приемы наплывов различных геометрических фигур – треугольников, квадратов, прямоугольников. В то же время перевод живописного языка на музыкальный передает впечатления специфическим образом: сквозь призму рафинированно-утонченного восприятия. Слушатель, не

знакомый с партитурой композитора, вряд ли может идентифицировать предлагаемый текст с конкретными живописно-зрительными образами. Сама музыка, развиваясь в пространстве, имеет точки соприкосновения с импрессионизмом Дебюсси и рафинированным стилем позднего Скрябина. Как отмечает Т. Левая, «"Формы в воздухе" воспринимаются своеобразной кубистической версией скрябинской традиции» [133, 142]. Перед слушателем предстает одна из нереальных картин, которую трудно выразить в словах: она навеяна музыкой, ее атмосферой расплывчатой, словно растворившейся в дымке воспоминаний. Здесь переданы сложные живописно-музыкальные впечатления, в которых воспоминание о Пикассо причудливым образом сочетается с воспоминанием о Скрябине. Основной движущий механизм «Форм в воздухе» построен на взаимодействии ретроспективных и перспективных планов. У. Эко, ссылаясь на Ж. Женетта, отмечает, что «ретроспектива – компенсация того, о чем автор забыл рассказать, а перспектива – проявление нарративного нетерпения» [303, 55]. Композитор втягивает слушателя в игру перспектив и ретроспектив: в его причудливом воображении переплетаются два персонажа – Скрябин и Пикассо, воспоминания о которых переданы сквозь призму двух специфических форм: живописной и музыкальной.

Воспоминания о Пикассо связаны с «самоценностью конструктивных ячеек» (Т. Левая), их особым пространственным распределением. Иными словами, содержание раскрывается через особую, специфическую форму, возбуждающую у исполнителя (а отнюдь ни слушателя) определенную форму звукового выражения, заключающуюся в особом расположении фактурных планов. Благодаря специфической рифме планов фактуры исполнитель может представить себе геометрические фигуры, которые, согласно замыслу композитора, должны возбудить в нем определенные эмоциональные реакции. Таким образом, текст провоцирует исполнителя к диалогу с Пикассо. Что же касается слушателя, то ему предлагается текст, имеющий такую звукоорганизацию, которая опирается на двутерцовый лад, найденный Скрябиным в прелюдиях ор. 74. Он наиболее четко вырисовывается в заключении первой пьесы, в самом начале второй и в заключении третьей. Интересно, что в начале третьей пьесы звучит тема, напоминающая Композицию №3 Н. Рославца: она становится микрорефреном, объединяющим разнородные и самостоятельные калейдоскопы-ячейки. Слушая «Формы в воздухе», мы понимаем, что они организуются через специфический способ изложения, в котором отсутствуют какие-либо повторы тем. Взаимодействие живописного и музыкального рядов у Лурье имеет специфический дискурс, на-

страивающий слушателя на утонченную игру звуковых форм. В этой связи можно сделать предположение о том, что в произведении обобщенно-программного характера, каким являются «Формы в воздухе», отсутствует сюжет, но присутствует фабула и нарративная структура.

В некоторых случаях звукоорганизация музыкальных текстов XX века содержат явную информацию о том, к какому типу слушателей она адресована. Например, в рекламном слогане, песенке, логотипе происходит предельное упрощение гармонии (как и всех других элементов языка): в противном случае такая реклама вряд ли найдет отклик у массового слушателя (потребителя). Хорошо известно, что популярные жанры – вальсы, марши, шлягеры не содержат сложных аккордов. Сложнее обстоит дело с академической музыкой. Как правило, каждый современный композитор, формируя на протяжении всего творчества собственный индивидуальный код, воспитывает своего слушателя. В этом смысле на смену типу массового слушателя в XX веке приходит тип индивидуализированного слушателя, способного, например, воспринять фортепианные прелюдии Скрябина оп. 74, основанные на варьированном «пересказе» одного созвучия, как отражение нового ощущения времени. Синонимом такого времени может служить глагол в английском языке *present continuous tense*: длящееся, продленное время, границы которого нельзя определить точно. В английском языке данный глагол, подчеркивающий продолжение действия в момент речи, способен и к передаче разных эмоциональных состояний – удовлетворения или нетерпеливости.

В отличие от автора литературного текста, апеллирующего не только чувствами, но и фактами, не принадлежащими ему одному, композитор передает, как правило, переживания, принадлежащие ему, пытаясь найти отклик у идеального слушателя. Поэтому музыка, в отличие от литературы – искусство, обращенное к личностным чувствованиям, и в этом смысле глубоко интимное. В этой связи возникает и другое принципиальное отличие музыки и литературы. Книжки, написанные от первого лица, заставляют наивного читателя поверить в то, что «Я» в тексте – это сам автор. По этому поводу У. Эко приводит ссылку на П. Вудхауза, написавшего от первого лица мемуары собаки. У. Эко вводит понятие Образцового автора, которое «не вполне очевидное в начале повествования, обозначенное только несколькими легкими штрихами – к концу чтения окажется тем, что в любой эстетической теории называется “стилем”» [303, 31].

В то же время в литературном произведении Образцовый автор – это голос, обращающийся к читателю добродушно или надменно, на-

зидательно или лукаво. По мнению У.Эко, «Этот голос проявляется как совокупность художественных приемов, как инструкция, расписанная по пунктам, которой мы должны следовать, если хотим вести себя как образцовые читатели» [303, 32]. Однако образцовый автор – это не только автор высоко художественных произведений, он присутствует и в низкосортных сочинениях, далеких от высокого искусства, например, вызывающих чисто физиологическую реакцию.

В музыкальном произведении, не опирающемся на слово или визуальный образ, всегда сообщение идет от первого лица, выражающего авторское «Я» через всю систему формы выражения. Поэтому для точной передачи музыкального сообщения особое значение приобретает проблема коммуникативной установки на слушателя. Каким же себе представляет композитор слушателя, способного понять замысел композитора?

Для ответа на этот вопрос обратимся к типологии У. Эко, классифицирующего читателя (зрителя) на два противоположных типа, в которых находят выражение наиболее типичные модели читателя, интерпретирующего текст, и на которые ориентируется автор (М-Читатель): к первой относится Образцовый Читатель, ко второй – Эмпирический Читатель. Согласно У. Эко, Образцовый Читатель – это такой идеальный тип, «в котором автор видит своего будущего соратника и которого даже пытается создать» [303, 19-20]. В этом случае читатель не может использовать текст по своему желанию, так как ему хочется, а должен следовать за автором, владеть различными кодами и «воспринимать текст как готовый лабиринт, состоящий из множества запутанных маршрутов» [304, 21]. Однако образцовые читатели не только те, что готовы прочитывать многозначные тексты, но и тексты, рассчитанные на легко управляемого читателя, например, читателя всевозможных инструкций, или расписаний поездов, автобусов, самолетов. По мнению У. Эко, «Образцовый автор и образцовый читатель – фигуры, формирующиеся лишь по ходу, взаимно друг друга создающие» [303, 46-47].

В отличие от Образцового Читателя «Эмпирические читатели прочитывают текст по-разному, и не существует закона, диктующего им, как именно читать, поэтому они зачастую используют текст какместилище своих собственных эмоций, зародившихся вне текста или случайно текстом навеянных» [303, 19].

Классификация слушательского восприятия находит отражение в концепции Т. Адорно, выделяющего пять типов: 1) слушатель-эксперт, 2) хороший слушатель, 3) образованный слушатель, 4) эмоциональный слушатель, 5) поглотитель развлекательной музыки [331]. Не останавли-

ливаясь подробно на анализе слушательских типов Т. Адорно, отметим некоторую произвольность, отсутствие рядоположенности признаков и принципа парного противопоставления. Например, хороший слушатель предполагает наличие плохого, образованный необразованного, эмоциональный неэмоционального. В то же время первый тип – слушатель-эксперт по своему значению совпадает с типом Образцового (или идеального) читателя, выделенного У. Эко.

Слушателя музыкального произведения можно классифицировать по типу Слушатель Элитарный (профессионал) и Слушатель Массовый (любитель-дилетант). Профессиональный слушатель обладает всеми знаниями, необходимыми для ее оценки: разбирается в вопросах качества исполнения сочинения, хорошо ориентируется в технике композиции, обладает аналитическим типом мышления и эмоциональной отзывчивостью. Именно на этого слушателя – Образцового, согласно У.Эко, рассчитывает свое произведение современный композитор академического направления.

Слушатель Массовый имеет точки соприкосновения с Эмпирическим читателем в плане прочитывания музыкального текста как вместилища собственных эмоций. Слабо разбираясь в технических тонкостях произведения, такой слушатель оценивает произведение с позиций нравится – не нравится.

Если развить мысль о различии слушателей, то нельзя не принять во внимание и еще один немаловажный факт, связанный со спецификой восприятия текста, обусловленного работой правого и левого полушария головного мозга. Так, если слушатель воспринимает произведение с точки зрения эмоционального восприятия (при котором доминирует механизм правого полушария), то для него чрезвычайно важно постижение музыкального текста не разумом, а сердцем. Для такого слушателя первостепенным оказывается эффект психологически-эмоционального переживания. Если произведение не отвечает подобной психологической установке, то слушатель останется равнодушным, и его код не будет совпадать с композиторским кодом. Действительно, чувственное восприятие является одним из способов получения информационного сообщения. Как отмечает Ю. Лотман, «Нельзя не признать, что всякий процесс чувственного освоения также можно представить как получение информации. Вероятно, с определенной степенью огрубления, чувственное наслаждение можно было бы определить как получение информации из несистемного материала (в отличие от интеллектуального – получения информации из системности)» [148, 68]. Отличительной особенностью эмоционального восприятия являет-

ся его долговременность, ибо после того, как произведение отзвучало, в сознании слушателя долго остается эмоциональный след, благодаря которому можно возвращаться и восстанавливать эмоции, пережитые во время прослушивания произведения. По мнению Ю. Лотмана, «Чувственное наслаждение подразумевает применение многократных и разных кодов. Оно длительно и может продолжаться, пока есть определенная реальность, подлежащая чувствам, пока есть внесистемный материал, который подлежит ввести в различные системы» [148, 68].

Другая категория слушателей, у которых доминирует левое полушарие, воспринимает произведение с позиций познания его сущностной стороны. Для такого слушателя чрезвычайно важными становятся поиски логически осмысленного развития, ощущение целостности, стройности художественного замысла. Интеллектуальное постижение музыкального текста совершается на основе небольшого числа кодов, поскольку основная задача такого слушателя состоит в том, чтобы упорядочить весь разноликий материал и свести его в единое целое. В отличие от эмоционального восприятия, интеллектуальное познание произведения кратковременно: «Учитывая скорость работы головного мозга человека, следует отметить, что время интеллектуального наслаждения – понимания, – если не включать в него предшествующего времени “непонимания”, ничтожно мало. Человеком оно осознается как “мгновение”» [148, 68].

Если попытаться противопоставить чувственное и интеллектуальное восприятие, то оно может быть сведено к следующим антитезам:

чувственное	интеллектуальное
энтропия	информация
эмоция	разум
физическое	духовное
материальное	идеальное
множество кодов	один код (или ограниченное количество кодов)
длительность	одномоментность

В то же время, кажущееся, на первый взгляд, противопоставление чувственного и интеллектуального восприятия, не противоречит, а, как правило, взаимодополняет друг друга. Музыкальное произведение, воздействуя, прежде всего, на эмоциональный мир, способно доставлять не только физическое, но и интеллектуальное удовлетворение, превращая звуки в знаки, активизирует мыслительную деятельность слушателя.

Возвращаясь к музыке XX века, отметим, что она в большей мере адресована интеллектуальному, а не эмоциональному слушателю. Поэтому код слушателя, воспитанного на романтической музыке, не совпадает с кодом автора, посылающего слушателю текст, рассчитанный на слушателя, способного к получению наслаждения от интеллектуального восприятия текста.

Общеизвестно, что для уяснения авторского замысла от слушателя требуется неоднократное, а в некоторых случаях бесконечное множество прослушиваний музыкального произведения. Такое прослушивание, с одной стороны, позволяет заполнить смысловые пробелы: пройти последовательно сквозь «черный ящик», восстанавливая недостающие звенья. С другой стороны, музыкальный текст требует от слушателя активных мыслительных действий. Вовлекая слушателя в лабиринт, только лишь намекая на какие-то известные символы и знаки, текст не расшифровывает их, а призывает к поиску выхода. Подобное восприятие музыкального произведения имеет много общего с восприятием литературного текста, механизм которого У. Эко назвал ленивым, требующим, «чтобы читатель выполнял за него львиную долю работы» [304, 52].

Перевод плана выражения (звукоорганизации) в план содержания, происходящий в сознании слушателя, можно представить в виде иерархической лестницы, поэтапно проясняющей смысл музыкального произведения. В этой связи обратимся к концепции У. Эко о роли читателя литературного текста, согласно которой такой перевод осуществляется поэтапно через описание кодов и субкодов [304, 31]. Всего выделяется семь этапов, в которых определяются

- 1) базовый словарь;
- 2) правила кореференции;
- 3) контекстуальные и ситуативные предпочтения;
- 4) риторическое и стилистическое гиперкодирование;
- 5) общие фреймы;
- 6) интертекстуальные фреймы;
- 7) идеологическое гиперкодирование.

Этапы познания текста позволяют проследить постепенный процесс, при котором слушатель, вынимая из словарного запаса интонации-лексемы, наделяет их смыслом. В то же время сложность декодирования известных лексем заключается в том, что апробированные слухом интонации приобретают контекстуальный смысл.

Базовый словарь предполагает выделение основных оборотов речи с целью актуализации грамматических и синтаксических свойств лексем. Так, в сочинении «Формы в воздухе» А. Лурье синтаксические

единицы музыкального текста интерпретируются композитором как своеобразные формы пластического звучания, как «абстрактные существа» с особыми свойствами. Подобное восприятие формы можно найти у В.Кандинского, для которого треугольник, квадрат, круг, ромб, трапеция обладали специфическим «духовным ароматом». Например, желтый цвет сильнее выявляет свою специфику в треугольнике, а синий наиболее ярко обнаруживает глубину в круге [97].

Определенным настроем или ориентиром для базового словаря может служить название произведения. Например, «Вопрос, оставшийся без ответа» Ч. Айвза дает установку на семантические свойства музыкального материала. Слушателю предлагается нарратив, содержанием которого становится процесс говорения, где заглавной становится тема вопроса. Каким будет конкретно сам вопрос, слушатель не знает, так как не знает, какие из потенциальных свойств вопроса будут актуализированы в предлагаемом произведении (пример 88).

Правила кореференции. Под кореференцией понимаются такие ситуации, «когда в тексте разные выражения (в частности, слова) или разные вхождения одного и того же выражения имеют один и тот же референт (относятся к одному и тому же объекту)» [304, 464]. На данном уровне происходит трансформация поверхностных структур в глубинные в пределах одного проведения темы. Если в процессе слушания возникает неоднозначность кореференции, то слушатель ожидает разъяснений от последующего развития темы. Так, открывающая сочинение Ч. Айвза тема не связана с основной сюжетной линией, обозначенной в названии. Вместо темы-вопроса в партии струнных инструментов излагается нисходящий тетрахорд, стилизованный в духе строгой полифонии. Выдержанное четырехголосие, неспешное ритмическое развитие и медленный темп (*Largo molto sempre*), специфическая диатоническая гармония, основанная на чередовании мажорных и минорных трезвучий, настраивают слушателя на образ, лишенный каких-либо страсей и противоречивых сомнений.

Контекстуальные и ситуативные предпочтения. Согласно У. Эко, «контекстуальные предпочтения устанавливаются до появления текста тем семантическим механизмом, который мы называем *энциклопедией*, и они лишь потенциально присутствуют в каждом данном тексте» [304, 38]. Для слушателя музыкального произведения контекстуальные предпочтения связаны с возможностью обнаружить известный ему звуковысотный код в сочетании с другим кодом. Одна из задач слушателя – активизировать свой энциклопедический словарь, отсылающий

не только к данному тексту, но и другим знакомым ему текстам. Возникающий процесс сравнения контекстуальных кодов с известными кодами У. Эко называет интертекстуальной компетенцией. Рафинированные, утонченные эмоции «Форм в воздухе» отсылают слушателя к сочинениям Скрябина, заставляя активизировать словарь, наполненный изысканными «оборотами речи» и специфичной звуковысотной лексикой, основанной на эффекте «длящегося времени».

Ситуативные предпочтения позволяют соотнести акт высказывания данного сочинения с внешними обстоятельствами. Так, текст «Вопрос, оставшийся без ответа» отсылает к музыкальным сочинениям типа «Отчего?» Шумана, «Отчего?», «Зачем?» Чайковского. В то же время у Айвза постановка вопроса – в отличие от Шумана и Чайковского – не предполагает ответа, о чем слушатель узнает из названия, настраиваясь на ситуацию развертывания плана содержания в ином русле.

Риторическое и стилистическое гиперкодирование. В вербальной речи существуют обороты типа «давным-давно», позволяющие читателю сразу же понять, что, во-первых, повествование будет совершаться вне исторического времени, во-вторых, оно совершается вне реальности, и, в-третьих, основано на вымысле. К правилам гиперкодирования относятся и законы жанра. Так, в начальной теме сочинения «Вопрос, оставшийся без ответа» слушатель без труда определяет жанровые элементы хорала, основанного на гармонизации верхнего тетрахорда, подчеркивающего окраску трезвучий *G dur* и *C dur*. Чтобы не вводить слушателя в заблуждение, дабы он «не перепутал» текст XX века с текстом, исторически дистанцированным, Айвз делает ремарку *con sordini*, придающую теме призрачный, нереальный, вневременной характер. В памяти воскрешаются известные мелодико-гармонические обороты в соответствующем жанровом ключе. Тема звучит настолько самодостаточно, что Айвз знает: его Слушателю не потребуется дополнительная информация об этой эпохе.

Выводы на основе общих фреймов. В семиотике понятие фрейма введено М. Минским, согласно которому фрейм является своеобразной формой знаний о мире, или схемой записи какой-либо типовой ситуации [167], например, фрейм «школа» предполагает наличие слов «учитель», «ученик», «директор», «завуч», «перемена» (в значении перерыва между занятиями) и типовых действий: «учить уроки», «ходить в школу», «пропускать занятия» и т.д. Таким образом, фрейм является потенциальным текстом с определенными жизненными ситуациями.

Произведение Айвза дает установку слушателю на определенный фрейм «вопрос», которому свойственны определенные звуковысотные коды, объединенные такими понятиями, как восходящее мелодическое движение, повтор в конце фразы (мотива) одного звука, создающее ощущение неопределенности, наличие хроматизмов, эллиптических оборотов, гармонической неустойчивости. Например, у Шумана преобладающей становится гармония доминанты, у Чайковского подчеркиваются эллиптические обороты.

У Айвза, композитора XX века, тема вопроса появляется после проведения хорала. Несмотря на явное различие интонаций вопроса у Айвза и его предшественников, слушатель вполне отчетливо может сопоставить имеющийся базовый словарь с контекстом.

Экспрессивность вопроса заостряется наличием двух септим (нисходящей уменьшенной и восходящей большой), двух малых терций (нисходящей и восходящей) и скрытых на расстоянии двух малых секунд (*cis-c*, *e-es*). В интонационном составе мотива вопроса нетрудно заметить опору на апробированное временем мощное средство драматической музыки: уменьшенный вводный септаккорд. Таким образом, экспозиционный раздел произведения Айвза вполне традиционен: в нем слушатель распознает фрейм «вопрос» и сопутствующие ему музыкальные «ситуации», позволяющие психологически настроиться на дальнейшее напряженное развитие музыкального действия.

Выводы на основе интертекстуальных фреймов. Прослушивание музыкального произведения зависит от опыта слышания других музыкальных текстов. По определению У. Эко, «*Интертекстуальная компетенция* может рассматриваться как особый случай гиперкодирования; она создает свои собственные интертекстуальные фреймы (которые зачастую отождествляются с правилами жанра)» [304, 43].

В чем же новизна музыкального текста Айвза? Чтобы ответить на этот вопрос, необходимо погружение в план развертывания мысли. Этот план, называемый драматургическим, обусловлен действиями трех персонажей: два из них уже были охарактеризованы как хорал эпохи строгой полифонии и тема романтического вопроса. Третий персонаж представлен токкатно-скерцозной темой с типично заостренными интонациями, диссонирующей вертикалью, в основе которой аккорды секундового и квартового строения, свойственные музыке XX века. В своей монографии, посвященной музыке XX века, Р. Морган отмечает, что: «квартет четырех флейт отвечает первым шести проведением трубы (последнее проведение в конце сочинения остается без ответа3), при

итом каждая реплика становится все масштабнее, громче, более дисонантной и хроматичной, а с точки зрения ритма намного свободнее, чем при первом проведении» (перевод мой – Л.С.) [346, 145]. Это действующее лицо появляется значительно позже первых двух и противопоставляется им в плане разворачивания времени. Если две предыдущие темы от начала до конца идут в одном темпе *Largo molto sempre*, то третья тема как бы постепенно набирает ускорение, проходя темповые градации *Adagio*, *Andante*, *Allegretto*, *Allegro*, *Allegro molto*, *Allegro accelerando* to *Presto*, *Molto agitando* с последующим переходом в алеторическое заключение. Таким образом, каждая из трех тем обладает общими фреймами, которые, в свою очередь, могут быть дешифрованы с помощью интертекстуальной информации. Поскольку речь идет о музыкальном произведении, то очень важно учесть, что при характеристике фреймов мы должны использовать музыкальные термины.

Обратимся к характеристике общих фреймов сочинения Айвза. Первый фрейм хорал на основе гармонизации тетрахорда предполагает характеристики, связанные со словами «носитель средневековой культуры», «теоцентрический взгляд на мир», «преобладание внеличного над личным», которым соответствуют музыкальные термины «строгое голосоведение», «равноправие голосов без выделения ведущего голоса», «последовательность трезвучий I, III, IV и V ступеней».

Второй фрейм мотив вопроса включает в себя комплекс таких понятий как «сомнение», «внутренняя противоречивость», «личностный характер», что свидетельствует о культуре романтизма, которым соответствуют термины «мелодические ходы на широкие интервалы», «никнувшие в конце фразы нисходящие интонации», «хроматизмы», «гармоническая неустойчивость».

Третий фрейм становится носителем культуры XX века, включающий в свою орбиту комплекс таких понятий как «дисгармоничность сознания», «ускоренный бег времени», «гротеск», «разрушение», которым соответствуют термины «дисгармония», «диссонанс», «ритмическая и метрическая свобода».

Выделенные общие фреймы становятся базой (или схемой) для характеристики интертекстуальных фреймов, которые обусловлены правилами и спецификой жанра, что способствует созданию текстов с более ограниченными фреймами. В случае с Айвзом мы ограничены жанром камерной музыки, написанной для 4 флейт (или по выбору исполнителя, 4 гобоев, 4 кларнетов), солирующего инструмента трубы (или по выбору исполнителя, английского рожка), и струнных инструментов

(скрипки I, II, альты, виолончели и контрабасы). В связи с этим слушатель извлекает из запасов своей памяти интертекстуальные фреймы, связанные с кругом понятий, входящих во фрейм «камерный жанр». Поскольку объектом диссертационного исследования является звукоорганизация, то в этой связи фрейм «звукоорганизация камерного жанра» включает еще меньше средств, чем общий фрейм. На интертекстуальном уровне определить круг значений данного фрейма становится весьма затруднительным, однако, отталкиваясь от жанровых характеристик участвующих персонажей, можно предположить, что для темы, основанной на нисходящем тетрахорде, опирающемся на хорал, фрейм «звукоорганизация камерного жанра» будет включать «четырёхголосие» (по аналогии с голосами сопрано, альт, тенор, бас), «мажорные и минорные трезвучия». Для темы вопроса фрейм «звукоорганизация камерного жанра XX века» будет включать «перечень голосоведения», «расслоение голосов музыкальной ткани», «диссонирующие аккорды».

Идеологическое гиперкодирование. Данное понятие связано с восприятием текста в зависимости от нравственно-идеологических пристрастий слушателя, которое может привести либо к полному отрицанию произведения, либо к его признанию. Нравственно-идеологические пристрастия слушателя находят свое проявление всегда, даже в тех случаях, когда он не осознает их. Например, слушатель произведений Скрябина, которому импонирует изысканная, красочная звуковая палитра композитора, будет полностью согласен с его системой кодового механизма, тогда как слушатель, не воспринимающий Скрябина, пойдет дальше по пути нравственно-идеологического анализа этой системы с целью ее «разоблачения».

На основе выделенных этапов, связанных с характеристикой кодов и субкодов, их последовательного декодирования в сознании слушателя, определим глубинный слой плана содержания сочинения Айвза «Вопрос, оставшийся без ответа». Для установления базового словаря следует принять во внимание заданный в названии произведения «семантический маркер» (У.Эко). В нем заключена альтернатива объектов, в результате которой опровергается альтернатива второго объекта. Возникающий топик можно обозначить как «вопрос, не имеющий ответа» или «вопрос, на который нет ответа». Данный «семантический маркер» наиболее отчетливо обнаруживается в противопоставлении трех звуковысотных кодов: 1) средневекового, 2) романтического, 3) современного, каждый из которых приобретает значение символа определенной культуры. Произведение Айвза – попытка воспроизведения неоднород-

ного текста культуры, в котором разные языки обнаруживают сложное многоголосие. Эта сложность заключается в неоднородности темпов развития музыкальных культур: механизмы средневековья и романтизма двигаются с одной скоростью, тогда как механизм культуры XX века развивается в ускоренном темпе. Несмотря на яркий контраст звуковысотных кодов средневековья и романтизма, объединяющим началом служит временной план: обе темы, остигательно повторяясь без каких-либо изменений, становятся своеобразным символом вечности.

Таким образом, антитеза прошлое – настоящее заключена в противопоставлении культурного пласта современности культурам средневековья и романтизма. Сопоставляя культуру современную и культуры, ушедшие в прошлое, Айвз пытается поставить вопрос, связанный со скрытыми симптомами болезни современной музыкальной культуры. В таком случае вопрос, вынесенный в заглавие произведения, должен быть скорректирован слушателем следующим образом: «Почему столь дисгармоничен XX век и в чем причина болезни?». Вполне возможно, что название сочинения имеет и семиотическую интерпретацию, подтверждающую мысль У. Эко: «создавая мир, заключающий в себе мириады событий и персонажей, невозможно рассказать об этом мире все до конца. Можно лишь дать общий очерк и затем попросить читателя заполнить многочисленные пробелы... Текст, в котором излагалось бы все, что воспринимающему ему человеку надлежит понять, обладал бы серьезным недостатком – он был бы бесконечен» [303, 9].

Выделенные этапы слушательского восприятия взаимосвязаны между собой, поэтому движение от одного к другому может совершаться в обоих направлениях. Такая двусторонняя связь позволяет корректировать возникшие в процессе восприятия контекстуальные и ситуативные предпочтения, общие и интертекстуальные фреймы, риторическое, стилистическое и нравственно-идеологическое гиперкодирование. Иными словами, в процессе прослушивания произведения слушатель, заполняя многочисленные пробелы, формирует музыкальную энциклопедию и устанавливает свои собственные коды, с помощью которых происходит дешифровка композиторского кода. В этой способности слушателя к декодированию заключается его творческая инициатива, в зависимости от которой возникает мера понимания произведения, дающего разным слушателям разную информацию.

Подытожим изложенное в данной главе. Музыкальное произведение, как и любое художественное произведение, является носителем информации, с помощью которой слушатель обогащает свои знания об

окружающем мире. Как правило, эти знания связаны с раздвижением границ художественного мира, ибо музыка всегда говорит о музыке или о смежных с ней искусствах. Поскольку однозначная информация, лишенная двусмысленности, приводит к появлению стереотипных, штампованных оборотов речи, снижающих эстетическую значимость произведения, то первостепенное значение приобретает информация, наполненная намеками, ассоциативными связями. В такой информации усиливается роль энтропии, способствующей возникновению помех, на первый взгляд, мешающих слушателю декодировать текст адекватно замыслу композитора. В то же время именно информация, наполненная нарушениями правил и канонов, представляет художественную ценность. В ней повышается смысловая наполненность и возникают новые эмоциональные ощущения, ибо музыка, прежде всего, является искусством переживания. С появлением помех, нарушающих предсказуемость текста, происходит установление нового кода, так как элементы беспорядочности, вступая в диалектические отношения с установленным для данного исторического времени порядком языковых норм, разрушают привычный код.

Глава 5. МЕТОДЫ СЕМИОТИЧЕСКОГО АНАЛИЗА ЗВУКООРГАНИЗАЦИИ

Музыковедение XXI века все чаще устремляется в другие области знаний: математику, физику, химию, биологию, психологию, лингвистику, что способствует его интеграции в широкий научный контекст. Результатом интеграционного процесса становится использование терминов, проникающих в разные научные сферы, которые могут не только сохранять свое первоначальное значение, но и существенно изменяться.

Семиотический аспект анализа звукоорганизации музыки XX века ставит аналитика перед необходимостью определения самого понятия «семиотика», выступающего в четырех основных значениях. Первое, наиболее распространенное определение данного понятия можно сформулировать по отношению к объекту: «Семиотика – это наука о знаках и знаковых системах». Имея дело со знаковостью, семиотика рассматривает все объекты как знаковые, заменяя вещи их обозначениями. При этом существует множество факторов – психологических, социальных, культурных, философских, религиозных и т.д., от которых зависит рассмотрение определенной вещи как знака.

Поскольку знаки нуждаются в толковании, обусловленном перечисленными факторами, то для одних людей определенные вещи наделяются значениями, которые могут быть совершенно незначимы для других людей. Таковы приверженцы нетрадиционных религиозных или тайных обществ, а также люди с нарушенной психикой, придающие той или иной вещи знаковый характер. Например, члены тайного масонского ложа, общались друг с другом с помощью целого ряда знаков, имеющих материальный характер, и являлись своеобразным паролем для узнавания посвященных членов этого общества. В силу данных обстоятельств знак имеет относительную или производную природу, зависящую от других факторов. Поскольку семиотика рассматривает всю окружающую нас реальность как знаковую, то в этом смысле семиотика в отличие от других наук и искусств не имеет своего специфического объекта: ее объекты исследования совпадают с объектами всех наук и искусств. Таким образом, семиотика обладает всеобъемлющим свойством отражения окружающих нас объектов.

Второе значение связано с понятием семиотики как науки, использующей лингвистические методы исследования к другим объектам, не

опирающимся на естественный язык. С этой точки зрения семиотика является способом рассмотрения любого объекта, сформированного по подобию вербального языка. Сущность данного метода заключается в том, что объекты других наук, искусств, явлений культуры могут быть исследованы с широких позиций – как явления, имеющие свой собственный язык: жесты, мимика, поведения людей, насекомых и животных, карточные игры, религиозные ритуалы [302]. Это своеобразный перенос терминологической системы лингвистики, ее методов исследования на явления неязыковой природы: все окружающее нас в природе рассматривается как метафорическое описание языка.

Музыкальный знак в отличие от знаков вербального языка имеет специфику, заключающуюся в трудности его вычленения из текста. Если суммировать наблюдения музыковедов над особенностью музыкального знака, то можно выделить следующие признаки: 1) обладает материальностью, поскольку опирается на звук как явление физическое, характеризующееся акустическими свойствами; 2) отличается устойчивостью структуры, способствующей узнаванию знака; 3) выполняет определенные функции, связанные а) с пробуждением представлений об окружающем мире, б) выражением эмоциональных отношений, в) воздействием на механизмы восприятия и г) указанием на связь с другими знаками [см.: 11, 160, 292].

Третье понимание основано на соединении первых двух значений. В этом случае под семиотикой понимается наука, рассматривающая с позиций знаковой природы текст, который истолковывается как феномен языка. Под текстом понимается любая вещь, рассмотренная семиотически.

Четвертое значение семиотики связано с ее пониманием как некоей метанауки (или по Пирсу металогики, по Ельмслеву металингвистики). Метаисследования составляют небольшую часть семиотических исследований, а сама семиотика распадается на более частные дисциплины. Данное понимание определяется характером субъекта семиотики и ориентацией ее исследования на использование принятой терминологической системы: знак, код, семиозис, сигнификация и т.д.

Методология семиотического анализа базируется на соответствии означающего и означаемого и характере их взаимодействия. В зависимости от того, какая из сторон знака является приоритетной, различают направления и школы. Так, структуралисты опираются на строгое соответствие обеих сторон, отстаивая позицию четкой структуры текста, тогда как постструктуралисты Ю. Кристева и Р. Барт, критикуя сосюрровскую модель, утверждают превосходство означающего над означаемым, открывая тексту процесс бесконечного структурирования.

Одним из ярких представителей структурализма, разработавшим методологию семиотического анализа, является М. Риффатерр. В своей работе «Семиотика поэзии» исследователь утверждает мысль об автономности произведения и «правильности расшифровки» его смысла. Согласно данной точке зрения, интерпретация литературного текста выполняется на двух уровнях: на первом уровне читатель, прочитывая по порядку текст, старается понять его реальное значение, на втором – читатель в процессе чтения обнаруживает различные несоответствия, противоречия, преувеличения или разрывы. Отсюда делается вывод, что первый уровень, поверхностный, связан с линейным, миметическим чтением, а второй, глубинный, – с нелинейным аналитическим чтением. Этот глубинный уровень М. Риффатерр и определяет как семиотический, который, в отличие от поверхностного смысла текста, раскрывает глубинный семиотический смысл, наполненный значением.

Семиотический аспект анализа неотделим от понятия текста, который формируется в соответствии с законом развертывания языка. В семиотике различают понятие произведения и текста. Произведение – это часть ограниченного художественного пространства, принадлежащего автору, заключающего в себе определенное значение, скрытое от воспринимающего, поиск которого называется интерпретацией. Текст – это языковая деятельность, в которой окончательное значение означаемого постоянно откладывается. Если произведение окончательно формирует означаемое, то текст представляет собой «игру» со знаком (означающим), поэтому как процесс (действие) он призван умножить значения. В этом смысле текст, по мнению Ю. Лотмана, обнаруживая признаки интеллектуального устройства, выступает в роли «самовозрастающего логоса» (Гераклит).

М. Арановский, разделяя понятия произведения и текста, характеризует их с онтологической точки зрения и с позиции временного развертывания: «Между произведением и текстом существуют отношения *разных способов бытия* одного и того же артефакта. Это два противоположных взгляда на одно и то же явление, два методологически отличающихся друг от друга подхода, которые институируют *онтологически разные объекты*, находящиеся в сугубо разных пространствах и различных координатах времени. Мы говорим о произведении в случае, если оно уже *состоялось*, уже *существует* – и физически, и как представление. Физически – когда мы реально воспринимаем его как книгу, ноты или диск. Как представление – когда мыслим о нем как о *свернутом*, симультанном образе некогда воспринятого процесса звучания. Напротив, о тексте мы говорим только по отношению к тому, что толь-

ко еще происходит, протекает во времени. Произведение – это то, что уже есть, текст – то, что еще есть. Они находятся в разном времени: произведение, будучи уже созданным – в прошлом, а текст, являясь только создающимся, – в настоящем и отчасти в будущем. *Произведение развертывается в текст – текст свертывается в произведение»* [11, 24-25].

Звукоорганизация XX века, простирающаяся на разные грамматические и синтаксические уровни, рассматривается как текст, несущий определенную информацию, наполненную тем или иным смыслом. Рассматривая подходы к семиотическому анализу музыкального текста с точки зрения специфики его звукоорганизации, выделим две основные разновидности. Первый подход, обозначенный как имманентный, рассматривает текст с позиций квазипространственной фигурации, образуемой «формальными элементами разного уровня». В этом случае текстопорождающим устройством является структура. Такой подход с наибольшей очевидностью представлен в структурализме, в частности, примером такого подхода может служить идея русских формалистов об имманентности литературного ряда, а также концепция У. Эко о модельном, образцовом или имманентом читателе [см.: 303, 304]. Согласно Е. Горному, имманентный анализ текста основывается на следующих установках:

- 1) структуры, лежащие в основе текста, объективны;
- 2) их существование независимо от наблюдателя;
- 3) структуры конструируются с помощью различий и оппозиций;
- 4) они универсальны;
- 5) организованы как язык;
- 6) могут исследоваться с помощью методов семиотики как металингвистики [332].

Второй подход назван интертекстуальным, в котором основное внимание уделяется тексту, вступающему в определенные соотношения с другими текстами. Межтекстовые связи позволяют установить смысловые арки, что способствует раздвижению границ отдельного текста, само понятие которого приобретает черты универсальности. При интертекстуальном подходе анализ смещается с соотношения элементов внутри текста на соотношение элементов между текстами: внутритекстовые элементы мыслятся как заимствованные из других текстов или отсылающие к ним. Если имманентный метод анализа концентрирует внимание на контексте, то интертекстуальный анализ становится поиском «семиотического универсума», содержащего в себе все реальные и потенциальные тексты, через которые слушатель (читатель или зритель) осмысливает текст.

Сравнение двух подходов к семиотическому анализу позволяет говорить о том, что структурный аспект является порождением тяготения к рациональной упорядоченности и, направленный вглубь текста, связан с центростремительностью, тогда как второй подход, раздвигающий текстовые границы вширь, обнаруживает тенденцию к центробежности.

5.1. Метод имманентного анализа

Имманентный метод анализа активно разрабатывался в трудах Ю. Холопова, С. Курбатской, В. Ценовой, рассматривающих звукоорганизацию музыки XX века как язык, построенный по определенным грамматическим правилам. Общеизвестно, что гармония – одна из музыковедческих дисциплин, изучение которой традиционно предписывало знание законов построения и соединения аккордов, норм голосоведения. Все это создавало впечатление о том, что такой подход не отражает сущности самого объекта, так как расчленяет музыку на составные части, выхолащивая из нее содержание. Однако, если обратиться к другим областям знания, таким как математика, лингвистика, то структурный подход при их изучении оказывается вполне правомерным. Например, математика предполагает знание арифметики, а изучение любого языка начинается с основ грамматики. Поэтому на определенном этапе изучения той или иной науки вполне естественно представить ее как имманентную структуру. Однако имманентность не означает уход от проблемы содержания. В этой связи сошлемся на Ю. Лотмана: «Существует весьма распространенное предубеждение, согласно которому структуральный анализ призван отвлечь внимание от содержания искусства, его общественно-нравственной проблематики ради чисто формальных штудий, статического учета “приемов” и тому подобного... Известно, что учебники иностранного языка не отличаются особенной глубиной развиваемых в них идей, – них другая задача: научить владению языком как определенной системой, способной служить средством передачи любого содержания» [148, 44].

В отличие от вербального языка, в музыкальном тексте XX века каждое произведение (и даже его отдельные части) построены индивидуально, в силу чего грамматические нормы, соотношение единиц текста каждый раз организуются различно. Любое художественно полноценное произведение отличается богатством смысловых оттенков, но как найти ту первоначальную нить, как определить те интонационные, мелодико-гармонические обороты, которые необходимо проанализиро-

вать в первую очередь? Известно, что в каждом процессе переработки информации можно выделить совокупность начальных сигналов и некоторую совокупность заключительных сигналов. В музыкальном произведении данные разделы имеют первостепенное значение, поскольку аккумулируют в себе наиболее характерные черты целого. Подтверждением могут служить принципы эстетического воздействия – проецирование и резюмирование, проявляющиеся на разных уровнях музыкального произведения: в теме, фокусирующей целое, её композиции, предвосхищающей всю форму произведения, гармоническом обороте, подобно «тристан-аккорду» Вагнера, реминисценциях лейтмотивов в заключениях оперных сцен, строениях бетховенских код, напоминающих структуру разработок, ретардационных кадансах И.С. Баха. Однако промежуточные звенья могут быть самыми разнообразными и поэтому обладают свойствами ускользать от аналитика (слушателя). Задача научного описания состоит в том, чтобы объяснить, как происходит перевод сигналов от начала к концу и каковы связи между ними. В кибернетике существует понятие «чёрного ящика», которое можно применить по отношению и к современному произведению. В анализе важно пройти сквозь этот «чёрный ящик», проследить путь от начала к концу, не теряя главной нити движущейся информационной системы. Определив начало и конец, следует уяснить, что приходит в движение, каковы процессы преобразования звуковысотной организации.

Сочинения разных стилей позволяют раскрыть некоторые общие закономерности, свойственные явлениям разного порядка: системам, сохраняющим связь с традиционной мажоро-минорной, удалённым от неё и в самых общих чертах воспроизводящим прежние логические связи, а также звукоорганизациям, основанным на принципах додекафонно-серийной техники.

Учитывая особую роль начальных и завершающих разделов развития, приводим основные этапы раскрытия внутренней логики произведения, главные стадии которого могут быть обозначены следующим образом:

1. Любое музыкальное произведение предстаёт перед нами как явление художественного порядка, раскрывающееся во взаимосвязи содержания и формы. Поэтому характер музыки, её образный строй определяются через эмоциональное восприятие: проигрывание, прослушивание произведения, а затем осмысление логических, формообразующих единиц текста. В зависимости от замысла, стиля это могут быть: начало, фокусирующее целое; середина, становящаяся центром, к которому направлено развитие; и конец, где как в литературном про-

изведении окончательно проясняется смысл происходящих событий. Определение границ разделов – масштабного уровня всего произведения – имеет особое значение для воспроизведения логики отдельных частей, фраз и мотивов, ибо гармония как высотная структура познается в её отношении к форме. С этой точки зрения весьма желателен предварительный анализ разделов, аккумулирующих состояние высотной структуры. В них в «снятом виде» фокусируются средства всей системы. Например, в V песне из «Книги висячих садов» Шёнберга после долгих тональных «блужданий» в самом конце утверждается тональность *G* двутерцового мажоро-минора с помощью автентического оборота. Многократно повторенная с различными модификациями автентическая формула становится своеобразным кодом произведения, с помощью которого возможна дешифровка всей звукосистемы. В «Вариациях на один аккорд» Шнитке гармоническая идея заключена в самом начале, поэтому все дальнейшее развитие связано с центробежной тенденцией, способствующей расслоению аккорда как целого на относительно самостоятельные части.

2. Характеристика типов фактуры, особенности соотношения голосов, определяющих вертикаль, состоящей либо из относительно автономных единиц-аккордов, либо отдельных тонов, складывающихся в интервалы. Особое значение имеет анализ крайних точек фактуры «верха» и «низа». Например, для стиля Скрябина весьма существенно движение баса в рамках тритона по малым терциям вверх и вниз, для Мессиана – движение блок-аккордов на фоне выдержанной педали.

3. Исследование тональности через характеристику свойств её индексов (Ю. Холопов). Состояние тональности позволит определить особенности сонантного уровня, связанного с соотношением кон- и диссонанса.

4. Определение типа лада – тонального, модалного, серийного, характеристика свойств его звукоряда: наличие или отсутствие симметрии, особенности сегментации. Например, в пьесе Бартока №141 из цикла «Микрокосмос» несимметричный мелодический мажор, а в «Книге висячих садов» №5 Шёнберга – симметричный двутерцовый мажоро-минор (2.1.1), на ступенях которого можно построить трезвучия и септаккорды с вариативными тонами – основным, терцовым и квинтовым.

5. Чтобы приблизиться к успешному решению задачи – раскрытию индивидуального своеобразия звукоорганизации и отысканию логики развития, необходимо тщательное исследование горизонтали. В процессе анализа следует обратить внимание на наиболее характерные и часто встречающиеся интервалы, группы интервалов, обороты и про-

следить их развитие, отношение к форме. Дать краткую характеристику интонационного зерна, его метро-ритма. В серийной музыке анализу подвергается интервальное строение ряда, его сегменты, серийный кватернион с обозначением высотных перемещений. Необходимость в таком исследовании возникает в связи с тем, что нередко отношения тонов горизонтали проецируют вертикаль.

6. Исследование вертикали и определение структуры аккордов, у Бартока в пьесе №141 из «Микрокосмоса» три аккорда, составляющие вертикаль, имеют разноинтервальную структуру, однако в основе каждого из них лежит принцип симметрии. У Шнитке в «Вариациях на один аккорд» вертикаль представляет всеинтервальную серию, проецирующую соотношение вертикально-горизонтальных координат всего произведения в целом.

7. Определение центрального элемента системы: формы его изложения – вертикальной, горизонтальной, диагональной; структуры, для характеристики которой важны свойства сонантности, симметрии и всеинтервальности.

8. Характеристика связи элементов системы, их субординационных отношений. При этом немаловажное значение имеет ритмическое обособление центрального аккорда, группы аккордов, интервалов, появляющихся на сильных долях такта, частота их смены, способствующая созданию пульса гармонии – замедленного или учащённого.

9. На основе анализа делаются определенные выводы, которые могут быть связаны со следующими проблемами:

а) какова художественная цель в использовании того или иного средства высотной структуры;

б) звуковысотная техника и ценность музыки;


в) звукоорганизация музыки XX века и проблемы коммуникативных связей.

г) новации и традиции в соотношении высотной системы и формы.

Обратимся к анализу четырёх различных по стилю и типам высотной техники произведений: пьесы Бартока из цикла «Микрокосмос» №141, прелюдии №17 Щедрина из цикла «Прелюдии и фуги», V песни из «Книги висячих садов» Шёнберга, «Вариации на один аккорд» Шнитке.

В пьесе Бартока из цикла «Микрокосмос» №141 ярко выражена тенденция к индивидуализации гармонии в условиях традиционной трактовки тональности (пример 89). Она имеет оживленный, подвижный характер, за которым нетрудно увидеть песенно-танцевальную основу. Черты песенности проявляются уже в самом начале, где в диатонической мелодии, вращающейся в диапазоне квинты, выделяются опорные I и V сту-

пени лада, что свойственно народным песням. Близости к народной песне способствует также мелодизированная фактура с линией баса, симметрично-противоположной мелодии (поэтому пьеса называется «Отражение»), и метрическая подвижность: $\frac{2}{4}, \frac{6}{8}, \frac{3}{8}$. В тоже время ритмическое

окончание фраз  (см. т. 7 и 14) сообщает теме черты танцевальности.

Следующий раздел *piu mosso* противопоставляется первому характерной для танцев регулярной акцентностью, стабильностью метра. Это противопоставление сохраняется и в дальнейшем. Народной песенно-танцевальной основе пьесы соответствует форма – семичастное рондо, отражающее принцип движения на фоне неподвижности, *abacada* с чертами вариационности, что особенно заметно в тенденции к постоянному обновлению темы при повторениях.

Четырехголосная фактура, выдержанная от начала до конца, распадается на два пласта, которые претендуют на ладовую самостоятельность и в то же время образуют единое целое. Мелодически расходящееся движение от опорного тона *B* образует политональность *B dur* и *es moll* с метрическим подчеркиванием звуков тонического трезвучия *b-d-f* (в верхнем) и *b-ges-es* (в нижнем) голосах.

В целом, ладовое развитие первого четырнадцатитакта можно обозначить асафьевской формулой *imt*, где *i* – начало, точка ладового отправления, *B dur*, *m* – развитие, приводящее к параллельному взаимодействию *B dur* и *es moll* и *t* – восстановление нарушенного равновесия,

сведение к общему ладовому знаменателю $B - \frac{B}{es} - B$ (см. т. 1-7, 7-14).

Следовательно, и здесь тенденция к развитию на фоне неподвижности выражена довольно наглядно.

Существенным моментом анализа является определение характера политональности. Если тональности равноправны, то рассматривать аккорды с точки зрения одной из них не имеет смысла. Если же тональности функционально неравноправны – одна подчинена другой, то тогда представляется возможность рассмотрения второй с точки зрения первой, главенствующей. Обратимся к примеру. Длительно звучащая I ступень *B dur*, выдержанная на органном пункте, получает значение стержневого тона, к которому постоянно возвращаются краткие попевки верхнего голоса и баса. Это значение стержня звук сохраняет и в нижнем двухголосии, которое очерчивает *es moll*, однако с опорой не

на I, а на V ступень, обнаруживая, таким образом, полную симметрию мажорному ладу. Следовательно, политональность, достигнутая суммированием двух взаимно симметричных голосов – верхнего и нижнего, с особой наглядностью демонстрирует противоположность мажора и минора и, в то же время, подчеркивает несамостоятельный, производный характер *es moll* от *B dur*. Вследствие этого два голоса – нижний и верхний – можно объединить в один звукоряд, который образует мелодический мажор.

Появляясь во всех проведениях эпизодов и рефрена (за исключением последнего), мелодический мажор способствует единству целого: в I эпизоде *Piu mosso* – *H dur*, во втором проведении рефрена *tempo I* – *D dur*, во втором эпизоде *Vivacissimo* – *Es dur*, *meno mosso* – *Fis dur*, в третьем эпизоде *Vivacissimo* – *G dur*. В результате возникает замкнутая цепь тональностей малосекундового соотношения, охватывающая шесть тональностей, которые как бы сцеплены двумя увеличенными трезвучиями. Они образуются проведениями рефрена и эпизодов: *B dur* – *D dur* – *Fis dur*, *H dur* – *Es dur* – *G dur*

B	-	H	-	D	-	Es	-	Fis	-	G	B
I	-	II	-	III	-	IV	-	VI	-	VI	I
T	-	S	-	D	-	S	-	-	-	-	T

Последнее проведение рефрена является кульминационным разделом формы, где в качестве динамизации используются полифонические приемы, имитация и обильная хроматика.

Следовательно, анализ горизонтали показывает:

1. в основе пьесы лежит один лад – мелодический мажор, способствующий объединению в единое целое противопоставляемых разделов;
2. большое значение имеет увеличенное трезвучие, управляющее логикой тонального плана рефрена и эпизодов. В свою очередь, увеличенное трезвучие является следствием целотоновости;
3. возникает общая тенденция к хроматизации с сохранением диатоники в каждом разделе. Особенно заметно ее проявление в последнем проведении рефрена.

В созвучиях, образующихся с помощью линейно-мелодического движения верхнего голоса и баса, немаловажную роль играет ритм, способствующий их выделению. Поскольку диапазон мелодии и баса ограничен квинтой, к тому же бас представляет обращение мелодии, по вертикали возможно образование трех аккордов:

1. квинтаккорда (в обращении квартаккорда *f-b-es*) (см. т.т. 2, 5, 9, 11, 12);

2. увеличенного трезвучия – *ges-b-d* (т.т.3,6, 10);

3. целотонового аккорда, состоящего из двух больших секунд *as-b-c* (т.т. 3,6,11).

Квинтаккорд является общей тоникой для *B dur* и *es moll*, в которой отсутствует терция. Здесь необходимо вспомнить традиции народных песен заканчивать мелодию пустой квинтой с пропуском терцового тона. Увеличенное трезвучие *ges-b-d*, лежащее в основе ладотонального развития пьесы, представляет вертикальное проецирование горизонтали. Целотоновый состав аккордов объясняется большой ролью увеличенного трезвучия.

В дальнейшем развитии три аккорда имеют важное конструктивное значение, принимая функции опорного созвучия в каждом из эпизодов. Например, в первом эпизоде *Piu mosso* опорным является увеличенное трезвучие, во втором *Vivacissimo* целотоновое созвучие *des-es-f* и в третьем – квинтаккорд.

Следовательно, выбор гармонических средств ограничен тремя аккордами, которые в каком-либо разделе выполняют функцию центрального элемента системы, а два остальных – функции производного и контрастного элементов. Аналогичным образом классическая тональность бывает представлена одним устоем и двумя неустоями (доминантой и субдоминантой). Остается выяснить, возможна ли в ней дифференциация неустоев или нет.

Если в классической системе неустои воспроизводят структуру устоя (тонического трезвучия), то у Бартока все три аккорда различной структуры – квинтовой, терцовой и секундовой. Как отмечает Мазель, «В современной музыке художественные функции доминанты и субдоминанты вовсе необязательно выполняются сходными комплексами, отстоящими на одинаковые интервалы вверх и вниз от центрального. Доминанта – это неустойчивый комплекс внутри данной системы, субдоминанта – комплекс, колеблющийся саму систему» [153, 586].

Поскольку тональность *B dur* представлена одним звуком *b*, а не трезвучием, то его заменяет аккорд квинтовой структуры *es-b-f*. К тому же обыгрывание квинтаккорда в 2, 6, 9, 10, 11, 12 тактах напоминает утверждение тоники классической тональности.

Аккорд *ges-b-d* является трезвучием, построенным на шестой низкой ступени. С его значением связано перемещение рефрена по большим терциям вверх *B dur* – *Ddur* – *Fis dur*, поэтому в каждой из трех тональностей оно выполняет ту же функцию – субдоминанты (VI): в *D dur* *b-d-fis*, в *Fis-dur* – *d-fis-ais*. Целотоновый аккорд, образующийся на слабых долях такта (см. т.3,6), имеет значение доминанты на том

основании, что содержит два звука, смежных с первой ступенью лада – *as* и *c*, подобно интонационному выделению доминанты в классической функциональной системе.

Такая дифференциация аккордов позволяет рассмотреть первые 14 тактов как многократное повторение автентического оборота тоника – субдоминанта – доминанта – тоника, встречающегося у классиков при экспонировании тем. Следовательно, индивидуализация гармонии в «Микрокосмосе» проявляется в ином, чем у классиков, строении аккордов.

На основе анализа, приведенного выше, возможны выводы, связанные с вопросами соотношения старого и нового в трактовке а) формы, б) тональности, в) лада, г) тонально-гармонического плана.

Форма обусловлена содержанием – песенно-танцевальной основой, отсутствием конфликта, поэтому подход к форме остается традиционным. Как у классиков, мы наблюдаем ясное разграничение разделов, подчеркиваемое унисонным окончанием рефрена и сменой темпа в эпизодах. При господстве тональности *B dur* заметно стремление к разнообразию. Если в классической мажоро-минорной системе это выражается в наличии отклонений, то здесь – в одновременном сочетании двух тональностей (политональность). Единству целого способствует лад – мелодический мажор и опора на диатонику, как в рефрене, так и эпизодах.

Тональный план, имеющий восходящую линию развития с симметрично расположенными функциями высшего порядка, возникает путем сопоставления двух большетерцевых кругов рефрена и эпизодов, отстоящих на малую секунду *B dur* – *D dur* – *Fis* (рефрен) и *H dur* – *Es dur* – *G dur* (эпизоды). Функциональный смысл такого движения вполне определен: тоника – доминанта – субдоминанта – тоника. С одной стороны, здесь проявляется сквозной тональный план формы рондо, с другой стороны, используются круговые системы, столь характерные для музыки XX века.

В - Н - D - Es - Fis - G - B

Т - S - D - S - - - - - Т

Если в «Микрокосмосе» Бартока трактовка тональности довольно традиционна, то в прелюдии №17 Щедрина из цикла «Прелюдии и фуги», несмотря на то, что при ключе поставлены четыре бемоля, тональность претерпевает значительные изменения. Это обусловлено рядом факторов. Прежде всего, выдвижением на первый план мелодического начала, горизонтали, которая определяет вертикаль, и, конечно, использованием серии. Замена семиступенного лада серией определяется характером прелюдии – декламационным, драматическим. Отсюда – опо-

ра на импровизационность, свобода изложения, которая проявляется в отсутствии строгой метрической организации, что еще больше подчеркивает связь с разговорной речью. В то же время метрической свободе и отсутствию тоники в обычном представлении противопоставляется структурная организованность. В целом, прелюдия имеет форму периода с чертами рондальности и драматургию, основанную на сонатном принципе (пример 90).

В основе темы прелюдии лежит серия, которая в полном виде появляется дважды – в начале и конце произведения, поэтому на первом этапе анализа необходимо обратиться к ее особенностям. Двенадцатитоновая серия построена довольно свободно – два симметрично расположенных шестизвучия на расстоянии малой секунды образуют мелодико-ритмическую секвенцию. Вторая половина серии – инверсия первой, поэтому оба шестизвучия содержат только два интервала – большую и малую секунду (см. схему 90 а). Проведение серии в конце прелюдии дает еще два варианта – ракоход и ракоходную инверсию, расположенных на расстоянии чистой кварты (см. схему 90 б).

Важная особенность серии состоит в том, что она определяет тональную направленность прелюдии: первое предложение – *as*, второе – *f*, поэтому в фуге неоднократно происходит отклонение из *As dur* в *f moll* (пример 91 а, б). Дальнейший анализ показывает, что серия содержит три интервала: большую и малую секунды и чистую кварту. В первой серии кварта очерчивает начало и окончание звукоряда, а во второй определяет шаг секвенции. Эти интервалы лежат и в основе структуры аккорда, способствуя индивидуализации высотных параметров: в произведении отсутствуют трезвучия и септаккорды, преобладающее значение имеют квартсекундаккорды. Свободно перемещаясь из горизонтали в вертикаль и обратно, секундовые и квартовые интонации способствуют единству целого.

Проследим их появление по горизонтали: во втором такте – *des-es-as*, в третьем такте (в басу) – *d-es-as*, в четвертом сначала бас опирается на кварту, а затем появляются в мелодии интонации *g-as-d*, *as-des-es*, в пятом такте обыгрываются звуки *des-as-g* и завершает прелюдию многократно утверждающийся квартсекундаккорд. Поэтому не случайно, что фуга тоже заканчивается квартсекундаккордом *as-des-es*, который и является ЦЭ системы. Итак, квартсекундаккорд, по выражению Холопова, является «оптимальным звучанием для данной прелюдии» и сам становится опорным созвучием, в который стремятся перейти другие аккорды. Следовательно, анализ серии помогает раскрыть тонально-гармонический план и определить особенности структуры аккордов прелюдии.

Первый аккорд, в который собирается серия, представляет собой семизвучный комплекс *as-b-c-des-es-ges-g* (см. пример 90), состоящий из четырех кварт *as-des*, *des-ges*, *e-a*, *g-c*, *b-es*, построенных на I, IV, V, VII и II ступенях звукоряда *as*. Иначе этот аккорд можно представить как ЦЭ *as-des-es* с вводнотоновыми звуками *ges*, *g*, *b*, *c*. Все остальные аккорды первого предложения воспроизводят структуру квартсекундаккорда, опираясь на какую-либо из кварт, входящих в состав семизвучного аккорда (схема 92).

Обращает внимание тот факт, что четыре аккорда из восьми в первом предложении содержат кварты, построенные на главных ступенях звукоряда – I, IV и V (в примере аккорды обозначены №1,3,4,8). Это можно объяснить стремлением воспроизвести структуру главного аккорда и на других ступенях звукоряда. Во втором предложении семизвучный аккорд *f-ges-b-h-c-des-e* содержит кварты *f-b*, *c-f*, *des-ges*, *b-es*, из которых две, построенные на IV и V ступенях звукоряда, имеют первостепенное значение (схема 93). Подобно аккорду первого предложения, семизвучный аккорд второго предложения можно представить как ЦЭ *f-h-c* тональности *f* с вводными звуками *e-ges-b-des*. Следовательно, серия в прелюдии Шедрина служит двум целям: 1) художественной, так как является одним из средств, способствующих передаче эмоциональной речи; 2) технической, определяющей тональный план и особенности структуры аккордов. В отличие от пьесы Бартока №141 из цикла «Микрокосмос», где была возможна дифференциация неустоев, здесь господствует главный аккорд и аккорды, близкие ему, производные элементы системы (ПЭ).

В передаче глубоко интимного содержания V песни из цикла «Книга всяких садов» Шёнберга важное место отводится гармонии. Постоянное чередование диссонантных аккордов без ярко выраженных опор и тональности, по-существу прием, граничащий с атональностью, способствует воплощению состояния невесомого, зыбкого. В то же время свобода чередования аккордов сочетается с дисциплиной формы, что проявляется в наличии черт репризности (форма приближается к двухчастной репризой), тенденции к периодичности, как в вокальной партии, так и аккомпанементе. Все это свидетельствует об организации свободы, строгой дисциплине, а не стихийном развитии. Поэтому не случайно после тональной неопределенности песни заканчивается многократно утверждающимся автентическим оборотом в тональности *g*. Но, несмотря на такое «классическое» окончание, *g* не является главной тональностью – она одна из немногих тональностей, участвующих в становлении целого, так как особенность гармонии Шёнберга в V песне заключается в разделении целого на составные части, независимые в тональном отно-

нении. Такая мозаичность формы свойственна импрессионистам, в частности, Дебюсси, где «чередование микроструктур образует свободную от «административных форм» композицию» [243, 168]. В то же время обособленности, незамкнутости противостоит другая тенденция – к слитности композиции, что проявляется в ладовом единстве – опоре на целотоновость, входящую в состав двух основных восьмизвучных рядов: 1) 2.2.1.1.2.2.1.1.2.2.1.1; 2) 2.1.1.2.1.1.2.1.1.

Характерные ладовые интонации (2.1.1) имеют сквозное развитие, например, в первом и во втором тактах вокальной партии *fis-f-e-d*, *h-cis-d-dis*, в пятом, шестом тактах *h-a-gis-g*, седьмом, восьмом, девятом тактах *fis-gis-a-ais*, в одиннадцатом такте *a-gis-g-f*. Смена тональностей микроструктур обусловлена сменой фраз аккомпанемента, для которого характерна аккордовая фактура. Фразировка вокальной партии зависит от текста (см. объединение фраз аккомпанемента в примере 94).

Прежде, чем перейти к анализу вертикали, необходимо отметить, что звукоряд (2.2.1.1.) не изменяется, если тональный сдвиг произойдет на тритон. Поэтому при определении тонального центра особое значение имеет ритмическое выделение главной ступени или ее многократное повторение, в противном случае возможна трактовка аккордов и в той и в другой тональности. В примере 95 выписаны все аккорды, образующиеся на ступенях звукорядов 2.2.1.1. и 2.1.1.

Поскольку в первом такте в басу ритмически выделяется звук *des*, то представляется возможным рассмотреть два аккорда в ладу

2.2.1.1.2.2.1.1 от *des: a-c-ges-g* и *des-g-h-f* как $V_7^{-5} - IV_3^4$, где V_7^{-5} содержит два варианта IV ступени звукоряда *des* – натуральную, входящую в состав целотоновой гаммы (звук *g*) и низкую *des*, а IV_3^6 очерчивает целотоновость (см. пример 10). Во втором такте, в связи с отсутствием выделения опоры, возможно определение аккордов в двух тональностях *c* и *fis* в *c* как $VII_2^4 - II_2^6 VII_7$, в *fis* $II_7^6 - V_7 IV_7$. В третьем и четвертом тактах звукоряд 2.2.1.1. образуется от звуков *es-a*, пятом, шестом, седьмом, восьмом от *b-e*, в девятом *f-h*, в десятом, одиннадцатом *ges-c*, тринадцатом, четырнадцатом, пятнадцатом тактах *b-e*, и последние три такта написаны в тональности *g* звукоряда 2.1.1. Здесь нет необходимости приводить все последовательности в остальных тональностях (см. пример 95), поскольку сам принцип остается единым в своей основе. Важно уяснить то, что, несмотря на отсутствие единого тонального центра, наблюдается:

- 1) терцовая структура аккорда;
- 2) ясная функциональная принадлежность аккордов внутри микроструктур;

3) симметричный ладовый модус, способствующий единству целого.

«Вариации на один аккорд» для фортепиано Шнитке являются собой пример оригинальной идеи претворения синтетаккорда Рославца. В произведении выражен целый мир композитора – земной, материальный и в то же время космический, запредельный, одновременно осязаемый и трансцендентный. Его материальность заключена в физиологическом ощущении звуков, складывающихся в аккорд-краску через постепенное увеличение плотности, проходящей градации от одного звука к трем и шести, вырастая до девяти, а затем резко сужающейся и возвращающейся к одному звуку (т.т. 1-2 примера 96). Колебания плотности аккорда придает ему характер движущегося сонора, переданный с помощью разрастающейся динамики, что сразу же с первого такта в темпе *Grave* приковывает внимание слушателя. Однако, прозвучав в начале сочинения, созвучие в таком виде больше не появляется, но все время подспудно режиссирует происходящими тематическими процессами. Поэтому его можно определить как «тема-заглавие» (термин В. Ерохина): слово «аккорд», вынесенное в название произведения, в самом общем плане определяет его программу, связанную с абстрактным миром звучащего космоса, рождающегося из хаоса звуков и в процессе становления приобретающего законченный вид. Рождение двенадцатитонового аккорда-серии происходит спонтанно: его отправной точкой становится девятый звук, из которого проистекают все остальные. Сначала в обратном порядке (от девятого до второго звука серии) оформляется фундамент, а затем обрисовываются контуры верхней части «строения». Первый и последний звуки появляются «под занавес», четко обозначая предельные точки «верха» и «низа» и знаменуя окончание процесса формирования звукового космоса.

Специфика двенадцатизвучного «синтетаккорда» Шнитке в том, что он представляет собой вертикальную всеинтервальную серию, состоящую из одиннадцати неповторяющихся интервалов: малой сексты (8) (в скобках указано количество полутонов, содержащихся в интервале), малой секунды (1), чистой кварты (5), большой сексты (9), большой секунды (2), большой терции (4), малой септимы (10), чистой квинты (7), тритона (6), малой терции (3) и большой септимы (11) в диапазоне шести октав – от *c* контроктавы до *fis* третьей октавы, – включающем 66 полутонов (9). Большой разброс регистра, наличие цифры шесть (в общем составе полутонов и двух тритонах, содержащихся

внутри аккорда и его крайних звуках) сообщает «теме-серии» трансцендентальный мистический оттенок звучания (см. схему 97).

Единство звукового поля «Вариаций на один аккорд» достигается с помощью двух факторов:

- 1) константности звука-краски, за которым закрепляется определённый регистр, остающийся неизменным на протяжении всего сочинения;
- 2) узнаваемости мотивов, поскольку все они – части аккорда, соединённые в разном порядке.

Абсолютная высота звука и мотивная неизменность ставят перед композитором сложную задачу – воплотить художественную идею с помощью ограниченного круга средств. Шнитке идёт по пути вариантно-монтажной организации формы, превращая аккорд в горизонтальную последовательность интервалов. Всё новые и новые комбинации звуков рождаются из заготовленных блоков путём их перестановки, что напоминает немецкий Baukasten – ящик для строительства или набор Конструктор с готовыми деталями, с помощью которых можно построить самые разные сооружения. Этот принцип сближает Шнитке с современным немецким композитором Катцером¹.

Хотя в «Вариациях на один аккорд» и встречаются преобразования серии на основе кватерниона – R, I, RI, заметной роли они не играют, что существенно отличает Шнитке от техники Шенберга – Берга – Веберна. Кроме того, серия-аккорд пребывает в одной и той же позиции, однако может начинаться и закончиться любым из 12-ти звуков, например, раздел Allegretto начинается со звука *d* и оканчивается *f*, Andante – *es-c*.

Каждый звук – самостоятельная краска, за которой закрепляется определённый регистр: *c*, *dis*, *a* – контроктава, *d*, *h* – большая, *des*, *f* – малая, *es-b* – первая, *e*, *g* – вторая и *fis* – третья октава. На протяжении всех вариаций нотация звуков не меняется (например, *gis* нигде не нотируется как *as*). Это способствует обособленности отдельного тона, не сливающегося и не смешивающегося с другими, и напоминает космическое пространство с таким расположением планет, где каждая удалена на определенное расстояние, занимая соответствующее место в заданной системе.

В основе произведения – многосоставная иерархическая структура, состоящая из больших и малых вариаций: каждая большая вариация включает в себе несколько малых. Большие вариации четко обозначены сменой темпа и образуют семь кругов, открывающихся «темой-заглавием» Grave и завершающихся кодой Lento: Grave («тема-загла-

¹ Анализ творчества Г. Катцера см.: 81.

вие») – Lento – Allegretto – Andante – Agitato – Lento – Maestoso – Andante – Lento (кода). Разделы Allegretto, Agitato и Maestoso представляют собой жанрово-характерные вариации, предваряющиеся медленными «вступлениями»: скерцо, токката и торжественный канон. В связи с этим возникает возможность трактовки всего произведения как композиции, основанной на сцеплении двухчастных циклов, построенных по типу медленно – быстро. Свободная импровизация с помощью блоков подчеркивает спонтанность творческой фантазии. Так, в первой большой вариации (Lento), состоящей из двух малых (см. т.т.2-11), аккорд-серия раскладывается на четыре сегмента по три звука, каждый из которых, многократно повторяясь, занимает определенную пространственную сферу: 10-11-12 звуки – верхний (сопрановый) регистр, 7-8-9 – средний (альтовый), 4-5-6 – теноровый и 1-2-3 – басовый. С точки зрения акустики обе малые вариации, колорированные предельно тихой динамикой (*pp* – *p* – *mf* – *ppp*), подобны земному отзвуку космической гармонии. Каждая вариация развивается на одной педали, соединяя все 12 звуков в единое красочное пятно.

Медленной, сонорной, тихой вариации противопоставляется активная, вихреобразная, устремленная вверх на звучности *F-sff* вариация Allegretto, в которой подчеркивается самостоятельность каждого отдельного тона, многократно повторяющегося на staccatto (см.т.т.16-19). Отсутствие педали усиливает бескрасочный характер звучания, выдержанный на протяжении трех малых вариаций второго большого круга.

Тенденции к централизации, четкому структурированию противопоставляется другая тенденция к децентрализации, усиливающая аструктурный способ развертывания текста. «Вариации на один аккорд» завершаются кодой, в которой постепенно теряются звуки аккорда-серии. Они словно замирают, прерываясь паузами, уходят в глубину, возвращаясь к первому звуку с контроктавы. Такое окончание создает ощущение конечности и безграничности.

Рассмотренные произведения свидетельствуют о том, что гармония XX века отличается удивительным многообразием способов структурирования и принципов развития. Это еще раз подчеркивает ее сложный и неоднозначный характер, который обусловлен спецификой мышления композитора, его творческой фантазией. Если прежняя гармония опиралась на закономерности, свойственные ряду эпох, стилей, произведений, то современная звукоорганизация напоминает бесконечный лабиринт, путешествие по которому совершается с помощью путеводителя.

Гармония XX века это язык, который отражает тип современного мышления – изменчивого и непостоянного. Понять его значит раскрыть

форму жизни. Как писал Л. Витгенштейн, «Наш язык можно рассматривать как старинный город: лабиринт маленьких улочек и площадей, старых и новых домов, домов с пристройками разных эпох; и всё это окружено множеством районов с прямыми улицами регулярной планировки и стандартными домами... Представить себе какой-нибудь язык – значит представить некоторую форму жизни» [187, 144-145].

5.2. Интертекстуальный анализ

Второй подход, связанный с исследованием произведения в его культурных связях с другими художественными явлениями, получил название интертекстуальный. Само понятие интертекста было выдвинуто Ю. Кристевой, которая во многом основывалась на идеях, изложенных в трудах М. Бахтина [19, 112]. Особая роль в разработке методов интертекстуального анализа принадлежит Р. Барту, М. Риффатерру и Х. Блему. Интертекст как совокупность возникающих интерпретаций возможных подтекстов, аллюзий, намеков, содержащихся в конкретном тексте, отсылает адресата к другим произведениям и культурным явлениям. С этой точки зрения интертекст представляет собой некое целостное явление, при котором становится возможной относительная разомкнутость художественного произведения, являющегося частью совокупного текста, получившего название метатекста.

В музыкознании проблема интертекстуальных взаимодействий нашла отражение в трудах М. Арановского [6, 7, 9-11], Л. Крыловой [114, 115, 116], С. Лавровой [130], Б. Каца [102], Л. Дьячковой [77], М. Раку [193], Дзюн Тиба [74], А. Денисова [68]. Как отмечает Л. Дьячкова, «современная поэтика не только отводит проблеме интертекста центральное место, но и ставит описание структуры поэтического текста на интертекстуальную основу, определяя интертекстуальный принцип как важное звено связи культурных эпох, как действенное начало процессов исторической эволюции в литературе, которое замыкает на себе проблемы канона и эвристики, традиций и инноваций» [77, 17].

По мнению А. Денисова, интерес к исследованию интертекстуальных связей в музыкальном произведении обусловлен тремя причинами: «Во-первых, это общая для музыкознания склонность к взаимодействию с другими гуманитарными дисциплинами (в том числе – теорией литературы, лингвистикой и семиотикой). Во-вторых – тенденция сравнения различных художественных языков, более того – обнаружения неких фундаментальных закономерностей их функционирова-

ния. Наконец, в-третьих – в самой композиторской практике XX века обращение к «чужому слову» стало особенно распространенным, чуть ли не знаковым явлением, настоятельно требовавшим объяснений» [68, 31]. Мысль об интертекстуальных взаимодействиях высказывалась Танеевым. В записках 1877 года он пишет о том, что музыкальное произведение представляет собой «звено в цепи, которая идет от него во все стороны. И цепей этих бесконечное множество, и идут одни во время, другие – в пространство. И каждая вещь есть не что иное, как точка, в которой эти цепи сходятся» [42, 207].

Вопросы межтекстовых взаимодействий в области звукоорганизации в музыкознании не рассматривались. Причина отсутствия исследований заключается, прежде всего, в том, что существовавшая до конца XIX – начала XX века система гармонии базировалась на универсальных принципах, не позволявших отдельным аккордам или гармоническим оборотам превращаться в семиотические знаки. Авторское начало было сведено к минимуму, в силу чего различия между своим и чужим смыслом отсутствовали. Только с тенденцией к индивидуализации звуковысотных параметров в XX веке происходит постепенное формирование определенного «семиотического поля» в творчестве отдельного произведения или отдельного автора. Неслучайно Т. Науменко, характеризуя новейшую музыку, вводит термин «время индивидуальных композиторских языков» [174, 30]. С усилением такого «семиотического поля», становящегося знаком определенного стиля, возникает возможность творческого акта, связанного с переработкой или трансформацией смысла. Трудность проблемы межтекстовых взаимодействий в области звукоорганизации заключается в том, что, во-первых, сама специфика музыкального языка в отличие от вербального затрудняет процесс переосмысления знаков. Во-вторых, звукоорганизация, являясь специфической областью, не содержит явных цитат, лежащих «на поверхности»: эти заимствования имеют глубинный смысл. В-третьих, если опираться на классификацию межтекстовых взаимодействий, предложенную А. Денисовым, они относятся к виду немаркированных.

В лексических заимствованиях, как отмечает автор, «воспроизводятся элементы, не принадлежащие единичному тексту, а являющиеся достоянием “языка эпохи” – таковы мелодические и фактурные клише эпохи барокко и классицизма» [68, 33]. Мы замечаем, что действующие в предыдущие эпохи языковые нормы не уходят вместе с поколением, а переходят к следующему, приобретая новое качество, тем самым формируется историческая преемственность музыкального язы-

ка. При этом в процессе эволюции звуковысотной организации, совершающейся в сторону отрицания традиционных, устоявшихся форм, всё большее значение приобретают интонационные символы, способствующие структуризации целого. Переходя из одного произведения в другое, они формируют интертекст интеркультуры. Данные процессы, происходящие в музыке XX века, свидетельствуют о возрастании роли лингвистической функции. Как и в вербальном языке, в области звуков важную роль играет артикуляционное членение: выделение отдельных смысловых единиц текста, а также более цельных оборотов, своеобразных клише.

Лексические заимствования в области звукоорганизации мы будем классифицировать по следующим признакам:

- сознательное заимствование;
- заимствование неосознанное, обусловленное веянием или общей атмосферой времени;
- автоцитирование.

Сознательное заимствование. Осуществляя поиски новой звуковой реальности, композиторы пользуются мотивами, хорошо известными в XIX веке, придавая им новое звучание. Таков мотив вагнеровского «любовного томления», пришедший из «Тристана и Изольды», который, по выражению С. Гончаренко, «становится знаком верхнего жанрового слоя текста – оперы-драмы» [50, 127], а, следовательно, обладает свойствами гиперкодирования: содержит в концентрированном виде информацию об определенном жанре и его свойствах. Как знак романтической любви мотив «томления» используется Штраусом в опере «Кавалер роз», Денисовым в опере «Пена дней», Бергом в «Лирической сюите». В таком значении он вошел в лексику ранних произведений Шёнберга, став своеобразным «цитатным отпечатком памяти культуры» (Е. Чигарева) [291]. Мотив «любовного томления», широко используемый композитором в вокальных сочинениях раннего «атонального» периода, появляется отнюдь неслучайно: он становится своеобразным связующим звеном между романтическими в своей основе музыкальными средствами и новым психологическим измерением времени, отличающимся преувеличенностью эмоций и ощущением «запредельности» человека, находящегося по «ту сторону жизни». В новом осознании окружающего мира все переместилось: смерть становится реальностью, а жизнь кажется слабым, стершимся в памяти, отпечатком этой реальности.

В первой песне «Книги висячих садов» Шёнберга вагнеровский мотив звучит в фортепианной партии (в левой руке) на текст «тихий голос

о любви вызывает» (пример 98). Важным «индикатором» узнаваемости мотива (его сокращенного варианта) является гармония, воспроизводящая характерное для «тристан-аккорда» расходящееся хроматическое сползание голосов, движущихся в противоположные стороны. Здесь отнюдь неважно, что отсутствует типичная для лейтгармонии Вагнера структура аккорда малого с уменьшенной квинтой: Шёнберг намеренно избегает этой слуховой аллюзии. Заменителем аккорда, его «симулякром», становится мелодическая энергия голосов и высвобождение диссонанса, в условиях которого, как и у Вагнера, трезвучие играет роль проходящего аккорда. В этой связи сошлемся на наблюдение С. Гончаренко, усматривающей в структуре мотива риторический генезис, восходящий к *passus durisculus* и *saltus durisculus* [50, 128]. Прозрачность и хрупкость мотива подчеркнута авторской ремаркой «милолетно» и динамикой *pp*. Перекодируя систему романтических средств в собственных художественных целях, Шёнберг вправе рассчитывать на восприятие своего произведения в «метамузыкальном ключе».

«Тристан и Изольда» Вагнера, являясь одной из музыкальных вершин второй половины XIX века, породил многочисленные легенды и споры, став своеобразным символом распада *романтической эстетики*. Безусловно, Шёнберг в своем стремлении «пройти до конца проложенного предшественниками пути (названное Р. Тарускиным “максимализмом”» [315, 9], сознательно обращается к Вагнеру, с которого начинается точка отсчета времени эмансипации диссонанса.

Переосмысление цитируемой «фигуры» с целью извлечения нового смысла своего текста наблюдается в кульминационном разделе третьей песни («кто за тобой влачится робкой тенью»). Если в первой песне лейтгармония сохраняет опосредованную связь с первоисточником благодаря аллюзии с аккордами терцовой структуры, то в анализируемом примере происходит полное высвобождение гармонии из оков традиции (пример 99). Цепь параллельных квартаккордов символизирует двойственность ситуации, связанной с внутренним конфликтом, суть которого заключается в противопоставлении между личной свободой и несвободой, независимостью и раболепским преклонением. Близость ассоциативных рядов Шёнберг – Вагнер позволяет отчетливо обнаружить лексико-семантическую трансформацию, произошедшую с вагнеровской темой: изменение исторического времени способствует изменению ее восприятия сознанием воспринимающего.

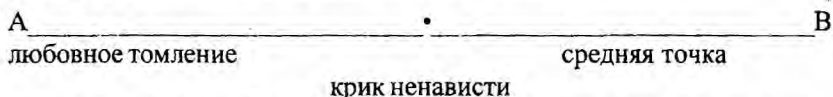
Функцию «воскрешения» (Е. Чигарева) несет мотив томления в вокальных сочинениях с явно выраженной романтической тематикой, таких как «Скиталец» (пример 100), «Покинут!» (пример 101), «Отряд

смертников» (пример 102)¹. Во всех приведенных примерах мотив томления проводится не в вокальной, а фортепианной партии с явной деконструкцией, выражающейся в окончательном разрушении гармонии. Связь с «далеким прошлым» осуществляется через вербализацию, усиленную музыкальными средствами: линейным движением хроматических аккордовых пластов. Так, в «Лунном Пьеро» №2 «Коломбина» мотив томления, выделенный в тексте с помощью темпа *viel langsamer*, авторской ремарки *dolce*, динамики *ppp*, становится смысловой кульминацией всего номера (пример 103). Использование вагнеровского мотива во вторичных функциях, обладающего определенным семантическим полем, приводит к возникновению новых смыслов: словосочетание «света лунного розы», то есть света, ведущего вверх к луне, открывает дорогу в космическую даль, где уже нет земной любви. Есть другая любовь – далекая, призрачная, бестелесная. Поэтому столь призрачен план музыкального выражения, становящийся «сколком», тенью романтического мотива томления. Следовательно, смысл ранних вокальных сочинений Шенберга формируется посредством ссылки на вагнеровский текст, ставший символом прощания с темой любви, а вместе с ней и с традицией. Сквозная тема, объединяющая столь разные произведения, позволяет говорить об образности в творчестве Шенберга сверхтекста, в котором «чужой текст» (точнее его лексические единицы) снимают смысловую одномерность, производя коррекцию в сторону «открытия» смысла.

В ином смысловом контексте используется «мотив томления» в Сонате №2 для скрипки и фортепиано Шнитке: соединяясь с темой BACH, становится олицетворением высокой культуры, грубо разрушенной в XX веке и ушедшей вместе с именем великого Баха в прошлое. Отметим общее свойство трансформации темы у Шёнберга и Шнитке. Как и Шёнберг, Шнитке сохраняет расходящееся хроматическое движение голосов и аккорды терцовой структуры с опорой на малый мажорный септаккорд (в первом проведении). Разрушение темы связано с резким изменением звуковысотного кода (при сохранении высотного положения мелодии в партии скрипки): характерное расходящееся хроматическое движение голосов сопровождается движущимся четырехголосным кластером, который переводит тему в противоположный эмоциональный план. Его содержанием становится отчаяние, истошный крик (пример 104).

¹ Вагнеровский мотив томления в первичной функции используется Рахманиновым в раннем романсе «Утро», который, как и у Шенберга, звучит в фортепианном сопровождении на слова «А день, как бы еще не догорая...». Это свидетельствует о том, что в начале века формировалась языковая картина мира, состоящая из интерпретации отдельных фрагментов концептной картины мира.

Характеристика интертекстуальных взаимодействий вагнеровского мотива в творчестве Шёнберга и Шнитке позволяет говорить об образовании семантического пространства, которое можно представить в виде ценностной оси: ее крайние точки представляют собой оппозиции, где расположены «образы-антонимы» (Ю. Созанский) – любовное томление и крик ненависти. Внутри пары антонимов любовь – ненависть возникает оппозиция томление – крик. Расположив на такой оси мотив томления, мы можем представить его постепенные модификации в разных текстах и установить общий «собирательный» образ для всех текстов, формирующих метатекст (или свертхтекст):



Средняя точка, обозначенная на схеме, является водорозделом, связанным с переходом «образов-синонимов» в «образы-антонимы». До средней точки и после нее все образные изменения принадлежат либо к левой стороне схемы, либо к правой, напоминая степени сравнения прилагательных имен в вербальном языке по типу трепетный, более трепетный, самый трепетный. Данная ось опирается на метод семантического дифференциала, предложенный Ч. Огсгутом, основу которого составляет психологический континуум: «Чем сильнее ассоциативная связь между оцениваемым понятием и соответствующим прилагательным, тем ближе индивид помещает понятие к одному из концов шкалы. Место понятия на шкале соответствует интенсивности понятия по данному признаку» [212, 136].

Результаты наблюдения над «мотивом томления» позволяют говорить о том, что он становится потенциальным текстом, концентрирующим определенное музыкальное «повествование», которое в предыдущей главе было названо фреймом. Итак, интертекстуальный фрейм «мотив томления» в XX веке содержит некоторые типичные свойства, которые можно охарактеризовать как любовь неземная, бестелесная, призрачная, запредельная, и связаны с процессами распада романтической эстетики, прощанием с традицией, ее разрушением, а, следовательно, превращением в противоположный образ ненависти, боли.

Осознанное заимствование, как правило, опирается на тексты, ставшие не просто произведениями музыкального искусства, но своеобразными знаками определенного миропонимания, в которых воплощены как основные принципы внешней организации текста, так и глубинные особенности социокультурного менталитета.

К осознанному заимствованию относится обращение к монограмме другого композитора. Имя, становящееся центром произведения, предстает как особый организм, совокупность пульсаций, когда любой малый его элемент обладает сферой роста значений. Так, в поэзии имя может приобретать эмблематическое значение и его упоминание как бы призывает читателя к своеобразной шараде или загадке. Примером может служить бессюжетное стихотворение О. Мандельштама «Дайту Тютчеву стрекозу...», написанное в 1932 году.

Дайте Тютчеву стрекозу
Догадайтесь почему.
Веневитинову розу,
Ну а перстень никому.

Приведённое четверостишие наполнено образом смерти, выраженным с помощью символов, смысл которых лежит в глубине текста. Каждому поэту преподносится в дар определённый атрибут, требующий разгадки. К ней и призывает поэт, открывая своё стихотворение. Разгадать загадку – значит заполнить смысловую арку, отсутствующую в стихотворении, побуждающем читателя к стимулированию ассоциативных связей. Тютчев получает в дар странную стрекозу, олицетворяющую в поэзии Мандельштама кратковременность жизни, балансирующей на грани смерти, и отвечает краткости самой поэзии Тютчева.

Веневитинов, ушедший из жизни в молодом возрасте, олицетворяется с розой – прекрасным, но быстро вянущим цветком. Загадка умершего поэта связана с историей его любви и захоронением. Тело Веневитинова было захоронено на территории Данилова монастыря, где в 1931 году сделали приемник для несовершеннолетних преступников. При перезахоронении с руки поэта был снят перстень, подаренный Зинаидой Волконской, и передан в литературный музей. Поскольку при жизни поэт никогда не расставался с дорогим и близким его сердцу подарком, то разлучение после смерти было воспринято интеллигенцией как надругательство над памятью мёртвого [см.: 5]. Таким образом, разгадывание загадки через намеки и ассоциации составляет суть абстрактного стихотворения О. Мандельштама. Постепенно погружаясь в глубинные структуры текста, мы раскрывает смысловые подтексты. И, в конечном итоге, стихотворение о поэтах *превращается* в стихотворение о Поэте.

Подобно поэзии, музыкальное произведение, обращаясь к именам великих художников, актуализирует в творчестве конкретного композитора наиболее значимые для него темы, *переосмысливая* произведение о композиторах в сочинение о Композиторе. На сопоставлении имен

И.С. Баха, А. Шёнберга, Д. Шостаковича и собственного имени построено «Струнное трио» Э. Денисова. В нем проявляются характерные черты композиторского стиля: краткость тем, каллиграфичность техники и равновесие рационального и эмоционального начал. Как и приведенное стихотворение О. Мандельштама, «Струнное трио» имеет трагический оттенок. Оно вызывает ассоциативные связи с музыкой великих предшественников – Чайковского и Рахманинова («Памяти великого художника»). В творчестве композиторов, к которым обращается Денисов, трио занимает видное место: Бах трио-сонаты с цифрованным басом, Шёнберг Струнное трио, Шостакович трио «Памяти И.И. Соллертинского».

Интертекстуальность «Струнного трио» Денисова раскрывается на трех уровнях: открытом, явном; символическом и внутреннем, тайном. Сначала композиторы представлены монограммами EDS, BACH, AeSCH, DeSCH, составляющими первый уровень интертекстуальности. Второй уровень образуется с помощью эха цитат. И третий уровень интертекстуальности – тайный, связан с общностью всех представленных композиторов на уровне общности идеи – философско-трагического осмысления жизни.

Темы-монограммы воспринимаются композитором-математиком как своеобразные формулы, наделенные определенными символами. Так, фигура Баха олицетворяет саму музыку, ее величие, недостижимость, непреходящую ценность и вечность. Шёнберг становится воплощением мятежного духа великого ниспровергателя традиций, тогда как Шостакович – великий трагик XX века. В то же время все композиторы объединяются одним качеством – тяготением к философскому осмыслению бытия при доминирующей роли рационального начала (пример 105).

Четыре формулы-монограммы соотносятся одновременно по принципу контраста и сходства. Звуковысотный контраст основан на противопоставлении монограммы автора, содержащей три звука EDS, монограммам BACH, AeSCH, DeSCH, включающим четыре звука, два из которых являются общими *c* и *h* (в монограммах AeSCH, DeSCH три общих звука *es-c-h*). Кроме того, монограмма Денисова, объединяясь общими звуками *d*, *es* с темами Шёнберга и Шостаковича, наиболее ярко контрастирует монограмме Баха, так как не содержит с ней ни одного общего звука. Сопоставление же первых букв имен Денисова и Баха (*e*, *b*), не встречающихся в других именах, образует тритон, составляющий характерный интервал имени Шёнберга.

Сходство всех четырех монограмм осуществляется с помощью общей малосекундовой интонации, которую можно определить как лей-

тинтонацию скорби. Таким образом, темы-монограммы образуют функциональный ряд, построенный по принципу соотношения производных и контрастных элементов системы: EDS – центральный элемент системы, AeSCH, DeSCH – производные элементы системы и BACH – контрастный элемент системы. В таком соотношении формул-монограмм есть скрытый подтекст: имя Баха, композитора эпохи барокко, противопоставляется именам композиторов XX столетия. Если составить математический ряд из 15 звуков, образующих четыре имени, $3 + 4 + 4 + 4$, то, не учитывая восемь повторяющихся звуков, получим семизвучную серию, составленную из имен Денисова и Баха: *e-d-es-b-a-c-h*.

Каждый из композиторов наделяется характеристикой, переданной с помощью аккордово-гармонических лексем. Так, тритоново-квартный и кварта-тритоновый аккорды явно отсылают к Шёнбергу (см. т.т. 2, 4, 7, 11), минорные трезвучия, консонирующие интервалы сопутствуют монограмме Шостаковича (см. т.т. 1, 6, 7, 16). Стилиевые приметы Баха переданы как с помощью монограммы, так и хроматического нисходящего тетра хорда от звука *b* (партия виолончели т.1). Монограмма Денисова связана с неизменностью ее высотного положения и аккордами секундовой структуры.

Портретная характеристика персонажей усилена аллюзиями цитат: Бах узнаваем по генерал-басу трио-сонат, Шостакович через цитирование квартета №8, посвященного памяти жертв войны, Шёнберг представлен причудливыми очертаниями темы «Лунного Пьеро», основанной на девяти неповторяющихся звуках. Сам же автор настраивает слушателя «на нужную волну восприятия» (Э. Денисов) с помощью аллюзии цитаты «Женщина и птицы» и лейттемы «аккордов смерти» из «Пены дней». Таким образом, сочинение Денисова обладает последовательным отрефлексированным ходом музыкальных мыслей, где звуковые ипостаси имени органично соединяются с цитатами тем, представляющими портретную галерею композиторов в трагическом свете. При этом самоидентификация автора пребывает одновременно и в своем и чужом языке, простираясь далеко за пределы национальной культуры.

Неосознанное заимствование. Данный тип межтекстовых взаимодействий связан с явлением, названным Е. Вязковой «энергетикой авторского текста». Поставленный впервые Б. Асафьевым, а затем развитый В. Медушевским, данный вопрос связан с возможностью определения и измерения «генетического уровня», «духовной энергии» творца. «Энергетика авторского текста» может проявляться на разных уровнях музыкального произведения, и связана, как с планом содержания, так и с планом выражения. Например, пришедшая извне художествен-

ная идея, связанная с воплощением структурной канвы сочинений Л. Ноно «Il canto sospeso» и «Incontri» преломляется в произведениях Э. Денисова «Итальянские песни» и «Crescendo e diminuendo». По наблюдению А. Соколова, характеризующего неосознанное заимствование в творчестве Э. Денисова, «речь уже идет не о внешних, а именно о глубинных моментах. При прослушивании названных сочинений никаких прямых ассоциаций, стилистических параллелей между ними не возникает. Их родство таится на предкомпозиционном уровне. Раскрыть его доказательство можно, обратившись к уже упоминавшимся структурным анализам сочинений Ноно, скрупулезно выполненным Денисовым» [214, 10].

Неосознанное заимствование лексического уровня можно определить с помощью мелодико-гармонических оборотов, повторяющихся в произведениях разных композиторов и устанавливающих некое единство в образном плане. Этот интеграционный процесс следует рассматривать с широких позиций – как явление музыкальной культуры XX века в целом, свойственное разным национальным школам. Устойчивость подобных лексических единиц со временем способствует их превращению в интертекстуальный фрейм, обладающий смысловой «энергетикой».

В связи с широким использованием гемитоники, способствующей формированию нового языка, широкое распространение получают интонационные обороты, в основс которых лежат три звука в объеме большой терции с раскачкой или мерцанием большой и малой терции типа *fis-d-f*. Данный мелодический оборот особенно характерен для позднего периода творчества Скрябина и раннего творчества Шенберга. Примером может служить «Маска» Скрябина, где интонация становится выражением загадочного, странного, потустороннего мира, что подчеркивается однообразным круговым вращением мелодии, смешивающейся на разные высотные уровни, и неизменно возвращающейся к исходной точке.

Помимо связей с картинами Сомова, здесь можно говорить о точках соприкосновения с мемориальным памятником, в котором образы маски, по замечанию В. Ермонской, «словно вспомнив свой театральный опыт, становятся выразительницами человеческих драматических эмоций» [80, 163]. В прелюдиях ор. 74 «мерцающие терции» играют роль сквозной интонации, объединяющей весь цикл. Она становится выражением трагедийного надлома прелюдии ор. 74 № 2. Семантика двойственности, неопределённости интонации со скользящей терцией одноименного мажоро-минора характерна и для Айвза, например, «Вопрос, оставшийся без ответа» (см. пример № 88).

Генетически интонации, базирующиеся на терцовой группе, восходят к брамсовским терциям, связанным с семантикой смерти. Они широко используются в интермеццо композитора, которые, по словам М. Юдиной, приближаются к жанру элегии. Например, Интермеццо op. 119 № 1 h moll М. Юдина сравнивает с элегией смерти, завершающейся после длительного диссонансового томления нон- и ундецимаккордов долгожданной тоники, символизируя замыкание человеческого пути. А в симфонии №4 терцовые интонации главной темы, по наблюдению Е. Царёвой, «воспринимаются не как начало, а как печально-усталое продолжение безначального, извечного пути – простого и общего удела многих» [277, 259-260].

Как и Вагнер, Брамс для XX века становится знаковой фигурой, подготовив не только почву для неоклассицизма, но и существенно повысив семиотичность самой музыки. По выражению Е. Царёвой, «именно с Брамса начинается столь характерная для XX века тенденция к сознательной ретроспекции, обращение к семантически определенным знакам выражения, помогающим читать музыкально-содержательный текст произведения» [276, 139].

Брамс оказал влияние и на творчество Шёнберга, где данная звуковая группа связана с выражением загадочности, неопределенности, двойственности, усиленной специфической двутерцовой ладовой системой, включающей в свой состав на равных правах мажор и минор. В вокальном цикле «Книга висячих садов» широко представлены терцовые интонации-символы, которые в различных синтагматических сцеплениях подчёркивают своё генетическое родство с мажоро-минорной системой. Большая и малая терции, сцепленные малой секундой, многократно тиражируясь, служат средством создания единства цикла. Гармонический код, дополняя мелодико-интонационный, в свёрнутом виде несёт информацию и о способе тонального развития, совершающегося по полутонам вверх и вниз от центрального созвучия. При этом Шёнберг широко использует одновременное сочетание тональностей, находящихся в полутоновом соотношении.

Реализуясь в многочисленных вариантах фактурно-ритмического оформления, данный мелодико-гармонический код находится в полном соответствии с текстом С. Георге, балансирующим на грани романтического и символического мироощущений. Романтическое начало связано с выражением душевного состояния, приравниваемого к жизни природы. Тем самым, по Е. Эткинду, создаётся «грамматическая метафора», переданная с помощью многочисленных сравнений, которыми пронизан поэтический текст, например, «тростником скло-

нившись, молча трепетали», «прочь бегут ручьи, журча пугливо». Однако у С.Георге отсутствует основной признак романтической традиции – «подчёркивание неординарности описываемого, величия, происходящего на всех уровнях текста» [229, 568]. Здесь всё зыбко, двойственно, поскольку нет различий между внутренним и внешним мирами: они взаимообусловлены и переходят один в другой.

С вокальным циклом Шёнберга корреспондирует вокальный цикл Веберна Песни ор.3 на текст Георге: здесь та же атмосфера зыбкости, неустойчивости, тайны. Веберновские песни, написанные одновременно с циклом Шёнберга в 1909 году, становятся прямым доказательством мысли об особой значимости «энергетики авторского текста» и «духовной энергии» учителя, перед которым преклонялся композитор. Обращает внимание сходство V песни Шёнберга (см. пример № 94) и I песни Веберна «Это – песня только для тебя» (пример 106). Обе песни начинаются нисходящей малой секундой (у Веберна она звучит в вокальной партии малой терцией ниже от звука *d*) и в первых двух тактах содержат семь неповторяющихся звуков. Как и у Шёнберга, тема Веберна включает тритон, которым завершается первая фраза (у Шёнберга тритон помещен в начале фразы). Поразительно и сходство окончаний песен: у Шёнберга нисходящая тритоновая интонация *es-a*, у Веберна *e-b*. Как и Шёнберг, Веберн дважды подчеркивает напряжение большой септимы: у Шёнберга *d1-cis2* (т.3) и *e2-f1* (т. 13-14)., у Веберна *cis2 -d1* (т. 6) и *d2-es1* (т. 7).

Близость поэтических текстов обусловила не только мелодико-интонационную интертекстуальность, но и интертекстуальность звуковысотных кодов. Песня Веберна опирается на нонаккорд с низкой квинтой, построенный на звуке *e* (т.т. 9-10), который используется не в основном виде, а в первом обращении от звука *gis*. В т.4 нонаккорд перемещается на звук *d*, что свидетельствует о тональной переменности. Однако в отличие от частых тональных блужданий песни Шёнберга Веберн сокращает количество тональностей до двух: *e* и *d*. Из песни Шёнберга перешли к Веберну и кварто-тритоновые аккорды (см. т.т. 7-8).

В то же время нельзя не увидеть и глубоких различий: в отличие от Шёнберга Веберн создает атмосферу хрупкой поэтической лирики, где еле слышный голос балансирует на грани реально произносимого тишайшего звука и звука неслышимого, подразумеваемого, сливающегося с тишиной. В связи с обращением к поэтике тишины у Веберна усилена роль пауз, которые становятся продолжением звука, его резонатором. С возрастанием роли пауз происходит и сжатие формы: 12 тактов против 18 тактов у Шёнберга. Обращает внимание и типичная

для Веберна интерпретация формы как замкнутой, симметричной с зеркальным расположением мотивов: $a \text{ в } \flat | \text{ с } \text{ в } | \text{ с } \text{ в } | \text{ а}$, в которой подчеркнуто сжатие репризы.

Таким образом, песня Веберна становится зеркальным отражением песни Шенберга: неустойчивости, загадочности V песни отвечает песня Веберна, проникнутая удивительным светом, покоем, созерцанием и найденной гармонией мира внутреннего и внешнего.

Если в преддодекафонных композициях Шёнберга и Веберна, рассматриваемая звуковая группа (означающее) была генетически связана с романтическим стилем, о чем свидетельствует характеристика звуковысотного кода, опирающегося на двутерцовый мажоро-минор, то в додекафонных сочинениях интонация раскочки лишается неустойчивости, двойственности и загадочности. Вместе с изменением значения знака изменяется звуковысотный код, в основе которого лежит серийный модус. В таком значении использует Веберн терцовый мотив в двух кантатах ор. 29 и ор. 31, написанных на тексты Х. Йоне, в которых явления природы стали поэтическими символами философского осмысления жизни. В текстах Йоне Веберн ощущал связь с идеями Гёте, изложенными в работе «Метаморфозы растений». В отличие от Шёнберга и Скрябина у Веберна терцовый комплекс не содержит амбивалентной характеристичности: в нем сквозь многочисленные переливы и переходы находит выражение органическая связь звука и цвета. Показательно, что у Веберна он составляет специфику интонационности и лежит в основе так называемой «веберн-группы». Как отмечает Ю. Холопов, «В интонационности серий можно увидеть, как в фокусе, портрет Веберна-композитора: самое острое в сочетании с самым мягким, нежным, притом без неоклассической оглядки на прежние структурные типы» [267, 271].

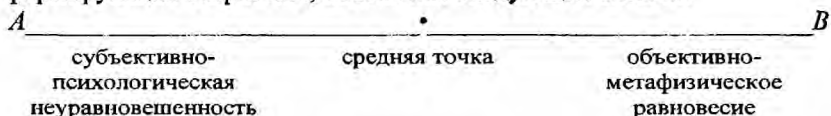
Тема второй части Первой кантаты, основанная на переливах терций *c-a-cis* и *b-g-h*, олицетворяет образ света, переданный с помощью тембровых красок высокого чистого сопрано и нежнейшего тембра челесты (пример 107). Вертикаль составлена из расходящегося движения всех голосов по малым терциям (т.1), образуя тритоново-квартовый аккорд. В каком-то смысле энергия голосов веберновской фактуры напоминает принцип вагнеровского голосоведения в «Тристане», где единицей напряжения становится не малая секунда, а малая терция. Показательна общность серий, лежащих в основе двух кантат, опирающихся на терцовые «переливы» (пример 108).

Вариантом мерцающих терций служит мотив *e-g-es*. Этот оборот, являясь «визитной карточкой» «Лунного Пьеро» Шёнберга, становится

знаком прощания с романтизмом. Свое концентрированное выражение данный оборот находит в № 8 «Ночь» и № 21 «О, аромат далеких лет...», в квартете Веберна *Cis - C - E*, в трех звуках которого угадается мотив «мерцающих терций»: *cis-e-c*.

Следовательно, общность духовной атмосферы времени порождает и лексико-грамматические единицы, устойчивость применения которых способствует возникновению скрытых интертекстуальных связей, не лежащих на поверхности, пронизывающих глубинную структуру музыкального текста. Лексическая интертекстуальность связана с краткими инвариантными образованиями, приобретающими устойчивую выразительность и определенную горизонтально-вертикальную форму.

Как и в случае осознанного заимствования, в неосознанном заимствовании образуется некоторое семантическое пространство, которое можно представить в виде оси ценностных значений, крайними точками которой оказываются «образы-антонимы»: с одной стороны, – субъективность, загадочность, нематериальность, внутренняя неустойчивость, с другой – объективность, метафизичность, материальность, внутренняя устойчивость. «Собирательный» образ для всех текстов, формирующих свертхтекст, обозначим следующей схемой:



Левая сторона связана с такими характеристиками знака как загадочный, двойственный, неопределенный, неуравновешенный. В правой стороне означающее имеет значения, связанные с характеристиками менее загадочный, более определенный, устойчивый, созерцательный, гармонически-уравновешенный. Чем ближе мы находимся от средней точки вправо, тем больше приближаемся к воплощению темы «взаимопроникновение душевной жизни и природы». Таким образом, неосознанное заимствование воспринимается как некий намек на образный строй другого произведения.

Автоцитирование. Как разновидность межтекстовых взаимодействий автоцитирование можно связать с понятием макротекста – явления, характеризующего авторский стиль. В семиотике под макротекстом понимают «совокупность объединенных общим эстетико-философским содержанием текстов одного автора (цикл стихотворений, поэтический сборник, книга рассказов, а в отдельных случаях весь корпус текстов данного автора)» [229, 564]. Автоцитирование следует рассматривать как способ выражения инвариантных идей в творчестве того

или иного композитора. Такие инвариантные идеи, повторяющиеся из произведения в произведение, можно уподобить своеобразной хрестоматии (или путеводителю), цель которой заключается в воспитании идеального слушателя, адекватно воспринимающего замысел композитора. Монограммы Шёнберга, Берга, Веберна, Шостаковича, Шнитке, Денисова являются доказательством повышенной значимости сквозных тем в произведениях XX века. В автоцитировании обнаруживается тенденция к интеграции, в результате которой контекст превращается в текст или «творчество всей жизни воспринимается как одно произведение» (Ю. Лотман).

В музыкознании последних лет достаточно полно исследована область автоцитирования, связанная с использованием темы-монограммы. Гораздо реже внимание исследователей направлено на изучение автоцитирования аккордов, выступающих в качестве инвариантой идеи творчества.

Автоцитирование аккордов становится возможным только вследствие их индивидуализации и высокой степени семантизации, способствующих превращению лексических единиц в знаки, наделенные образно-смысловой сущностью. В первой половине XX века такой повышенной семантической значимостью обладали «прометей-аккорд» Скрябина и «ситетаккорд» Рославца. Эти аккорды, переходившие из одного текста в другой в рамках одного стиля, с полным правом можно назвать интертекстуальными лексическими единицами.

Во второй половине XX века значимость таких единиц не только повышается, но и усложняется смысловое наполнение самого знака. Так, «аккорды смерти» из оперы Э. Денисова «Пена дней», становятся означаемым, объединяющим ряд произведений сквозной идеей. Мрачность, inferнальность звучания, вызывающие ассоциации с «темой рока», во многом подчеркнуты с помощью стучащего ритма и пауз. Характерные признаки «аккордов смерти» связаны с высокой степенью их диссонантного уровня, плотности расположения и низким регистром (пример 109). Трехкратное повторение усиливает мрачный колорит и вызывает ощущение неизбежности трагической развязки. Аккорд-серия *cis-g-c-dis-gis-h-d*, состоящий из семи неповторяющихся звуков, основан на соединении двух относительно самостоятельных аккордов *cis-g-c* и *dis-gis-h-d* в объеме большой септимы, расположенных на расстоянии большой секунды. Аккорд *cis-g-c* (тритон+кварта), как отмечалось ранее, широко использовался Шёнбергом и в силу принадлежности авторскому стилю его можно назвать именной гармонией «Шёнберг-аккордом».

Специфика второго аккорда заключается в его опоре на *gis moll'*ный квартсекстаккорд с вариативной квинтой, благодаря которой квартсекстаккорд включает два диссонирующих интервала – большую септиму (*dis-d*) и тритон (*gis-d*). Опора на минорные трезвучия с вариативной квинтой является специфическим признаком стиля Шостаковича, его ладовой системы, опирающейся на низкую, локрийскую IV ступень. Кроме того, большая септима *dis-d* составляет часть монограммы Денисова (обращает внимание, что «аккорд смерти», состоящий из семи звуков, включает четыре большие септимы: *cis-c*, *c-h*, *dis-d*, *gis-g*, расположенные на разных высотах). Таким образом, можно сделать предположение, что «аккорды смерти» имеют интертекстуальную природу и возникли вследствие общей эстетической установки композитора на интертекст как способ самовыражения.

Используя чужие лексемы в качестве своих, Денисов вправе интерпретировать их в любом смысловом ключе. Чтобы понять авторский замысел, зададимся вопросом, почему в качестве «аккордов смерти» избраны средства, рождающие ассоциативные связи с Шостаковичем и Шёнбергом? Каково отношение композитора к их именам? Чтобы ответить на этот вопрос, приведем высказывания самого Денисова: «У нас слишком часто утверждается ложная идея, что после периода “поисков” идет процесс “упрощения” музыкального языка (Прокофьев, Шостакович, Мясковский). Но у них этот процесс был процессом обеднения музыкального языка и приспособляемости к обстоятельствам. Когда Шёнберг обратился в конце жизни к тональности, это было плохо и неестественно. И он потерпел в этих сочинениях полный провал. У настоящих художников идет постепенный процесс уточнения своего языка. Отсюда и возникает ощущение классической ясности. Это – совсем другое» [281, 51]. В этом высказывании содержится негативное отношение, как к Шостаковичу, так и Шёнбергу. По мнению В. Ценовой, «Резкие высказывания против Шостаковича в какой-то степени были спровоцированы и так называемыми “Мемуарами” Шостаковича, опубликованными Соломоном Волковым в 1979 году, с которыми Денисов как раз в это время ознакомился... Денисов поверил, что это – книга Шостаковича. По моему личному мнению, в сознании Денисова произошла своеобразная подмена: он воспринял Шостаковича через Волкова» [280, 23].

Что касается Шёнберга и его школы, то, как отмечает Ю. Холопов, «По свидетельству Г.В. Григорьевой, Денисов с систематикой новозвенцев был знаком... Однако видно, что на его творчестве это никак не

сказалось. Недаром Денисов говорил, что не разбирается в этих понятиях «твердое – рыхлое» [253, 40].

Вернемся к «аккордам смерти», звучащим в 12 картине оперы «Пена дней». Сам композитор считал оперу одним из лучших своих произведений, повлиявших на многие другие его сочинения. Сцена смерти мыши Шика решена в гротескном ключе: мышь умерла от того, что ее голову нечаянно откусил кот, которому наступили на хвост. Таким образом, намек на Шостаковича и Шенберга в «аккордах смерти» можно интерпретировать в контексте *духовной смерти композиторов для самого Денисова*. «Аккорды смерти» соединяют оперу с такими произведениями композитора, как «Струнное трио», «Женщина и птица».

Общеизвестны пристрастия Шёнберга, Берга и Веберна к сериям, которые использовались композиторами в ряде собственных сочинений и способствовали их смысловому пересечению.

Подводя некоторые итоги над межтекстовыми взаимодействиями, можно свидетельствовать, что интертекст становится обратной стороной индивидуализации музыкального языка: в нем усиливается роль многократных повторений, воспроизведенных в рамках ряда произведений. В отличие от имманентного анализа звукоорганизации, предполагающего индуктивный метод познания текста, интертекстуальный анализ базируется на противоположном типе мышления и опирается на дедуктивный метод. Дзюн Тиба, определяя центральный тезис интертекстуального анализа, отмечает, что *«смысл художественного произведения раскрывается благодаря операции интерпретирующего данное произведение на основе взаимосвязей с другими произведениями при помощи механизмов ассоциативности»* [74, 34]. При этом ассоциативность присуща не только интерпретатору, но и художнику, создающему произведение. Интертекстуальный анализ предполагает не статическую, а динамическую модель интерпретации, при которой, согласно Ю. Кристевой, слово является местом пересечения различных текстов, происходящего, как по горизонтали, так и вертикали. Горизонтальное пересечение обусловлено принадлежностью текста одновременно и автору, и его получателю. Вертикальное пересечение связано с ориентацией текста на другие более ранние или современные тексты.

Движение аналитической мысли (или слушательского восприятия) при анализе интертекстуальности лексических единиц от общего к частному можно представить в виде ряда этапов:

1. Выделение и анализ отдельных лексических единиц, свойственных произведению;

2. Определение значений выделенных знаков;
3. Классификация знаков на сознательно заимствованные, заимствованные неосознанно и автоцитирование;
4. Анализ взаимоотношения знаков с различных социокультурных точек зрения, предполагающий выход за пределы конкретного произведения для получения семиотической картины произведения.

Если лексемы бытуют в пределах одной музыкальной культуры, как в случае с песнями Шенберга и Веберна, то интертекст становится способом диалога, способным подчеркнуть национальную общность, возникающую между автором произведения и другим автором, к которому отсылает музыкальный текст. Такое явление можно назвать *интертекстом национальной культуры*. Если лексемы объединяют разные национальные культуры, как в случае со Скрябиным, Шенбергом, Айвзом, использующих интонации «мерцающих терций», то такое бытование способно обогатить подтекстовую структуру оригинала, создавая *интертекст интеркультуры*. Бытование же лексем в рамках стиля одного автора способствует образованию *внутристилевого интертекста (макротекста)*.

Звукоорганизация XX века представляет собой язык, способный отражать внемusыкальную реальность, и характеризуется неповторимыми особенностями художественно-эстетического порядка. Благодаря этому произведения XX века, отмеченные индивидуальными чертами, обладают стилевой репрезентативностью, способствуя узнаванию личности творца-композитора. Реализуясь в контексте музыкального произведения, языковые нормы звукоорганизации актуализируются в речевых актах и являются способом порождения речи, выражающей внутренние эмоциональные и психические процессы. В свете семиотического исследования звукоорганизация XX века является носителем знака, трансформации которого становятся источником образования музыкальной сюжетности и событийности. Действительно, звуковысотное сообщение XX века формирует определенную музыкальную модель или код, который лежит в основе музыкального языка.

Обобщая наблюдения над звукоорганизацией как объектом семиотики, подчеркнем ее специфические свойства:

- является отражением памяти культуры, стилевым знаком;
- становится связующим звеном между реальной и музыкальной действительностью;
- обладает способностью формировать собственный код;
- становится способом коммуникации;
- является способом передачи информации.

Выделенные семиотические признаки позволяют определить звукоорганизацию XX века как *знак, ассоциативно связывающий явления внемusыкальной реальности с его звуковым прообразом на основе кода, обладающего определенными структурно-семантическими функциями и выполняющего коммуникативную функцию в передаче информации от композитора к слушателю.*

Звукоорганизация XX века, сложившись в результате длительной эволюции европейской музыки, уходит своими корнями в античную эпоху, с которой обнаруживает определённые эстетические и типологические связи. Как известно, именно античное учение о гармонии затрагивало широкую область знаний, включая не только музыку, но и философию, математику, эстетику, этику и космогонию. Возникает своеобразная арка, простирающаяся от античности к эпохе *Ars nova*, *Nuove*

musiche до наших дней. Ю.Холопов выдвинул гипотезу о трехсотлетней цикличности появления новых идей в области гармонии, обозначив точкой отсчета XIV век – время, связанное с утверждением многоголосия: XIV век – *Ars nova*, XVII век – *Nuove musiche*, XX – Новейшая музыка [243].

Известно, что гармония, наряду с мелодией, явилась важнейшим способом бытия музыки как высказывания, но за многовековую историю развития она претерпела существенные изменения. Историю гармонии можно представить как путь, связанный с постепенным усилением индивидуальных черт и обретением нового смысла, что способствовало формированию специфического языка, обладающего знаковостью. В свою очередь, выработанные в процессе эволюции языковые нормы послужили основой формирования авторской музыкальной речи. Проследим процесс эволюции гармонии с позиций становления и усиления ее семиотических признаков.

В полифонические эпохи гармония как следствие объединения множества голосов играла по отношению к мелодии второстепенную роль. Возникающие аккорды имели вторичный характер, поэтому носителем смыслового начала являлись мелодические голоса, переплетение которых способствовало образованию множественного единства. При четкой организации горизонтали, подчиняющейся законам строго упорядоченного вступления голосов, гармония отличалась относительной свободой выбора аккордов. Так, в эпоху строгой полифонии важной грамматической единицей была мелодия, в которой достаточно четко выделялись три уровня: фонетический, морфологический и синтаксический. Фонетический был обусловлен соотношением выделенных в мелодии с помощью ритма долгих и кратких звуков. Уровни морфологический и синтаксический зависели в строгой полифонии от цезурообразования вербального текста, в свободной полифонии – от вступления голосов. Гармония в этом контексте скорее усиливала фонетическую окраску звуков мелодии, а морфологическая и синтаксическая стороны отсутствовали. Таким образом, в полифонии гармония (как единица вертикали) еще не обрела статуса самостоятельного языка со сложившимися нормами грамматики.

В гомофонии гармония, высвободив мелодию от обязанностей за процесс формообразования, стала важной грамматической единицей: многочисленные кадансы играли знаковую роль, обозначая начало, развитие, завершение формы, что свидетельствовало об организующей роли гармонического синтаксиса и наличии определенного языка. Именно в эту эпоху гармония выдвигается в роли организующего на-

чала, что во многом способствовало ее типизации и формированию особого явления – гармонической темы, которая, как и мелодическая тема, становилась семантическим тезисом: его развитие способствовало рождению целого произведения. Гармония обрела новый способ существования: между ней и формой возникли причинно-следственные связи. Гармоническая тема привела к образованию гомофонно-гармонических форм, типизированных в той же степени, как и сама гармония. Таким образом, роль гармонии в эпоху классицизма имеет всеобщий, тотальный характер, что позволяет говорить о господстве гармонического типа мышления, в котором был выработан свой язык с определенными типизированными нормами грамматики.

В то же время тенденции к типизации языка гармонии противопоставлялась другая, связанная с индивидуализацией тонально-гармонических структур, наметившаяся в творчестве композиторов конца XVII начала XVIII веков. Примером могут служить ретардационные кадансы И.С. Баха, уменьшенный вводный септаккорд, повышенная роль которого становится средством выражения сильных эмоций: у И.С. Баха в Хроматической фантазии и фуге ре минор, у Моцарта в Фантазии к сонате до минор, у Бетховена в «Патетической» сонате и сонате №32. В силу усиления выразительности гармонии, играющей роль грамматической единицы музыкального текста и определяющей нормы языка, происходит постепенное формирование музыкальной речи.

В XIX веке становление гармонии как речи обусловлено расцветом национальных школ, вследствие чего наблюдается индивидуализация жанра, стиля, формы, появляются именные гармонии Шуберта, Грига, Шопена, Чайковского, Бородина, Мусоргского, Рахманинова, где привычные автентические обороты заменяются плагальными. Специфические аккорды характеризуют не только конкретный авторский стиль, но и связаны с выражением определенного содержания: та или иная форма созвучия становится знаком с закрепленным за ним значением. К примеру, анализируя творчество Шопена, В. Цуккерман дает подробную характеристику аккордам композитора, выделяя «жесткий вариант трезвучия» и «мягкий вариант трезвучия», называет секстаккорды с октавным удвоением основного тона в верхнем регистре «восклицательными секстаккордами», а заключительное тоническое трезвучие в положении терции именует «аккордом заключительных восклицаний» [284]. Таким образом, в этой попытке охарактеризовать с разных сторон один аккорд явно просматривается семиотический подход, позволяющий автору очертить совокупность семантических признаков трезвучия в творчестве Шопена.

Особое значение именные гармонии приобретают в XX веке у Скрябина, Рославца, Прокофьева, Бартока, в отличие от композиторов XVIII века, использующих автентические обороты в условиях альтерационно-хроматической системы, характеризующие не только новый стиль, но и выражающие содержание этого стиля. Так, по мнению В. Медушевского, «"прокофьевская доминанта" выступает ярким символом приподнятости, мажорности, личности композитора, гайдно-моцартовской просветленности» [161, 33]. В то же время индивидуализация гармонии во всех отмеченных случаях совершалась в рамках классической организации, подвергающейся изменениям, не нарушающим её фундаментальных основ.

Следующий шаг на пути к дальнейшему углублению семиотических процессов в гармонии – индивидуализация не только стиля в целом, но и отдельного произведения: «тристан-аккорд» Вагнера, «прометей-аккорд» Скрябина становятся выразителями конкретной эмоции определённого героя или персонажа.

Процесс индивидуализации вертикали протекает одновременно с индивидуализацией горизонтали, связанной с особой ролью мелодического начала. Так, исследуя позднеромантическую мелодику, О. Шелудякова подчеркивает: «...всюду мы наталкиваемся на выдающуюся, тотальную роль мелодики. Не будет преувеличением сказать, что поздний романтизм складывался как стиль, основанный на господстве мелодического мышления: В этом его феноменологическая сущность» [329, 5]. Широко раздвинув свои границы, мелодия повлияла на изменение ладовой основы произведений. Дихотомии мажор – минор противопоставляется многообразие натуральных ладов в творчестве Дебюсси, Равеля, Мусоргского, Бородина. Получают распространение именные лады в творчестве Римского-Корсакова, Бартока, Мессияна, Шостаковича, расширяющие сферу неповторимых эмоциональных модусов и оттенков переживаний.

В формировании речевых норм гармонии особую роль сыграло усиление линейного начала. Под его воздействием в музыке И.С. Баха, Моцарта, Бетховена, Шуберта, Шопена, Листа, Дебюсси, Равеля появляются политональность, полиладовость, полигармония, полиаккорды, способствующие расслоению музыкальной ткани на относительно самостоятельные части. Их столкновение по вертикали обостряет звучание, повышая эмоциональный тонус, основным свойством которого становится напряжение, охватывающее огромные участки произведения. В таких разделах формы не требуется разрядки напряжения, поэтому на первый план выдвигается «эмансипация диссонанса» (термин Ю. Холо-

пова). Аккорд становится самозначащей единицей текста, не требующей разрешения в консонанс. В соотношении «экспрессивных» и «импресси-сивных» (термины Э. Курта) черт аккорда усиливается импресси-вная сторона. Импрессивные свойства гармонии обусловлены широким использованием альтераций и побочных тонов, деформирующих структуру аккорда. Нетерцовые аккорды, встречающиеся в сочинениях И.С. Баха, Моцарта, Шуберта, Листа, приобретают всё большее значение у Дебюсси, Равеля, Бородина, Римского-Корсакова, Мусоргского.

Таким образом, краткий исторический экскурс дает представление о постепенной эволюции гармонии в сторону усиления семиотических признаков, которые с наибольшей очевидностью проявились в XX столетии. Повышенная семиотичность XX века оказала воздействие не только на культуру, искусство, но и вовлекла в свою сферу отдельные элементы языка. Тем самым подтверждается выдвинутая в диссертации гипотеза о постепенном формировании семиотических признаков гармонии и актуализации проблемы семиотического подхода к ее анализу.

Подводя итоги исследования, приходим к следующим выводам. В диссертации выделены два этапа эволюции звукоорганизации XX столетия, каждый из которых характеризуется определенным типом воплощения памяти: художественный и информативный.

Художественная память, доминирующая в первой половине XX века, актуализирует в музыке художественную реальность, нашедшую претворение в синтезе искусств. Взаимодействие музыки с другими искусствами способствует образованию текстов, чья информационная система строится на получении сообщения с помощью немusыкаль-ных факторов. Введение кода другого искусства оказывает воздействие, как на само произведение, так и на звукоорганизацию, отражающую при передаче сообщения напряжение между аудиальным и визуальным рядом. Переход от одного ряда к другому составляет сущность процесса, определяющего внутреннюю динамику произведения. Данный процесс влияет на специфику звуковысотного кода, обладающего амбивалентностью: с одной стороны, повышение роли экстрамузыкаль-ных знаков (красочного, пластического, монтажно-кинематографичес-кого) способствует ослаблению его индивидуальных свойств, с дру-гой – усилению индивидуальных признаков с помощью активизации роли интрамузыкальных знаков, повторяющихся в разных произведе-ниях. Такой повтор знака, *обладающего* определенными семантичес-кими признаками, способствует образованию интертекста, опирающе-го на автоцитирование, что свидетельствует о предпосылках интеллек-туализации творчества и усилении рационального начала. Интертексту-

альность лексических единиц внуристилевого характера становится характерным признаком первой половины века и является звеном, соединяющим первый этап со вторым.

Информативная и синтезирующая память свойственна произведениям второй половины XX столетия. В эпоху господства средств массовой информации изменяется отношение к культуре, понимаемой как текст с определенными знаками и значениями. Исследование философских, культурных, художественных и научных тенденций второй половины XX века позволило выделить два противоположных типа звукоорганизации. Первый, основанный на соединении однородных элементов, определен как гомогенный. Этот тип обусловлен спецификой музыкальных текстов, ориентированных на точные науки. Вторым типом звукоорганизации, свойственный синтезирующим текстам, обозначен как гетерогенный.

Звукоорганизация первого типа, опирающаяся на автоматизированную грамматику, базируется на законах математики. Ее характерными признаками становятся *упорядоченность, повтор и комбинаторика*, подчиняющиеся жестким правилам.

Упорядоченность охватывает все элементы музыкального языка, формируя определенный код, и становится носителем значения. По аналогии с вербальным языком, в диссертации выделяются два типа упорядоченности: упорядоченность по эквиваленту и упорядоченность по порядку, различающиеся по их отношению к синтагматике текста.

Повтор в текстах, опирающихся на информативную память и автоматизированную грамматику, существенно отличается от повторов, свойственных текстам творческой памяти. Особенностью повторов гомогенного типа звукоорганизации становится тенденция к тотальности, охватывающей разные уровни формы: сегменты серии, серию, отдельные разделы формы и всю форму в целом. При этом предпочтение отдается зеркальным повторам, приближающимся к комбинаторике, благодаря чему повторы серий с одинаковым содержанием несут разную информацию и не воспринимаются как тавтологические.

Комбинаторика текстов информативной памяти имеет специфические свойства, заключающиеся в повышенной знаковой роли отдельного звука. В силу этого, постсериальная тема представляет собой ряд индивидов, которые можно обозначить как $x_1, x_2, x_3, x_4, x_5, x_6, x_7, x_8, x_9, x_{10}, x_{11}, x_{12}$, обладающих неповторимыми языковыми признаками: высотными, тембровыми, динамическими, агогическими. Индивиды, составляющие фонетический уровень, приобретают смысловую значимость и приравниваются к слову в вербальном тексте. Отноше-

ния между звуками-фонемами в постсериальной технике выражаются с помощью числа, устанавливающего соотношение высоты, регистра, тембра и т.д., возникающее как между двумя соседними индивидами, так и другими, расположенными на расстоянии.

В диссертации приводятся доказательства, свидетельствующие о точках соприкосновения звукоорганизации, опирающейся на автоматизированную грамматику, и поэтическим палиндромом. Объединяющим началом служит соотношение слабых и сильных фонем, позволяющее установить смысловую общность звуков в музыке и поэзии. Повышенное значение формально-логических связей дает основание сделать вывод о том, что в постсериализме форма выражения, отодвигая на второй план форму содержания, превращает осознание структуры в явление смысла.

Синтезирующие тексты на новой основе воспроизводят некоторые признаки текстов первой половины XX века, ориентированных на творческую память. Как и в начале прошлого века, музыкальные произведения второй половины столетия соединяются с другими искусстваами. В то же время наблюдается различие, заключающееся в расширении внемузыкальной реальности за счет включения знаков окружающей жизни, вследствие чего стирается грань не только между музыкой и другими искусстваами, но также музыкой и окружающей ее реальностью. Специфика языка синтезирующих текстов проявляется во *взаимодействии различного рода знаков и системы кодов*.

Взаимодействие нескольких знаков способствует образованию знаковой интерференции, наблюдаемой уже в музыке начала XX века. Однако во второй половине века взаимопроникновение искусств существенно отличается от знаковой интерференции начала века, поскольку дает возможность не опосредованных ассоциаций, как, например, у Скрябина и Рославца, а прямых ассоциативных связей и композиционных пересечений.

Взаимодействие системы кодов можно сравнить с взаимодействием вербальных языков, имеющих разные коды и выражающих различное видение мира, в силу чего возникают трудности перевода из одного языка в другой. Взаимодействие различных кодов приводит к образованию гиперкодирования, в результате которого над системой подкодов образуется новый код.

В диссертации сделан вывод о том, что звукоорганизация, являясь сообщением, имеет определенные функции: эстетическую, реферативную, эмотивную, императивную, фатическую и лингвистическую. Поскольку любое сообщение передается с помощью системы кодов, то в

диссертации предпринята попытка определить понятие звуковысотного кода, который понимается как *совокупность знаков, предполагающая систему правил, способствующих передаче, обработке и хранению информации*. Анализ кодов, разработанных в исследованиях по семиотике, лингвистике, культурологии, генетике, позволил выделить два типа звуковысотных кодов – рациональные и эмоциональные, соответствующих двум типам музыкальной памяти: информативной и творческой. Если в рациональных кодах на первый план выдвигаются такие признаки как повторность приемов, вплоть до автоматизации, то в эмоциональных кодах подчеркивается изменчивость и спонтанность. Подобно вербальным и визуальным, звуковысотные коды имеют различное артикуляционное членение, оказывающее воздействие на речевой акт.

В диссертации выделены следующие типы артикуляций кодов:

- коды, не обладающие членением;
- коды, раскладывающиеся только на фигуры;
- коды, раскладывающиеся только на знаки;
- коды с подвижной артикуляцией.

Анализ типов артикуляции звуковысотных кодов позволил провести параллели с поэзией XX века и подчеркнуть актуализацию проблемы артикуляции кодов не только в музыкознании, но и в литературоведении. С проблемой артикуляции кода связаны вопросы перекодирования. Исследование процесса перекодирования показывает, что смысловому перекодированию звукоорганизации соответствует структурное перекодирование.

Анализ коммуникативных процессов звукоорганизации XX века позволил сделать следующие выводы:

- между смыслом сообщения и информацией существует обратно пропорциональная зависимость: звуковысотное сообщение, лишенное помех, приводит к шаблонам и штампам;
- элементы новизны и неупорядоченности увеличивают объем информации, передаваемой с помощью звукоорганизации;
- чтобы сообщение превратилось в эстетическое, неоднозначность должна иметь место, как на уровне содержания, так и на уровне формы.

Исследование механизмов слушательского восприятия звукоорганизации показывает, что перевод плана выражения (звукоорганизации) в план содержания происходит поэтапно. Поскольку механизмы восприятия литературного и музыкального произведения имеют точки соприкосновения, то эти этапы, подобно осознанию читателем литературного произведения, представлены в виде иерархической лестницы че-

рез описание кодов и субкодов. Всего выделяется семь этапов: базовый словарь; правила кореференции; контекстуальные и ситуативные предпочтения; риторическое и стилистическое гиперкодирование; общие фреймы; интертекстуальные фреймы; идеологическое гиперкодирование. Этапы познания музыкального текста дают возможность проследить постепенный процесс осмысления и декодирования интонаций-лексем в сознании слушателя.

Семиотический подход к исследованию звукоорганизации XX века актуализировал проблему методов семиотического анализа. В работе выделены и предложены два метода: имманентный и интертекстуальный. Будучи противопоставлены, данные методы дополняют друг друга: устремленность имманентного анализа вглубь текста уравнивается интертекстуальным анализом, выходящим далеко за рамки текста.

В диссертации приводятся доказательства универсальности семиотического подхода к исследованию звукоорганизации XX века, проявляющейся в самых разных формах. Именно на современном этапе, *отличающемся повышенной семиотичностью*, музыкальное искусство впитывает и пропускает сквозь себя всю окружающую информацию, постоянно увеличивающуюся в объеме с помощью новых технологий. В этой связи возникает другая проблема: проблема различения информации и дезинформации. Дезинформация ведет к разрушению и хаосу. А поскольку музыкальное искусство в целом ориентировано на положительные эстетические идеалы, то, вступая в новую эру, характеризующуюся наступлением дезинформации, музыка в поисках эстетических идеалов должна вернуть утраченную гармонию.

В диссертации сделана попытка уловить смысловое наполнение разvertываемых во времени звуковысотных единиц, способствующих процессу общения. Но можно ли с помощью семиотических подходов раскрыть всю глубинную толщу смыслов музыки, окончательно устранив возникающие информационные шумы, заставляющие исполнителя, слушателя, исследователя вновь и вновь обращаться к вопросу о тайне воздействия произведения искусства? За ответом на поставленный вопрос обратимся к Ф. Шеллингу: «В произведении искусства отражается тождество сознательной и бессознательной деятельностей...-Художник как бы инстинктивно приносит в свое произведение помимо того, что выражено им с явным намерением, некую бесконечность, полностью раскрыть которую не способен ни один конечный рассудок... Так обстоит дело с каждым истинным произведением искусства; каждое как будто содержит бесконечное число замыслов, допуская тем самым бесконечное число толкований, и при этом никогда нельзя

установить, заключена ли эта бесконечность в самом художнике или только в произведении искусства как таковом» [294, 478].

Семиотический подход к изучению звукоорганизации – это попытка исследователя преодолеть непереводаемость музыкального текста на вербальный язык. Данная проблема достойна самого серьезного исследовательского внимания. Ее дальнейшая разработка может внести определенные поправки и коррективы. Например, многогранна и не изучена проблема перекодирования не только в области звукоорганизации, но и музыкальном произведении в целом. Здесь особенно привлекателен ракурс темы, связанный с перекодированием в музыке, опирающийся на слово. Анализ вербального текста позволит наиболее адекватно выявить происходящие в музыкальном произведении глубинные семиотические процессы. В эпоху индивидуального сознания, каким является XXI век, требуется дальнейшее изучение темы типологии и артикуляции кодов, обнаруживающих удивительное разнообразие. Все это свидетельствует о неисчерпаемости и открытости темы «звукоорганизация и семиотика».

Исследование, проведенное с позиций семиотического подхода, подтвердило гипотезу о том, что звукоорганизация музыки XX века – явление сложное, основанное на синтезе разнородных явлений, а процессы ее эволюции непрерывны и направлены на дальнейший поиск средств в передаче индивидуальной речи. В то же время, стремление звукоорганизации к интертекстуальности лексических единиц свидетельствует о противоположной тенденции, связанной с поиском метаязыка, который, возможно, выработает новый звуковысотный код, и, подобно коду тональной музыки, определит ее дальнейшее развитие в последующие столетия.

1. Адорно, Т. Философия новой музыки [Текст] / Т. Адорно. – М.: Логос, 2001. – 325 с.
2. Акопян, Л.О. Анализ глубинной структуры музыкального текста [Текст] / Л.О. Акопян. – М.: Практика, 1965. – 256 с.
3. Акопян, Л.О. О точках соприкосновения между теоретическим музыковедением и глубинной психологией [Текст] / Л.О. Акопян // Музыкальная академия. – 1999. – № 1. – С. 206-213.
4. Акопян, Л.О. Дмитрий Шостакович: опыт феноменологии творчества [Текст] / Л.О. Акопян. – СПб.: Дмитрий Буланин, 2004. – 575 с.
5. Амелин, Г. О сюжетах в бессюжетном (о стихотворении Осипа Мандельштама «Дайте Тютчеву стрекозу...») [Текст] / Г. Амелин, В. Мордер // Семиотика: антология / Сост. Ю.С. Степанов. – Изд. 2-е испр. и доп. – М.: Академический проект; Екатеринбург: Деловая книга, 2001. – С. 581-600.
6. Арановский, М.Г. Мышление, язык, семантика [Текст] / М.Г. Арановский // Проблемы музыкального мышления: Сб. статей. – М.: Музыка, 1974. – С. 90-125.
7. Арановский, М.Г. Пятнадцатая симфония Шостаковича и некоторые вопросы музыкальной семантики [Текст] / М.Г. Арановский // Вопросы теории и эстетики музыки. Вып. 15. – Л.: Музыка, 1977. – С. 55-94.
8. Арановский, М.Г. О двух функциях бессознательного в творческом процессе композитора [Текст] / М.Г. Арановский // Бессознательное. Природа, функции, методы исследования. Т. II. – Тбилиси: Мецниереба, 1978. – С. 68-78.
9. Арановский, М.Г. Симфонические искания (проблемы жанра симфонии в советской музыке 1960-1975 гг.) [Текст] / М.Г. Арановский. – Л.: Советский композитор, 1979. – 286 с.
10. Арановский, М.Г. Интонация, знак и «новые методы» [Текст] / М.Г. Арановский // Советская музыка. – 1980. – № 10. – С. 99-109.
11. Арановский, М.Г. Музыкальный текст: структура и свойства [Текст] / М.Г. Арановский. – М.: Композитор, 1998. – 342 с.
12. Асафьев, Б.В. Музыкальная форма как процесс [Текст] / Б.В. Асафьев. – Кн. 1-2. – Изд. 2-е. – Л.: Музыка, 1971. – 376 с.
13. Асафьев, Б.В. О направленности формы у Чайковского [Текст] / Б.В. Асафьев // Асафьев, Б.В. О музыке Чайковского. – Л.: Музыка, 1972. – С. 67-73.
14. Бабаицев, А. Коммуникация [Текст] / А. Бабаицев // Новейший философский словарь / Под ред. А. Грицанова. – Минск.: Изд. В.М. Скаун, 1998. – С. 322-323.
15. Бандура, А.И. Мистический опыт Скрябина [Текст] / А.И. Бандура // Русская музыкальная культура XIX – начала XX века: Сб. трудов. Вып. 123. – М.: РАМ им. Гнесиных, 1994. – С. 42-78.
16. Барт, Р. Нулевая степень письма [Текст] / Р. Барт // Семиотика. Антология. / Сост. Ю.Степанов. – Изд. 2-е, испр. и доп. – М.: Академический проект; Екатеринбург: Деловая книга. 2001. – С. 327-370.
17. Батищева, Т.С. Концепт «порядок» в новелле Ф. Грильпарцера «Бедный музыкант» [Текст] / Т. Батищева // Межкультурная коммуникация. – Н.Новгород, 2001. – С. 252-255.

18. Бауман, З. Философия и постмодернистская социология [Текст] / З. Бауман // Вопросы философии. – 1993. – №3. – С. 46-62.
19. Бахтин, М.М. Проблемы творчества Достоевского [Текст] / М.М. Бахтин. – М.: Алконост, 1994. – 173 с.
20. Белякаева-Казанская, Л.В. Эхо серебряного века [Текст] / Л.В. Белякаева-Казанская. – СПб: Композитор, 1998. – 304 с.
21. Бенвенист, Э. Общая лингвистика [Текст] / Э. Бенвенист. – М.: Прогресс, 1974. – 448 с.
22. Березовчук, Л. Н. Артикуляция в музыке (К проблеме модальной звуковой формы в призывании) [Текст] / Л.Н. Березовчук // Музыкальная коммуникация: Сб. научных трудов / Проблемы музыкознания. Вып. 8. – СПб.: РИИ, 1996. – С. 187-203.
23. Березовчук, Л. Н. Процессы категоризации в музыкальном опыте (Психологический подход к проблеме музыкального знака) [Текст] / Л.Н. Березовчук // Музыкальная коммуникация: Сб. научных трудов / Проблемы музыкознания. Вып. 8. – СПб.: РИИ, 1996. – С. 105-127.
24. Бершадская, Т.С. Лекции по гармонии [Текст] / Т.С. Бершадская. – Изд. 2-е доп. – Л.: Музыка, 1985. – 238 с.
25. Бершадская, Т.С. Гармония как элемент музыкальной системы [Текст] / Т.С. Бершадская. – СПб.: УТ, 1997. – 193 с.
26. Бершадская, Т.С. Функции гармонии в музыкальной системе [Текст] / Т.С. Бершадская. – Л.: ЛОУПГК, 1997. – 192 с.
27. Бобровский, В.П. О некоторых сторонах ладотональной переменности в музыке Д.Д. Шостаковича (на примере Largo из пятой симфонии) [Текст] / В.П. Бобровский // Проблемы лада. – М.: Музыка, 1972. – С. 97-105.
28. Бодрийяр, Ж. Символический обмен и смерть [Текст] / Ж. Бодрийяр. – М.: Добросвет, 2000. – 387 с.
29. Бонфельд, М.Ш. Музыка: язык или речь? [Текст] / М.Ш. Бонфельд // Музыкальная коммуникация: Сб. научных трудов / Проблемы музыкознания. Вып. 8. – СПб.: РИИ, 1996. – С. 15-39.
30. Бонфельд, М.Ш. Музыка: Язык, Речь, Мышление. Опыт системного исследования музыкального искусства [Текст] / М.Ш. Бонфельд. – СПб.: Композитор, 2006. – 648 с.
31. Булез, П. Современные поиски [Текст] / П. Булез // Современное буржуазное искусство. – М.: Искусство, 1975. – С. 291-295
32. Булез, П. Между порядком и хаосом [Текст] / П. Булез // Советская музыка, 1991. – № 9. – С. 70-75.
33. Бычков, В.В. Эстетика [Текст] / В.В. Бычков. – 2-е изд-е, перераб. и доп. – М.: Гардарики, 2006. – 573 с.
34. Бычков, Ю.Н. Проблема смысла в музыке [Текст] / Ю. Н. Бычков // Музыкальная конструкция и смысл: Сб. научн. тр. Вып. 151. – М.: Издательство РАМ им. Гнесиных, 1999. – С. 8-21.
35. Ванечкина, И.Л. Партия «Лусе» как ключ к поздней гармонии Скрябина [Текст] / И.Л. Ванечкина // Советская музыка. – 1977. – № 4. – С. 100-103.
36. Ванечкина, И.Л. Кандиновский и Скрябин: мифы и реальность [Текст] / И.Л. Ванечкина, Б.М. Галеев // Многогранный мир Кандиновского. – М.: Наука, 1999. – С. 131-144.

37. Велижева, Н.К. Музыкальная семиотика в контексте истории мысли о музыке (К постановке вопроса) [Текст] / Н.К. Велижева // Музыкальная коммуникация: Сб. научных трудов / Проблемы музыковедения. Вып. 8. – СПб.: РИИ, 1996. – С. 62-81.
38. Витгенштейн, Л. Философские работы. Часть 1 [Текст] / Л. Витгенштейн. – М.: Наука, 1994. – 464 с.
39. Витгенштейн, Л. Логико-философский трактат. [Текст] / Л. Витгенштейн. – М.: Наука, 1994. – 311 с.
40. Власов, А.В. Идеи В.Н. Холоповой и их роль в развитии российской музыкальной культуры [Текст] / А.В. Власов // Festschrift Валентине Николаевне Холоповой: Материалы науч. конференции / Ред.-сост. О.В. Комарницкая. – М.: Издательство Московской консерватории им. П.И. Чайковского, 2007. – С. 5-10.
41. Власова, Н.О. Творчество Арнольда Шёнберга [Текст] / Н.О. Власова. – М.: УРСС, 2007. – 528 с.
42. Вязкова, Е.В. О природе творческого вдохновения и интертекстуальных взаимодействиях [Текст] / Е.В. Вязкова // Процессы музыкального творчества. Сб. трудов № 160. Вып.5. – М.: Издательство РАМ им. Гнесиных, 2002. – С. 205-210.
43. Галеев, Б.М. Концепция «полифонического синтеза» и «внутреннего контрпункта» Кандинского [Текст] / Б.М. Галеев // Многогранный мир Кандинского. – М.: Наука, 1999. – С. 145-154.
44. Ганслик, Э. О музыкально-прекрасном [Текст] / Э. Ганслик; пер. и предисловие Г.А. Лароша. – М.: Тритон, 1910.
45. Гегель, Г. Эстетика. Т.III [Текст] / Г. Гегель. – М.: Искусство, 1992. – 621 с.
46. Герман, М.Ю. Модернизм. Искусство первой половины XX века [Текст] / М.Ю. Герман. – СПб.: Азбука-классика, 2003. – 480 с.
47. Гильдинсон, Л. К проблеме единства стиля в произведениях А. Шнитке 70-х годов [Текст] / Л. Гильдинсон // Советская музыка 70-80-х годов. Стили и стилевые диалоги: Труды ГМПИ им. Гнесиных. Вып. 82. – М., 1985. – С. 80-104.
48. Гладышева, А. Некоторые особенности гармонии Н.А. Рославца [Текст] / А. Гладышева // Николай Рославец и его время. Вып. 3. – Брянск, 1990. – С. 24-47.
49. Гойови, Д. Новая советская музыка 20-х годов [Текст] / Д. Гойови; Перевод с нем. и общ.ред. Н.Власовой. – М.: Композитор, 2005. – 368 с.
50. Гончаренко, С.С. Оперный текст в свете музыкальной семиотики [Текст] / С.С. Гончаренко // Музыкальное искусство сегодня. Новые взгляды и наблюдения / Сост. и редакция В.В. Задерацкого. – М.: Композитор, 2004. – С. 117-130.
51. Григорьев, С.С. О мелодике Римского-Корсакова [Текст] / С.С. Григорьев. – М.: Музыка, 1961. – 195 с.
52. Григорьева, Г.В. Стилиевые проблемы русской советской музыки второй половины XX века (50-80-е годы) [Текст] / Г.В. Григорьева. – М.: Музыка, 1989. – 256 с.
53. Гуляницкая, Н.С. Теоретические основы гармонии П.Хиндемита [Текст] / Н.С. Гуляницкая // П.Хиндемит: Статьи и материалы. – М.: Советский композитор, 1979. – С. 300-350.
54. Гуляницкая, Н.С. Введение в современную гармонию [Текст] / Н.С. Гуляницкая. – М.: Музыка, 1984. – 265 с.
55. Гуляницкая, Н.С. «Эхо» деконструктивизма в музыке [Текст] / Н.С. Гуляницкая // Музыковедение к началу века: прошлое и настоящее: Сб. трудов по материалам конференции 30 окт.-1 ноября 2007 г. – М.: Издательство РАМ им. Гнесиных, 2007. – С. 58-66.

56. Дальхауз, К. Тональность, структура или процесс [Текст] / К. Дальхауз // Советская музыка. – 1989. – № 9. – С. 126-128.
57. Данилевский, Н.Я. Россия и Европа [Текст] / Н.Я. Данилевский. – М.: Книга, 1991. – 573 с.
58. Девуцкий, В.Э. Стилистический курс гармонии [Текст] / В.Э. Девуцкий. – Воронеж: Издательство Воронежского гос. университета, 1994. – 368 с.
59. Делёз, Ж. Логика смысла [Текст] / Ж.Делёз. – М.: Раритет; Екатеринбург: Деловая книга, 1998. – 480 с.
60. Делёз, Ж. Различие и повторение [Текст] / Ж.Делёз. – СПб: Петрополис, 1998. – 384 с.
61. Делёз, Ж. Что такое философия? [Текст] / Ж. Делёз, Ф. Гваттари; Пер. с фр. и послесл. С.Н. Зенкина. – М.: Институт экспериментальной социологии; СПб.: Алетейя, 1998. – 288 с.
62. Демченко, А.И. Картина мира в музыкальном искусстве России начала XX века [Текст] / А.И. Демченко. – М.: Композитор, 2006. – 264 с.
63. Демченко, А.И. Космогония авангарда и прогнозы Альфреда Шнитке [Текст] / А.И. Демченко // Демченко, А.И. Статьи о музыке. – М.: Композитор, 2008. – С. 328-348.
64. Демченко, А.И. Смысловые парадигмы поздних инструментальных концертов Шостаковича [Текст] / А.И. Демченко // Демченко, А.И. Статьи о музыке. – М.: Композитор, 2008. – С. 246-268.
65. Денисов, А.В. К проблеме семиотики музыки [Текст] / А.В. Денисов // Музыкальная академия. – 2001. – №1. – С. 211-217.
66. Денисов, А.В. Музыкальный язык: структура и функции [Текст] / А.В. Денисов. – СПб.: Наука, 2003. – 207 с.
67. Денисов, А.В. «Странствия Розы» Р.Шумана – семантика текста в ораториальном жанре [Текст] / А.В. Денисов // Психология и фонология: их роль в воспитании молодых вокалистов: Сб. статей/ Гл. ред Л.В. Саввина. – Астрахань: Издательство ОГОУ ДПО АИПК, 2007. – С. 161-166.
68. Денисов, А.В. Межтекстовые взаимодействия в музыке – семиотический аспект [Текст] / А.В. Денисов // Музыкальная семиотика: пути и перспективы развития: Сб. статей/ Гл. ред Л.В. Саввина. – Астрахань: Издательство ОГОУ ДПО АИПК, 2008. – С. 30-34.
69. Денисов, А.В. Музыкальная семиотика: краткий экскурс в историю развития [Текст] / А.В. Денисов // Musicus. – 2009. – № 2. – С. 26-30.
70. Денисов, Э. Стабильные и мобильные элементы музыкальной формы и их взаимодействие [Текст] / Э. Денисов // Современная музыка и проблемы эволюции композиторской техники. – М.: 1986. – С. 112-136.
71. Дернова, В.П. Гармония Скрябина. – М.: Музыка, 1968. – 124 с.
72. Деррида, Ж. О грамματοлогии. – М.: Ad Marginem, 2000. – 512 с.
73. Деррида, Ж. Письмо и различие. – М.: Академический проект, 2007. – 478 с.
74. Дзюн Тиба Симфоническое творчество Альфреда Шнитке: опыт интертекстуального анализа [Текст] / Дзюн Тиба. – М.: Композитор, 2004. – 160 с.
75. Должанский А. Об использовании различных ладовых систем в музыке Шостаковича [Текст] / А. Должанский // Проблемы лада. М. Музыка, 1972. – С. 74-82.
76. Дьячкова, Л.С. Гармония в музыке XX века [Текст] / Л.С. Дьячкова. – М.: ГМПИ им. Гнесиных, 1989. – 104 с.

77. Дьячкова, Л.С. Проблемы интертекста в художественной системе музыкального произведения [Текст] / Л.С.Дьячкова // Интерпретация музыкального текста в контексте культуры: Сб.трудов РАМ им. Гнесиных. Вып. 129. – М.: РАМ им. Гнесиных, 1994. – С. 17-40.
78. Ельмслев, Л. Можно ли считать, что значения слов образуют структуру? [Текст] / Л. Ельмслев // Серия корпус гуманитарных дисциплин. – Благовещенск: Благовещенский гуманитарный колледж, 2000. – С.3-22.
79. Ельмслев, Л. Прологомены к теории языка [Текст] / Л. Ельмслев. – Екатеринбург: Едиториал УРСС, КомКнига, 2006. 248 с.
80. Ермонская, В.В. Советская мемориальная скульптура [Текст] / В.В. Ермонская. – М.: Советский художник, 1979. – 216 с.
81. Ерохин, В.А. De musika instrumentalis. Германия – 1960-1990. [Текст] / В.А. Ерохин. – М.: Музыка, 1997. – 400 с.
82. Жижек, С. Добро пожаловать в пустыню реального [Текст] / С. Жижек. – М.: Фонд «Прагматика культуры», 2002. – 160 с.
83. Журавлева, А.Э. К проблеме «синтетаккорда» Н. Рославца [Текст] / А.Э. Журавлева // Рославец и его время. Вып. 3. – Брянск, 1990. – С. 49-57.
84. Запорожец, Н. Некоторые особенности тонально-аккордовой структуры С. Прокофьева [Текст] / Н. Запорожец // Черты стиля С. Прокофьева. М. Музыка, 1962. – С. 64-71.
85. Зеленов, Л.А. Сумма методологии [Текст] / Л.А. Зеленов. – Н.Новгород: Издательство Гладкова, 2007. – 147с.
86. Зенкин, К.В. Музыкальный смысл как энергия (energeia) [Текст] / К.В. Зенкин // Международная научная конференция Музыковедение к началу века: прошлое и настоящее. – М.: Издательство РАМ им. Гнесиных, 2007. – С. 256-257.
87. Зильберт, Б.А. Семиотический язык музыки (в развитие идей Б.Л. Яворского) [Текст] / Б.А. Зильберт // Венок Яворскому: Международный сборник научных статей первых международных Научных Чтений, посвященных Б.Л. Яворскому. 25-26 ноября 2003 г. – Саратов, 2003. – С. 44-56.
88. Ивашкин, А. Шостакович и Шнитке. К проблеме большой симфонии [Текст] / А. Ивашкин // Музыкальная академия. – 1995. № 1. – С. 1-8.
89. Из записных книжек Н.К. Метнера (публикация Е.Н. Кириосовой) [Текст] / Е.Н. Кириосова // Процессы музыкального творчества. Вып.2. Сб. трудов РАМ им. Гнесиных № 140. – М.: Издательство РАМ им. Гнесиных, 1997. – С. 173-193.
90. Ильин, И.П. Некоторые концепции искусства постмодернизма в современных зарубежных исследованиях [Текст] / И.П. Ильин. – М.: Интрада, 1998. – 228 с.
91. Каган, М.С. Музыка в мире искусств [Текст] / М.С. Каган // Советская музыка. – 1987. – №1, 3. – С. 26-38; 56-66.
92. Кадцын, Л.М. Музыкальное искусство и творчество слушателя [Текст] / Л.М. Кадцын. – М.: Высшая школа, 1990. – 303 с.
93. Казанцева, Л.П. Автор в музыкальном содержании [Текст] / Л.П. Казанцева. – М.: РАМ им. Гнесиных, 1998. – 248 с.
94. Казанцева, Л.П. Основы теории музыкального содержания [Текст] / Л.П. Казанцева. – Астрахань: ИПЦ «Факел», 2001. – 368 с.
95. Каллер, Дж. Тсория литературы [Текст] / Дж. Каллер. – М.: АСТ, Астрель, 2006. – 160 с.

96. Кандинский, В.В. О духовном в искусстве [Текст] / В.В. Кандинский. – М.: Архимед, 1992. – 109 с.
97. Кандинский, В.В. Точка и линия на плоскости [Текст] / В.В. Кандинский. – СПб.: Азбука-классика, 2006. – 240 с.
98. Карасева, М.В. Ю.Н. Холопов у истоков «Современного сольфеджио» [Текст] / М.В. Карасева // Идеи Ю.Н. Холопова в XXI веке. К 75-летию со дня рождения. – М.: Музиздат, 2008. – С. 345-364.
99. Карпычев, М.Г. Теоретические проблемы содержания музыки [Текст] / М.Г. Карпычев. – Новосибирск: Издательство Новосибирской консерватории им. М.И.Глинки, 1997. – 69 с.
100. Касаткина, Т.А. О структуре художественного образа [Текст] / Т.А. Касаткина // Музыкаведение к началу века: прошлое и настоящее: Сб. трудов по материалам конференции 30 октября - 1 ноября 2007. – М.: РАМ им. Гнесиных, 2007. – С. 38-45.
101. Катунян, М.И. Статическая тональность [Текст] / М.И. Катунян // *Laudamus*. – М.: Композитор, 1992. – С. 120-129.
102. Кац, Б. Музыкальные ключи к русской поэзии: Исследовательские очерки и комментарии [Текст] / Б. Кац. – СПб.: Композитор, 1997. – 272 с.
103. Климовицкий, А.И. Опыт исследования функции стилиевой модели в творческом процессе Бетховена с точки зрения общей теории сознания и бессознательного психического [Текст] / А.И. Климовицкий // Бессознательное: природа, функции, методы исследования: Сб. статей. Т. 2. – Тбилиси: Мецниереба, 1978. – 686 с.
104. Климовицкий, А.И. О творческом процессе Бетховена [Текст] / А.И. Климовицкий. – Л.: Музыка, 1979. – 176 с.
105. Климовицкий, А.И., Никитенко О.Б. Жанр и коммуникативные аспекты музыки: музыкальная деятельность, музцирование, музыкальный язык [Текст] / А.И. Климовицкий, О.Б. Никитенко // Музыкальная коммуникация: Сб. научных трудов / Проблемы музыкознания. Вып. 8. – СПб.: РИИ, 1996. – С. 40-61.
106. Климовицкий, А.И. Этюды к проблеме: Традиция – Творчество – Музыкальный текст [Текст] / А.И. Климовицкий // Анализ и эстетика: Сб. статей к 90-летию Л.А. Мазеля. – Петрозаводск – СПб., 1997. – С. 63-88.
107. Когоутек, Ц. Техника композиции в музыке XX века [Текст] / Ц. Когоутек. – М.: Музыка, 1976. – 366 с.
108. Кон, Ю.Г. К вопросу о понятии «музыкальный язык» [Текст] / Ю.Г. Кон // От Люлли до наших дней. – М.: Музыка, 1977. – С. 93-104.
109. Кон, Ю.Г. Об одном свойстве вертикали в атональной музыке [Текст] / Ю.Г. Кон // Музыка и современность: Сборник статей. Вып. 7. – М.: Музыка, 1971. – С. 294-318.
110. Кон, Ю.Г. Пьер Булез как теоретик (взгляды композитора в 1959-60-е гг.) [Текст] / Ю.Г. Кон // Кризис буржуазной культуры и музыка. Вып. 4. – М.: Музыка, 1983. – С. 162-196.
111. Крейнина, Ю. Дьёрдь Лигети и Витольд Лютославский: параллели и сопоставления [Текст] / Ю. Крейнина // *Laudamus*. – М.: Композитор, 1992. – С. 155-166.
112. Кристева, Ю. Избранные труды: Разрушение поэтики [Текст] / Ю. Кристева; Сост., отв. ред. Г.К. Костиков. Пер. с фр. Г.К. Костиков, Б.П. Наумов. – М.: РОССПЭН, 2004. – 656 с.
113. Кром, А.Е. *От minimal art к minimal music*: американская экспериментальная музыка в контакте с визуальными искусствами [Текст] / А. Е. Кром // Музыка в ряду

искусств: параллели и взаимодействия: Сборник статей Международной конференции 15-16 октября 2008 года. – Астрахань, 2008. – С. 63-68.

114. Крылова, Л. Некоторые приемы выражения авторского отношения к музыке [Текст] / Л. Крылова // Музыкальное искусство и наука. Вып.3. – М.: Музыка, 1978. – С. 59-77.

115. Крылова, Л.Г. Функция цитаты в музыкальном тексте [Текст] / Л.Г.Крылова // Советская музыка. – 1975. – № 8. – С. 92-97.

116. Крылова, Л.Г. К проблеме стилистической драматургии [Текст] / Л.Г.Крылова // Советская музыкальная культура. – М.: Музыка, 1980. – С. 43-60.

117. Кудряшов, А.Ю. Теория музыкального содержания. Художественные идеи европейской музыки XVII-XX вв. [Текст] / А.Ю.Кудряшов – М.: Лань, 2006. – 432 с.

118. Кудряшов, Ю.В. Катехизис теории сонорного лада [Текст] / Ю. Кудряшов // Аспекты теоретического музыкознания. Проблемы музыкознания. Вып. 2. – Л.: Музыка, 1989. – С. 123-143.

119. Кудряшов, Ю. «Учение о тропах» Й.М. Хауэра [Текст] / Ю.Кудряшов // Проблемы музыкальной науки. Вып.5. – М.: Музыка, 1983. – С. 224-255.

120. Кудряшов, Ю.В. Сонорно-функциональная основа музыкального мышления [Текст] / Ю. Кудряшов // Музыка. Язык. Традиция. Проблемы музыкознания. Вып. 5. – СПб.: Композитор, 1990. – С. 114-121.

121. Кулыгина, Н.А. Звук – цвет и «Ослепляющее восхищение»: символика цвета и света в опере О. Мессиана «Святой Франциск Ассизский» [Текст] / Н.А. Кулыгина // Musicus. – 2009. – №1. – С. 19-25.

122. Куницкая, Р.И. Французские композиторы XX века [Текст] / Р.И. Куницкая. – М.: Музыка, 1990. – 208 с.

123. Курбатская, С.А. Серийная музыка: вопросы истории, теории, эстетики [Текст] / С.А. Курбатская. – М.: Сфера, 1996. – 389 с.

124. Курбатская, С.А. Пьер Булез. Эдисон Денисов. Аналитические очерки [Текст] / С.А. Курбатская, Ю.Н. Холопов. – М.: Сфера, 1998. – 366 с.

125. Курицын, В. Постмодернизм: новая первобытная культура [Текст] / В. Курицын // Новый мир. – 1992. – № 2. – С. 225-232.

126. Курт, Э. Основы линейного контрапункта. – М., 1931.

127. Курт, Э. Романтическая гармония и ее кризис в «Тристане» Вагнера [Текст] / Э. Курт; пер. с нем. Г. Балтер. – М.: Музыка, 1975. – 550 с.

128. Кутырев, В.А. Философия постмодернизма [Текст] / В.А. Кутырев. – Нижний Новгород: Изд-во Волго-Вятской академии государственной службы, 2006. – 95 с.

129. Кутырев, В.А. Философский образ нашего времени (безжизненные миры постчеловечества) [Текст] / В.А. Кутырев. – Смоленск: СмолГУ. – 300 с.

130. Лаврова, С. «Потому, что умеет летать человек» [Текст] / С. Лаврова // Musicus, 2008 № 1. – С. 38-40.

131. Лаул, Р. О творческом методе Шёнберга [Текст] / Р. Лаул // Вопросы теории и эстетики музыки. Вып.9. – Л.: Музыка, 1969. – С. 41-70.

132. Левая, Т.Н. Скрябин и новая русская живопись: от модерна к абстракционизму [Текст] / Т.Н. Левая // Нижегородский Скрябинский альманах. – Нижний Новгород: Нижегородская ярмарка, 1995. – С. 151-174.

133. Левая, Т.Н. Скрябин и художественные искания XX века [Текст] / Т.Н. Левая. – СПб.: Композитор, 2007. – 183 с.

134. Лиотар, Ж.-Ф. Постсовременное состояние (фрагменты) [Текст] / Ж.-Ф. Лиотар // Культурология /под науч. ред. Г.В. Драча. – Ростов-на-Дону: Феникс, 1995. – С. 526-536.

135. Лосев, А. Знак, символ, миф [Текст] / А. Лосев. – М.: Изд-во МГУ, 1982. – 258 с.
136. Лотман, Ю.М. Символ в системе культуры [Текст] / Ю.М. Лотман // Лотман, Ю.М. Избранные статьи в 3-х тт. Т.1. Статьи по семиотике и типологии культуры. – Таллин: Александра, 1992. – С. 191-199.
137. Лотман, Ю.М. История и типология русской культуры [Текст] / Ю.М. Лотман. – СПб.: Искусство-СПБ, 2002. – 768 с.
138. Лотман, Ю.М. Внутри мыслящих миров [Текст] / Ю.М. Лотман // Лотман, Ю.М. Семиосфера. – СПб.: Искусство-СПБ, 2004. – С. 12-149.
139. Лотман, Ю.М. Индивидуальный творческий путь и типология культурных кодов [Текст] / Ю.М. Лотман // Лотман, Ю.М. Семиосфера. – СПб.: Искусство-СПБ, 2004. – С. 668-669.
140. Лотман, Ю.М. К построению теории взаимодействия культур [Текст] / Ю.М. Лотман // Лотман, Ю.М. Семиосфера. – СПб.: Искусство-СПБ, 2004. – С. 603-613.
141. Лотман, Ю.М. О двух моделях коммуникации и их соотношении в общей системе культуры [Текст] / Ю.М. Лотман // Лотман, Ю.М. Семиосфера. – СПб.: Искусство-СПБ, 2004. – С. 665-667.
142. Лотман, Ю.М. О семиотическом механизме культуры [Текст] / Ю.М. Лотман // Лотман, Ю.М. Семиосфера. – СПб.: Искусство-СПБ, 2004. – С. 485-503.
143. Лотман, Ю.М. Память в культурологическом освещении [Текст] / Ю.М. Лотман // Лотман, Ю.М. Семиосфера. – СПб.: Искусство-СПБ, 2004. – С. 673-683.
144. Лотман, Ю.М. Память культуры [Текст] / Ю.М. Лотман // Лотман, Ю.М. Семиосфера. – СПб.: Искусство-СПБ, 2004. – С. 614-621.
145. Лотман, Ю.М. Сон – семиотическое окно [Текст] / Ю.М. Лотман // Лотман, Ю.М. Семиосфера. – СПб.: Искусство-СПБ, 2004. – С. 125.
146. Лотман, Ю.М. Тезисы к семиотическому изучению культур [Текст] / Ю.М. Лотман // Лотман, Ю.М. Семиосфера. – СПб.: Искусство-СПБ, 2004. – С. 504-524.
147. Лотман, Ю.М. Семиотика кино и проблемы киноэстетики [Текст] / Ю.М. Лотман // Лотман, Ю.М. Об искусстве. – СПб.: Искусство-СПБ, 2005. – С. 288-372.
148. Лотман, Ю.М. Структура художественного текста [Текст] / Ю.М. Лотман // Лотман, Ю.М. Об искусстве. – СПб.: Искусство-СПБ, 2005. – С. 14-285.
149. Лызов, Г.И. К теории звуковысотной структуры музыки. Хроника трудов Ю.Н. Холопова о гармонии // Идеи Ю.Н. Холопова в XXI веке. К 75-летию со дня рождения [Текст] / Г. Лызов. – М.: Музиздат, 2008. – С. 164-198.
150. Льюиз, Д. Общая семаггика [Текст] / Д. Льюиз // Антология. Семиотика / Сост. Ю.С. Степанов. – Изд. 2-е, испр. и доп. – М.: Академический Проект; Екатеринбург: Деловая книга, 2001. – С. 271-303.
151. Мазель, Л.А. Очерки по истории теоретического музыкознания. Вып. 2 [Текст] / Л.А. Мазель, И.Я. Рыжкин. – М.: Музгиз, 1939. – 248 с.
152. Мазель, Л.А. О двух важных принципах художественного воздействия [Текст] / Л.А. Мазель // Советская музыка. – 1964. – № 3. – С. 47-54.
153. Мазель, Л.А. Проблемы классической гармонии [Текст] / Л.А. Мазель. – М.: Музыка, 1972. – 615 с.
154. Мазель, Л.А. Двенадцатитоновые ряды в музыке Д.Шостаковича [Текст] / Л.А. Мазель // Мазель, Л.А. Этюды о Шостаковиче. – М.: Советский композитор, 1986. – С. 117-125.

155. Маклыгин, А.Л. Сонорика [Текст] / А.Л. Маклыгин // Теория современной композиции. – М.: Музыка, 2005. – С. 382-401..
156. Мальцев, С.М. Если конкретизировать споры [Текст] / С.М. Мальцев // Советская музыка. – 1980. – № 9. – С. 39-50.
157. Мальцев, С.М. Семантика музыки: семиотический взгляд [Текст] / С.М. Мальцев // Исследования, публицистика: к XX-летию кафедры музыкальной критики: Сб. статей. – СПб.: Издательство Санкт-Петербургской консерватории им. Н.А. Римского-Корсакова, 1997. – 47-51.
158. Мамардашвили, М.К. Эстетика мышления [Текст] / М.К. Мамардашвили. – М.: Московская школа политических исследований, 2000. – 414 с.
159. Махлина, С.Т. Семиотика культуры и искусства [Текст] / Т.С. Махлина // Словарь-справочник. В 2-х книгах. Книга первая. – Издание 2-е. – СПб.: Композитор, 2003. – 264 с.
160. Медушевский, В.В. О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки [Текст] / В.В. Медушевский. – М.: Музыка, 1976. – 254 с.
161. Медушевский, В.В. Музыкальный стиль как семиотический объект [Текст] / В.В. Медушевский // Советская музыка. – 1979. – №3. – С. 30-39.
162. Медушевский, В.В. О динамическом контрасте в музыке [Текст] / В.В. Медушевский // Эстетические очерки: Сб. статей. – М.: Музыка, 1980. – С. 125-156.
163. Медушевский, В.В. Человек в зеркале интонационной формы [Текст] / В.В. Медушевский // Советская музыка. – 1980. – № 9. – С. 39-48.
164. Мессиян О. Техника моего музыкального языка. – М.: Греко-латин. каб. Ю.А. Шичалина, 1994. – 124 с.
165. Мессиян, О. О звуке и цвете [Текст] / О. Мессиян // Homo musicus: Альманах музыкальной психологии. – М., 1994. – С. 76-90.
166. Мессиян, О. Противодействия [Текст] / О. Мессиян; Пер. с франц. Р. Куницкой // Советская музыка. – 1998. – № 12. – С. 114-115.
167. Минский, М.Л. Фреймы для представления знаний [Текст] / М.Л. Минский. – М.: Энергия, 1979. – 151 с.
168. Михайлов, М.К. Стиль в музыке [Текст] / М.К. Михайлов. – Л.: Музыка, 1981. – 264 с.
169. Моррис, Ч.У. Основания теории знаков [Текст] / Ч.У. Моррис // Антология. Семиотика/ Сост. Ю.С. Степанов. – Изд. 2-е, испр. и доп. – М.: Академический Проект; Екатеринбург: Деловая книга, 2001. – С. 45 – 97.
170. Музыкальное содержание. Наука и педагогика: Материалы III научно-практической конференции. 26-29 апреля 2004г. / Отв. Ред. Л.Н. Шаймухаметова. – Уфа: Издательство Уфимской академии искусств, 2005. – 620 с.
171. Музыкальное содержание: современная научная интерпретация: Сб. научных статей. – Ростов-на-Дону: Издательство Ростовской государственной консерватории им. С.В. Рахманинова, 2006. – 412 с.
172. Назайкинский, Е.В. О психологии музыкального восприятия [Текст] / Е.В. Назайкинский. – М.: Музыка, 1972. – 383 с.
173. Назайкинский, Е.В. О константности в восприятии музыки [Текст] / Е.В. Назайкинский // Музыкальное искусство и наука. – Вып. 2. – М.: Музыка, 1973. – С. 59-98.
174. Науменко, Т.Н. «Стиль времени»: о некоторых тенденциях современного музыковедения [Текст] / Т.Н. Науменко // Музыковедение к началу века. – М.: РАМ им. Гнесиных, 2007. – С. 28-37.

175. Неклюдова, М.Г. Традиции и новаторство в русском искусстве конца XIX – начала XX века [Текст] / М.Г. Неклюдова. – М.: Искусство, 1991. – 396 с.
176. Немировская, И.И. О конфликтном морфологическом симфонизме в Шестой симфонии А. Шнитке [Текст] / И.И. Немировская // Musicus. – 2009. – № 1. – С. 26-31.
177. Николаева, М.В. Опыт вербальной интерпретации музыкального текста [Текст] / М.В. Николаева /// Процессы музыкального творчества. Вып. 4. Сборник трудов № 156. – М.: РАМ им. Гнесиных, 2000. – С. 198-207.
178. Оголевец, А. С. Введение в современное музыкальное мышление [Текст] / А.С. Оголевец. – М., 1946. – 469 с.
179. Орлов, Г. Семантика музыки [Текст] / Г. Орлов // Проблемы музыкальной науки. Вып. 2. – М.: Сов.композитор, 1973. – С. 434-479.
180. Орлов, Г. Дерево музыки. [Текст] / Г. Орлов. 2-е изд., испр. – СПб.: Композитор * Сакт-Петербург, 2005. – С. 440 с.
181. Ортега-и-Гассет, Х. Камень и небо [Текст] / Х. Ортега-и-Гассет; пер. с испанского. – М.: Грант, 2000. – 288 с.
182. Остромильский, И. М. Философский деконструктивизм и новые методы анализа музыкальной композиции второй половины XX века [Текст] / И.М. Остромильский // Musicus. – 2009. – № 1. – С. 32-36.
183. Паисов, Ю. Политональность в творчестве советских и зарубежных композиторов XX века [Текст] / Ю. Паисов. – М.: Музыка, 1977. – 392 с.
184. Переверзева, М.В. Новейшая полифония Джона Кейджа [Текст] / М.В. Переверзева // От Гвидо до Кейджа. Полифонические чтения. Сб. статей по материалам науч. конф. 24 фев. 2005 г. / Ред.-сост. Н.И. Тарасевич, сост. Т.Ф. Генова. – М.: Издательство ГМПИ им. Ипполитова-Иванова; Изд-во НПФ «ТС» – ПРИМА, 2006. – С. 261-285.
185. Переверзева, М.В. Джон Кейдж: жизнь, творчество, эстетика [Текст] / М.В. Переверзева; [под общ. ред. В.С. Ценовой]; Мос. гос. консерватория им. П.И. Чайковского, каф. теории музыки. – М.: Русаки, 2006. – 336 с.
186. Переверзева, М.В. Джон Кейдж: охватить музыкой весь мир [Текст] / М.В. Переверзева // Музыкальное искусство: история и современность: Сб. научных статей к 40-летию Астраханской государственной консерватории. – Астрахань: Издательство ОГОУ ДПО «АИПКП», 2009. – С. 68-76.
187. Пигулевский, В.О. Искусство: классика, модерн, постмодерн [Текст] / В.О. Пигулевский. – Ростов-на-Дону: СКНЦ ВП, 2001. – 193 с.
188. Пирс, Ч.С. Из работы «Элементы логики. Grammatica speculativa» [Текст] / Ч.С. Пирс // Антология. Семиотика / Сост. Ю.С. Степанов. – Изд. 2-е, испр. и доп. – М.: Академический Проект; Екатеринбург: Деловая книга, 2001. – С. 165 – 226.
189. Полозов, С.П. Музыкальная культура как память [Текст] / С.П. Полозов // Музыкальная академия. – 2008. – № 2. – С. 121-124.
190. Птушко, Л.А. Экзистенциальные аспекты творчества Д.Шостаковича [Текст] / Л.А. Птушко // Творчество Д.Д. Шостаковича в контексте мирового художественного пространства: Сб. материалов Международной научно-практической конференции. 1-2 марта 2007г., Астрахань/ Гл. ред. Л.В.Саввина. – Астрахань: ОГОУ ДПО «АИПКП», 2007. – С.128-131.
191. Парс, Ю.Н. Перспективы и принципы информатизации музыкального образования [Текст] / Ю.Н. Парс // Искусство в контексте информационной культуры. / Серия «Проблемы информационной культуры». Вып. 4. – М.: «Наука», 1997. – С. 52-61.

192. Рагс, Ю.Н. Эстетика сверху и эстетика снизу: количественные пути сближения [Текст] / Ю.Н. Рагс. – М.: Научный мир, 1999. – 248 с.
193. Раку, М. «Пиковая дама» братьев Чайковских: опыт интертекстуального анализа [Текст] / М. Раку // Музыкальная академия. – 1998. – № 2. – С.9-21.
194. Рейнгард, Л.Я. Абстракционизм [Текст] / Л.Я. Рейнгард. – М.: Искусство, 1969. – 97 с.
195. Рети, Р. Тональность в современной музыке [Текст] / Р. Рети. – Л.: Музыка, 1968. – 130 с.
196. Рожновский, В.Г. Китч – низкопробный или возвышающий? [Текст] / В. Г. Рожновский // Музыкальная академия. – 1993. – № 1. – С. 93-99.
197. Рожновский, В. Г. Постмодернизм: крушение эстетики? [Текст] / В.Г. Рожновский // Музыковедение к началу века: прошлое и настоящее: Сб. трудов по материалам конференции 24-26 сентября 2002 г. – М.: РАМ им. Гнесиных, 2002. – С. 230-238.
198. Ромащук, И.М. Гавриил Попов. Творчество. Время. Судьба. [Текст] / И.М. Ромащук. – М.: ГМПИ им. М.М. Ипполитова-Иванова, 2000. – 452 с.
199. Рудь, И.Д., Цуккерман И.И. О возможности теоретико-информационного подхода к некоторым проблемам музыкального мышления и восприятия [Текст] / И.Д. Рудь, И.И. Цуккерман // Проблемы музыкального мышления. – М.: Музыка, 1974. – С. 207-229.
200. Русакова, А.В. Наука об элементах любви. Античная музыкальная теория в наследии Ю.Н.Холопова [Текст] / А.В. Русакова // Идеи Ю.Н. Холопова в ХХI веке. К 75-летию со дня рождения. – М.: Музиздат, 2008. – С. 39-47.
201. Савенко, С. Новое в творчестве Альфреда Шнитке: от диалога к синтезу [Текст] / С. Савенко // Laudamus. – М.: Композитор, 1992. – С. 146-154.
202. Санникова, Н.В. О феноменах формы-схемы, формулы и супер-формулы в произведениях К. Штокхаузена [Текст] / Н.В. Санникова // Проблемы музыкальной науки. – 2008. – № 2. – С.181-187.
203. Сарабянов, Д.В. Русская живопись. Пробуждение памяти. – М.: Искусствознание, 1998. – 432 с.
204. Северина, И.М. «Гармонисформы» Н. Рославца [Текст] / И.М. Северина / Рославец и его время. Вып. 3. – Брянск, 1990. – С. 58-69.
205. Семенов О. Информация // Новейший философский словарь под ред А.Грицанова. – М.: Книжный дом, 2003. – С.328.
206. Сигитов, С.М. Ладовая система Бела Бартока позднего периода творчества [Текст] / С. Сигитов // Проблемы лада. – М.: Музыка, 1972. – С. 252-287.
207. Скафтымова, Л.А. «Сюита на стихи Миксланджело Буонарроти» Шостаковича: эволюция трагического [Текст] / Л.А. Скафтымова // Творчество Д.Д. Шостаковича в контексте мирового художественного пространства. – Астрахань: Изд-во ОГОУ ДПО «АИПКП», 2007. – С. 302-306.
208. Скафтымова, Л.А. Религиозная символика в творчестве Рахманинова: о семантике одного мотива [Текст] / Л.А. Скафтымова // Музыкальная семиотика: пути и перспективы развития. Сб. статей по материалам Второй Международной научной конференции 13-14 ноября 2008 года. – Астрахань: Изд-во ОГОУ ДПО «АИПКП», 2008. – С. 142-146.
209. Скорик, М.М. Об особенностях лада музыки С.С. Прокофьева [Текст] / Проблемы лада. – М.: Музыка, 1972. – С. 226-238.

210. Скребков, С.С. Художественные принципы музыкальных стилей [Текст] / С.С. Скребков. – М.: Музыка, 1973. – 446 с.
211. Смирнов, Д.Н. Возможен ли синтез? Авторские заметки о симфоническом прологе к опере «Тириэль» [Текст] / Д.Н. Смирнов // *Laudamus*. – М.: Композитор, 1992. – С. 188-195.
212. Созанський, Ю.С. Музична семіотика [Текст] / Ю. С. Созанський. – Львів: Сполом, 2008. – 252 с.
213. Соколов, А.С. Музыкальная композиция XX века: диалектика творчества [Текст] / А.С. Соколов. – М.: Музыка, 1992. – 230 с.
214. Соколов, А.С. Эдисон Денисов в художественной атмосфере fin de siècle [Текст] / А.С. Соколов // Пространство Эдисона Денисова. К 70-летию со дня рождения (1929-1996): Материалы научной конференции; Научные труды Московской консерватории. Сб.23. – М.: Издательство Московской консерватории им. П.И. Чайковского, 1999. – С. 7-13.
215. Соколова, Е. О модальной технике позднего Шостаковича [Текст] / Е. Соколова // *Laudamus*. – М.: Композитор, 1992. – С. 138-145.
216. Соснова, Н.Г. Интервально-периодические звуковысотные образования: структура, функциональность, фонизм [Текст] / Н.Г. Соснова. – Новосибирск, 2007. – 316 с.
217. Сохор, А.Н. Эстетическая природа жанра в музыке [Текст] / А.Н. Сохор. – М.: Музыка, 1968. – 102 с.
218. Сохор, А.Н. Теория музыкальных жанров: задачи и перспективы [Текст] / А. Сохор // Теоретические проблемы музыкальных форм и жанров: Сб. статей. – М.: Музыка, 1971. – С. 292-310.
219. Спосбин, И.В. Лекции по курсу гармонии. В литературной обработке Ю. Холопова [Текст] / И.В. Спосбин. – М.: Музыка, 1969. – 244 с.
220. Старостина, Т.А. Концепция национального в трудах Ю.Н. Холопова. Теория русских модальных ладов [Текст] / Т.А. Старостина // Идеи Ю.Н. Холопова в XXI веке. К 75-летию со дня рождения. – М.: Музиздат, 2008. – С. 60-78.
221. Степанов, Ю.С. Вводная статья. В мире семиотики [Текст] / Ю.С. Степанов. // Антология. Семиотика / Сост. Ю.С.Степанов. – Изд.2-е, испр. и доп. – М.: Академический Проект; Екатеринбург: Деловая книга, 2001. – С. 5-44
222. Степанов, Ю.С. Семиотика концептов [Текст] / Ю.С. Степанов // Антология. Семиотика / Сост. Ю.С.Степанов. – Изд.2-е, испр. и доп. – М.: Академический Проект; Екатеринбург: Деловая книга, 2001. – С. 603–612.
223. Степанова, И.В. Слово и музыка: диалектика семантических связей [Текст] / И.В. Степанова. – 2-е изд. – М.: Книга и бизнес, 2002. – 288 с.
224. Стернин, Г. Символизм в русском изобразительном искусстве: способы его идентификации и толкования [Текст] / Г. Стернин // Искусство XX века: уходящая эпоха? Т. 1. – Нижний Новгород, 1997. – С. 31-39.
225. Суздалев, П.К. Врубель. Личность. Мирозрение. Метод [Текст] / П.К. Суздалев. – М.: Изобразительное искусство, 1984. – 480 с.
226. Суханова, Е.А. Опера Арнольда Шёнберга «Моисей и Аарон» в контексте эпохи [Текст] / Е.А. Суханова. – Вологда: Русь, 2007. – 187 с.
227. Томпакова, О. «Иду сказать людям, что они сильны и могучи» [Текст] / О. Томпакова // Музыкальная академия. – 1993 – №4. – С. 180-185.

228. Трайнина, Е. «Музыкальные коды» произведений Лигети [Текст] / Е. Трайнина // Семантика музыкального языка: Материалы научной конференции 29-31 марта 2005 г. Вып.3 / Гл. редактор И. Стогний. – М.: РАМ им. Гнесиных, 2006. – С. 143-148.

229. Тростников, М.В. Перевод и интертекст с точки зрения поэтологии [Текст] / М.В. Тростников // Антология. Семиотика / Сост. Ю.С. Степанов. – Изд. 2-е, испр. и доп. – М.: Академический Проект; Екатеринбург: Деловая книга, 2001. – С. 549-562.

230. Турчин, В.С. По лабиринтам авангарда [Текст] / В.С. Турчин. – М.: Издательство МГУ, 1993. – 248 с.

231. Тэрнер, В. Символ и ритуал [Текст] / В. Тэрнер. – М.: Наука, 1983. – 280 с.

232. Усманова, А. Код [Текст] / А. Усманова // Постмодернизм: Энциклопедия / под ред. А.А. Грицанова, М.А. Можейко. – Минск: Интерпрессервис; Книжный дом, 2001. – С. 364-365.

233. Федосова, Э. О диатонических ладах у Шостаковича [Текст] / Э. Федосова // Вопросы теории музыки. Вып. 2. – М.: Музыка, 1970. – С. 363-395.

234. Федотова, Л.А. Гармонический материал современной музыки. Индивидуальные принципы структурности [Текст] / Л.А. Федотова. – Казань: Издание Казанской гос. консерватории, 2007. – 223 с.

235. Фуко, М. Слова и вещи: археология гуманитарных наук [Текст] / М. Фуко. – СПб. 1994. – 389 с.

236. Фуко, М. Воля к истине: по ту сторону знания, власти и сексуальности. Работы разных лет / М. Фуко; пер. с франц. – М.: Касталь, 1996. – 448 с.

237. Фуко, М. Археология знания [Текст] / М. Фуко; пер. с фр. М.Б. Раковой. – СПб.: Гуманитарная Академия; Университетская книга, 2004. – 416с.

238. Хаба, А. Гармонические основы четвертитонной системы [Текст] / А. Хаба. – К новым берегам. – 1923. – №3. – С.6-10.

239. Харт, К. Постмодернизм [Текст] / К. Харт. – М.: ФАИР-ПРЕСС, 2006. – 272 с.

240. Хлебников, В. Творения [Текст] / В. Хлебников. – М.: Советский писатель, 1986. – 736 с.

241. Холопов, Ю.Н. Современные черты гармонии Прокофьева [Текст] / Ю.Н. Холопов. – М.: Музыка, 1967. – 176 с.

242. Холопов, Ю.Н. Об общих логических принципах современной гармонии [Текст] / Ю.Н. Холопов // Музыка и современность. Вып.8. – М.: Музыка, 1974. – С. 229-277.

243. Холопов, Ю.Н. Очерки современной гармонии [Текст] / Ю.Н. Холопов. – М.: Музыка, 1974. – 284 с.

244. Холопов, Ю.Н. Функциональный метод анализа современной гармонии. [Текст] / Ю.Н. Холопов // Теоретические проблемы музыки XX века. Вып.2. – М.: Музыка, 1978. – С. 169-199.

245. Холопов, Ю.Н. Изменяющееся и неизменное в эволюции музыкального мышления [Текст] / Ю.Н. Холопов // Проблемы традиций и новаторства в современной музыке. – М.: Советский композитор, 1982. – С. 52-104.

246. Холопов, Ю.Н. Задания по гармонии [Текст] / Ю.Н. Холопов. – М.: Музыка, 1983. – 287 с.

247. Холопов, Ю.Н. Гармония. Теоретический курс [Текст] / Ю.Н. Холопов. – М.: Музыка, 1988. – 510 с.

248. Холопов, Ю.Н. Н.Рославец: волнующая страница русской музыки [Текст] / Ю.Н. Холопов // Рославец, Н. Сочинения для фортепиано. – М.: Композитор, 1989. – С.3-8.
249. Холопов, Ю.Н. Эдисон Денисов [Текст] / Ю.Н. Холопов, В.С. Ценова. – М.: Композитор, 1993. – 312 с.
250. Холопов, Ю.Н. Двенадцатитоновость у конца века: музыка Эдисона Денисова [Текст] / Ю.Н. Холопов // Музыка Эдисона Денисова: Научные труды МГК им. П.И.Чайковского. Сб. 11 / Ред.-сост. В.С. Ценова. – М.: Издательство Московской консерватории им. П.И. Чайковского, 1995. – 76-94.
251. Холопов, Ю.Н. К единому полю звука: NR 2 Карлхайнца Штокхаузена [Текст] / Ю.Н. Холопов // Музыкальное искусство XX века: Научные труды МГК им. П.И. Чайковского. Вып.2. Сб.9. – М.: Музыка, 1995. – С. 25-31.
252. Холопов, Ю.Н. Лады Шостаковича: структура и систематика [Текст] / Ю.Н. Холопов // Шостаковичу посвящается: Сб. статей к 90-летию композитора (1906-1996) / Сост. Е.Б. Долинская. – М.: Музыка, 1997. – С. 62-78.
253. Холопов, Ю.Н. Денисов и музыкальные формы [Текст] / Ю.Н. Холопов // Пространство Эдисона Денисова. К 70-летию со дня рождения (1929-1996): Материалы научной конференции; Научные труды Московской консерватории. Сб.23. – М.: Издательство Московской консерватории, 1999. – С. 35-48.
254. Холопов, Ю.Н. Техники композиции Николая Рославца и Николая Обухова в их отношении к развитию двенадцатитоновой музыки [Текст] / Ю.Н. Холопов // Музыка XX века. Московский форум: Материалы международной научной конференции. Научные труды МГК. Сб. №25. – М.: Музыка, 1999. – С. 75-93.
255. Холопов, Ю.Н. XX век сам о себе. Булез [Текст] / Ю.Н. Холопов // Искусство. – 2001. – №5. – С.6-8.
256. Холопов, Ю. Н. «Tonal oder atonal?» – о гармонии и формообразовании у Шёнберга [Текст] / Ю.Н. Холопов // Арнольд Шёнберг: вчера, сегодня, завтра: Материалы международной научной конференции. – М.: Издательство Московской консерватории им. П.И. Чайковского, 2002. – С.17-42.
257. Холопов, Ю. Н. О сущности музыки [Текст] / Ю.Н. Холопов // Sator arepo tenet opera rotas. Юрий Николаевич Холопов и его научная школа. – М.: Музыка, 2003. – С. 6-17.
258. Холопов, Ю.Н. Гармония. Звуковысотная структура [Текст] / Ю.Н. Холопов // Теория современной композиции. – М.: Музыка, 2005. – С. 122-163.
259. Холопов, Ю.Н. Двенадцатитоновые техники: серийность, сериализм, пост-сериализм [Текст] / Ю.Н. Холопов, В.С. Ценова // Теория современной композиции. – М.: Музыка, 2005. – С. 314-381.
260. Холопов, Ю.Н. Гармония. Практический курс. Часть II Гармония XX века [Текст] / Ю.Н. Холопов; науч. ред. и подготовка текста к печати В.С. Ценовой. – 2-е изд., испр. и доп. – М.: Композитор, 2005. – 624 с.
261. Холопов, Ю.Н. Speculum Musicae Hodie: Вектор 3000-летнего развития [Текст] / Ю.Н. Холопов // Идеи Ю.Н. Холопова в XXI веке. К 75-летию со дня рождения. – М.: Музиздат, 2008. – С. 28-33.
262. Холопов, Ю.Н. Восприятие языка современной музыки [Текст] / Ю.Н. Холопов // Идеи Ю.Н. Холопова в XXI веке. К 75-летию со дня рождения. – М.: Музиздат, 2008. – С. 391-400.

263. Холопов, Ю.Н. Эмансипация диссонанса и новая модальность XX века [Текст] / Ю.Н. Холопов // Идеи Ю.Н. Холопова в XXI веке. К 75-летию со дня рождения. – М.: Музиздат, 2008. – С. 105-113.
264. Холопова, В.Н. О композиционных принципах Скрипичного концерта А. Берга [Текст] / В.Н. Холопова // Музыка и современность. Вып. 6. – М.: Музыка, 1969. – С. 343-372.
265. Холопова, В.Н. О теории Эрнэ Лендвай [Текст] / В.Н. Холопова // Проблемы музыкальной науки. Вып. 1. – М.: Музыка, 1972. – С. 326-358.
266. Холопова, В.Н. Об одном принципе хроматики в музыке XX века [Текст] / В.Н. Холопова // Проблемы музыкальной науки. Вып. 2. – М.: Музыка, 1973. – С. 331-345.
267. Холопова, В.Н. Антон Веберн [Текст] / В.Н. Холопова, Ю.Н. Холопов. – М.: Советский композитор, 1984. – 320с.
268. Холопова, В.Н. Музыка Веберна [Текст] / В.Н. Холопова, Ю.Н. Холопов. – М.: Композитор, 1999. – 386 с.
269. Холопова, В.Н. Музыка как вид искусства Ч. I-II. [Текст] / В.Н. Холопова. – СПб: Лань, 2000. – 320 с.
270. Холопова, В.Н. Музыкальное содержание: зов культуры – наука – педагогика [Текст] / В.Н. Холопова // Музыкальная академия. – 2001. – № 2. – С. 34-44.
271. Холопова, В.Н. Область бессознательного в восприятии музыкального содержания [Текст] / В.Н. Холопова. – М.: Прест, 2002. – 24 с.
272. Холопова, В.Н. Специальное и неспециальное музыкальное содержание [Текст] / В.Н. Холопова. – М.: Прест, 2002. – 32 с.
273. Холопова, В.Н. О трактовке семиотической триады знаков Ч.Пирса в российском музыкознании [Текст] / В.Н. Холопова // Музыкальная семиотика: перспективы и пути развития: Сб. статей по материалам Международной научной конференции 16-17 ноября 2006 г. в 2-х частях. Часть 1 / Гл. ред. Л.В. Саввина. – Астрахань: Издательство ОНУ ДПО "АИПКП", 2006. – С. 6-12.
274. Холопова, В.Н. Специальное и неспециальное содержание Симфонии оп. 21 А.Веберна (II ч.) [Текст] / В.Н. Холопова // Музыкальное искусство: история и современность: Сб. научных статей к 40-летию Астраханской консерватории / Гл. ред. Л.В. Саввина; ред.-сост. В.О. Петров. – Астрахань: Издательство ОГОУ ДПО "АИПКП", 2009. – С. 33-38.
275. Хомский, М. Синтаксические структуры [Текст] / М. Хомский // Серия корпус гуманитарных дисциплин. – Благовещенск: Благовещенский гуманитарный колледж, 2000. – С. 23-138.
276. Царева, Е.М. Брамс у истоков нового времени [Текст] / Е.М. Царева // История и современность. – Л., 1981.
277. Царева, Е.М. Иоганнес Брамс [Текст] / Е.М. Царева. – М.: Музыка, 1986. – 383 с.
278. Цареградская, Т.В. О числовых моделях в музыке О. Мессиана [Текст] / Т.В. Цареградская // Процессы музыкального творчества. Вып. 4. Сборник трудов № 156. – М.: РАМ им. Гнесиных, 2000. – С. 76-93.
279. Цареградская, Т.В. Время и ритм в творчестве Оливье Мессиана [Текст] / Т.В. Цареградская. – М.: Классика XXI, 2002. – 376 с.
280. Ценова, В. С. Денисов о других и о себе [Текст] / В.С. Ценова // Пространство Эдисона Денисова. К 70-летию со дня рождения (1929-1996): Материалы на-

учной конференции; Научные труды Московской консерватории. Сб.23. – М.: Издательство МГК, 1999. – С. 21-26.

281. Ценова, В.С. Неизвестный Денисов: Из Записных книжек (1980/81 – 1986, 1995) [Текст] / В.С. Ценова. – М.: Композитор, 1997. – С.51- 59.

282. Ценова, В.С. Числовые тайны Софии Губайдулиной [Текст] / В.С. Ценова. – М.: Издательство Московской консерватории им. П.И. Чайковского, 2002. – 200 с.

283. Циммерман, Б. Интервал и время [Текст] / Б. Циммерман; пер. Л. Левина / XX век. Зарубежная музыка. Очерки и документы. Вып. 1. – М.: Музыка, 1995. – С.81-84.

284. Цуккерман, В.А. Заметки о музыкальном языке Шопена [Текст] / В.А. Цуккерман // Музыкально-теоретические очерки и этюды. – М.: Советский композитор, 1970. – С. 138-310.

285. Цуккерман, В.А. О двух противоположных принципах слушательского раскрытия музыкальной формы [Текст] / В.А. Цуккерман // Музыкально-теоретические очерки и этюды. – М.: Музыка, 1970. – С. 8-25.

286. Цуккерман, В.А. Выразительные средства лирики Чайковского [Текст] / В.А. Цуккерман. – М.: Музыка, 1971. – 245 с.

287. Цуккерман, В.А. Анализ музыкальных произведений. Вариационная форма [Текст] / В.А. Цуккерман. – 2-е издание. – М.: Музыка, 1974. – 243 с.

288. Чердниченко, Т.В. Карл Дальхауз: философская методологическая рефлексия истории музыки [Текст] / Т.В. Чердниченко // Вопросы философии. – 1999. – № 9. – С. 21-26.

289. Чигарева, Е. Ладогармоническая система в 4-м квартете Белы Бартока и ее формообразующие функции [Текст] / Е. Чигарева // Теоретические проблемы музыки XX века. Вып. 2. – М.: Музыка, 1978. – С. 69-103.

290. Чигарева, Е.И. Шнитке и Шёнберг [Текст] / Е.И. Чигарева // Арнольд Шёнберг: вчера, сегодня, завтра: Материалы международной научной конференции. – М.: Издательство Московской консерватории им. П.И. Чайковского, 2002. – С. 228-238.

291. Чигарева, Е.И. О семантике тональностей у Альфреда Шнитке [Текст] / Е.И. Чигарева // Семантика музыкального языка. Вып. 3. – М.: Издательство РАМ им. Гнесиных, 2006. – С. 91-97.

292. Шаймухаметова, Л.Н. Семантический анализ музыкальной темы [Текст] / Л.Н. Шаймухаметова. – М.: Издательство РАМ им. Гнесиных, 1998. – 265 с.

293. Шаймухаметова, Л.Н. Мигрирующая интонационная формула и семантический контекст музыкальной темы [Текст] / Л.Н. Шаймухаметова. – М.: Издательство Государственного института искусствознания, 1999. – 311 с.

294. Шеллинг, Ф. Сочинения в двух томах. Т.1 [Текст] / Ф. Шеллинг. – М.: Мысль, 1987. – 637 с.

295. Шилин, С. Предисловие [Текст] / С. Шилин // Друж, И. Соната № 2 “Памяти матери” в 2-частях с фонограммой. – СПб.: Композитор, 1995. – С.3.

296. Шинкарева, М. Конструкт «религиозного» в семантике полифонии [Текст] / М. Шинкарева // Христианские образы в искусстве: Сб. трудов. Вып. 1 – М.: РАМ им. Гнесиных, 2007. – С. 239-247.

297. Шпенглер, О. Закат Европы [Текст] / О. Шпенглер. – М.: Эксмо, 2006. – 800 с.

298. Штокхаузен, К. Структура и время переживания [Текст] / К. Штокхаузен // Homo musicus: Альманах музыкальной психологии. – М., 1995. – С. 43-51.

299. Шульгин, Д.И. Теоретические основы современной гармонии [Текст] / Д.И. Шульгин. – М.: Эфринтх, 1994. – 376 с.
300. Щербакова, А. Информация в коммуникативном контакте и в общении. Опыт анализа [Текст] / А. Щербакова // Известия РГПУ. – 2009. – № 8. – С. 325-335.
301. Эко, У. Заметки на полях «Имя розы» [Текст] / У. Эко // Эко, У. Имя розы. – М.: Книжная палата, 1989. – С. 425-467.
302. Эко, У. Отсутствующая структура. Введение в семиологию [Текст] / У. Эко. – М., 1998. – 538 с.
303. Эко, У. Шесть прогулок в литературных лесах [Текст] / У. Эко. – СПб.: symposium, 2003. – 286 с.
304. Эко, У. Роль читателя. Исследования по семиотике текста [Текст] / У. Эко. – СПб.: symposium; М.: Издательство ргу, 2005. – 502 с.
305. Эко, У. Сказать почти то же самое. Опыты о переводе [Текст] / У. Эко. – СПб.: symposium; М.: Издательство ргу, 2006. – 574 с.
306. Эко, У. Открытое произведение. Форма и неопределенность в современной поэтике [Текст] / У. Эко. – СПб.: symposium, 2006. – 412 с.
307. Этингер, М.А. От редактора [Текст] / М.А. Этингер // Курт, Э. Романтическая гармония и ее кризис в «Тристане» Вагнера. – С. 5-11.
308. Яворский, Б.Л. Строение музыкальной речи. Ч.1-3 [Текст] / Б.Л. Яворский. – М., 1908.
309. Якобсон, Р.О. Лингвистика и поэтика [Текст] / Р.О. Якобсон // Структурализм: «за» и «против». – М.: Прогресс, 1975. – С. 193-230.
310. Якобсон, Р.О. Избранные работы [Текст] / Р.О. Якобсон. – М.: Прогресс, 1985. – 456 с.
311. Якобсон, Р.О. В поисках сущности языка [Текст] / Р.О. Якобсон. // Антология. Семиотика / Сост. Ю.С.Степанов. – Изд.2-е, испр. и доп. – М.: Академический Проект; Екатеринбург: Деловая книга, 2001. – С. 111-128.
312. Якобсон, Р.О. Поэзия грамматики и грамматика поэзии. [Текст] / Р.О. Якобсон // Антология. Семиотика / Сост. Ю.С.Степанов. – Изд.2-е, испр. и доп. – М.: Академический Проект; Екатеринбург: Деловая книга, 2001. – С. 525-548.
313. Ярешко, А.С. Творчество Скрябина и русские колокольные звоны [Текст] / А.С. Ярешко // Колокола: история и современность 1990. – М.: Наука, 1993. – С. 38-61.

Авторефераты диссертаций

314. Багирова, Л.М. Культурологические и психосемиотические аспекты музыкальной синопсии [Текст]: автореф. дис. ... канд искусствоведения: 17.00.02. / Л. Багирова. – Саратов, 2002. – 20 с.
315. Власова, Н.О. Творчество Арнольда Шенберга [Текст]: автореф. дис. ... докт. искусствоведения: 17.00.02./ Н.О. Власова. – М., 2007. – 50 с.
316. Гуляницкая, Н.С. Современное учение гармонии: концепции англо-американских учебных курсов [Текст]: автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02./ Н.С. Гуляницкая. – М., 1977. – 19 с.
317. Девуцкая, Н.В. Серийный феномен: истоки и эволюция (на примере музыки А. Веберна и ранних сочинений П. Булеза) [Текст]: автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02. / Н.В. Девуцкая. – Саратов, 2009. – 18 с.

318. Денисов, А.В. Античные мифологические оперные сюжеты в контексте культуры первой половины XX века – семантический анализ [Текст]: автореф. дис. ... доктора искусствоведения: 24.00.01. / А.В. Денисов. – СПб., 2008. – 38 с.
319. Дмитриева, Н.Г. Неомодальность в сочинениях отечественных композиторов последней трети XX века [Текст]: автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02. / Н.Г. Дмитриева. – М., 2005. – 23 с.
320. Дубов, М.Э. Янис Ксенакис – архитектор Новейшей музыки [Текст]: автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02. / М.Э. Дубов. – М., 2008. – 18 с.
321. Изотова, Е.А. Теория рядов в свете американской музыкальной науки 60-80-х гг. XX века [Текст]: автореферат дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02. / Е.А. Изотова. – М., 2008. – 20 с.
322. Коляденко, Н.П. Синестетичность музыкально-художественного сознания [Текст]: автореф. дис. ... докт. искусствоведения: 17.00.02. / Н.П. Коляденко. – Новосибирск, 2006. – 47 с.
323. Кравцов, Т. С. Гармоническая интонация [Текст]: автореф. дис. ... докт. искусствоведения: 17.00.02. / Т.С. Кравцов. – Киев, 1988. – 48 с.
324. Красникова, Т.Н. Фактура в музыке XX века [Текст]: автореф. дис. ... докт. искусствоведения: 17.00.02. / Т.Н. Красникова. М., 2009. – 54 с.
325. Мальцев, С. Семантика музыкального знака [Текст]: автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02. / С. Мальцев. – Л., 1980. – 22 с.
326. Пименов П.В. Моделирование структуры иконических знаков [Текст]: автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02. / П.В. Пименов. – М., 2000. – 21 с.
327. Поздеева, Р.П. Методологические и теоретические основы постижения гармонии в музыке XX века [Текст]: автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02. / Р.П. Поздеева. – Магнитогорск, 2006. – 21 с.
328. Северина, И.М. Модально-серийные системы в отечественной музыке XX века: синкретизм и синтез принципов организации [Текст]: автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02. / И.М. Северина. – М., 2001. – 24 с.
329. Шелудякова, О.Е. Феномен мелодики в музыке позднего романтизма [Текст]: автореф. дис. ... докт. искусствоведения: 17.00.02. / О.Е. Шелудякова. – Магнитогорск, 2006. – 48 с.
330. Юферова, О.А. Монограмма в музыкальном искусстве XVII-XX веков [Текст]: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. 17.00.02. / О.А. Юферова. – Новосибирск, 2006. – 16 с.

Электронные ресурсы удаленного доступа

331. Березовчук, Л. Суггестия артикуляционного смысла. Заметки о фоносемантической поэтике Александра Горнона. Интернетссылка: <http://www/library/suggestia.htm>
332. Горный, Е. Что такое семиотика? Интернет-ресурс: http://www.netslova.ru/gorny/selected/semiotics_r.html.

Литература на иностранных языках с латинской графикой

333. Adorno, Th. Einleitung in die Musiksoziologie. Zwölftheoretische Vorlesungen. Rowohlt, Frankfurt aM., 1962. – 224 s.
334. Brandt, W.; Corra, A.; Christ, W.; Delone, R.; Winold, A. The comprehensive study of music. Antology of music from Debussy through Stockhausen. – New York-Hagerstown-San Francisco. – London, 1976. – 286 p.
335. Eimert, H. Atonale Musiklehre. – Leipzig: Breit, 1924. – 228 s.
336. Erpf, H. Studien zur Harmonie – und Klangtechnik der neueren Musik. – Leipzig, 1927. – 209 s.
337. Gieseler, W. Harmonik in der Musik des 20. Jahrhunderts. Edition Moesk, Celle, 1996. – 62 s.
338. Gieseler, W. Komposition im 20. Jahrhundert. Celle, 1975. – 228 s.
339. Hauer, J.M. Die Tropen // Musikblätter der Anbruch – Monatschrift für moderne Musik. Universal – Edition – Wien, 1924, Januar, H.1. – S. 18-21.
340. Hindemit, P. Unterweisung im Tonsatz. – Mainz, 1937. Teil I-II.
341. Jiranek, J. Zu Grundfragen der musiksemiotik. – Verlag Neue Musik – Berlin, 1985. – 225 s.
342. Lendvai, E. Bartok Kolto vilaga. – Budapest, 1971.
343. Messiaen, O. Technique de mon langage musical. – Paris: Alphonse Ledus, voll 1. – 1955; voll 2. – 1961.
344. Moles, A. Theorie de l'information et perception esthetique. – Paris: Flammarion, 1958.
345. Morgan Robert, P. Antology of twentieth-century music. – New York-London: W.W. Norton & Company, 1992. – 452 p.
346. Morgan Robert, P. Twentieth-century music. A history of musical style in modern Europe and America. – New York-London: W.W. Norton & Company, 1991. – 554 p.
347. Schaffer, B. Wstep do kompozycji. – Krakow, 1976.
348. Schoenberg, A. Composition with Twelve Tones. Style and Idea. – New York: Philosophical Library, 1950. – 113 p.
349. Schoenberg, A. Didaktik der Neuen Musik // Neue Musik und ihre Vermittlung. – Mainz: Scott, 1986.
350. Schoenberg, A. Streichquartett op. 7: Analyse mit Notenbeispielen // Die Music. Jg., 1906-1907. – S. 332-334.
351. Schoenberg, A. Strucheruc funtim of harmony. – New York, 1969.
352. Weaver, W. La matematica dell'informazione // Controllo Automatico. – Milano: Martello, 1956.

1. А. Скрябин Две поэмы оп.57 № 1

Andante cantabile 4/4 - 50

pp Я был малюшкою - дай, дай, дай
je t'ai été je t'ai été

ppp

2. А. Скрябин Три прелюдии оп.35 № 2

Allegro 4/4 - 46

pp Я был малюшкою - дай, дай, дай
je t'ai été je t'ai été

f

pp

3. А. Скрябин Загадка

Etrange, capricieusement

p

pp

4. А. Скрябин Мaska



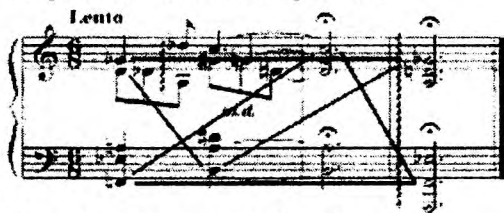
5. А. Скрябин Две прелюдии op. 67 № 1



6. Ф. Купка Фортепианные клавиши — озеро



7. А. Скрябин Тёмное пламя op.73 №2



8. А. Скрябин Прелюдия op.59 №2



8 а. Ф. Купка Вечное безмолвие



31. *And. e rit.*

Fl.

Ob.

Cl.

Fg-ha

Viol. I

Viol. II

Viola

Cel. - Kb.

30. А. Веберн Струнный квартет оп.28 ч. II

Andantino

Viol. I

Viol. II

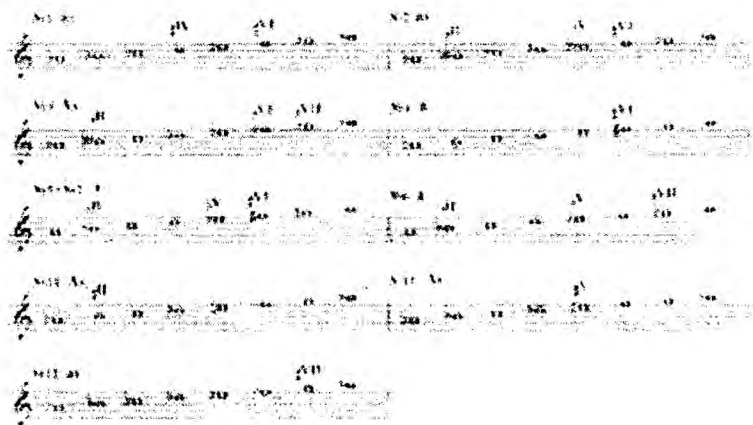
Viola

Cel. - Kb.

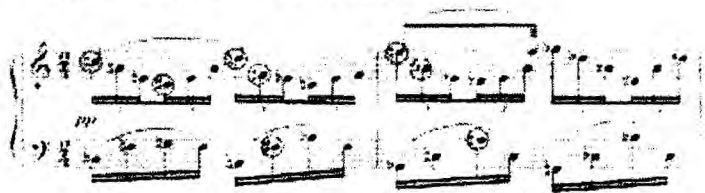
A

B

12. Схема



13. Н.Рославец Сочинение № 2 (1914)



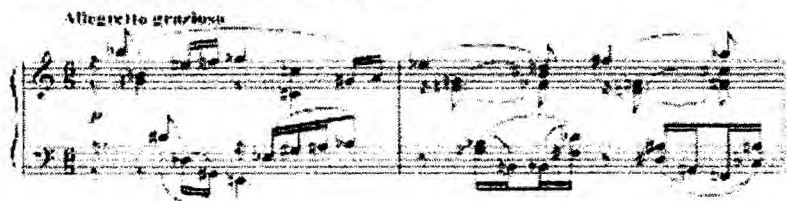
14. Н. Рославец Композиция № 3



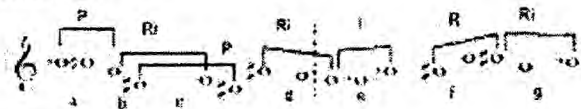
15. Схема



16. Н. Рославец Сочинение № 3 (1914)



17. Схема



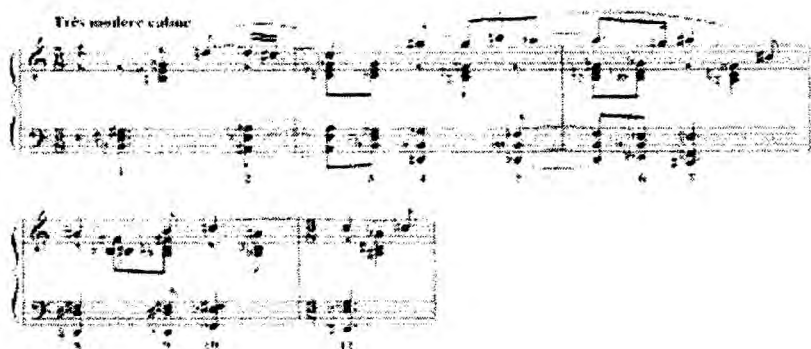
18. Схема



19. Схема



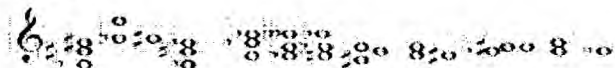
20. Н. Рославец Квази-прелюдия



21. Схема



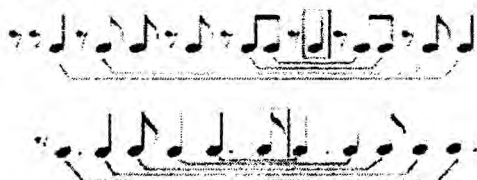
22. Схема



23. Схема



24. Схема



25. Схема



26. Схема



27. А. Веберн Симфония ор. 21 ч. I



28. А. Веберн Симфония ор. 21 ч. II

[illegible]

29. А. Веберн Концерт ор.24 ч. III

Sole ranch (p. 128)

Oboe (Ob.)

Clarinet (Cl.)

Bassoon (Fag.)

Dynamic markings: *f*, *p*, *acc*, *stacc*

Articulation: *acc*, *stacc*

Tempo/Character: *Andante*

Fl.
 Ob.
 Cl.
 Tr-ba

Musical score for woodwinds and strings. The top system shows Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), and Trumpet/Bass (Tr-ba). The bottom system shows Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass. Dynamics include *f*, *sf*, and *sfz*.

30. А. Веберн Струнный квартет ор.28 ч. II

Картина: Шуберт В. 1828 г.

Musical score for string quartet. The top system shows Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass. The bottom system shows Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass. Dynamics include *ppp*, *pp*, *p*, *f*, and *sfz*.

Handwritten musical score for a piano piece, featuring multiple staves with notes, rests, and dynamic markings such as *pp*, *ppp*, and *ppp marcato*. The notation includes various musical symbols like clefs, time signatures, and accidentals.

31. Схема

Picc 1.1-8

Handwritten musical score for a piano piece, featuring a single staff with notes, rests, and dynamic markings such as *pp*, *ppp*, and *ppp marcato*. The notation includes various musical symbols like clefs, time signatures, and accidentals.

32. Схема

G-cf 1.7.8-14

Handwritten musical score for a piano piece, featuring a single staff with notes, rests, and dynamic markings such as *pp*, *ppp*, and *ppp marcato*. The notation includes various musical symbols like clefs, time signatures, and accidentals.

33. Схема

Picc 1.15-18

Handwritten musical score for a piano piece, featuring a single staff with notes, rests, and dynamic markings such as *pp*, *ppp*, and *ppp marcato*. The notation includes various musical symbols like clefs, time signatures, and accidentals.

Ras-f 1.12-8

Handwritten musical score for a piano piece, featuring a single staff with notes, rests, and dynamic markings such as *pp*, *ppp*, and *ppp marcato*. The notation includes various musical symbols like clefs, time signatures, and accidentals.

Ras-c 1.10-15

Handwritten musical score for a piano piece, featuring a single staff with notes, rests, and dynamic markings such as *pp*, *ppp*, and *ppp marcato*. The notation includes various musical symbols like clefs, time signatures, and accidentals.

P Gax 1.1.3-9

Handwritten musical score for a piano piece, featuring a single staff with notes, rests, and dynamic markings such as *pp*, *ppp*, and *ppp marcato*. The notation includes various musical symbols like clefs, time signatures, and accidentals.

39. Д. Шостакович Симфония № 6 ч. II



40. Д. Шостакович Симфония № 9 ч. II



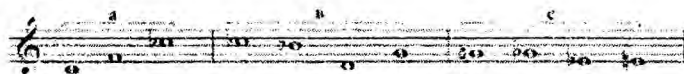
41. Д. Шостакович Симфония № 5 ч. II



42. Д. Шостакович Прелюдия № 6 ор. 34



43. Схема



44. Д. Шостакович Симфония № 14 ч. II

Музыка: Д. Шостакович
Симфония № 14 ч. II
Метроном: 120

45. Д. Шостакович Симфония № 14 ч. II

Музыка: Д. Шостакович
Симфония № 14 ч. II
Метроном: 120

46. Д. Шостакович Симфония № 15 ч. III

Музыка: Д. Шостакович
Симфония № 15 ч. III
Метроном: 120

47. Д. Шостакович Симфония № 15 ч. IV

48. Д. Шостакович Квартет № 12 ч. I

49. Схема

Виолон. (2 раза) - 1-скр. (2 раза) - а.ч. в. (2 раза) - 1-скр. (2 раза) - виолон. (1 раз).

50. Схема



51. Схема



52. Д. Шостакович Квартет № 13



53. Д. Шостакович Симфония № 14 ч. III Лорелея



54. Д. Шостакович Квартет № 15 ч. II

Adagio $\text{♩} = 80$

16

17

Allegro

55. Схема

Искр.-Искр.-алт.-Искр.-Искр.-алт.-Искр.-Искр.-алт.-Искр.-Искр.-Искр.

56. Д. Шостакович Квартет № 13

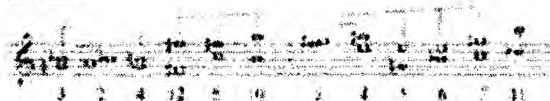
129

130

57. Д. Шостакович Квартет № 12 ч. II



58. Схема



59. Д. Шостакович Квартет № 13



60. Схема



61. Д. Шостакович Квартет № 12 ч. I





62. Д. Шостакович Квартет № 7 ч. III



63. Д. Шостакович Квартет № 12 ч. I



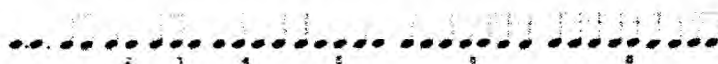
64. Д. Шостакович Симфония № 14 ч. IV Самоубийца



65. Д. Шостакович Симфония № 14 ч. XI Заключение



66. Схема



67. М. Баббит Semi-simple variations

PIANO

Var. I

5

9

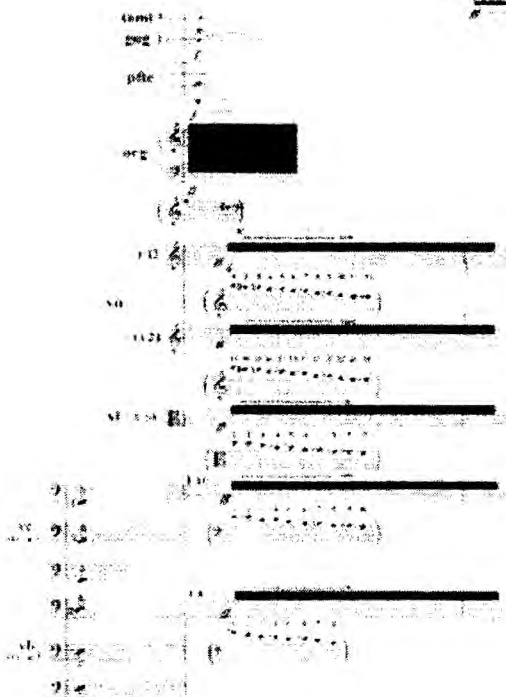
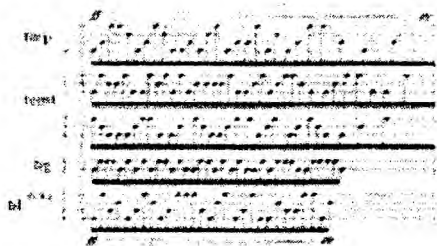
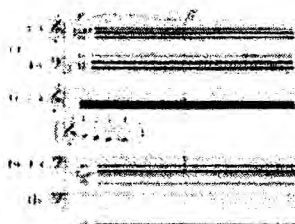
13 Var. II

16

19 Var. III

22

70. К. Пендеревский Страсти по Луке

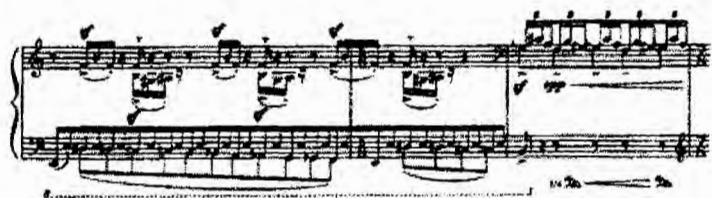


71. Т. Мейсон Canzone da sonar

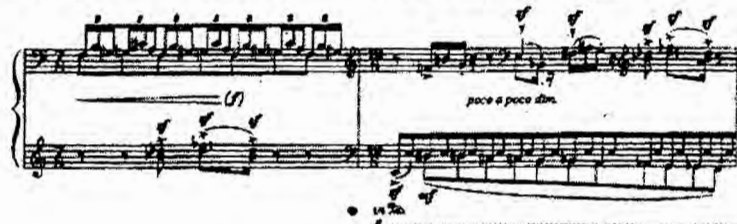
mus the notes of every D and the clear
 that at a point, when the notes

72. Д. Куртаг Туманный канон

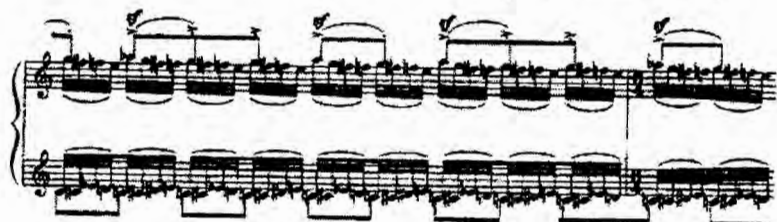
from Part 3

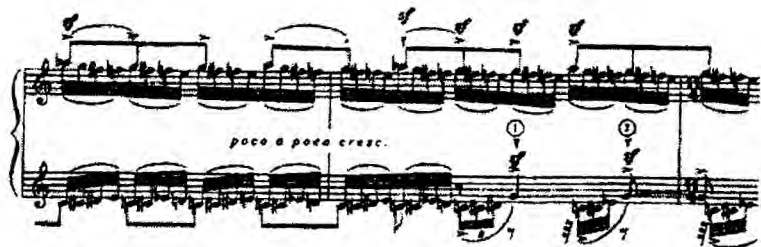


75. И. Дрех Соната для фортепиано № 2 «Памяти матери»



76. И. Дрех Соната для фортепиано № 2 «Памяти матери», Инвенция





77. И. Дрux Соната для фортепиано № 2 «Памяти матери», Инвенция

(a Tempo)

78. И. Друх Соната для фортепиано № 2 «Памяти матери», Постлюдия

Продолжительность фонограммы 7 минут.
Duration of phonogram 7 minutes.

The musical score is divided into three systems. The first system features a 'Phonograph' part with a treble clef and a 'Piano' part with a grand staff (treble and bass clefs). The Phonograph part begins with a measure marked 'A' containing the text 'ГЛА ЗЕМЛИ' and 'THE DRONE OF THE EARTH'. The Piano part has a treble staff with a single note and a bass staff with a series of wavy lines representing a drone. A note below the bass staff reads: 'непрерывно движущаясь сверху вниз постепенно расширяя темп' (continuously moving from top to bottom, gradually expanding the tempo). The second system shows the Phonograph part with a measure marked 'C' containing 'ГЛА ЗЕМЛИ' and 'THE DRONE OF THE EARTH'. The Piano part has a treble staff with two notes and a bass staff with a single note. The third system shows the Phonograph part with a measure marked 'A' containing 'ГЛА ЗЕМЛИ' and 'THE DRONE OF THE EARTH'. The Piano part has a treble staff with two notes and a bass staff with a single note. The score concludes with a final measure marked 'A' containing 'ГЛА ЗЕМЛИ' and 'THE DRONE OF THE EARTH'.

* Yes/no/noise measure: tempo (temporal).
Conventional sample of the sound sample.

79. С. Прокофьев Мимолетность № 19



80. С. Прокофьев Мимолетность № 19



81. А. Шнитке Соната для скрипки и фортепиано № 2





82. А. Шнитке Соната для скрипки и фортепиано № 2

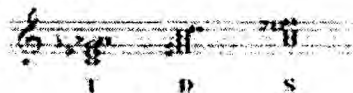


83. О. Мессиан Спокойная жалоба





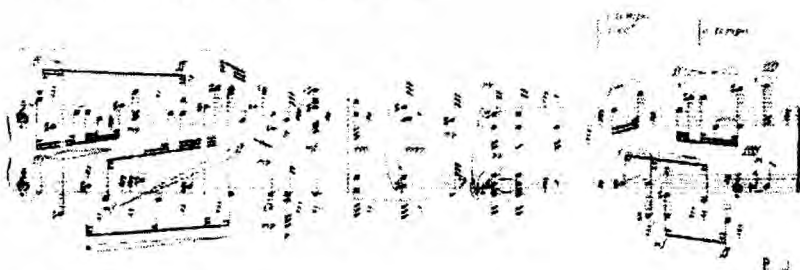
84. Схема



85. О. Мессиян Бесплотные звуки сна



86. К. Штокхаузен Klavierstück VIII



87. Д. Ардженто Франц Шуберт Письмо к другу



88. Ч. Айвз Вопрос, оставшийся без ответа

A musical score for the song "The Rose Tree". The score is written for five parts: Tenor (T. 1st), Soprano (S. 1st), Alto (A. 1st), Tenor (T. 2nd), and Bass (B. 1st). The music is in 2/4 time and features a melody with various intervals and rests. The lyrics "The Rose Tree" are written below the notes. The score is presented in a black and white, high-contrast format.

Fin. tempo, 4/4

trapol

Allegretto, 4/4

f

P. legato

Allegretto, 4/4

f

cresc.

Allegretto, 4/4

piu mosso



90 а. Схема



90 б. Схема



91 а. Р. Щедрин Прелюдия №17



91 6. Р. Щедрин Прелюдия №17

(Moderato, 4 = 180)



92. Схема

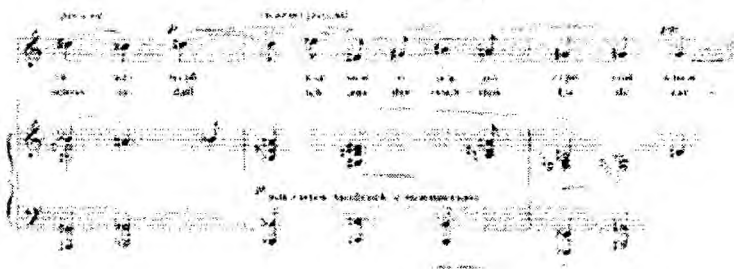


93. Схема



94. А. Шенберг Книга висячих садов №5

В саду (Klangsam), Tempo: 120 - 130 (4 = 60)



96. А. Шнитке Вариации на один аккорд

The musical score is divided into six sections, each with a tempo marking above the first staff:

- Grave:** The first section, marked with a large 'G' and a slow tempo. It features a series of chords and single notes in both hands, with a dynamic of *pp* (pianissimo).
- Moderato:** The second section, marked with a large 'M' and a moderate tempo. It consists of a series of chords and single notes, with a dynamic of *pp*.
- Allegretto:** The third section, marked with a large 'A' and a faster tempo. It features a series of chords and single notes, with a dynamic of *pp*.
- Moderato:** The fourth section, marked with a large 'M' and a moderate tempo. It consists of a series of chords and single notes, with a dynamic of *pp*.
- Adagio:** The fifth section, marked with a large 'A' and a slow tempo. It features a series of chords and single notes, with a dynamic of *pp*.
- Adagio:** The sixth section, marked with a large 'A' and a slow tempo. It features a series of chords and single notes, with a dynamic of *pp*.

The score is written for piano, with staves for the right and left hands. The tempo markings are: Grave, Moderato, Allegretto, Moderato, Adagio, and Adagio. The dynamics are consistently *pp* (pianissimo).

molto rit. wieder ins Tempo (cresc. e tempo!)

6. *Wach auf, du gehst auf so from* *Der Tag dem Sie* *so.*

100. А. Шенберг Скитец

Es ist, es war so *Es war, es war so* *Es war, es war so* *Es war, es war so*

Wach auf, du gehst auf so from *Der Tag dem Sie* *so.*

Es war, es war so *Es war, es war so* *Es war, es war so* *Es war, es war so*

Wach auf, du gehst auf so from *Der Tag dem Sie* *so.*

102. А. Шенберг Отряд смертников

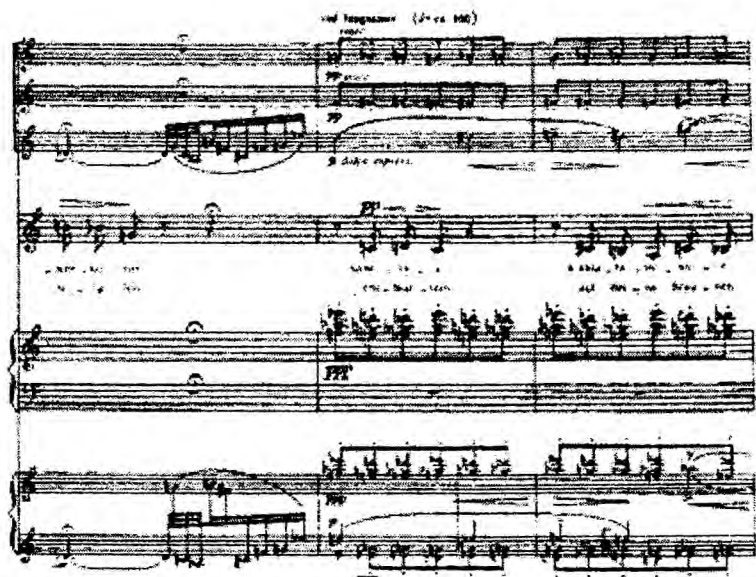
was - der ist, der - ich so - der - so - der -
 nie - der steht, der - ras - fe den Schies - er an -

der - du, der - du - der - der - der -
 - dem - dem, der - der - der - der - der -

103. А. Шенберг Лунный Пьеро Коломбина

der - der - der - der - der - der - der - der - der - der -
 der - der - der - der - der - der - der - der - der - der -

der - der - der - der - der - der - der - der - der - der -
 der - der - der - der - der - der - der - der - der - der -



104. А. Шнитке Соната для скрипки и фортепиано № 2





105. Э. Денисов Струнное трио

Лento espressivo

Violino

Viola

Vcllo

7. на первом стуле



106. А. Веберя Песня ор.3

Fließend. 3. in E-Moll.

Den ich in Land für dich ist. Ich... von ich - dich - dich... von...

4. von dich - dich - dich... von... durch dich - dich - dich... von...

7. ich dich - dich - dich... von... durch dich - dich - dich... von...

9. dich - dich - dich... von... durch dich - dich - dich... von...

107. А. Веберн Кантата ор. 29

48 Leicht bewegt $\text{♩} = ca 120$

Sopr.
solo

To das Hel lo

Tr.c.c.
T.c.c.

To.c.c.

108. А. Веберн Кантата ор. 31, ч. III

48 Sehr bewegt $\text{♩} = ca 120$

Sopr. II

Cora Schö - nen Aus - zeu - gen der Schö - n - eit

Tr. c. v. f.

Vio

f Cr.

109. Э. Денисов Пена дней («аккорды смерти»)

poco

5

5

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ.....	3
ГЛАВА 1. Звукоорганизация первой половины XX века как выражение художественной памяти.....	28
1.1. Музыкально-живописные идеи начала века.....	35
1.2. Звукоорганизация текстов немодулирующей художественной памяти: Скрябин – мастер краски звука; Рославцев – постижение пластики звука; графика звука Веберна.....	42
1.3. Звукоорганизация текстов модулирующей художественной памяти: Шостакович – от монтажной гармонии к двенадцатитоновости.....	75
ГЛАВА 2. Звукоорганизация второй половины XX века как выражение информативной и синтезирующей памяти.....	100
2.1. Звукоорганизация текстов немодулирующей информативной памяти, ориентированных на точные науки.....	109
2.2. Звукоорганизация синтезирующих текстов модулирующей художественно-информативной памяти.....	121
ГЛАВА 3. Звуковысотные коды XX века.....	134
3.1. Типология звуковысотных кодов и их артикуляционное членение.....	144
3.2. Перекодирование: типы и способы звуковысотного перекодирования...	156
ГЛАВА 4. Коммуникативные процессы звукоорганизации.....	169
4.1. Информация и смысл музыкального сообщения.....	169
4.2. Механизмы слушательского восприятия музыкального текста.....	183
ГЛАВА 5. Методы семиотического анализа звукоорганизации.....	199
5.1. Метод имманентного анализа.....	203
5.2. Интертекстуальный анализ.....	217
ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....	235
СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ.....	245
ПОСЛЕСЛОВИЕ.....	264

Саввина Л.В.

ЗВУКООРГАНИЗАЦИЯ МУЗЫКИ XX ВЕКА КАК ОБЪЕКТ СЕМИОТИКИ

Монография

Ответственный за выпуск: **И.Л. Яцукова**
Технический редактор: **Т.И. Тимошинова**
Компьютерная верстка: **Т.В. Бочарова**

Формат 60 x 84 ^{1/16}, Печ.л.19,75
Бумага писчая. Гарнитура:
Times New Roman Cyr
Тираж 300 Заказ 371
Цена договорная.

Астраханский институт повышения квалификации и переподготовки
414000, г. Астрахань, ул. Ульяновых, 4
