

ТЕМА 11. ДИАЛОГ КУЛЬТУР В МУЗЫКЕ И ДИСКУРСИВНЫЕ СВОЙСТВА МУЗЫКАЛЬНОГО ТЕКСТА.

Побудительной причиной и целью эстетической (неоклассицистской, неоклассической, классицизирующей) игры в музыке является «диалог культур» – высшая из доступных человеческому сознанию и творчеству в их единомысленности форма смыслополагающего диалога. Он может оставлять впечатление межстилевого, межавторского, но происходит *внутристилистическим* путём, путём семантического углубления текстологических структур музыки, служит, таким образом, наращиванию смысла (возможностей проявления смысла) в музыке посредством наращивания данных структур, служит самовозрастанию музыкального «логоса».

Доступные в анализе стилистические носители стилевых значений могут быть определены как знаки стиля. «Диалог культур», объявленный неоклассицизмом, становится возможным благодаря выделению стилистической области музыки как самостоятельно-знаковой, как общего материала музыки и её обобщающего текста. Своеобразие неоклассического отношения к данной знаковости музыки обусловлено антиномией «бывшего» – «не-бывшего» (одна из ведущих антиномий памяти в теории Л. Выготского [4]). С одной стороны, в качестве совокупности автономно-логических форм музыки музыкальный текст является «бывшим», уже состоявшимся, претендующим на неизменность, собственную системную упорядоченность, доступен для непосредственного воспроизведения – освоения. Но именно эта позиция, названная позицией «новой объективности», превращает «Ich – musik» в «Es – musik» («Я – музыку» в «Оно – музыку») [3, 7]. С другой стороны, в качестве предъявителя живой стилевой интонации, личностных смыслов, его («бывшего» текста) достижение в условиях «временной разницы» музыкального творчества становится буквальной утопией, ибо в этом своём качестве музыкальный текст – то место, где нас уже не нет и никогда не будет («абсолютно готовое» и «закрытое» прошлое, по Бахтину).

Композиторы – неоклассики и не предполагают, что их сегодняшняя стилевая позиция может быть приравнена к «бывшей», так как опосредованный их творчеством феномен «стилевой памяти» раскрывается как память о не-бывшем, опирающаяся на особую *имагинативную* (термин заимствован из теории памяти Л. Выготского), то есть возникающую посредством образного воображения – образной игры воображения – семантику. Так возникают предпосылки для наделения известных структурных формул (стилистических знаков) новыми значениями, чему, как уже было сказано, предшествует эмансипация знака от значения; но так возникает и своя свободная знаковая сфера неоклассицизма, которая, как «память о не-бывшем», как не приобретающая ещё семантической известности, и представляется «конструктивизмом», логической игрой, «бесцельным» структурированием, вплоть до негативных оценок, как «ложной объективности» [3, 7-9]. Действительно, с данной позиции неоклассицизм предстаёт игрой «пустыми формами», своего рода симулякрами, но он таким образом оправдывает последние, выводит их из области негативных явлений культуры, в которую «отправили» явления симулякра Ж.Бодриар и постмодернистская эстетика [6].

В контексте неоклассицизма, «пустая форма», «псевдо-вещь» является признаком опережения композиторским творчеством традиционного музыкального сознания, своего рода «памятью о будущем». (Сегодня мы уже убедились в том, насколько семантически «заполняемы» формальные композиционные открытия Стравинского...) Имагинативный путь музыкальной семантики позволяет композиторскому опусу занимать главную, отправную позицию в диалоге с текстологическими условиями музыки, следствием чего является тот факт, что композиторский структурный приём становится «утончённым символом» [9, 191] жанрово-стилевого содержания музыки, то есть не только символические интенции смысла порождают музыкальные значения, но и композиционная логика музыки в состоянии породить новые значения смысла как символические.

Из конкретных известных ценностно-устойчивых фактов творчества, представленных произведениями, извлекаются некоторые структурные условия музыки, которые, будучи помещены в иной композиционный контекст, соответственно, видоизменяясь, принимают и иные, наведённые новой авторской поэтикой, значения. Впрочем, каждое из музыкальных значений, будучи формой интерпретации единого смысла, претендует на неизменность – как новое, так и «старое». Происходящее же различивание, семантическое высвобождение стилистических условий музыки или их всё ещё семантическая неопределённость – логическая необходимость музыкального текста, демонстрирующего, что нейтральность семантической функции – тоже семантика. Следовательно, отождествление смысла и приёма и, напротив, разграничение структурных и семантических функций стилистических построений – «своя» антиномия музыкального текста, обуславливающая его самодиалог «через голову» произведения, единичной композиции. Композитор в этом типе диалога зависим не столько от его внешних условий (выбора материала и формы произведения, то есть текстологических и композиционных условий творчества), сколько от характера разрешения антиномии «бывшее – не-бывшее», то есть от характера «вспоминающего осознания». Отношение к чужому опыту творчества как к «готовому знанию», в котором ничего нельзя (и не нужно – оно уже есть наилучшее) менять, вызывает ностальгическую форму диалога, способную дойти до диалога «по умолчанию» – молчаливого согласия с тем, что уже было «сказано». Данная тенденция композиторского диалога, на наш взгляд, более всего способствовала возникновению особой – и даже уже ставшей самостоятельной в жанровом отношении – области «музыки тишины», медитативной лирики, экспериментов с «молчащей» музыкой и тому подобного, «молчаливо» свидетельствующей о том, что высшее понимание не нуждается в «говорении»...

Иную тенденцию находим в том случае, когда воспоминание, в принципе всегда изменяющееся, упорядочивающее заново вспоминаемый

материал, стремится к активно-фамильярному присвоению чужого опыта, фактически «высказывает» его заново, для этого приглушая прошлые «смысловые голоса». Любой прогностический композиторский диалог несёт в себе тенденцию к диалогу по «неслышимости», предельно выражаемую в «диалоге глухих». Вторая тенденция более свойственна неоклассицизму; она пробуждает первую (как это не странно), которая является скорее «постклассицизирующей» (иногда с ней связывают неоромантизм, но это направление также значительно более позднего происхождения, чем неоклассицизм, то есть тоже «пост...»).

Убедительным примером неоклассицистского отношения к тексту представляется творчество П. Хиндемита, прежде всего, два его опыта межстилевого, то есть внутрителистического, внутритекстуального диалога (становящегося диалогом по «неслышимости») – цикл «Ludus tohalis» и «Симфонические метаморфозы тем К.-М.Вебера» (1942 и 1943 годы создания, осуществлённые в непосредственной близости, позволяющей предполагать их определённое *методическое* единство). Данные сочинения Хиндемита представляют две стороны его неоклассического метода. С одной стороны, в необахианском цикле композитор стремится воспроизвести общую идею «бахианства», для него – достаточно широкой области полифонической музыки, найти её семантический знаменатель. Им становится вполне авторская (хиндемитовская) идея «мировой гармонии». Подтверждение своей эстетической позиции Хиндемит находит в творчестве Баха и общем полифоническом контексте этого творчества, выражая своё соответствие семантике бахианства, то есть свою «ответность» на обозначенные данной семантикой смыслообразующие вопросы, с помощью структурных отличий в общей композиции, в тематизме, в логике отдельных частей (и так далее) своего цикла от суммарно предьявленной (понятой) логики баховских сочинений. Таким образом, композитор стремится «высказать» то же, что определило семантику баховской музыки, но «своими словами», оригинальным композиционным путём.

С другой стороны, в нео-веберовском цикле, Хиндемит опирается на прямое цитирование мелодий Вебера, но путём данного буквального воспроизведения веберовского тематизма обозначает иную, противоположную семантическую установку, то есть «теми же словами» пытается «сказать» о принципиально ином. В конечном счёте, данный путь также ведёт к изменению композиционных условий по сравнению с оригиналом (к «метаморфозам»), но отправным пунктом всё же остаются отличия в семантической предуготовленности данных двух композиторских поэтик при «внешнем» музыкально-тематическом сходстве.

Полифонический цикл «Ludus tonalis» обусловлен, прежде всего, задачей обоснования «новой тональности», концепция которой была выдвинута Хиндемитом, исходя из композиторской практики двадцатого века; данная концепция была неоднократно теоретически изложена Хиндемитом, но наибольшая её доказательность достигалась им в музыкальных сочинениях. Полифонию Хиндемит мыслит как универсальное средство музыкального языка, с помощью которого могут быть проявлены и все гармонические – гармонизирующие – свойства данного языка. Сходное отношение к полифоническому методу, связанное с обобщением его эстетических проекций, находим в творчестве Стравинского, Шостаковича, Бартока, Онеггера, Лятошинского, Уствольской, Шнитке, Губайдулиной. Хиндемиту принадлежат права «первооткрывателя» данных семантических функций полифонических приёмов в музыке двадцатого века, хотя их возможность была достаточно явственно «предсказана» русской музыкой рубежа девятнадцатого – двадцатого веков, и не только Танеевым (признанным русским полифонистом), но и Глинкой, Балакиревым, Глазуновым, Метнером, некоторыми другими. Для русских композиторов полифонический «инструментарий» музыки всегда был средством воссоздания гармонической целостности бытия и личностного сознания, поэтому русская композиторская школа создала особый феномен «полифонии тождества», в противовес идущему от барочного искусства

принципу контрастной полифонии как «соединению несоединимого». В.Задерацкий обнаруживает важность феномена «полифонии тождества» для композиторской школы второй половины двадцатого века – в связи с уже полисистемной организацией музыкального языка. Между тем, своеобразие необахианства Хиндемита выражается именно в том, что он открывает возможность согласования: а) различных принципов тонально-ладовой организации музыки; б) различных стилистических «конфигураций», в которые он включает и жанровые квази-первичные, сюитные, наряду с ними – полифонические, как баховские, так и до-баховские, «конфигурации» музыкального языка; в) различных формообразующих приёмов как передающих синтетическую сложность формы музыки в целом; г) различных личностных позиций по отношению к сквозной в истории эстетического сознания идее гармонии. Иными словами, необахианство Хиндемита выражается в использовании полифонического метода как метода организации семантического тождества всех уровней музыкальной выразительности. Таким образом, подтверждается универсальное значение полифонии – как особой области музыкальной семантики – в музыке двадцатого века, и, одновременно, правомерность композиторских идей русской музыки, её «школьных» прогнозов в области синтетического стиля – не только музыки, но и искусства в целом, – в области «мистериальности», к которой по-своему тяготеет и Хиндемит. Комплементарный метод, в том числе, комплементарно-сонорный тип тематизма, с которым окажется связанной во многих отношениях композиторская техника двадцатого века [5, 73], выявляется и в творчестве Хиндемита, связан с его идеей мирового гармонического единства и с обусловленной данной идеей техникой «полифонии тождества». Композиционное решение Хиндемита, запечатленное в цикле «Ludus tonalis», указывает на то, что он не ограничивается музыкальными формами и музыкальными темами только баховского времени, ищет более общие, одновременно, более углублённые формы музыкально-стилистического синтеза, способные стать предпосылкой

новых жанровых форм музыки. Можно сказать и иначе: «баховское» в музыке он понимает как широкую область «игры» с временными и пространственными способами организации музыки, чему предшествует понимание самих этих способов как «игровых» в прагматическом исполнительском и художественном конструктивном отношениях. Не случайно цикл носит подзаголовок: «Тональные, контрапунктические и пианистические упражнения».

Модели широко понимаемого музыкального «бахианства» и тематические модели веберовской музыки важны, необходимы для Хиндемита не как авторские стилевые знаки, но как *эмансипирующиеся от условий индивидуального стиля общие правила музыки как поэтики*, иными словами, как «знаки» бытия музыки по правилам текста, структурно-семантические показатели исторического места музыки. Собственно говоря, таковы цель и возможное осуществление любой намеренной цитации: она высвобождает цитированную мысль из-под власти ближайшего контекста, открывая её предназначенность для гораздо более широкого «круга общения». При этом в цитируемом материале открывается и свойство «избыточности», то есть способность превосходить возможности породившего его высказывания как целого, устремляться за его пределы – к выходу «на поля» условий порождения данного текста, что позволяет подходить к любой культурологически трактованной цитате как к явлению маргинальной природы.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ:

1. Акопян А. Анализ глубинной структуры музыкального текста. – М.: Практика, 1995.
2. Арановский М. Музыкальный текст. Структура и свойства. – М.: Композитор, 1998.
3. Варунц В. Музыкальный неоклассицизм. – М.: Музыка, 1988.
4. Выготский Л. Педагогическая психология. – М.: Педагогика, 1991.
5. Задерацкий В. Музыкальная форма. В 2-х вып. Вып 1: Учебник для специализированных факультетов высших музыкальных учебных заведений. – М.: Музыка, 1995.

6. Маньковская Н. Симулякр // Культурология. XX век. Словарь. – СПб.: Университетская книга, 1997.
7. Савенко С. К вопросу о единстве стиля Стравинского // И. Стравинский. Статьи и исследования. – М.: Музыка, 1973. – С. 276 – 301.
8. Савенко С. Позднее творчество И. Стравинского. К проблеме единства стиля // Из истории русской и советской музыки. Вып. 2. – М.: Музыка, 1976. – С. 243 – 257.
9. Холопова В., Рестаньо Э. София Губайдулина: Монографическое исследование. Интервью с Губайдулиной / Э. Рестаньо. – М.: Композитор, 1996.

ТЕМА 12. ИЕРАРХИЯ ТЕКСТОЛОГИЧЕСКИХ УРОВНЕЙ В МУЗЫКЕ

К тексту в музыке нужно подходить как к *особым образом упорядоченному, иерархическому, структурированному, системно-функциональному единству музыкальных значений и их знаковых носителей*. Текстологический анализ музыки позволяет приблизиться к наиболее трудным вопросам музыкальной семантики постольку, поскольку он выявляет неравенство смысла (смыслового содержания музыки) как значениям, так и знакам (в их специфической музыкальной выраженности). Но и значение не есть смысл, «не дотягивает» до его целостности, и не есть знак (одна возможная «вещная форма»). Значение всегда на пути – от смысла к знаку и от знака к смыслу, всегда *между ними*. Тут и возникает текст – *семантическая ткань* – музыки. Он также весь и всегда «между», в промежутках им же «затеваемого» диалога. Поэтому возникает двойственность музыкальных значений: фиксированность – неопределенность, статичность – динамичность, «абсолютность» – относительность, предельная условность, «мнимость», готовность – незавершаемость, непредсказуемость, «общие места» – «одиочество», некоторое другое. С их помощью в музыке проступают изменчивые, подвижные стороны единого и постоянного смысла. Следовательно, *со стороны смысла, музыкальный текст может быть охарактеризован как единство множественного, со стороны значений – как множественность единого, что и определяет своеобразные знаковые функции музыки (их символическую релятивность)*

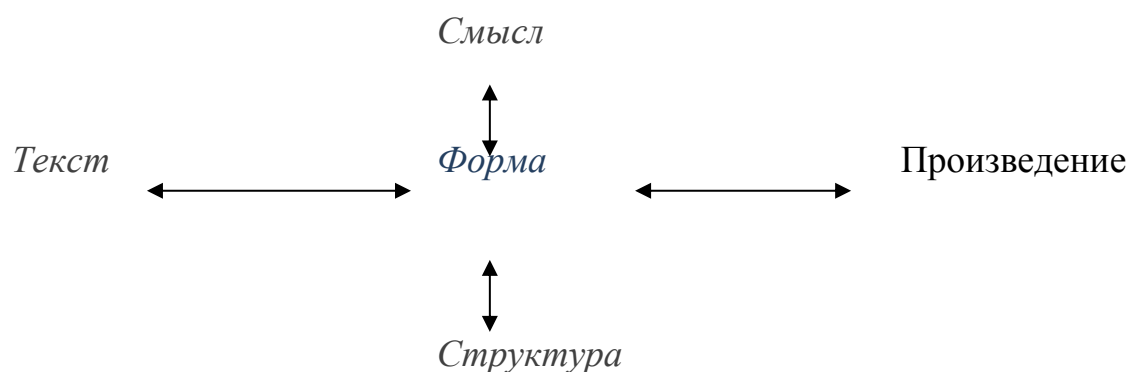
Явление текста в музыке исторически обусловлено всей «судьбой» музыки и продуктивно именно при таком подходе, позволяющем обнаруживать целостность и структурную сложность «музыкального текста». Его многоуровневость может быть объяснена путем аналогии с отдельной человеческой жизнью. Первый уровень – «вся жизнь» текста как «биография музыки» – эстетическая презумпция художественной формы в музыке,

средства ее автономии и тому подобное. Второй уровень – «выбор профессии», внутрижизненная специализация – жанровая ориентация текста, его прагматика – социальная целесообразность. Третий – уже не жанр, но стиль «жизни», выбор «личных» отношений, обособление, индивидуация, самоопределение в значениях – собственная семантика текста, открывающая возможность автокоммуникации. Четвертый сравним с каждодневной работой человека по личному существованию, по *произведению себя*, прежде всего, с точки зрения внешней и внутренней упорядоченности.

Отдельные композиции – *произведения текста и, одновременно, его производные*, его синтактика. Последнее наблюдение позволяет с иных позиций подойти к вопросу о разграничении, даже оппозиции текста и произведения в музыке. У текста и произведения в музыке – общий исторический путь, а именно: путь музыки как формы осмысления. Произведение создает внутренние границы текста, является завершающим и завершенным в тексте, «поступком» текста. Потому оно связано с композиционным объединением, подчинением, даже унификацией жанрово-стилистических семантических доминант ради уникальности данного замысла, вводит собственный «смысловой» порядок и устанавливает определенные семантические функции приема, проясняющиеся в моменты композиционного завершения и претендующие на единственность.

Произведение тенденциозно и пристрастно в своей композиционной семантике. У текста же нет ничего абсолютного, только «своего», нет «любимчиков»; для него все смысловые значения и приемы равны и равно открыты в своих возможностях. Произведение выступает как единство (и единственность) композиционного воплощения различных смысловых значений – как «игра» со смыслами. Текст формируется как множественность композиционных воплощений одного и того же смысла (одной и той же группы смысловых значений), как «игра» с композиционными правилами. Но в этой своей «игре» текст всецело зависим от произведения. Общей территорией для названных понятий становится

проблема формы, как структурирования смысла. Отношения текст – произведение предстают сложно-опосредованными, возникающими вследствие «пересечения» двух диалогических триад, у которых «третий» – адресат – является общим (форма).



Текст («ткань») допускает любую конфигурацию («изделие») семантических элементов, всегда сохраняет стилевую неопределенность как предпосылку множества стилевых возможностей. Произведение подразумевает одну-единственную стилевую возможность, выраженность, так как утверждает единичность композиционного осуществления стиля, но на основе допущенного текстом материала, накопленного им многообразия «композиционного кодирования» и «жанровой репрезентации». «Большая игра» текста происходит в пределах жанровых установок и стилевых возможностей музыки и является координацией немзыкальных факторов и специфически-музыкальных условий композиции, смысла и приема.

Явление перекодирования в музыке, которое мы предлагаем называть текстологической парадигмой музыкальной истории, можно выразить формульно, если воспользоваться теоретической моделью семантической памяти, предложенной И. Хоффманом. Именно семантическая память регулирует отношения смысла и текста в самых широких пределах – как духовного опыта и его материально-структурных носителей. Как уже

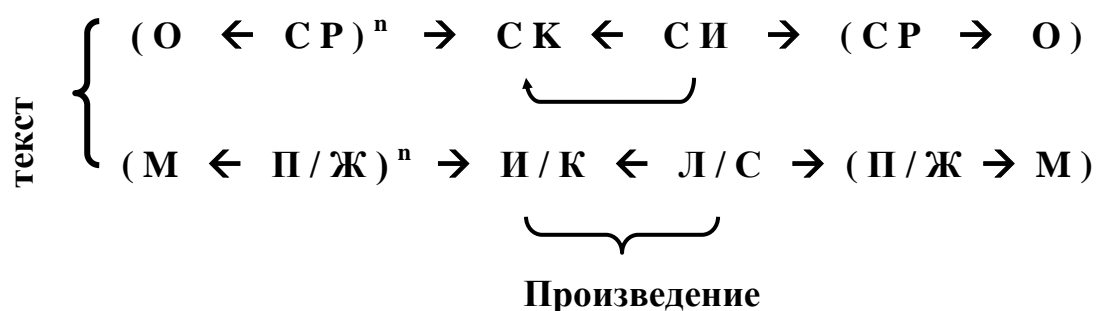
отмечалось выше, в музыке явление семантического кодирования (наделение стимулов значениями, благодаря соотнесению актуальных стимулов с содержанием памяти) связано с композицией как с непосредственно воздействующей звуковой последовательностью. Семантическая интерпретация «задается» стилем, организующим процесс восприятия путем установки на «слуховой образ» музыки и ее интонационные модели. Семантическая репрезентация, являясь синтезом воспринятого, психологическим воспроизведением-интеграцией полученных воздействий – воспринятого материала, созданием целостного эстетического образа с его ассоциативно-предметной понятийной адресованностью, осуществляется жанром (и в жанре). Означение музыкальных звучаний, в связи с композиционным воздействием-кодированием их, достигает уровня знаковости в процессе стилового восприятия-интерпретации и достигает семантической выявленности в жанровой интеграции значений – на «понимающем» уровне жанровой формы. Процесс семантической репрезентации как основной для феномена семантической памяти схематически выражается следующим образом:¹

$$\begin{aligned}
 & \text{O} \rightarrow \text{СК} \\
 & (\text{O})\text{СК} \leftarrow \text{СИ} \\
 & (\text{O} - \text{СК})\text{СИ} \rightarrow \text{СР} \\
 & \text{O}(\text{СК} - \text{СИ})\text{СР}
 \end{aligned}$$

Процесс перекодирования, возникающий в силу повторений опыта семантической репрезентации, обозначается с помощью следующей формулы, которую можно считать структурным выражением семантической

¹ О – объект воздействия и восприятия, совокупность стимулов
СК – семантическое кодирование
СИ – семантическая интерпретация
СР – семантическая репрезентация

памяти и которая может быть воспроизведена в схематическом выражении текстологического пути музыки:²



Явление текста в музыке в равной степени обращено к слуховой действительности музыки, интонационному «образу мира» [212] – к музыке как к звучанию – и к нотно-графической действительности музыки, то есть к способам фиксации определенной композиционной последовательности звучания, к музыке как к формам ее записи. Две эти стороны музыки, отражающие «до-словное» (и в буквальном, и в переносном значении), устное и «у-словное», письменное в ней, находятся между собой также в диалогических отношениях – в поисках своего «идеального над-адресата» – социально-жизненной действительности музыки, которая открывает прикладные, необходимые с точки зрения жанровой прагматики, функции музыки, включает понятийный «образ мира» и позволяет находить в музыкальном тексте вещно-смысловую реалию, артефакт культуры. Звучание, запись, значение (осмысленное и проговоренное, наименованное) – «три кита», на которых «держится» текст в музыке. Роль данных факторов текста и их соотношение, однако, могут быть различными, в зависимости от жанрового типа и характера восприятия музыкального материала. На ранней исторической стадии развития музыки, в некоторых до сегодняшнего дня сохранившихся фольклорных и прикладных формах музыки (и в некоторых направлениях современных композиторских поисков) нотно-графическая

² По отношению к музыкальному ряду условные обозначения следующие: М – музыка, П – память, Ж – жанр, И.- игра, К – композиция, Л – любовь, С – стиль.

запись отсутствует, значение тождественно звучанию, одно есть другое и не подлежит переистолкованию.

Роль записи минимальна в случае слушательского восприятия, однако здесь уже возникают растождествления звучания и значения, переименования последнего, впрочем, не специальные и не сказывающиеся буквально на звучащем материале. Исполнительское восприятие нуждается в опоре на запись как на инвариантную сторону текста, обуславливающую возможности разнообразно интерпретировать его звучание и значение. Следовательно, здесь речь уже идет о вариативности подачи звучащего материала. Однако, следует учесть, что понятие о записи для исполнителя (в некоторых случаях и для современных авторов) охватывает «звучащие записи» – аудиообразцы интерпретации текста; таким образом, запись становится тождественной звучанию, но данное звучание от этого не становится единственно возможной формой значения. Наконец, профессиональный аналитический музыковедческий подход к музыкальному тексту традиционно опирается на изучение «письменных» источников, то есть нотно-графических записей и в случае выявления структурных закономерностей, техники музыкального «письма», может оставлять в стороне и «жизнь» текста в звучании, и его значащие свойства, возможности в их семантической выраженности.

Сказанное позволяет прийти к выводу, что носителем знаковости (предметом означения) в музыкальном тексте является, прежде всего, звучание, а нотирование (любая форма записи) предлагает один из аспектов знаковой условности музыки, обеспечивающий намеренное исполнительское (теоретическое музыковедческое, путем вербализации) изменение значений, новые ходы (и коды) семантической интерпретации музыки. Можно предложить и другой вывод, а именно, что в звучании реализуется единство семантики и поэтики музыки; *здесь они неразделимы*. Но поэтому явление музыкального текста мы не вправе ограничивать звучанием; оно нуждается в осознании и обособлении логического аппарата музыки, в определенных формах его фиксации. Впрочем, мы не беремся за решение проблемы текста

в музыке в полном ее объеме, а только предлагаем диалогический путь текстологического анализа и диалогический подход (на основе общей ноэтической типологии диалога) к структурно-семантическим свойствам текста.

Со стороны формализации смысла в музыке на уровне «макросемантики», то есть в связи с *эстетической природой художественной формы в музыке*, а это тот полюс текста, в котором собирается всё «повторенное и воспроизведённое, повторимое и воспроизводимое» и, одновременно, то в тексте, «... что имеет отношение к истине, правде, добру, красоте и истории» [3, 475], Память в её жанровой форме сопряжена с явлениями традиции – «авторитета» – канона – риторики – структурно-композиционных инвариантов; Игра в её композиционной выраженности – с созданием новой художественной условности – «второй реальности», с приёмами растождествления, остраннения (осерьёзничивания – высмеивания), новой метафоризации – метонимизации, с автономией «иностранной реальности» – музыкально-композиционных структур, с их «отрешением» (Бахтин) и особым завершением формы как художественной (музыкальной); Любовь, обуславливая феномен стиля, превращает процесс звучания в «звукоотношения» как музыкальные единицы «звукосмысла», то есть в процесс интонирования и интонационной авторизации музыкальной композиции, придавая целостность данному процессу благодаря открытию новых контекстных свойств музыкального тона (интономы) – от ладо-гармонических до жанрово-стилистических (наряду с автономно-артикуляционными). Стилиевые факторы образуют иной, «антиканонический» полюс формализации смысла в музыке, собирая всё единственное и индивидуальное; стилиевые отношения, по выражению Бахтина, осуществляются «чистым контекстом», становясь особыми диалогическими отношениями – через голову жанра – с иными стилиевыми конфигурациями музыки, раскрывая индивидуальное (авторское) понимание жанра; возможно, потому меж-стилевой диалог оставляет впечатление «меж-авторского»...

Путь музыки от смысла (эстетической предназначенности и обусловленности музыки как формы) к тексту (композиционной предназначенности и обусловленности *формы в музыке*) прослеживается, во-первых, как формирование общих семантических означаемых на уровне жанра, композиции, стиля, во-вторых, как становление формального содержания музыки на уровне «большой» (жанровой), «средней» – медиальной (композиционной) и «малой» (имманентно-стилевой) формы; в-третьих, позволяет установить иерархическую структуру самого текста и особенности текстологического подхода в музыке.

Первое: семантика жанра формируется как диалог Вечного и Временного в их взаимной устремлённости к «третьему» компоненту диалогической триады – к явлению традиции (канона); семантика композиции возникает из взаимодействия установок на Свободу (инаковость) и Порядок (правильность) в их проекции на условность (избыточность и переакцентуацию, свойственные художественной форме – в сравнении с внехудожественной действительностью); стилевая семантика обусловлена особенностями со-переживания как со-болезнования, со-страдания, с одной стороны, со-радования, катартического подъёма, расширения сознания, «эстетического наслаждения», с другой, адресованными личности как «автору жизни», понимающему творческому началу усилиями «Я-концепции» (образа автора), входящей в художественный замысел.

Второе: жанровые предпосылки музыкальной формы как «большой» связаны, прежде всего, с временными и пространственными границами звучания, с его объёмом – полнотой, громкостной динамикой, с количественными параметрами; «средний» композиционный уровень обусловлен переводом первых, внешних, границ во внутренние – через исполнительские подразделения музыки, выражен в приёмах повторения – контраста, сохранения – изменения, развития, в появлении особых разделительных знаков, «музыкальной грамматики» и «пунктуации», в функциональном противопоставлении континуальности и дискретности в

свойствах музыкальной композиции, в представлениях о горизонтали, вертикали, диагонали (глубине), то есть о фактурных факторах как самостоятельных носителях выразительности. Стилевое начало – «малая» внутренняя форма – опирается на мелос и музыкально-тематические звукоотношения, увязывает «интонационный словарь эпохи» и авторский слух – слышание данного «словаря», обуславливает значение тематических построений как «ключевых слов» композитора, оправдывает понятия «темы» (в широком смысле), образа, сюжетности (драматургии) применительно к музыкальной форме.

Путь от смысла к тексту позволяет определить ведущие жанрово-семантические доминанты музыки в связи с текстологическими тенденциями музыки. В соответствии с опорными эпистемами (Память, Игра, Любовь), данные тенденции могут быть определены как *ораториальность*, *моторность* и *мелодичность*. Ключевыми семантическими признаками каждой, обусловленными историческими типами жанровых форм, становятся молитвенность, изобретательность и аффективность. Первая характерна для вокально-хоровых форм, вторая – для инструментально-симфонических, третья – для камерных, в том числе, циклических инструментальных и вокально-инструментальных форм, «серийных» композиций. Переходное положение занимают оперные, сонатные и сюитные жанровые формы.

Указанные тенденции формирования музыкально-текстовой семантики обусловлены такими общими историческими доминантами культуры, как «храмовость», «театральность» и «камернизация» («интимизация»). Сегодня можем добавить «репродуктивность» и «предикативность» как новые «жесты культуры», впрочем, родственные первым двум из названных доминант. Каждая из названных доминант порождает свою идею – как выявление наиболее важной, сущностной, стороны природы человека, обуславливающую и тип, характер культурной символики. Так, храмовая символика направлена к идеалу соборности – добровольного духовного единения людей и подчеркивает общинное – общее, по божьему промыслу,

назначение человека. Театральность как таковая основана на игровой ролевой условности поведения, сходства и различия, сближения и противостояния людей, опирается на идею «границы» – рампы, отделяющей вымышленный, разыгранный мир от реального, в том числе, и на идею социально-коммуникационной границы – между актерами и зрителями, в данном случае, провоцирующую и представление о профессиональной демаркционной границе. Подобная идея усиливает значение социально-групповой принадлежности, «запрограммированности» человека.

В «камернизации» выражена безусловность обособленности, отдельности человека, его уникальности, но и его одиночества, а также – условность преодоления границ личностной индивидуации в сопричастии к «другому», одновременно, важность такого сопричастия путем сознательного усилия как единственной возможности уменьшить разобщенность людей. Идея личностной ценности согласована в данном случае с представлениями о психологическом тезаурусе человека; границы между человеком и миром уводятся вглубь личностного сознания.

Ораториальность, моторность и мелодичность можно представить как группы «текстовых формул», входящих в различные жанровые, стилевые и композиционные контексты, одновременно, хранящих первичные значения. Они создают реальную «семантическую память» музыки, хотя она и существует в идеационных когнитивных структурах. Текстологический анализ предполагает выявление их функций внутри различных семантических структур, то есть, в связи с «памятливостью» музыки.

Первая группа, ораториальность, может быть представлена омузыкаленными возгласаниями (экфонетическими формулами), псалмодией, гимничностью, хоральностью, кантовостью, «монодийностью», «туттийностью» (партесностью), юбилейностью, сонорностью. Для нее характерны активность словесных факторов, связь с действием и с пространством ритуала; коллективный характер – «общинность»,

преобладание эпического «МЫ», всегда сохраняющаяся ориентация на традицию, *«ценностное прошлое», память культуры и жанровую память музыки; доминирование диалога согласия (тождества);* единство звучания, полнота, опора на вертикаль – даже при монодии (!) – пространственность, обусловленная храмовой предназначенностью, устойчивость, континуальность и континуумность, особая роль громкостной динамики, «гранд-кульминаций» и «гранд-пауз».

Вторая группа, моторность, образуется «общими формами движения», концертностью (в узком значении), фугированными построениями, прелюдийностью, токкатностью, маршевостью, скерцозностью, этюдностью, экзерсисностью, балладностью, «фоновостью», репититивностью, но и юбилейностью, обнаруживающей «переходный» тип некоторых текстовых формул. Для данной группы характерно освоение уже не столько пространственного, сколько временного объема музыки (игра – структурирование времени, с психологической точки зрения), темпоритмических возможностей, контрастов; скорость, «соревновательность», противопоставление континуумности и дискретности, буквальное «подражание» – имитирование и «изобретение» – инвенционность; многоголосие с индивидуацией функций отдельных голосов, равновесие горизонтали и вертикали; «абсолютная» музыкальность – инструментальная «чистота» текстовых формул, автономия структурных закономерностей как «правил игры», прежде всего, повторения и различения, самоцельность технических приемов как показателей мастерства (виртуозности), освоение драматической оппозиции, конфликтности в связи со специфической композиционной «сюжетностью» (как воспроизведение социально-психологической антиномии «МЫ» – «ОНИ»), *доминирование диалога разногласия (растождествления)*

Третья группа, мелодичность, образуется посредством мадригализмов, ариозности, песенности, романсности, речитативности, декламационности, ноктюрновости, к ней следует отнести и особый сонорный мелос. Ей

присуща вокально-голосовая интонационность, но не общинно-хоровая, как в первой группе, а индивидуализированная сольная, более свободная и легко вбирающая инструментальные обороты, обостряющаяся и остранныющаяся ими, принципиальная опора на горизонталь (подчинение ей вертикальных закономерностей), изоляция элементов темы – мелодии, усиление дискретности с целью повышения выразительности интонационной горизонтали, точность мелодического рельефа, вырастающая из его «точечности», самостоятельности, отдельности каждого момента тоновой артикуляции, что ведет в сторону серийного письма и пуантилизма, преобладание лирического начала как в связи с чувственной «предметностью» музыкального звучания, так и в связи с индивидуацией данного чувства, с обращенностью к личностному «Я», одновременно, с выраженностью авторского «Я».

Данная группа может быть связана как со вторым, так и с третьим видами диалога, но наиболее типичным для нее сегодня можно считать *диалоги по умолчанию и по неслышимости*. (Красноречивые примеры находим в творчестве К. Пендерецкого, С. Губайдулиной, В. Сильвестрова.)

Названные группы текстовых формул сопоставимы с родовыми жанровыми «темами» – эпической, драматической (трагедийной), лирической. Для каждой из названных тем оказываются характерными свои композиционные «сюжеты» и интонационные «образы». Их взаимодействие в процессе исторической эволюции музыки усиливает переходные свойства музыкального текста и способствует появлению обширной области полистилистических, соответственно, полисемичных музыкальных фигур (часто авторизованных), которые могут рассматриваться как «интертекстуальные». В связи с этим мы предлагаем видеть в интертекстуальности не прямое межопусное взаимодействие, а переходность структурно-семантических слагаемых текста, как на одном из его уровней, так и между ними (межуровневую), возникающую благодаря таким признакам текста, как эквивалентность и транзитивность. Первый из них –

эквивалентность – особая операциональная подвижность музыкального текста, возникающая на основе приравнивания различных структурно-семантических единиц по сходству некоторых их признаков – обуславливает горизонтальное (в том числе, историческое) измерение музыкального текста, способствует приращиванию его синтагмы (совокупности стилистических фигур одного уровня).

Второй – транзитивность – особое свойство передавать структурные и семантические признаки текста от одного множества стилистических фигур через другое третьему – ведет к формированию пространственной вертикали, парадигматического единства текста. Так в тексте возникают свои «бесконечно большие» и «бесконечно малые» показатели смысла; так возникает и их соотношенность – как соответствие – диалог символики и стилистики в музыке. Данное явление мы и определяем как диалог текста с текстом же, то есть как самодиалог музыки. На наш взгляд, только при таком подходе к музыкальному тексту могут оказаться продуктивными такие понятия, как «Большой текст», мета-текст, гипертекст.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ:

1. Бахтин М. Проблема текста в лингвистике, филологии и других гуманитарных науках // Литературно-критические статьи. – М.: Художественная литература, 1986. – С. 473–500.
2. Хоффман И. Активная память / Экспериментальные исследования и теория человеческой памяти. / Пер. с нем. К.М.Шоломия. – М.: Прогресс, 1986. – 309 с.