

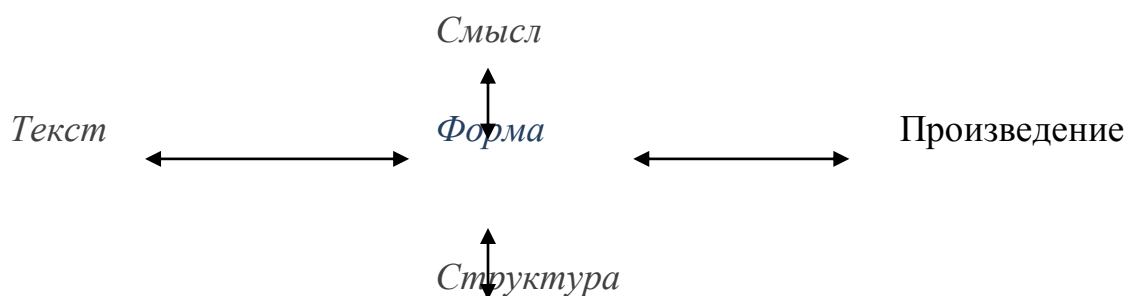
ТЕМА 9. ИЕРАРХИЯ ТЕКСТОЛОГИЧЕСКИХ УРОВНЕЙ В МУЗЫКЕ

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» – «одинокость», 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 стилиевых возможностей музыки и является координацией внемзыкальных 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 соотносению 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 стилиевого 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

$$\begin{array}{r}
 O \rightarrow CK \\
 (O)CK \leftarrow CI \\
 (O - CK)CI \rightarrow CR \\
 O(CK - CI)CR
 \end{array}$$

¹ O – объект воздействия и восприятия, совокупность стимулов
 CK – семантическое кодирование
 CI – семантическая интерпретация
 CR – семантическая репрезентация

Процесс перекодирования, возникающий в силу повторений опыта семантической репрезентации, обозначается с помощью следующей формулы, которую можно считать структурным выражением семантической памяти и которая может быть воспроизведена в схематическом выражении текстологического пути музыки:²

$$\text{текст} \left\{ \begin{array}{l} (O \leftarrow CP)^n \rightarrow SK \leftarrow CI \rightarrow (CP \rightarrow O) \\ (M \leftarrow P/J)^n \rightarrow I/K \leftarrow L/S \rightarrow (P/J \rightarrow M) \end{array} \right.$$

Произведение

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

Роль записи минимальна в случае слушательского восприятия, однако здесь уже возникают разотождествления звучания и значения, переименования последнего, впрочем, не специальные и не сказывающиеся буквально на звучащем материале. Исполнительское восприятие нуждается в опоре на

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

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

«иноязычной 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). Силевые факторы образуют иной, «антиканонический» полюс формализации смысла в музыке, собирая всё единственное и индивидуальное; стилевые отношения, по выражению Бахтина, осуществляются «чистым контекстом», становясь особыми диалогическими отношениями – через голову жанра – с иными стилевыми 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 вне-художественной 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 возгласиями (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, маршевой, 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 остранивающаяся 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 «точности», 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 соотнесенность – 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.