

ИНФОРМАЦИОННОЕ ПРОСТРАНСТВО МУЗЫКИ: К ВОПРОСУ ТИПОЛОГИИ ЗВУКОВЫСОТНЫХ КОДОВ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ XX ВЕКА

Любое произведение искусства, в том числе музыкальное, является носителем информации. В то же время каждый культурный феномен кодирует сообщение в языковых средствах, отражающих специфику данного вида искусства, что затрудняет характер общения и приводит к ослаблению коммуникативных связей.

Подобно другим образцам искусства, музыкальное произведение XX века, разрушившее традиционные формы звукоорганизации, нередко в своей структуре имеет неотчетливо выраженный коммуникативный процесс, в результате которого теряются связи между произведением и слушателем. Для их восстановления необходимы дополнительные знания, требующие выхода за пределы данного текста. Звукоорганизация - это невербальный язык, стремящийся что-то сказать. Конкретизация сообщения зависит от степени связи с культурным наследием. Поскольку музыка имеет свой язык, организованный особым образом, то любой музыковед должен быть лингвистом, который бы смог объяснить этот язык.

Анализ звуковысотной организации музыки XX века - одна из важнейших задач современного музыковедения, которая занимает значительное место в исследованиях Ю. Холопова, Н. Гуляницкой, В. Холоповой, С. Курбатской. Благодаря вниманию авторов к данной проблеме мы имеем представления о том, как устроены произведения А. Берга, А. Веберна, П. Булеза, К. Штокхаузена, А. Шнитке, Э. Денисова. В то же время в XX веке, в отличие от предшествующих столетий, не существует канонического метода, который автоматически позволил бы выявить логику звукоорганизации текста. Любое художественно полноценное произведение отличается богатством смысловых оттенков, но как найти ту первоначальную нить, как определить те интонационные, мелодико-гармонические обороты, которые необходимо проанализировать в первую очередь?

Известно, что в каждом процессе переработки информации можно выделить совокупность на-

чальных и заключительных сигналов. В музыкальном произведении данные разделы имеют особенно важное 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; в ее структуре, предвосхищающей всю форму произведения; в гармоническом обороте, подобно «тристан-аккорду» Вагнера; в реминисценциях лейтмотивов в заключениях оперных сцен; в построениях бетховенских кодов, напоминающих структуру разработок; в ретардационных кадансах И. С. Баха. Однако промежуточные звенья могут быть самыми разнообразными, они обладают свойствами, скрытыми 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 «черного ящика», которое можно применить и по отношению к современному произведению. В анализе важно пройти сквозь этот «черный ящик», проследить путь от начала к концу, не теряя главной нити движущейся информационной системы.

Специфика музыки как объекта семиотического исследования заключается в том, что она не имеет четкого 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 с 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 взаимодейст-

вие планов мы находим в хоровых, симфонических, оперных произведениях, часто связанных с расслоением музыкальной ткани на самостоятельные пласты, способствующие смысловой многоплановости и многомерности.

Любая коммуникация осуществляется с помощью кода, общего для отправителя и получателя. Отчетливость коммуникативного процесса зависит от связи между отправленным сообщением и осознанием этого сообщения адресатом. 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 на законах 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. Например, способность творить, преобразуя правила, находит наиболее яркое воплощение в творчестве композиторов нововенской школы – А. Шенберга, А. Берга и А. Веберна. В свою очередь, постсерийная техника, выросшая из недр серийности, реструктурирует ее в соответствии с новым социальным и культурным контекстом.

Общеизвестно: музыка XX века отличается разнородностью направлений, при сравнении которых обнаруживается, что тексты произведений серийной, пуантилистической, сонорной и другой музыки по-разному относятся к заключенной в них информации. Например, серийная музыка включает лишь часть сообщения: ее сверхупорядоченность начинает действовать по принципу воспоминаний или намеков, которые возбуждают у профессионального слушателя дополнительные ассоциации. Сонорная музыка, организация которой не отличается столь жесткой 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 звуко-

вую 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 жестче регламентация структуры кода, тем менее отчетлива и однозначна его информация. И наоборот – относительная свобода структуры кода способствует более отчетливо выраженному информационному сообщению. Формальная структура серии представляет собой содержание информации, тогда как в сонорной музыке она является посредствующим звеном между композитором и слушателем и играет роль канала, по которому передается информация.

В музыке XX века можно выделить следующие системы кодирования: 1) на основе выполнения нормативов (серийная техника); 2) вследствие нарушения правил (неоклассицизм, постсерийность); 3) на основе создания новых кодов (сонорика, алеаторика).

Подобно коду любого сообщения – вербального или визуального, музыкальные коды обладают различными типами артикуляционного членения. Можно выделить следующие разновидности типов артикуляции:

- 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 принадлежит к стилизованным направлениям, сознательно ориентированным на работу по классическим моделям, и возрождает классическую систему отношений аккордов. Функциональная триада состоит из отдельных, относительно самостоятельных сем (аккордов), каждая из которых имеет определенное значение (устойчивость – резкий скачок, уход от устоя – ярко выраженный неустой, устремленный в устой), они не складываются вместе и не образуют более сложный знак, подобно визуальному коду. Данный тип артикуляции можно сравнить с действием светофора, состоящего из трех самостоятельных сем. Каждая из них указывает на определенное действие, однако совокупность всех трех сем не образует никакого сложного знака.

2. Коды, раскладывающиеся только на фигуры, находят свое выражение в пуантилистической музыке, начало которой было положено А. Веберном и продолжено его последователями – П. Булезом, К. Штокхаузенем. 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. В музыке А. Веберна интервальные 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 определенными значениями.

Данный тип кодов лежит и в основе сонорной музыки, культивирующей эстетику «свободной игры звучаний» (Ю. Кудряшов). В обширном звуковом «поле» произведения доминирует красочность, создающая единый звуковой континуум. И хотя в нем 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»). 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 легкости, насыщенности или 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 отдается дань уважения, либо в них закодировано имя самого композитора, чье присутствие придает сочинению глубоко личностный характер. В музыкальном пространстве XX века личность Баха становится олицетворением

высокого Искусства, основанного на идеях Добра и Мудрости. Поэтому монограмма ВАСН стала предметом философских размышлений в произведениях А. Шенберга («Сюита для фортепиано» ор. 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 DСSH, также состоящей из двух интонационных ячеек, обнаруживается сходство с темой Баха, что подчеркивает духовную близость художников, дистанцированных во времени. Таким образом, темы-монограммы являются информацией, играющей роль возбuditеля.

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 определенное семантическое значение и воздействующим на организацию целого, является серия. Все другие ее 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, множественность кодов затрудняет восприятие произведения, адресованного элитарному слушателю, посвященному в правила изоцирковой 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 отчетливости как плана выражения, так и плана значения. Но поскольку данные правила сложились в начале XX века путем резкой реконструкции кодов, то произведения А. Шенберга, А. Берга и А. Веберна были обречены на непонимание.

В современной музыке меняется тип артикуляции кода: если ранее он выступал в нерасчлененном виде, то в XX веке все чаще расслаивается на

относительно самостоятельные фигуры. Например, полимодальная техника О. Мессиана предполагает взаимодействие разных типов гармонических кодов, обладающих определенной структурой и семантикой. Так, 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. Художественное отображение мира, несмотря на его дуалистичность, лишено контраста и противоречия. В соответствии с этим звуковысотные коды имеют много общих черт, связанных с использованием приемов зеркальной симметрии. Двуплановая линейная фактура, где каждый пласт опирается на индивидуальный модус, излагается по горизонтали (в виде одноголосной линии) и вертикали (в форме аккордов). В то же время каждый код отличается структурной цельностью, замкнутостью и не распадается на относительно самостоятельные структурно-семантические единицы.

Коды узнавания предполагают выделение каких-то отличительных черт, в которых воспроизводятся основные свойства целого. Так, в визуальных кодах важное значение приобретает конвенция - условность передачи сходства с отображаемым объектом, например, лучи солнца, изображаемые в виде черточек. В музыке XX века существу-

ет множество способов условности передачи сходства с системой традиционной гармонии: квазитерцовый принцип аккордики, ходы баса, мелодические обороты. При этом на первый план выдвигается не общность с самим объектом, а со структурой его восприятия.

Современная звуковысотная система любого музыкального произведения всякий раз привносит что-то новое, означая самое себя. При этом конкретизация кодов происходит в контексте, в речевой ситуации. Как в вербальном языке, в области звуков весьма существенное значение имеет артикуляционное членение: выделение отдельных смысловых единиц, а также более цельных оборотов, своеобразных клише. Здесь возможны аналогии с изучением иностранных языков, 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 нем смысловых признаков, – одна из возможностей понять интонацию, которую вкладывает в сообщение композитор.

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

О ТЕНДЕНЦИИ НЕОЭКСПРЕССИОНИЗМА В РАЗВИТИИ ФЛЕЙТОВОЙ МУЗЫКИ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА

Инструментальная музыка второй половины XX века, представляющая собой некое поле для экспериментов в области жанра, стиля, техники композиции и исполнительской техники, нуждается сегодня в специальных размышлениях и научных толкованиях. Причина этому – обновление звучания самой музыки, переосмысление традиционной системы музыкальных средств, активные поиски и новые решения в плане трактовки инструментов, открытие в них новых художественно-содержательных резервов. Результатом этого непростого процесса стало качественно новое наполнение тембра, что перевернуло традиционные представления практически обо всех инструментах.

Усиление значения звука, выделенного в самостоятельный параметр музыкального языка XX века, привело к активному взаимодействию композиторских поисков в сфере трактовки инструмента, в области расширения возможностей тембра, обладающего своими, специфическими свойствами, ранее «принадлежавшими творчеству исполнителей: артикуляцией и способами звукоизвлечения» [15, 447], с ведущими стилевыми течениями.

Предметом настоящей статьи является флейтовое творчество Э. Денисова, Б. Тищенко, А. Эшпая, Л. Солина, Г. Банщикова, Д. Смирнова. Обновление средств музыкальной выразительности в сочинениях для солирующего инструмента взаимосвязано с внедрением в исполнительскую и композиторскую практику нетрадиционных приемов игры и способов звукоизвлечения, что значительно обогатило сферу возможностей флейты и способствовало реализации новых тембровых идей современных композиций.

Усовершенствованная в XX веке конструкция инструмента стала мощным стимулом для всевозможных экспериментов с флейтовым звучанием, расширила перспективы в области ее технического оснащения, ранее неиспользованных и сегодня открытых тембро-динамических возможностей, которые позволили композиторам ввести в испол-

нительский обиход новые средства выражения свежих музыкальных идей. Многие из них своим рождением обязаны самим исполнителям – выдающимся флейтистам О. Николе, А. Адорьяну, Х. Хертах, А. Корнееву, И. Лозбень и др. Результатом совместных – композиторских и исполнительских экспериментов стала «**новая флейта**» XX века¹.

Новые музыкальные идеи в музыке для флейты потребовали и новых принципов их нотной фиксации, в рамках которой композиторы смогли передать тончайшие изгибы мелодии: полутоновые, четвертитоновые, богатство мелизматике и т. д. К ним отнесем и нотированную запись, и многочисленные графические символы, направленные на расшифровку нетрадиционных способов звукоизвлечения и требующие от исполнителя решения непривычных творческих задач.

«Новое звучание» флейты непосредственно является отражением того нового, что несет в себе музыка второй половины XX века. Поэтому представляется важным рассмотреть новые звучности флейты исходя из *стилевого параметра*.

Панорама стилей во второй половине XX века, широко освещенная в отечественном музыкознании², сегодня представлена «собственно *классическим*, а также *неоклассическим*, *неофольклорным*, *неоромантическим*» направлениями [2, 7]. Кроме того, к этому ряду в большинстве источников прибавляется перечень новых техник композиции – додекафонии, алеаторики, пуантилизма и т. д. Осознавая разноуровневость понятий техники и стиля, отметим, что в современной музыке они зачастую между собой крепко связаны и пересекаются³, а так-

¹ Пользуемся этим понятием по аналогии с предложенным Ю. Холоповым – «новый роляль» [14].

² В той или иной мере полноты рассмотрения основные стилевые проблемы музыкального мышления второй половины XX века раскрываются в трудах М. Арановского, В. Вальковой, Б. Гецелева, Г. Григорьевой, Е. Долинской, Т. Левоу, М. Лобановой, В. Медушевского, Е. Назайкинского, Л. Никитиной, С. Савенко, Е. Скурко, А. Сохора, В. Холоповой, Ю. Холопова.

³ О «техничко-стилевом факторе» пишет Г. Григорьева [1, 10], одна из глав книги Л. Никитиной так и называется: «Снова контрасты. Проблемы техники и стиля» [9].