

МУЗЫКАЛЬНЫЙ ТЕКСТ В АСПЕКТЕ СЛУШАТЕЛЬСКОГО ВОСПРИЯТИЯ

Л.В. Саввина

*доктор искусствоведения, профессор, заведующий кафедрой теории
и истории музыки, проректор по научной работе Астраханской
государственной консерватории, заслуженный работник высшей школы РФ,
член союза композиторов РФ
(Россия, г. Астрахань)*

В теории информации стандартная модель коммуникации (отправитель – сообщение – адресат) 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» [3]. Если для него очень важны различные отсылки текста, являющиеся своеобразным импульсом, или толчком, для смыслового восприятия концепции в целом, то для композитора же, наоборот, такие пояснения в тексте являются важным способом развертывания смысла произведения. Двусторонние связи, возникающие между отправителем и получателем информации, способствуют 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. Так, если слушательский уровень очень высок, то сочинения, не отвечающие критерию высокой эстетической оценки, могут быть подвергнуты резкой критике. Учитывая двусторонние связи композитора и слушателя, не следует забывать о противоположности творческого и слушательского процессов, поскольку «в первом окончательный текст является итогом, во втором – отправной исходной точкой» [2, с. 126].

Перевод плана выражения в план содержания, происходящий в сознании слушателя, можно представить в виде иерархической лестницы, поэтапно проясняющей смысл музыкального произведения. Обращение к концепции У. Эко [5] позволило выделить семь этапов описания кодов и субкодов, в которых определяются базовый словарь, правила кореференции, контекстуальные и ситуативные предпочтения, риторическое и стилистическое гиперкодирование, общие фреймы, интертекстуальные фреймы, идеологическое гиперкодирование. Этапы познания текста дают возможность проследить постепенный процесс, при котором слушатель, вынимая из своего 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 [1], для которого треугольник, квадрат, круг, ромб, трапеция обладали специфическим «духовным ароматом». Определенным настроем или ориентиром для базового словаря может служить название произведения.

Правила кореференции связаны с такими ситуациями, «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)» [6, с. 215]. 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. Например, открывающая сочинение «Вопрос, оставшийся без ответа» 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 страстей и противоречивых сомнений.

Контекстуальные и ситуативные предпочтения для слушателя музыкального произведения 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. 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, 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*.

Выводы на основе общих фреймов. В семиотике понятие фрейма введено М. Минским [4], согласно которому фрейм является своеобразной формой

знаний о мире, или схемой записи какой-либо типовой ситуации. Произведение Айвза дает слушателю установку на определенный фрейм «вопрос», которому свойственны конкретные звуковысотные коды, объединенные такими понятиями, как восходящее мелодическое движение, повтор в конце фразы (мотива) одного звука, что создает ощущение неопределенности, наличие хроматизмов, эллиптических оборотов, гармонической неустойчивости.

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 зависят от опыта слышания других музыкальных текстов и связаны с погружением в план развертывания мысли. Каждая из тем произведения, обладающая общими фреймами, дешифруется слушателем с помощью интертекстуальной информации. По определению У. Эко, «*Интертекстуальная компетенция* может рассматриваться как особый случай гиперкодирования; она создает свои собственные интертекстуальные фреймы (которые зачастую отождествляются с правилами жанра)» [5, с. 43].

Идеологическое гиперкодирование 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».

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.

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.

1. *Кандинский, В.В.* Точка и линия на плоскости: сб. / В.В. Кандинский ; [пер. с нем. Е. Козиной]. – СПб. : Азбука-классика, 2006. – 238 с. – (Азбука-классика).

2. *Лотман, Ю.М.* Семиосфера: Культура и взрыв. Внутри мыслящих миров. Ст. Исслед. Заметки / Ю.М. Лотман. – СПб. : Искусство-СПБ, 2004. – 547 с.

3. *Лотман, Ю.* Структура художественного текста / Ю. Лотман // Об искусстве / Ю.М. Лотман ; [вступ. ст. Р.Г. Григорьева, С.М. Даниэля ; послесл. М.Ю. Лотмана]. – СПб., 2005. – С. 14–285.

4. *Минский, М.* Фреймы для представления знаний / М. Минский. – М. : Энергия, 1979. – 151 с.

5. *Эко, У.* Роль читателя : исслед. по семиотике текста / У. Эко ; пер. с англ. и итал. С. Серебряного. – СПб. : Simposium ; Москва : Изд-во РГГУ, 2005 (СПб. : Печатный двор им. А.М. Горького). – 501 с.

6. *Эко, У.* Открытое произведение. Форма и неопределенность в современной поэтике / У. Эко. – СПб. : Simposium, 2006. – 412 с.