

## СПЕЦИФИКА МУЗЫКАЛЬНЫХ КОДОВ XX ВЕКА

**Саввина Л. В.**

*доктор искусствоведения, профессор,  
заведующий кафедрой теории и истории музыки,  
проректор по научной работе  
Астраханской государственной консерватории (академии)  
(Российская Федерация, г. Астрахань)*

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

Рассматривая соотношение текста и правил в творчестве экспрессионистов и сериалистов, следует отметить, что одни и те же элементы стилевой культуры выступают в обеих функциях: текста и правил. Например, правила серийной музыки, составляющие неотъемлемую часть данной культуры, рассматриваются как знаки текста, определяющего его эстетические принципы. В этом смысле показательным отношением к экспрессионизму и принципам его техники в нашей стране. Например, в период социализма серийная техника, то есть правила, олицетворялись с определенной нравственной категорией безобразного, бессодержательного, безнравственного, буржуазного, формалистического, что является доказательством восприятия правил серии как музыкального текста, несущего определенное содержание, трактуемое в этическом плане. В то же время серийная музыка может рассматриваться как совокупность правил, предписывающих определенные условия, которые необходимо соблюдать в рамках данной творческо-стилевой установки. С этой точки зрения серийная техника является зеркальным отражением техники звукоорганизации классицизма, в которой смыслообразующей структурой является не вертикаль (гармония), а горизонталь (серия), не многократная повторяемость звуков и оборотов, а принципиальная неповторяемость звуков в рамках двенадцатитоновости, не опора на тон или аккорд, а его отрицание. Это противопоставление можно продолжить. Показательны в этом отношении термины, сопровождающие появление новой техники: атональность, атематизм, аритмия и др. В этом смысле – смысле ориентированности на правила – можно говорить о точках соприкосновения экспрессионизма и европейского классицизма. Обратимся к высказыванию Ю. Лотмана: «Ярким примером системы, эксплицитно ориентированной на правила, будет европейский классицизм. Хотя исторически теория классицизма создавалась как обобщение определенного художественного опыта, в самооценке этой теории картина была иной: теоретические модели мыслились как вечные и предшествующие реальному творчеству. В искусстве же текстами, то есть значимой реальностью, признавались лишь “правильные”, то есть соответствующие правилам» [1, с. 493].

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

«лабиринтообразной структуры». Общеизвестно, музыка XX века отличается разнородностью направлений, при сравнении которых обнаруживается, что тексты произведений серийной, пуантилистической, сонорной и другой музыки по-разному относятся к заключённой информации. Например, серийная музыка включает лишь часть сообщения: её свехупорядоченность начинает действовать по принципу воспоминаний или намёков, которые возбуждают у профессионального слушателя дополнительные ассоциации. Сонорная музыка, организация которой не отличается столь жёсткой регламентацией, в какой-то степени уподобляется естественному языку, несущему сведения об окружающем физическом мире. Многие сонорные произведения отечественных композиторов, связанные с программным содержанием, отразили окружающую звуковую среду: «Потоп» А. Шнитке, «Пение птиц», Э. Денисова, «Vivente non vivente» С. Губайдулиной. Возникает противоречивая ситуация между структурой кода и его содержанием: чем выше и жёстче регламентация структуры кода, тем менее отчётлива и однозначна его информация. И наоборот – относительная свобода структуры кода способствует более отчётливо выраженному информационному сообщению. Так, у Веберна, тяготеющего к зеркально-симметричным построениям серии, наблюдается изменение механизмов текстообразования в связи с возможностью прочтения текста справа налево (при горизонтальном изложении) или вверх и вниз (при вертикальном изложении). В отличие от незеркальных тем, разомкнутых в своей основе, симметричная организация отличается принципиальной изолированностью, позволяющей воспроизводить текст в обратном порядке. В силу этого слушатель должен обладать способностью слышать серию целиком, то есть воспринимать её как некую цельность для того, чтобы следующее проведение осознать как зеркальное отражение исходного материала. Как известно, способность чтения вербального текста в обратном направлении, активизирует механизмы другого полушарного сознания и свидетельствует о том, что вместе с зеркальным чтением текста меняется и тип соотносённого с ним сознания. Таким текстам приписывается магическое, тайное значение: они связываются с эзотерической сферой культуры. У Веберна при обратном воспроизведении текста изменяется вместе с артикуляцией текста его смысловая сторона. Таким образом, формальная структура серии представляет собой содержание информации, тогда как в сонорной музыке структура является посредствующим звеном между композитором и слушателем и играет роль канала, по которому передаётся информация.

Музыкальный код, как и любой код, предполагает определённую систему правил, с помощью которых организуется художественное произведение для передачи информации об эпохе, стиле, основных эстетических принципах, содержании. Подобно лингвистическим, визуальным, музыкальный код складывается опытным путём. Как отправитель, так и адресат в процессе практического усвоения определённых интонационных оборотов вырабатывают словарный запас, характеризующий музыкальную речь. Коды узнавания, как и коды восприятия, предполагают выделение каких-то отличительных черт, от которых зависит коммуникативный процесс. Сочетание определенных структурных единиц текста – мелодико-гармонических, фактурно-ритмических и т.д., – уже несущих определённое информативно-насыщенное содержание, составляет основу музыкального кода. В отличие от генетического музыкальный код не ограничивается определённым количеством элементов и в этом смысле предполагает самый широкий спектр сочетания разных элементов. Код – это исходная звуковысотная модель, данная в сжатом виде. Его развёртывание в процессе музыкального произведения представляет собой трансформацию исходной модели во времени и пространстве, предполагающую перегруппировку звукосочетаний: случайные интонации отделяются от конструктивно-закономерных, лежащих в основе кода.

К понятию кода вплотную подошел В. Цуккерман, анализируя лирику П. Чайковского [3]. Его характеристика интроспективного комплекса, предполагающего взаимосвязь лейтгармонии, тонического органного пункта, минорного лада с высокой IV ступенью, мелодии, содержащей опевание тонической квинты, образующее характерную для лирики композитора уменьшенную терцию, совпадает с понятием кода. Действительно, благодаря одновременному действию всех описанных В. Цуккерманом элементов музыкального языка слушатель безошибочно узнает не только стиль П. Чайковского, но и получает информацию относительно содержания произведения, связанного с элегической самоуглубленностью, созерцательной просветленностью и шире – лирической экспрессией, направленной на раскрытие внутреннего состояния образа. В этой связи интересны термины, используемые исследователем для характеристики элементов, составляющих интроспективный комплекс: «сжимающий пояс задержаний», «просветляющий оборот», «комплекс драматического перелома», «интонации сопротивления», «гармоническая разновидность сопротивления». Код выбирается композитором, который вправе разрушить старые и построить новые коды. Данные свойства музыкальных кодов можно определить как слабые и в этом смысле они имеют точки соприкосновения с иконическими кодами: «Умеющий рисовать – это мастер идиолекта, потому что даже тогда, когда он использует всем нам внятный код, он вносит в него столько оригинальности, факультативных вариантов, собственного почерка, сколько никогда не внесёт в свою речь говорящий» [4, с. 138].

Важным свойством кода является историческая обусловленность, в результате которой происходит замена одних кодов на другие. Такое изменение кодов в семиотике называется эволюционными семиотическими процессами. Данная концепция принадлежит Ю. Степанову. Опираясь на теорию эволюционных рядов Э. Тайлора, согласно которой все явления культуры распределяются по видам, аналогичным растительному и животному миру, автор прослеживает эволюцию семиотических рядов и обнаруживает формальное сходство замещаемых объектов. Так, например, в предметном мире автомобиль, заменивший карету, на первых порах сохранял с ней формальное сходство, аналогично, как и первые аэропорты напоминали здания железнодорожных вокзалов. Таким образом, согласно точке зрения Ю. Степанова, «форма выступает знаком занятого места, функции или назначения, форма значима, форма санкционирует предмет» [2, с. 5]. Поэтому такие процессы и создаваемые ими ряды явлений исследователь называет семиотическими. Как подчёркивает автор, «связи между текстовыми и внетекстовыми рядами имеют сугубо кодовый характер». Систематизация по рядам играет важную роль не только для семиотики, но и для музыкознания. Рассмотрение музыкальных кодов, располагающихся по ходу времени, способствует упорядочению материала и вскрывает более глубокие связи, когда факультативные (второстепенные) элементы кода предшествующего звена становятся доминирующими в последующем историческом звене.

Рассматривая музыку XX века в контексте эволюции кодов предшествующей эпохи, отметим, что при внешнем сходстве новотональной системы, действующей в творчестве композиторов начала XX века (например, ранних сочинениях Шёнберга, Шостаковича, Мессиана) происходит смена типов артикуляции кода. Каждый композитор, избирая определённый код, опирается на конкретный набор элементов, свидетельствующих о связях с предшествующей эпохой.

Подводя итоги, отметим, что любое музыкальное произведение всякий раз привносит новые смысловые оттенки, означая самоё себя. При этом конкретизация кодов происходит в контексте сочинения, в речевой ситуации. Как в вербальном языке, в области звуков особое значение имеет артикуляционное членение: выделение отдельных смысловых единиц, а также более цельных оборотов, своеобразных клише.

Здесь возможны аналогии с изучением иностранных языков, той ситуации, когда разложение на составные элементы приводит к искажению смысла предложения (например, английское good-buy) или дословный перевод лишает текст какого-либо смысла.

### *Литература*

1. Лотман, Ю. О семиотическом механизме культуры / Ю. Лотман // Семиосфера. – СПб.: Искусство-СПБ, 2004. – С. 485–503.
2. Степанов, Ю. Вводная статья. В мире семиотики // Антология. Семиотика / сост. Ю. С. Степанов. – Изд. 2-е, испр. И доп. – М.: Академический Проект; Екатеринбург: Деловая книга, 2001. – С. 5–44.
3. Цуккерман, В. Выразительные средства лирики Чайковского / В. Цуккерман. – М.: Музыка, 1971. – 245 с.
4. Эко, У. Отсутствующая структура. Введение в семиологию / У. Эко. – М., 1998. – 538 с.

РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ