

УДК 78.01+78.072.2

*Лу Гелин***ТВОРЧЕСКИ-ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЕ АСПЕКТЫ ЯВЛЕНИЯ  
«СМЫСЛОВОЙ ПОЛИФОНИИ» В МУЗЫКЕ**

*Определяются факторы семантической множественности исполнительской интерпретации как основная предпосылка «смысловой полифонии» в музыке. С исполнительской позиции характеризуются жанровые и хронологические условия музыки.*

**Ключевые слова:** интерпретация, «смысловая полифония», жанр, хронотоп.

Используя понятия стилового диалога, «смысловой полифонии», выдвинутые М. Бахтиным [3–4], применяя их к опыту развития, прежде всего, современной музыки и связывая с анализом полистилистики, многие музыковеды (даже те, кто справедливо считает теорию М. Бахтина достаточно общей методологией искусствоведческого анализа) делают два, не слишком оправданных, ограничения.

Прежде всего, они все свое внимание сосредоточивают на музыкальной логике как совокупности технологических композиционных приемов, средств решения образа. Хотя композиционная сторона любого художественного произведения, музыкального особенно, очень важна, но и для М. Бахтина, и для других исследователей, стремящихся проникнуть в содержание искусства, изучение композиции — лишь первый шаг, первое прикосновение к смыслу художественного текста.

Тем более какие-либо субъективные эмоциональные оценки композиционного приема, не подкрепленные последовательным анализом всех слагаемых композиции как смысловых, не позволяют судить о действительной глубине замысла автора, — и исследователь неизбежно остается на композиционной поверхности произведения.

Раскрытие смысла целого — художественного содержания — оказывается возможным лишь при выходе за круг явных композиционных приемов — в тот широкий контекст музыкального языка, который послужил для них материалом. Однако именно последний — музыкальный контекст — ведет к необходимости связи стилового приема с его жанровыми прототипами, то есть с теми жанровыми предпосылками, которые до и вне данного произведения способствовали

рождению определенного приема как носителя некоторого смысла. Для М. Бахтина эта мысль сводима к короткой формуле: «Где стиль, там жанр» [3, с. 435].

В большинстве же музыковедческих работ изучение стиля в целом (как особого музыкального феномена), стилевых особенностей отдельных произведений, авторского стиля совершается вне систематических принципиальных связей с жанровой природой музыки. Это обстоятельство и затрудняет оправданный разговор об образно-смысловом содержании музыки или о музыкальной семантике. Нераскрытость всех смысловых возможностей музыкальной композиции, обусловленная невыявленностью всего стилевого контекста, усиливает актуальность обсуждения жанрового содержания музыки как ее отправных семантических ориентаций.

Но обсуждая жанр как определенный логико-семантический прототип музыкального образа (рассматривая проблему жанра в музыке как проблему семантики прежде всего), музыковеды столкнутся с непростыми сопутствующими вопросами.

Первый из них — вопрос жанровой типологии или жанровых критериев; второй — вопрос взаимодействия жанра и стиля, вернее, обсуждение жанра — стиля как парной категории диалогического строения, выражающей наиболее емко сущность внутривидового диалога; третий — вопрос о жанровом контексте как о всех тех связях жанра, которые не ограничены его конкретными композиционными структурами, но возникают в случаях межжанрового диалога и обращения к данному жанру с позиции иножанровых композиционных форм.

К понятию о жанровом контексте присоединяется понятие стилевого контекста. Ключ к его своеобразию дает взаимодействие в судьбе любого стиля двух типов канонов или — словами М. Бахтина — взаимодействие авторитета и автора, общепризнанных, общепринятых стилевых канонов и индивидуально-авторских, которые в пределах авторского творчества уточняют, обособляют каноны стиля в целом, иногда существенно обновляя их. Изучение жанрово-стилевых контекстов в их взаимной коррекции ставит четвертый вопрос — о возможностях эволюции стиля и жанра в их скоординированности.

Этот вопрос можно назвать историческим, так как он обязательно требует сравнительно-исторического анализа музыкальных явлений; но его же нужно назвать и культурологическим: сравнение различных по жанровой природе музыкальных явлений, которые, тем не

менее, обладают некими сходными признаками, или сравнение аналогичных жанрово-стилевых решений, в силу их исторической разделенности (отдаленности) приобретающих принципиально различный образно-смысловой характер, невозможно без соотнесенности с контекстом культуры как и с наиболее общим жанровым контекстом.

В течение новоевропейской истории в музыке все больше проявляется тот «самовозрастающий логос», о котором впервые сказал Гераклит. Иными словами, музыка оказывается способной вбирать в себя и подчинять принципам своего языка все те смыслы, которые наполняют реальное существование человека. В этом отношении музыке можно назвать мета-языком — одним из тех, которые обеспечивают долгосрочность культуры.

Необходимость музыки в таком качестве — как особого рода памяти социума — объясняется тем, что в жизни человека существуют такие отношения, которые не могут быть определены с помощью предметного изображения, визуализации или словесно-понятийного описания; они нуждаются в отвлеченном, свободном от прямых внешних ассоциаций, воспроизведении. Музыка непосредственно обращается к таким отношениям. Она обладает возможностью связи с ними, хотя долгое время непосредственность этой связи (особые возможности музыки) заслонялась присутствием в музыкальной композиции каких-либо внемузыкальных факторов. Путь музыки как вида искусства к своей самостоятельности пролегает через долгие периоды подчинения различным формам словесности и некоторым другим внемузыкальным условиям. Однако с помощью таких внешних предпосылок музыка находит свое особое пространство, свою вторую реальность, достигает семантической самостоятельности, «чистоты».

В процессе обретения музыкой смысловой «абсолютности» автономные функции получают и музыкальные жанры. Они становятся своеобразными темами, образными доминантами, направляющими стилиевыми тенденциями. Вероятно, в связи с этим определяя основные семантические сферы музыки, музыковеды часть пользуются категориями, указывающими на жанрово-родовое и видовое разделение искусства: эпическое, лирическое, драматическое, трагедийное, комедийное и прочее. Причем общее жанровое деление искусства, возникающее последовательно — исторически, превращается — обращается — в синхронную семантическую структуру в отдельных его видах, в том числе, и в музыке.

Другой вид семантических характеристик оказывается связан с теми эстетическими категориями, которые возникают при обсуждении жанрового деления искусства и своеобразия характера отдельных жанров (возвышенное, прекрасное, героическое, изящное, грациозное, легкое и прочее).

Достаточно частой областью семантических определений является указание на эмоциональный характер воздействия музыки — например, торжественное, ликующее, светлое, радостное, печальное, скорбное, молитвенное, гротескно-саркастическое звучание и так далее, — также изначально связанный с жанровыми градациями, хотя эта связь прослеживается уже труднее.

Вопрос о возможных семантических номинациях, их классификации, равно как и фундаментальный вопрос о семантической типологии музыки остается за пределами настоящей статьи. Для нас важнее другое: во-первых, музыкальные смыслы, возникая, группируются в существующих жанровых границах и адекватны именно им; во-вторых, семантические определения музыки входят в широкий круг ее программных толкований; проблема музыкальной семантики оказывается причастной к проблеме программности в музыке. Последняя же может быть раскрыта с точки зрения исторического и композиционного взаимодействия синтетических и «чистых», пограничных и автономных жанров в музыке. Таким образом, при различных подходах к вопросам музыкальной семантики общим и постоянным остается одно: условность (конвенциональность) музыкального языка возникает прежде всего как жанровая; поэтому в формировании стиля (как композиторского, так и стиля направления, школы, эпохи и так далее) определяющую роль играют жанровые предпочтения. На пересечении жанра и стиля — вернее, в их единстве — музыкальные звучания приобретают смысловую полноту и определенность; областью непосредственного смыкания жанро- и стилеобразующих факторов становится музыкальная форма, понятая как единство процессуального становления музыкального смысла и его структурной «овеществленности». Диалогическое взаимодействие жанра-стиля в музыке реализуется посредством конкретных композиционных решений. Именно это промежуточное звено — форма — позволяет найти области совпадений и несогласий в названном жанрово-стилевом диалоге и служит ключом к семантическим загадкам музыки. Однако именно такая — целостно-смысловая — взаимосвязь жанра — формы — стиля в работах музыковедов не исследована в достаточной мере.

В музыке жанровая типизация равна знаковости звучания, является главным средством превращения этого звучания в язык, поскольку создает необходимые стереотипы связи интонирования и социально важного (для автора) события, отношения. В связи с этим можно согласиться с утверждением М. Арановского, что музыкальный язык — в отличие от вербального является незнаковой семиотической системой [2, с. 91–92], поскольку — как жанрово-обусловленный — он (как язык) — всецело зависит от контекстуальных связей внутримызыкального содержания, не только исторически, но и композиционно-текстуально изменчив. Жанры долговечнее стилей именно в силу их роли семантических детерминант музыки. Они создают предельные — последние — границы контекстуальных изменений музыкального смысла, а потому они и представляют единственно «готовый набор значащих единиц» (М. Арановский) в музыке, включая в этот набор — что совершенно несвойственно другим видам искусства — все приемы логики — в том числе и такие частные, как способ звукоизвлечения (артикуляцию), распределение музыкального материала во времени (периодичность), вертикальные и горизонтальные соотношения звуков (типы фактуры), соотношения повторяющегося (сходного), уподобления и нового, контраста (форму в узком смысле слова) и такое прочее.

Так жанр открывает возможность движения музыкальной идеи от формы к смыслу — и далее — к стилю, позволяя последнему стать духовнее и шире, чем сам жанр. В этом — одна из причин того, что и в музыке, как в словесных искусствах, судьбы стилей могут показаться ярче и значительнее жанровых, заслонить их, не дать разглядеть в смысловой множественности музыкального образа режиссерскую роль жанра, а семантическую типологию музыки заставить видеть как стилевую по преимуществу.

Как композиционно-логическое условие смысловой завершенности музыкального высказывания, жанр провоцирует ограничения текста и в тексте; как носитель семантически значащих единиц музыки, он открывает безграничность возможностей стилевого прочтения текста.

Как обращенный к формальным правилам, структурно-языковым грамматическим нормам, жанр регламентирует стиль, заставляя автора изобретать новые стилевые способы (авторского) понимания музыкальной формы; как адресованный смысловому самоопределению музыки — открывает перед автором широкую стилевую истори-

ческую панораму культуры, заставляя выбирать и конкретизировать ее духовные интересы, ими шлифуя механизм художественной интерпретации.

Отношения жанра — стиля как двух основных смыслообразующих, следовательно, и формообразующих, сторон музыки, можно определить как широкие вопросо-ответные, вполне соответствующие простору диалога как понимания (понимания как диалога), результатом которого становится тот или иной ход музыкальной интерпретации; он, собственно, и обеспечивает весь объем выразительного контекста музыки. Данный диалог жанра — стиля в музыке приобретает самодостаточный ценностно-эстетический характер, что и составляет главную черту своеобразия музыки как поэтики — специфики музыки как вида искусства с точки зрения присущих ей способов смыслообразования. Таким образом, обращение к вопросам музыкальной семантики (семантической интерпретации музыки и в музыке) не только обеспечивает культурологическую целостность музыковедческой позиции, но и ближе всего подводит к проблеме специфической природы музыки (как феномена духовной культуры).

Ответ на вопрос, в чем можно найти смысл музыки как целого, эстетическую идею музыки как жанрово-родовой формы искусства, в соотнесенности с которой окажутся возможными и убедительными и все другие жанровые критерии, только намечается в музыковедческих работах — и прежде всего потому, что музыковедческому методу зачастую не хватает гуманитарной концепционности, культурологической полноты. Кроме того, ответ на него возможен непрямым, опосредованно-метафорический, инаучный — в том числе и потому, что он тесно связан с характеристиками музыкальной символической — то есть с областью непередаваемых по своей сути художественных значений.

Иносказание — путь сложных метафор, перерастающих в метонимии и символы — основной путь музыкального творчества, обусловивший эстетическую значимость и знаковость его жанровых составляющих, а уже их посредством — духовную содержательность стилизованных значений. Для современного музыкального искусства все более важным становится возвращение к исходной генерирующей семантической идее музыки — к музыке как к жанровому единству и наиболее общему пространству, «большому времени» жанрово-стилевого диалога.

Данное обстоятельство объясняет усиление символических аспектов музыкального высказывания в опусах современных композиторов — выведение на первый план выражения скрытых (тайных) приемов создания музыкального смысла (см. в связи с этим и проблемой «большого времени»: [1]).

Одновременно подчеркнем, что символичность — всегда присутствующее в музыкальном языке свойство, результат своеобразия музыкального опредмечивания логики жизненных связей. Но именно в кульминационные моменты развития музыкального языка (которые можно также назвать кризисными) символическая природа музыки заявляет о себе наиболее громко; в значительной мере это вызвано процессом обмена контекстами между жанром и стилем. Эволюция жанра, достигая высшей точки развития межстилевого диалога, приводит к рождению нового жанрового качества; эволюция стиля — как внутрижанровый диалог — достигает такой степени обобщенности, типизации стилистических приемов, что уравнивает в правах семантическую знаковую стилистику и жанровую форму музыки.

Не вдаваясь специально в обсуждение символов в музыке, отметим, что есть одна общая закономерность в символизации музыкального языка: одновременное сокращение границ высказывания — композиционное сокращение приема, придающее ему больший лаконизм (афористичность) — и расширение его смысловых возможностей, продление смыслового ряда до бесконечности. Сокращаясь во времени как непосредственно звучащий феномен, символ расширяется в смысловом пространстве, приобретая метафизические свойства над-меж-временного звучания. Символ — исторический феномен, и в сжатости приема участвуют различные исторические стилистические средства; как бы само время — историческое время — существования музыки как языка оборачивается особым пространственно-смысловым качеством символа.

Эти взаимодействия времени и пространства в музыке позволяют видеть в музыкальных символах некие хронотопы, фиксирующие особенно существенные моменты движения музыкального сознания. Для эволюции жанра и общей с ним эволюции стиля особенно важны такие задержки музыкального сознания около новых символов — хронотопов.

Появлению символа способствует прием жанровой метафоры, который может существовать в нескольких видах — как обобщение через жанр, как остраннение жанра, как переосмысление (переакценту-

ация — М. Бахтин) жанра. В любом своем виде данный прием служит подчинению первичного — возможно, собирательного — логико-семантического прототипа жанра новой авторской идее. В формировании подобных — сложных — жанровых метафор основную роль играет взаимодействие прикладных обиходных коллективных жанров с индивидуально-авторскими, композиторскими — основа всех дальнейших жанровых метаморфоз.

Однако характер взаимодействия первичного и вторичного жанровых начал в музыке может меняться, равно как и их критерий. Взаимодействие жанрово-стилистических констант может осуществляться и как меж-авторский диалог.

Некоторые из вторичных авторских решений приобретают общезначимый характер и становятся неотъемлемой частью стиля эпохи как «повторимое, воспроизводимое» (М. Бахтин) в нем. Они превращаются в такие же первичные знаки музыкального смысла, как и прикладные жанры, носители начального общеобиходного смысла музыки.

Внутрижанровый диалог и обмен стилистическими формулами способен смещать и раздвигать границы жанров. В таком случае возникают необычные жанрово-стилевые синтезы, а понятие о первичном в музыке, в соответствии с индивидуально-авторской жанровой типологией, свободно варьируется — то сужаясь, то расширяясь до самых общих исторических границ музыки как художественного феномена в целом. В последнем случае противопоставление первичного и вторичного, становясь противопоставлением «большого» и «малого» времени музыкального осмысления, само по себе обретает характер метафоры. Обобщая сказанное, можно прийти к нескольким основным выводам.

Жанр в музыке обращен к общему духовному содержанию культуры (перефразируя А. Бюффона, если «стиль — это человек», то жанр — это культура), хотя и исторически конкретизирует его, но всегда «помнит» «большое время» своей истории (свою архаику), общую точку отсчета жанровой семантики — бытийную антиномию Вечности — жизненной детерминированности смертного человека. Воссоздавая ценностные смыслы жизненных реалий, типы этих смыслов, жанр означает отношение к «феномену человечности» — к человеку как к «любовно утвержденной действительности» (словами М. Бахтина), обнаруживает свою природу (следовательно, исходную природу музыки) как лирическую — «чистое самодавление процесса



внутренней жизни» — переходящую в эстетическое самодавление музыкальной овеществленности жанра.

Композиционное дробление семантики жанра не отменяет его начальной целостности, но создает «вариации на смысл» путем стилевой конкретизации условности жанра. Отдаление «близкого», приближение «далекого» времени в музыкальном образе реализуется в стиле как отражение исторической дистанции, пройденной жанром, и возможно благодаря превращению самого автора в контекст интерпретации данного образа — благодаря авторскому пониманию возможностей взаимодействия идеального и актуального в жанровом измерении музыки (адресованности жанра). Символические значения жанра можно определить как сжатие общего его смысла, «большого времени» до пределов стилевого приема и, одновременно, расширение семантических функций последнего до жанровотипизированных.

В целом, суммируя сказанное, можно прийти к выводу, что внутренняя логика исполнительской семантической интерпретации в музыке обнаруживает себя как сравнение (приравнивание и различение) функций жанровой и стилевой сторон звучания; однако ее результат парадоксальным образом связан с внешней композиционной изоляцией замысла — с экстраполяцией, индивидуализацией, настаиванием на единственности избранного способа понимания текста, то есть на самодостаточности исполнительской идеи, непосредственно звучащей исполнительской концепции, что становится важным поводом для осознания собственной логики исполнительского времени, собственных семантических функций музыкально-исполнительских хронотопов.

### **СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ**

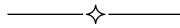
1. Аверинцев С. К уяснению смысла надписи над конхой центральной апсиды Софии Киевской / С. Аверинцев // С. С. Аверинцев. Софія-Логос : Словник. — К. : Дух і Літера, 1999. — С. 214–243.
2. Арановский М. Мышление, язык, семантика / М. Арановский // Проблемы музыкального мышления. — М., 1974. — С. 90–128.
3. Бахтин М. Литературно-критические статьи / М. Бахтин ; [сост. С. Г. Бочаров, В. В. Кожин]. — М. : Худ. лит., 1986. — 543 с.
4. Бахтин М. Эстетика словесного творчества / М. Бахтин ; [сост. С. Бочаров ; прим. С. Аверинцева и С. Бочарова]. — [2-е изд.]. — М. : Искусство, 1986. — 445 с.

*Лу Гелін. Творчо-виконавські аспекти явища «сміслової поліфонії» в музиці.* Визначаються фактори семантичної множинності виконавської інтерпретації як основна передумова «сміслової поліфонії» в музиці. З виконавської позиції характеризуються жанрові та хронотопічні умови музики.

Ключові слова: інтерпретація, «сміслова поліфонія», жанр, хронотоп.

*Lou Geleen. Creative and performing aspects of the phenomenon of «semantic polyphony» in music.* The factors of semantic plurality's interpretation as the basic premise of the «sense of polyphony» in music are defined. Genre and chronotopic music conditions are characterized from the performance position.

Keywords: interpretation, «semantic polyphony», genre, chronotope.



УДК 78.03+785

*Цао Шифунь*

## КЛАВИРНОЕ МОЦАРТИАНСТВО В ТВОРЧЕСТВЕ КОМПОЗИТОРОВ XIX И XX ВЕКОВ

*В статье анализируются стилевые пролонгации клавирного творчества Моцарта в эпоху романтического века XIX и XX столетия, тяготеющего к антиромантизму. При этом подчеркивается значимость проявлений моцартовского стиля в сочинениях Ф. Шопена, П. Чайковского, К. Дебюсси, А. Шенберга и других крупнейших композиторов указанного исторического периода.*

*Ключевые слова: моцартианство, клавирный стиль, стиль в музыке, романтизм — антиромантизм.*

Актуальность темы исследования определена смысловой симультанностью гения В. Моцарта, музыка которого составляет источник творческих открытий для каждого следующего поколения профессионалов-музыкантов и любителей музыки. В Китае произведения Моцарта чрезвычайно любимы, филигранность отделки, удивительная точность мастерства звукотворчества сродни традициям китайского искусства, которое, по наблюдению П. Гнедича, отмечено «чистотой и безукоризненностью отдельных частей» [2, с. 59]. Рационализм Моцарта в единстве с мистическими прозрениями, которые получили отражение в моцартовском масонстве, также понятны китайским ценителям искусств, культурная традиция которых содержит от Древности единство философско-рационалистических и мифологических подходов.