**Константин Владимирович Зенкин**

*nauka@mosconsv.ru*

Доктор искусствоведения, профессор кафедры истории зарубежной музыки, проректор по научной работе Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского

125009 Москва
Ул. Большая Никитская, д. 13/6

**Konstantin V. Zenkin**

*nauka@mosconsv.ru*

Doctor of Fine Arts, Full Professor of the Foreign Music Subdepartment, Vice Rector for Research at Tchaikovsky Moscow State Conservatory

13/6, Bolshaya Nikitskaya St.
Moscow
125009 Russia

**Аннотация**

**DOI: 10.26176/MSC.2020.40.1.002**

**О парадигмах музыкальной композиции**

В статье рассматривается вопрос о возможных прообразах — моделях, *парадигмах* — чистой инструментальной музыки в европейской культуре Нового времени. Среди таких парадигм выделяются: речевое вербальное высказывание, жест — танец — ритуал, закономерности природных процессов (биологические, физико-математические и т. п.). Исследуется соотношение указанных парадигм в европейской музыке различных эпох и стилей, а сами парадигмы подвергаются анализу. Особое внимание уделено проблеме осознания парадигм новейшей музыки, что существенно облегчает ее восприятие.

*Ключевые слова*: парадигма музыкальной композиции, абсолютная музыка, интонация, речь, жест, ритуал, новейшая музыка

**Abstract**

**DOI: 10.26176/MSC.2020.40.1.002**

**On the Paradigms of Musical Composition**

The article discusses the question of possible prototypes — models, paradigms — of pure instrumental music in the European culture of the New Age. Among such paradigms stand out: verbal utterance, gesture — dance — ritual, laws of natural processes (biological, physical and mathematical, etc.). The relationship of these paradigms in European music of different eras and styles is investigated, and the paradigms themselves are analyzed. Particular attention is paid to the problem of understanding the paradigms of modern music, which greatly facilitates its perception.

*Keywords*: musical composition paradigm, absolute music, intonation, speech, gesture, ritual, newest music

**Константин Зенкин**

# О ПАРАДИГМАХ МУЗЫКАЛЬНОЙ КОМПОЗИЦИИ

Проблеме, обозначенной в заглавии, автор этих строк уже посвящал отдельную публикацию [4], касающуюся смены определяющих, генеральных парадигм в момент исторического перелома в искусстве начала XX столетия. Творчество Стравинского было выбрано для первого обращения к данной теме, поскольку его очевидное новаторство и принципиальное отличие от предшествующей традиции не ограничивается новациями в области гармонии, тональности и вообще тех или иных выразительных средств — оно касается самого́ глубинного ощущения музыки, вне зависимости от той стилистики, в которой воплощается.

В то же время значимость темы требует ее более детального развития, тем более, что эта значимость отнюдь не только теоретическая, но и практическая. А практика показывает, что нередко не столько сложность музыкального языка, сколько отсутствие адекватных «ключей» к стилю звучащего произведения препятствуют его полноценному восприятию и пониманию. Иными словами, мы нередко ищем в музыке то, чего в ней нет и не должно быть, однако всё наше музыкальное воспитание ориентирует нас на определенные установки. И осознание векторов, в которых осуществляется смена этих ожиданий-установок, существенно облегчит путь слушателей к новейшей музыке.

Необходимо отметить, что, говоря о тех или иных парадигмах музыкальной композиции, мы тем самым отнюдь не отрицаем идею «чистой», «абсолютной» музыки. Речь идет только об аналогиях, скрытых в глубине музыкального мышления. К примеру, когда музыканты прошлого говорили о подобии музыкального синтаксиса и музыкальной

фразировки — вербальным (Шопен именно так объяснял своим ученикам, как нужно играть на фортепиано), они ни на минуту не сомневались в самодостаточности музыки и ее независимости от любых внемузыкальных факторов. С другой стороны, в новом свете может предстать и идея Вагнера о том, что музыка как искусство «женственное», «пассивное», не может сама выработать свою собственную форму, а должна подчиниться слову (поэзии, драме). Быть может, имеет смысл иначе взглянуть на положение Вагнера и понимать его не столь буквально: что если «подчинение», о котором писал Вагнер, имеет место не только в условиях синтеза искусств, но в рамках одной только «чистой» музыки осуществляется скрыто, как ориентация на определенный образец — прообраз (парадигму)? Ориентация может быть столь естественной и входящей внутрь самой музыки, что практически и не ощущается в качестве опоры на внемузыкальные факторы. К примеру, очень часто говорят о сонатной форме как образце чистой, «имманентно» музыкальной логики, хотя она имела очевидные внемузыкальные прообразы, с одной стороны, в риторике [11], с другой — в драматическом театре [6].

Когда музыка выступала в синтезе со словом и (или) движением (ритуалом, танцем), то и тогда ее композиция не являлась прямым, непосредственным подобием или «удвоением» слова или жеста. Однако в принципе и в конечном счете определяющая роль данных внемузыкальных явлений в отношении музыкальной композиции не подвергается сомнению. Говорить же о тех или иных парадигмах музыкальной композиции имеет смысл именно в тех случаях, когда музыка утратила прямую связь со словом и движением и обрела автономию. В музыке эпохи барокко, когда, собственно, начался этот процесс, мы видим взаимодействие и «борьбу» внемузыкальных парадигм, завершившуюся выдвижением на первый план «речевой» парадигмы. При этом «следы» многовековой связи музыки с танцем также были очень ощутимы и остались ощутимы в музыке классицизма и романтизма. В их числе следует отметить:

— утверждение равномерно-тактовой пульсации — метрической организации, ставшей основной для всей европейской музыки Нового времени;
— феномен метрической экстраполяции и квадратности, который уже давно воспринимается как имманентно музыкальный;
— формирование «танце-музыкальных форм» [5].

Также стоит иметь в виду и фактор национальной специфики: так, французская музыка более откровенно ориентируется на пространственный фактор, в том числе: жест, танец, краску, колорит; немецкая — на энергию «чистой» мысли как таковой и развитие во времени; итальянская — на звучащее слово; русская — на физическое движение, жест и «материю» звучащего слова и т. д. Однако все это только тенденции, лежащие в глубинах национального мышления (менталитета) и корректирующиеся более мощными стилевыми установками эпохи.

Тем не менее единый фундамент всей европейской культуры — христианство с его логоцентризмом (и известной недооценкой физических, телесных проявлений) — предопределил расцвет европейской музыки именно в качестве искусства, родственного речевому высказыванию, сообщающего богатейшую самоценную информацию и выражающего мысли и чувства человека подобно проповеди или исповеди. При том что в музыке отсутствует главное качество вербальной речи — предметно-понятийная определенность, ее подобие речевому высказыванию для европейцев нескольких последних столетий не подвергалось сомнению и являлось чем-то само собой разумеющимся. Леви-Стросс метко назвал мелодическую фразу «метафорой речи» [14, *280*]. И это подобие можно проследить на всех уровнях: от самого элементарного микроуровня до концепционного метауровня.

Утверждение линейной нотации с течением времени привело к важным последствиям: музыка, созданная композиторами Нового времени, предназначалась не только для слушания и исполнения, но и для чтения. Характеризуя книгу М. А. Аркадьева «Временные структуры новоевропейской музыки», Л. А. Мазель писал: «Здесь надо обратиться к общему замечанию М. Харлапа, что <...> композитор, как и поэт, стал писателем, а не певцом. Но раз так, то и воспринимающий музыку, в свою очередь, может и должен стать в некоторой степени читателем, а не только слушателем» [7].

Иными словами, сам способ передачи текстовой информации в идеале был подобен процессу чтения: слушание с одновременным слежением по нотам приводит к существенно обогащенному и более полному постижению смысла, чем просто слушание без нот.

Сформировалось и определенное подобие музыки и речи на различных уровнях:

— нота, обозначающая один звук, подобна букве, обозначающей звук вербального языка, который (в большинстве случаев) еще не является словом с предметно-понятийным значением;
— подобно слову в вербальной речи — в музыке минимальной выразительно-смысловой единицей является интонация;
— подобно вербальной речи музыкальные «слова» — интонации (преимущественно в виде мотивов) — складываются во фразы, фразы — в предложения; влияние речевого синтаксиса на музыкальный в Европе Нового времени не вызывает сомнений;
— подобно тому как в вербальной речи существует логическая связь между словами, в европейской музыке Нового времени несомненно присутствуют логические связи между соседними элементами. Они достигаются всем комплексом выразительных средств, но прежде всего логическую связность музыкального высказывания обеспечивают тонально-гармоническая функциональность и логика мелодического движения;

— назначением речи является прежде всего передача информации. Данный фактор по-своему отразился и в характере музыкальных композиций. В неприкладной европейской музыке Нового времени мы видим интенсивное развитие, обновление и обогащение информации. Это качество само собой разумеется для людей, воспитанных на музыке Баха, Бетховена и Шостаковича, но какой разительный контраст к такому положению вещей представляют иные виды музыки, например, минималистская, особенно созданная в репетитивной технике, рок-музыка или музыка внеевропейских ритуалов;
— выдвижение словесной речи на роль генеральной парадигмы для чистой музыки сопровождалось усиленной проекцией принципов риторики на музыкальную композицию. Музыкальная форма строилась не только в соответствии с синтаксисом речи, но и по правилам риторической диспозиции с характерным для нее набором функций отдельных компонентов изложения и обоснования темы;
— при всей беспредметности музыкального материала европейская музыка Нового времени обладает всеми признаками нарратива, кроме одного: информации, о *чем именно* ведется «рассказ». В то же время членораздельность музыкальной речи, наличие (в большинстве случаев) темы и развития, кульминации и итога — позволяют воспринимать ее как последовательность событий, логическая связь которых воспринимается непосредственно, как в рассказе. Появление и развитие музыкальной герменевтики и семиотики с противоположных сторон подтверждают речевые ориентиры музыки;
— понятия, зафиксировавшие специфику целой эпохи в истории музыки: «интонация» и «форма как процесс» (Б. В. Асафьев) — также подчеркивают определенное подобие музыки вербальной речи. Первое одинаково присуще им обеим и неотделимо от них, а второе, именно в той форме, в какой понимал процесс Асафьев (i-m-t: начало — движение — завершение), указывает на единство и завершенность высказывания как главный принцип;
— европейская музыка Нового времени обрела качество, сделавшее ее своего рода высшей и утонченнейшей «философией», дающей целостную «картину мира» в процессе становления (вслед за Асафьевым назовем это качество симфонизмом). Хорошо известно высказывание: «музыка начинается там, где слово бессильно». Да, именно *слово*, а не жест или картина! Тем самым невольно подтверждается, что именно словесное высказывание стоит ближе всего к музыке и как бы «продолжается» в ней. Возможно возражение: ведь музыку не менее часто называют «застывшей архитектурой». Однако здесь иной механизм аналогии: речь идет о подобии противоположных полюсов, а не о ближайшем соседстве и родстве.

Историческое подчинение танцевально-жестовой парадигмы — словесно-речевой красноречиво иллюстрирует судьба танцевальных жанров

в новоевропейской музыке. И танцы сюит Баха, и менуэты венско-классических симфоний, не говоря уже о мазурках и полонезах Шопена, романтических вальсах и «Симфонических танцах» Рахманинова, — демонстрируют, как музыка танца существенно углубляется, *поэтизируется*, превращается именно в *высказывание* и существует как чистая, неприкладная.

Словесно-речевая парадигма в качестве генеральной и подчиненная ей жестово-танцевальная не исчерпывают внемузыкальных параллелей абсолютной музыки. Еще на самой заре человеческой культуры, как показывают исследования музыкальной деятельности племен, находящихся на первоначальной стадии развития, в качестве образца большую роль играли звуки окружающей природы. Вероятно, именно природная парадигма была определяющей на первых стадиях мировой истории музыки, пока, по мере развития мифологии и религиозных верований, ее не оттеснила жестово-ритуальная. Однако природа никогда не была полностью устранена из искусства. И в вершинных достижениях музыкальной классики — в музыке Баха, Моцарта, Чайковского — ощущается дыхание человека, его пульс. Как всякое настоящее искусство, музыка и максимально духовна, и максимально физиологична. Сейчас мы оставляем в стороне музыку как звукоподражание пению птиц, морским волнам и т. п. Эти примеры изобразительности могут и отсутствовать вовсе. Однако в европейской музыке Нового времени всегда присутствуют факторы, которые делают ее чем-то несравнимо более значительным, чем просто человеческое высказывание. Да, музыка от Монтеверди до Шостаковича — это *прежде всего* квазиречевое высказывание. Но *не только*: в то же время она — явление природы, Космоса. Ибо в чем еще может быть обнаружен исток ладового, тонального тяготения неустоя в устой, как не во всемирном тяготении, в *гравитации*? Показательно, что говорить об этой аналогии стали особенно активно в XX веке (Б. Л. Яворский[1], П. Хиндемит [13, *183*] — то есть, именно тогда, когда словесно-речевая парадигма стала оттесняться иными, среди которых заметную роль играла парадигма природная. При этом ни Яворский в своих теоретических трудах (в отличие от Э. Курта с его концепцией энергетизма), ни Хиндемит в своем композиторском творчестве (в отличие от Дебюсси, Стравинского, Веберна и Мессиана) — не подвергали сомнению ориентацию музыки в первую очередь именно на речевое высказывание.

Таким образом, можно заключить, что новоевропейская музыка вбирает в себя самые фундаментальные природные закономерности, но именно через человеческое ощущение. И подобно тому, как неустранимы «стрела времени» (в европейской культуре представленная как ход часов) и сила тяжести (то, что в обиходе называют «вес»), так в европейской музыке Нового времени, особенно в музыке классицизма, независимо от жанров, аффектов, настроений, стилей, мы всегда услышим такто-метрическую пульсацию и тяготение неустоя в устой (в тонику).

---

[1] *Яворский Б. Л.* Записи о музыкальном искусстве. РНММ. Ф. 146. Ед. хр. 4558.

Вместе с активным вторжением в музыку начиная с эпохи барокко пульсирующего счетного времени и пространства, пронизанного гравитацией, важнейшую роль стало играть движение как универсальный природный феномен. Оно внедрялось вместе с развитием инструментальной музыки, впоследствии получив название *моторики* — в прелюдиях, токкатах и т. п., а танцевально-жестовые проявления движения (движение человека) стали его частным случаем и специфической разновидностью. В эпоху романтизма музыкальное движение нередко понималось по контрасту к речевым проявлениям человека и связывалось либо со стихийными силами природы, либо с начавшей свое бурное развитие машинной техникой (изображения моторики и скоростей железных дорог у Глинки, Алькана, Онеггера, Прокофьева).

Детализируя проявления природной парадигмы в музыке, нельзя не сказать об отражении в музыке симметрии. Переносная симметрия в ее наиболее чистом виде — в виде мелодико-ритмических остинато, — важнейший фактор ритуальной музыки. Зеркальная симметрия, как специфически пространственное явление, в условиях временнóго искусства музыки заметно трансформируется и модифицируется, но все же так или иначе присутствует в виде самых разнообразных проявлений [3, *207–215*]. Пожалуй, именно проявления зеркальной симметрии позволили говорить о музыке как «звучащей архитектуре». Однако особую роль, опять же, в силу временнóй природы музыки, играет динамическая симметрия, связанная с природными законами роста и развития: от золотого деления до рядов Фибоначчи и фракталов.

Природная парадигма в музыке XX века нередко выдвигалась на роль ведущей. Но ее усиление было очень заметным уже в романтической музыке, по определению амбивалентной: с одной стороны, именно в ней достигает апогея «слишком человеческое», и мы прежде всего воспринимаем музыку романтиков как экспрессивное высказывание; с другой стороны (в силу стремления отождествить индивид с мирозданием), в ней же проявляется биологический органицизм: уподобление текста живому, проживающему свою жизнь организму. Когда мы воспринимаем музыку наподобие речевого высказывания, то ощущаем звуки преимущественно как расположенные во времени (по аналогии со словами). Но едва мы начинаем ощущать, как время пульсирует в звуке, как звук проживает свою жизнь (начало увертюр Вебера, ноктюрны Шопена, музыка Вагнера, Брукнера и многое другое), это означает, что в такой музыке усилилась ориентация и на органическую природу. Наиболее очевидные примеры физиологического органицизма можно обнаружить в тех мощнейших экстатических кульминациях (часто они и программно связаны с любовными сценами) в музыке Шопена, Листа, Вагнера, Чайковского, Брукнера, Скрябина и многих других, в которых возникает явное ощущение достигнутого оргазма — совершеннейшего слияния и даже отождествления человека и природы.

Впрочем, любое моделирование природных процессов в романтической музыке подчинено парадигме речевого высказывания. Как уже отмечалось, К. Леви-Стросс назвал мелодическую фразу «метафорой речи». Но начиная с XX века появилось много музыки, которая является метафорой чего-то совершенно иного, чем речь, более того, в которой мы вообще можем не найти мелодических фраз. Выяснение, метафорой *чего именно* она является, чрезвычайно важно, поскольку создает установку восприятия. Нередко восприятие новейшей музыки затруднено не столько сложностью ее языка (она уже давно перестала быть отличительной чертой современных стилей), сколько неверной установкой. Мы часто ждем от музыки некоего подобия завершенного речевого высказывания — того, чего в ней в принципе может не быть и на что она не рассчитана. В упомянутой статье [4] две определяющие парадигмы, во многих направлениях современной музыки занявшие положение генеральных, были рассмотрены в связи с новаторством Стравинского. Речь идет о парадигмах природной и жестово-ритуальной (частным случаем которой выступают все жестово-танцевальные проявления в европейской музыке Нового времени). В связи со Стравинским наиболее подробно была рассмотрена именно эта последняя. Поэтому сейчас подытожим важнейшие положения.

Определяющая роль парадигмы речевого высказывания в музыке XVII–XIX веков обусловлена антропоцентрическим мироощущением: музыка моделируется как сообщение, идущее от человека к человеку (по словам Бетховена, «от сердца к сердцу»). При этом роль жестовой парадигмы, при всей ее важности (о чем шла речь), оказалась все же значительно меньше, чем в неевропейских культурах. Жестово-ритуальный фактор постепенно был редуцирован до жестово-танцевального: в христианских конфессиях, в силу принципиального логоцентризма христианства, сам ритуал в основном связан со словом, а не жестом, танцем и движением. Показательно, что в трехтомной энциклопедии «Христианство» [12] отсутствуют статьи «Обряд» и «Ритуал».

Изживание антропоцентризма в культуре XX века привело к иному положению музыки, результатом чего стало существование как минимум трех определяющих (генеральных) парадигм:

— природной: музыка ощущается как своеобразное «звучание» самой природы, космоса;
— жестово-ритуальной: природно-космические закономерности (прежде всего, ритмы) проявляются через человеческие действия («действа»), музыка же выстраивается по модели таких действ;
— «старой», словесно-речевой, продолжающей оставаться определяющей для многих стилей XX века (симфоний Шостаковича, Шнитке и др.);
— сам факт сосуществования разных парадигм в современной культуре создает условия для многообразных вариантов их синтеза.

Отметим ряд специфических черт новой музыки, созданной вне словесно-речевой парадигмы:

— новый материал. Звуки новой музыки не ограничиваются предзаданным общезначимым звукорядом («алфавитом»), но образуют континуум, в котором не обязательно выделяются отдельные тоны и интервалы. Более того, материал существенно обогащается широким спектром внетоновых звучаний. В качестве апофеоза в деле создания — «сочинения» — нового материала не раз называлась электронная музыка, позволяющая изобретать звуки (тембры), прежде не существовавшие;
— в соответствии со спецификой нового исходного материала иначе ставится и проблема «музыкальных слов» — интонаций. Принцип членораздельности уже не является ведущим. Сонористические пласты не предполагают осмысления отдельных звуков и интонаций; нередко даже можно услышать о «конце интонации» [1]. Мы сейчас не будем вдаваться в дискуссию по данному вопросу — это совершенно отдельная тема. Главное в другом: интонация (если придерживаться такого термина и понимать его как универсальный) теряет свой квазиречевой облик. Также симптоматично, что современные композиторы и музыковеды широко применяют термин «жест» практически в том самом значении, в котором в старой русской традиции используется термин «интонация»;
— существенно новый принцип организации звукового материала сформировался уже в условиях старого темперированного звукоряда — серийная и сериальная техники, позже проросшие в техники постсериальные, включая формульную и многоформульную. В отличие от темы (очевидного и объявленного предмета обсуждения) серия — не всегда столь очевидна. Она — не предмет обсуждения, а некая «схема», «матрица», «молекула ДНК» (Штокхаузен). В отличие от речи, которая сама объявляет свой предмет, логику серии и ее развития нужно аналитически открыть (если об этом не рассказал сам автор), как открывают законы природы, не всегда очевидные для непосредственного наблюдения. Г. Гульд охарактеризовал додекафонию Шёнберга как «своего рода интенсивный молекулярный анализ» [2, *109*].
— новый синтаксис — ключевая проблема, решаемая не так просто, как проблема материала или целой композиции. Именно синтаксис можно назвать той «лакмусовой бумажкой», которая свидетельствует о близости музыки к словесному высказыванию или, наоборот, об их отдаленности. В речевом синтаксисе мы отмечали два фактора, важные и для музыкального высказывания: иерархическое деление на единицы речи (слова — фразы — предложения) и логическую связность. В синтаксических структурах новейшей музыки очевидность логических связей соседних звучащих элементов необязательна — подобно тому, как в природе могут происходить совершенно неожиданные для наблюдателя события, имеющие свою причину, но эта причина находится вне поля его зрения. Что же касается логики связей, то и ее необходимо аналитически исследовать. Понятно, что в таких условиях слушатель

оказывается дезориентирован и потому может испытывать дискомфорт: он не на лекции и не на экскурсии с гидом, где ему все объяснят, а скорее на берегу моря, где может внезапно разыграться шторм, в лесу или в горах — со всеми вытекающими отсюда последствиями! Более того, неочевидность связей соседних элементов становится столь необходимой для создателей музыки, что нередко сами авторы пренебрегают их выстраиванием, создавая алеаторические композиции — тем самым мы переходим к специфике высшего, композиционного уровня;

— новая композиция. Природная парадигма привносит в музыку вещи, трудносовместимые с логикой речевого высказывания. Это, во-первых, уже упомянутая алеаторическая композиция, во-вторых, открытая, незамкнутая форма. Корень этих явлений — в новом понимании процесса — существенно отличающемся от асафьевского. Новую концепцию процесса, или, скорее, «де-процесса», «не-процесса» дал Штокхаузен в своей теории момент-формы. Разные и даже противоположные техники композиции (от сериальной до минималистской) сходны в одном: они отдаляются от принципа нарратива, актуального для всей классико-романтической музыки.

Пока мы применили обобщающие «рабочие» определения — «природа», «природный». Однако среди так называемой «природы» в качестве моделей могут избираться совершенно различные грани, уровни, масштабы и явления, что было рассмотрено в статье автора этих строк в связи со Стравинским [4, *40*]. Из перечисленных в предыдущей публикации вариантов имеет смысл более отчетливо сформулировать следующие:

— принцип органицизма, который в романтической музыке был сугубо подчиненным и проявлялся скорее эпизодически, достигает своего апогея в музыке Дебюсси (вариант французский: природа как объект любования-наблюдения и импрессионистической фиксации моментов — по видимости хаотически сменяющихся, но объединенных скрытой, невидимой логикой) и Веберна (вариант немецкий: природа как единство, система развивающихся форм). Как пишет Ю. Н. Холопов, органическое «для Веберна приобретает характер универсального мирового закона, действующего от элементарной растительной клетки до звуковысотных правил музыкальной композиции. Так проявляется единство законов музыки с общими законами природы» (разрядка Ю. Н. Холопова. — *К. З.*) [10, *426*]. При этом предельная (и «запредельная») концентрация музыкального времени выводит музыку Веберна из подобия речевому высказыванию и уподобляет ее *логике природных процессов непосредственно*. По словам Стравинского, «он открыл новую дистанцию между объектом и нами самими» [8, *111*]. Продолжая мысль Стравинского и перефразируя его известное высказывание, Холопов пишет: «Именно эти двое — Стравинский и Веберн — открыли, каждый по-своему, новое отношение между человеком и временем» [9, *33*]. Сам же Стравинский, как и Веберн, тоже

утверждает новую парадигму — только другую, жестово-ритуальную, — взамен речевой, изгоняя из своей музыки процессуально-нарративную организацию времени и утверждая его сверхличную объективность и незыблемость.

— принцип опоры на структурно-математические модели, одинаково общие для процессов, происходящих в природе и космосе, и в музыке. Спектр музыкальных проявлений таких моделей очень широк: от техники тотального сериализма и электронной композиции, в том числе алеаторической, до стохастической композиции и спектральной техники. Композитор выступает как ученый, изучающий материю звука.

С другой стороны, жестово-ритуальная парадигма позволяет сохранить многое из арсенала традиционной музыки. Прежде всего, это принцип остинатных повторов. Он может действовать как в рамках совершенно открытой и неклассической композиции, через повторы паттернов в минималистских формах, так и в более традиционных стилях, например, у Мессиана. Также очевидно, что в условиях жестово-ритуальной модели депроцессуализация формы делает возможным использование старых классических симметричных схем (например, трехчастной репризной). Так происходит в музыке Мессиана и позднего Скрябина. Возможно, эти композиторы были «равнодушны» к изобретению новых форм по одной причине: их музыка протекает как бы «над временем» — и над традиционными формами, неизбежные повторы разделов в которых вовсе не препятствуют ее «ритуальному» духу.

Внедрение новых парадигм ставит актуальные вопросы о судьбе музыкального искусства, в особенности, о судьбе чистой, абсолютной музыки. Каков будет статус музыки в будущем? Здесь мы снова обращаемся к специфике передаваемой информации. Симфония Брамса или Малера сообщает нам избыточную музыкальную информацию на общепринятом, понятном языке. Информация музыки как таковой сбалансирована с информацией музыки как специфического языка (неустранимый аспект новоевропейской классики), один вид информации усиливает и наращивает другой. В итоге та «самовозрастающая информация», о которой писал Ю. М. Лотман, оказывается чрезвычайно богатой и значительной. И конечно, чем больше заинтересованность слушателя, его кругозор, способность понимать музыкальный язык, тем это возрастание будет больше.

На этой основе расцвела чистая — симфоническая и камерная — музыка, на этой же основе расцвел и высший синтетический жанр «словесно-речевой эпохи» — опера. Смена парадигм привела к выдвижению на первый план балета (жеста), как и к «балетизации» какой угодно симфонической музыки. Нарастает тенденция не просто слушать музыку, а воспринимать ее в единстве с танцем или иным видеорядом, чем и обусловлено появление новых синтетических мульдимедийных форм. Если прежде создавались песни без слов (а также баллады, поэмы, картины), то в новейшее время стали появляться балеты без танцоров и движений (Б. А. Циммерман и др.),

мессы и реквиемы без слов (Гурецкий, Штокхаузен, а у Губайдулиной есть даже инструментальное трио «Семь слов» — без слов!). Во всяком случае, ритуализация новейшей музыки — такой же неоспоримый факт, как и ее риторизация в музыке Нового времени.

Новейшая музыка, с одной стороны, часто бывает перенасыщена событиями (и, следовательно, информацией). С другой стороны, ее «язык», как правило, не оперирует общезначимыми элементами, а ее «грамматика» склонна каждый или почти каждый раз создаваться заново. В этих условиях едва ли возможно говорить о музыке как богатом языковом и речевом сообщении. Положение опять же сравнимо с той информацией, которую нам предоставляет природа. Много ли информации она нам дает? Эта информация бесконечна, но только при условии, если мы сами будем склонны и научимся ее считывать. А точнее сказать, даже не считывать, а исследовать и анализировать!

Иными словами, новейшая музыка не дает нам никакой законченной информационной «картины», но она стимулирует наше сознание в направлении создания такой картины, обнаружения в хаосе проблесков порядка и смысла, и в этом ее величайшая миссия.

С другой стороны, если мы обратимся к ритуалу как определяющей парадигме, то его цель — не передать информацию, которая в принципе всем известна, а заставить еще раз пережить определенную ситуацию *сообща, в единстве*. Именно с этим случаем («каноническое искусство») Лотман и связывал свое понятие самовозрастающей информации. А поскольку «означаемое» ритуала, как, собственно, и музыки, и любого настоящего искусства, представляет собой бесконечные и едва ли не «тайнозамкненные» области смыслов, то возрастание информации в очень большой мере зависит от духовного мира человека и *всей культуры* и в принципе бесконечно.

Наряду с вербальной речью в качестве парадигм музыкальной композиции всегда выступали жест и танец, с одной стороны, и природные факторы (время, пространство, материя), с другой. Названные факторы начиная с рубежа XIX–XX веков постепенно оттесняют старое понимание музыки как речи и высказывания (хотя не вытесняют полностью) и занимают место ведущих парадигм. Неслучайно именно в начале XX века музыканты стали обращать внимание на связь музыки с явлениями природы не в поверхностно-изобразительном плане (что было и раньше), а в плане глубинной ориентации всей формы (Дебюсси), стали уподоблять тональные тяготения космической гравитации, в частности, земному притяжению (Яворский, Хиндемит). Стравинский акцентировал связь музыки с жестом, танцем, а через них — с ритуалом, — по всей вероятности, изначальным «местом прописки» музыкальных проявлений человека. Выстраивание музыки по тем или иным «законам природы» или просто в характере процессов, протекающих в природе, стало определяющим для создателей додекафонной техники, авангарда 1950-х годов, Ксенакиса (стохастика), Кейджа (непредсказуемость и даже возможная хаосогенность) и многих других

композиторов рубежа XX–XXI веков. «Ритуальное» понимание музыки стало характерным для Стравинского, Мессиана, Штокхаузена, Губайдулиной, Пярта и многих других.

Отмеченные метаморфозы привели к глубоким трансформациям в материале музыки (звуки) и в путях формирования ее смыслов.

Использованная литература

1. *Воронцов Ю.* Мы вступили в эпоху прощания с интонацией. Интервью с И. Севериной // Играем с начала. 2013. №3 (108). С. 5–6.
2. *Гульд Г.* Избранное: в 2 кн. / пер. В. Бронгулеева, А. Хитрука. М.: Классика-XXI, 2006. Кн. 2. 216 с.
3. *Зенкин К. В.* Музыка — Эйдос — Время. А. Ф. Лосев и горизонты современной науки о музыке. М.: Памятники исторической мысли, 2015. 464 с.
4. *Зенкин К. В.* Стравинский в контексте исторической смены парадигмы музыкального искусства // Научный вестник Московской консерватории. 2018. №1. С. 34–53.
5. *Зубова О. В.*, *Кюрегян Т. С.* Средневековые и ренессансные танцы: Музыка в движении. М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2018. 276 с.
6. *Конен В. Дж.* Театр и симфония. Роль оперы в возникновении классической симфонии. 2-е изд. М.: Музыка, 1974. 376 с.
7. *Мазель Л. А.* Достояние отечественной культуры. Работы последних десятилетий о ритме // Музыкальная академия. 1995. №2. С. 130–139.
8. *Стравинский И. Ф.* Диалоги. Воспоминания. Размышления. Комментарии. Л.: Музыка, 1971. 414 с.
9. *Холопов Ю. Н.* Вклад Веберна в музыку XX века // «И свет во тьме светит». О музыке Антона Веберна. 1945–1995. М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 1998. С. 31–44.
10. *Холопов Ю., Кириллина Л., Кюрегян Т., Лыжов Г., Поспелова Р., Ценова В.* Музыкально-теоретические системы: Учебник для историко-теоретических и композиторских факультетов музыкальных вузов. М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2006. 632 с.
11. *Холопова В. Н.* О прототипах функций музыкальной формы // Проблемы музыкальной науки. Вып. 4. М.: Советский композитор, 1979. С. 4–22.
12. Христианство. Т. 2 (Л — С). М.: Большая Российская энциклопедия, 1995. 671 с.
13. *Hindemith P.* Unterweisung im Tonsatz. Bd. 1. Theoretischer Teil. Mainz: B. Schott's Söhne, 1940. 260 S.
14. *Lévi-Strauss C.* Mythologiques. Du Miel aux Cendres. Paris: Plon, 1966. 454 p.

References


1. Vorontsov, Yu. (2013). My vstupili v epokhu proshchaniya s intonatsiey. Interv'yu s I. Severinoy [We Have Entered The Era Of Farewell With Intonation. Interview With I. Severina]. *Igraem s nachala* [Play From The Beginning], No. 3/2013 (108). (in Russian).
2. Gul'd, G. (2006). *Izbrannoe* [Selected Works], translated by V. Bronguleev, A. Khitruk, Vol. 2. Moscow, Klassika-XXI. (in Russian).
3. Zenkin, K. V. (2015). *Muzyka — Eydos — Vremya. A. F. Losev i gorizonty sovremennoy nauki o muzyke* [Music-Eidos-Time. A. F. Losev and the Horizons of Modern Music Science]. Moscow, Pamyatniki istoricheskoy mysli. (in Russian).
4. Zenkin, K. V. (2018). Stravinskiy v kontekste istoricheskoy smeny paradigmy muzykal'nogo iskusstva [Stravinsky in the Context of the Historical Paradigm Shift Of Musical Art]. *Nauchnyy vestnik Moskovskoy konservatorii* [Journal of Moscow Conservatory], No. 1/2018, 34–53. (in Russian).
5. Zubova, O. V., Kyuregyan, T. S. (2018). *Srednevekovye i renessansnye tantsy: Muzyka v dvizhenii* [Medieval and Renaissance Dances: Music in Motion]. Moscow, Moscow Conservatory Press. (in Russian).
6. Konen, V. Dzh. (1974). *Teatr i simfoniya. Rol' opery v vozniknovenii klassicheskoy simfonii* [Theater and Symphony. The Role of Opera in the Emergence of Classical Symphony], 2nd ed. Moscow, Muzyka. (in Russian).
7. Mazel' L. A. (1995). Dostoyanie otechestvennoy kul'tury. Raboty poslednikh desyatiletiy o ritme [The Heritage of National Culture. Works of the Last Decades on Rhythm]. *Muzykal'naya Akademiya* [Music Academy], No. 2/1995. (in Russian).
8. Stravinskiy, I. F. (1971). *Dialogi. Vospominaniya. Razmyshleniya. Kommentarii* [Dialogues. Memories. Musings. Comments]. Leningrad, Muzyka. (in Russian).
9. Kholopov, Yu. N. (1998). Vklad Veberna v muzyku XX veka [Webern's Contribution to the Music of the 20th Century]. In *«I svet vo t'me svetit». O muzyke Antona Veberna. 1945–1995* ["And the Light Shines in Darkness". On the Music of Anton Webern. 1945–1995]. Moscow, Moscow Conservatory Press. (in Russian).
10. Kholopov, Yu., Kirillina, L., Kyuregyan, T., Lyzhov, G., Pospelova, R., Tsenova, V. (2006). *Muzykal'no-teoreticheskie sistemy: Uchebnik dlya istoriko-teoreticheskikh i kompozitorskikh fakul'tetov muzykal'nykh vuzov* [Music Theory Systems: Textbook for Historical-Theoretical and Composing Faculties of Music Universities]. Moscow, Moscow Conservatory Press. (in Russian).
11. Kholopova, V. N. (1979). O prototipakh funktsiy muzykal'noy formy [About Prototypes of Musical Form Functions]. In *Problemy muzykal'noy nauki* [Problems of Music Science], Vol. 4. Moscow, Sovetskiy kompozitor. (in Russian).
12. _____. *Khristianstvo* [Christianity]. (1995). Vol. 2 (L — S). Moscow, Bol'shaya Rossiyskaya entsiklopediya. (in Russian).
13. Hindemith, P. (1940). *Unterweisung im Tonsatz*, Bd. 1, Theoretischer Teil. Mainz.
14. Lévi-Strauss, C. (1966). *Mythologiques. Du Miel aux Cendres*. Paris, Plon.