

## **К проблеме семантического синтаксиса в творчестве современных композиторов.**

С утверждением мысли о том, что музыка не подвластна семиотике, отошли в историю попытки нахождения методологических параллелей между лингвистикой и музыкознанием, столь популярные в 60-70-е годы прошлого столетия. Но наука не стоит на месте, и последние повороты в развитии обеих отраслей знания приводят к выводу, что новый методологический симбиоз может пойти на пользу всем – и исследователям музыкального языка, и тем, кто ищет закономерности в строении языка естественного.

Путей сближения позиций несколько: поворот к поиску смысла (а не содержания), антропоцентричность - в лингвистике, отказ от классицистской каузальности - в современной музыке. Мы намеренно отстраняемся и от рассуждений по поводу взаимоотношений текста и интертекста, хотя казалось бы, здесь точек соприкосновения между литературой и музыкой – великое множество. Конечно же, было бы наивно с нашей стороны "плыть" до такой степени "против течения", чтобы отрицать феномен интертекстуальности, оказавший столь позитивное влияние на теорию и практику интерпретации. Наша отстранённость от интертекстуальности - не отрицание последней, а своего рода "метка" - попытка локализации проблемного поля исследования. Это поле обитает не в культуре, а в человеческом сознании, отражающем культуру. В этом вопросе М.Г.Арановский очень близко подошёл к современной стратегии осмысления априорного знания человеком XX века. В «Музыкальном тексте» он отмечает: «...априорности в том смысле, в каком она присуща словесной парадигме, здесь нет. Лишь интертекстуальный аспект взаимодействия отдельного текста с областью музыкальной речи в целом позволяет говорить о проявлениях априорности, но не самих лексических

единиц, а их виртуальных типов...»<sup>1</sup>. Добавим от себя - место обитания всего виртуального – сознание человека. Поэтому можно трактовать эти «виртуальные типы» как те «сгустки культуры» в сознании человека, которые в когнитивной лингвистике именуется концептами<sup>2</sup>.

Итак, речь в нашей статье пойдёт вовсе не о потерявших привкус новизны рассуждениях о взаимоотношении текста и интертекста в сочинениях современных композиторов, а о гораздо более глубоких видоизменениях, которые произошли в самой «драматургии» сочинений и в принципах её осмысления.

В последней четверти XX столетия профессиональное сочинительство музыки вступило в фазу развития неклассического формообразования. Две его самые главные характеристики: синтаксис перестал ориентироваться на лексику, отсюда – многопараметровость образования синтаксиса (когда «событием» композиционного уровня может стать любой компонент музыкального языка – тембр, динамика, а не лексика /интонация/). «Индивидуальные проекты» объединяет одно качество: синтаксис, им присущий, хранит память о былых контекстах – о прошлых композиционных (или жанровых) моделях. Другими словами, то, что в сочинениях прошлых стилевых (языковых) эпох являлось дискурсивным синтаксисом, ушло в композиционный подтекст и превратилось в синтаксис недискурсивный. А это значит, что **индивидуальные проекты хранят эпистемологическую память о прошлых схемах, фактически ими не являясь**. Например, свойственный им алгоритм повторности обязательно вызывает ассоциации с *приметами* форм рондо и вариаций. Если же произведение имеет развёрнутую волну развития, говорят о сонатности, хотя в самом тексте может присутствовать только лишь динамическое усиление или тембровое расширение отрезка музыкального дискурса. Эту бивалентность утаенного и

---

<sup>1</sup> Арановский М.Г. Музыкальный текст -М.: «Композитор»,Стр.121

<sup>2</sup> Степанов Ю.С. Константы: Словарь русской культуры. Опыт исследования. - М.: Школа "Языки русской культуры", 1997. - С. 40-76.

открытого, сущностного и явленного всё время необходимо иметь ввиду, анализируя сочинения современных композиторов.

Возможно ли применение новейших методологий в анализе современных тенденций в музыкальном искусстве? Думается, положительный ответ на этот вопрос кроется в тех изменениях, которые произошли в гуманитарной сфере с распространением в ней когнитивных идей. Универсализм, присущий всему своду когнитивных наук, позволяет не механически переносить их достижения в лоно музыковедения, но сверить конгруэнтность теорий – допустим, лингвистических и музыковедческих – относительно явлений смыслообразования в музыке и естественном языке.

Следующая стадия погружения в проблематику диктует необходимость концентрирования внимания на ещё одном важном повороте в развитии лингвистики. Мы имеем ввиду выход на авансцену научных интересов теории семантического синтаксиса.

Неклассический, когнитивный синтаксис (синтаксис в широком смысле слова) не ограничивается только лишь грамматикой или собственно языковыми характеристиками. Его предмет – не связь слов в предложении, но смысл, точнее – когнитивные законы, обеспечивающие главное назначение человеческой коммуникации: способность формировать и выражать сообщение, какой бы редуцированный вид оно не имело – это не обязательно высказывание, но и мысль, чувство, состояние. Как же когнитивные законы и правила регулируют акты смыслополагания, ответственные за формирование речи и успешность коммуникации? С точки зрения методологии наибольших успехов в этой области достигла так называемая генеративная семантика Ч.Филлмора, которая в конце 60-х пришла на смену генеративному синтаксису Н.Хомского. В чём суть новизны этого подхода?

В трактовке Филлмора семантическая структура предложения (или пропозиция) определяется как вневременной набор отношений между

глаголами и именами. Отношение между глаголом – предикатом и именем (аргументом) называется глубинным или семантическим падежом, значение которого вскрывается посредством некоторых преобразований.

В основе смысловых и речевых видоизменений – акт предикации, который по-разному выстраивает всю цепочку трансформаций - от замысла к выражению. Для того чтобы было понятно, как это происходит в естественном языке, достаточно привести самый элементарный пример подобного рода смыслового постоянства пропозиции и грамматической variability в выражениях типа: *я прочитал книгу, книга прочитана мной*. Для константного семантического ядра безразлично изменение подлежащего (поверхностный уровень), для говорящего и акцентируемого им смысла - имеет первостепенное значение смена «действующих лиц» – в одном случае герой повествования - я , в другом - книга. Ч.Филлмор утверждает, что до предикационных преобразований (выстраивания в цепочку предложения) смысл не аморфен, а структурируется по ролевому принципу: в любом «образе ситуации» неизменно присутствует *актант*, тот, кто выполняет действие, далее, сообразно картинке, то , что он делает, с кем он это делает (пациенс) и т.д.

Этот пучок взаимосоотнесённых ролей можно уподобить связке ключей, в которой каждый ключ, имея свою конфигурацию, способен быть повернутым в одном только отверстии, но время этого акта – не обозначено и не существенно, (порядок отпираания замков не имеет значения). Например, на уровне пропозиции смысл предложения *Мальчик читает книгу* может выглядеть как следующий «набор актантов»: *мальчик, книга, читать*.

С семантической точки зрения, важнейшим свойством пропозиции, отличающим ее от значения слова, является то, что она является описанием (или, если угодно, обозначением) «ситуации», «положения дел».

Приведём несколько характеристик, которые продуктивнее всего можно использовать в музыкальном контексте. Прежде всего, это определения, подчёркивающие концептуальность пропозиции, её ориентацию на

образность и, в то же время, независимость от эмоциональной окрашенности и временных характеристик. В своём исследовании о природе речемыслительных процессов С.Кацнельсон писал: «Пропозиция содержит в себе момент образности и в этом отношении более непосредственно отражает реальность, чем предложение. Подобно картине, она изображает целостный эпизод, не предписывая направления и порядка рассмотрения отдельных деталей»<sup>3</sup>.

Представители генеративной семантики утверждают, что пропозиция – не только слепок ситуации. Являясь отношением между логически равноправными объектами, это своего рода семантическая матрица – основа для самых разнообразных смысловых (и синтаксических) развёрток<sup>4</sup>. В составе пропозиции выделяются члены-носители отношения и связывающий их реляционный предикат. При этом каждый из членов пропозиции сам по себе не является ни подлежащим, ни прямым дополнением, а в возникшем на базе пропозиции предложении может оказаться в любой из таких синтаксических функций<sup>5</sup>. Например, запись пропозиции выглядит так: *читать (Пётр, книга)*. На этом этапе бытования смысла совершенно не имеет значения *Петя прочитал книгу* или *Книга прочитана Петром*.

Но какой бы ни был набор «актантов», глубинные семантические падежи, выражающие отношение имени к глаголу (действию), создают смысловой остов предложения и воспроизводят базисные мыслительные универсалии, отражающие объективные отношения между участниками реальных ситуаций<sup>6</sup>.

---

<sup>3</sup> Кацнельсон С.Д. Речемыслительные процессы // Вопросы языкознания . - 1984. - № 4. - С.6.

<sup>4</sup> Кацнельсон С.Д. Общее и типологическое языкознание. - Л.: Наука, 1986. – С.135.

<sup>5</sup> Кацнельсон С.Д. Порождающая грамматика и процесс синтаксической деривации // Progress in Linguistics. - The Hague-Paris, 1970 – С.108

<sup>6</sup> Fillmore, Charles J. «The Case for Case». In Bach and Harms (Ed.): *Universals in Linguistic Theory*. – New York: Holt, Rinehart and Winston, 1968. – P. 1-88.

После революционных работ Филлмора смысл в лингвистике стал рассматриваться не линейно: *слово – его предикат*, а по одномоментно-пространственной схеме, обрисовывающей всю ситуацию разом. Эта схема называется семантической конфигурацией (собственно, она же – пропозиция).

Подобная трактовка смысловых отношений целиком и полностью лежит в сфере компетенции реляционной логики<sup>7</sup>.

Существуют ли подобного рода порождающие смысл «конструкции» в музыкальных произведениях? Предположив весьма видоизменённый характер музыкального эквивалента, допуская самые свободные метафоры (ибо прямых соответствий здесь нет и быть не может), нечто аналогичное механизму порождающей семантики можно выявить и в музыке<sup>8</sup>.

Если допустимо говорить (и неоднократно говорилось) о какого-то рода – обязательно внутриязыковых – матрицах в гармонически организованных формах, (а это не только музыкальный классицизм, но и неотональные,

---

<sup>7</sup> Объяснение азов последней не входит в нашу задачу. Поэтому мы ограничимся одной лишь цитатой: «Реляционная логика определяет предикат не как свойство отдельного предмета (S - P или S есть P), а как отношение между двумя (или тремя и т.д.) предметами (аргументами, термами), что нашло отражение в использовании формул типа  $P(x, y)$ ,  $P(x, y, z)$ , где P символизирует двухместный или одноместный предикат: *располагаться на* (Тверь, Волга) = Тверь располагается на Волге; *располагаться между* (Тверь, Москва, Петербург) = Тверь располагается между Москвой и Петербургом. (Сусов И.П. О ролевой интерпретации пропозитивных актантов // Типология конструкций с предикатными актантами. – Л., 1985. – С. 53-55.

<sup>8</sup> С достаточной лёгкостью обнаруживается ассоциативный эквивалент в классических сочинениях: это тонико- доминантовые соотношения в сонатном *allegro* – гармонический фактор, предопределяющий собой структурные особенности композиции. И далеко не случайно две крупнейшие теоретические системы XX века – Х.Шенкера и Ф.Лёрдаль- Р.Джакендоффа, в которых музыкальный дискурс рассматривался в своей иерархическо-вертикальной ипостаси, были основаны на образцах классической тональной музыки<sup>8</sup>. (F.Lehrdahl, R.Jackendorf A Generative Theory of Tonal Music. – Cambridge MIT Press, 1983. – p.265).

Но следует иметь ввиду, что лингвистическим источником GTM является генеративный синтаксис Н.Хомского.

неомодальные, серийно-двенадцатитоновые, свободно-серийные сочинения), то в новейших опусах поиск семантической матрицы – занятие довольно проблематичное. В последней четверти XX столетия техники из области законодательно-языковой перешли в статус «подручных» средств музыкальной выразительности. Кроме того, современные композиторы даже сами техники используют не монохромно: в недрах одного произведения могут (в зависимости от эстетической необходимости) мирно сосуществовать сериализм и алеаторика, коллажная техника и минимализм, что позволяет создавать эффект политехники<sup>9</sup>.

Но семантическая матрица – нечто иное.

В музыкознании одним из первых о семантическом синтаксисе заговорил М.Г.Арановский: «Достаточно привычная точка зрения гласит, что при всей зависимости композитора от канона, традиции, стилевой парадигмы, контекст-то уж во всяком случае будет сугубо индивидуальным. Но выясняется, что он индивидуален лишь до известной степени. В этой, казалось бы, наиболее интимной области творческой мысли также действует закон стереотипизации, столь характерный для музыкальной речи в целом. Каков же статус этого образования в системе музыкального мышления? Тип контекста – это ещё не лексика, но уже и не синтаксическая структура, а некая промежуточная, предсемантическая стадия на пути превращения синтаксической схемы в полноценное высказывание. Есть основания предполагать, что здесь мы имеем дело с самостоятельным ментальным образованием проективного назначения, в котором синтаксическая структура подвергается предварительной интерпретации с точки зрения той семантики, которая должна быть реализована в высказывании. Логично, поэтому, предположить, что перед нами некий феномен семантического синтаксиса,

---

<sup>9</sup> Теория современной композиции: Учебное пособие. – М.: Музыка, 2005. – С.563-575.

указывающего не только на тип лексем, но и на возможные способы их синтагматических отношений»<sup>10</sup>.

Для того чтобы определить способы синтагматических отношений в музыке сегодняшнего дня, придётся начать издалека. Уже устоявшаяся в отечественной музыкальной науке мысль: есть жанры, которые не связаны с определённой композиционной формой (марши, вальсы, этюды), а есть – тесно спаянные с композиционной формой – сонаты, рондо, вариации<sup>11</sup>. Объединяет последние одно свойство: собственно композиционная форма приобрела в них самостоятельно-интеллектуальный характер бытия в музыкальной культуре. Это значит, что многовековая практика концептуализировала их. Т.е. мы говорим: форма сонатного *allegro* и подразумеваем нечто большее, чем схема – это и знание о тонико-доминантовых соотношениях, и сведения об их структурных эквивалентах (взаимоотношение главной и побочной партий). Перечень может быть продолжен до бесконечности – всё зависит от уровня компетенции. Но нам главное подчеркнуть: **концепт сонатное *allegro*** – не термин, и, тем более, не буквенный силлогизм из школьных учебников по музыкальному анализу. Именно самостоятельное бытование в языке культуры и позволяет сделать вывод: концептуализация в синтаксисе – это не только перевод внутренних форм – во внешние. (Жанра – в концепт композиционной формы, бытующий самостоятельно и приложимый к новым и новым образцам для подражания или отторжения в поисках иного)<sup>12</sup>. Жанры, тесно привязанные к своим

<sup>10</sup> М.Арановский. Музыкальный текст: структура и свойства. М., «Композитор», 1998.С. 191

<sup>11</sup> Дауноравичене Г. «Проблема жанра и жанрового взаимодействия в современной музыке (на материале творчества литовских композиторов 1975-1985 годов): Автореф. дис. на соиск. уч. степ. канд искусствоведения. – Вильнюс, 1990. – 24с.

<sup>12</sup> О.В.Соколов пишет: «На большом протяжении европейской истории музыки, приблизительно до позднего романтизма, эволюцию большинства жанров и форм можно представить в виде трех принципиальных стадий, практически не имевших резких границ и нередко проходивших в «стреттном наложении»: 1) становление жанра; 2) кристаллизация соответствующей ему формы; 3) экстраполяция данной формы на другие жанры» (Соколов О.В. Морфологическая система музыки и ее художественные жанры. - Н. Новгород: Изд. ННГУ, 1994. – С.189).

композиционным моделям (классическая типология), – в музыковедческой рефлексии выполняют функции реляторов, основных предикатов, а по существу своему это синтаксические «глубинные падежи».

И этот процесс достаточно легко проиллюстрировать. Под ролевую идентификацию подходит всё то, что веками изучалось в музыкознании как фабульные функции тематизма. Постараемся не быть голословными. О смыслообразовании на основе подобного рода реляционных отношений пишет и М.Г.Арановский (используя несколько иную терминологию): «...смысл есть вывод, который мы делаем на основе анализа „отношений отношений“». Именно поэтому он и имеет итоговый смысл. Но по этой же причине у нас возникает возможность рассуждать об отношениях, которые возникли на том или ином временном участке развёртывания текста. Мы можем говорить об „отношениях отношений“ между некоторыми элементами, уже предъявленными нам в ходе его становления. Например, между вступлением и главной партией симфонии, между главной и побочной партиями, между лейтмотивами оперы и т.п. Подобная возможность появляется у нас потому, что значения этих элементов нам уже ясны, как ясны

и отношения между ними. Другими словами, смысл возникает результате образования *отношений между уже состоявшимися значениями*<sup>13</sup> (Выделено курсивом М.Г.Арановским) .

---

<sup>13</sup> Арановский М.Г. Вопросы терминологии или «О пользе быть наивным». Музыкальное содержание: наука и педагогика. Материалы I Российской научно-практической конференции 4-5 декабря 2000 г. – Москва-Уфа, 2002. – С.30.

В более поздней работе, отмечая, что впервые о реляционной семантике в музыкальном языке говорил ещё М.Ю.Лотман, М.Г.Арановский пишет:

«...в музыкальном языке знаков нет вообще. Они в нём не предусмотрены (хотя порой встречаются в иных текстах, например, в виде лейтмотивов, лейттем). Здесь всецело господствуют отношения. С ними связаны и слуховые представления, также не являющиеся изолированными, но проявляющиеся в той или иной группировке,

Можно назвать стадию концептуализации синтаксиса как угодно: зарождением того, что называлось «памятью жанра» или становлением и развитием нарративных практик, но самое главное в этом процессе – итог: благодаря установившейся в этот исторический период типологии появилась возможность говорить о ролевых функциях тематизма в музыке, подобно тому, как это имеет место в естественном языке. (Имеются в виду формы музыки барокко, классицизма и романтизма, которые сохраняются и в XX веке у композиторов необарочной, неоклассической и неоромантической направленности).

Определение (теперь мы уже знаем – через соотнесение с прототипом) музыкальной формы того или иного опуса можно сравнить с выявлением пропозициональной структуры, выступающей как фундамент организации смысла в произведении. При этом особо следует подчеркнуть доминирующую роль основного «предиката», которым выступает жанр в связке с композицией. Именно этот семантический предикат (жанро-композиция типа «сонаты» или «рондо») предопределяет набор всех основных его «действующих лиц» (допустим, в классической музыке – «мелодических актантов») и иерархический характер отношений между ними. Подобного рода смыслообразование – приоритет реляционной логики,

---

которая может означать часть темы, фактуру или, скажем, гармоническую последовательность. Слуховые представления, рождённые, допустим, воображением композитора, образуют осмысленную звуковую реальность лишь в силу присутствия в них некоторых отношений. Отношения, таким образом, не только делают возможным само существование звуковой идеи, но сообщают ей смысл. Это, разумеется, чисто музыкальный смысл, объяснить который с помощью языка слов(системы знаков) ещё никому не удавалось. Для интерпретации такого, сугубо музыкального смысла в нас существует определённый механизм, либо врождённый, либо сформированный самой музыкой, ею воспитанный и пестуемый. Группа слуховых представлений, рождённая некоторой микросистемой отношений, проигрывается (как на рояле) на клавишах этого механизма, и благодаря этому они нами не только она нами не только распознаётся, но и принимается, т.е. интерпретируется в тех значениях, которые её доступны»

Арановский М.Г. Музыка и мышление. Музыка как форма интеллектуальной деятельности - М., 2007. С.28.

к которой сравнительно недавно подошла лингвистика. **А в музыкознании это было всегда.** Вся классическая типология, бытующая в музыкальной практике, – пример применения подобного рода реляционной логики. Т.е. классическая типология в недрах жанрово-композиционных концептов, как-то: соната, рондо, вариации – уже обладает довольно детализированным комплексом музыкальных синтаксических «реляторов».

Как же быть с музыкой последней четверти XX столетия, ведь именно в этот период жанры и классические композиционные формы почти перестали влиять на синтаксис? Какие «синтагматические отношения» можно найти в опусах, каждый из которых претендует на звание «индивидуального проекта»? Можно ли обнаружить подобие «глубинных падежей» в новейших музыкальных композициях? На первый взгляд – нет, ибо сразу возникает ряд внешне непреодолимых препятствий. Логично, конечно, под разными «техниками» иметь в виду «разную грамматику», но уже сама констатация этого факта не гарантирует нахождение некоего общего когнитивного закона, обеспечивающего действие синтаксических приёмов развёртывания дискурса. Что же тогда может выполнять /и/ выполняет в современной музыке роль порождающей смысл матрицы?

Что держит смысловую форму в сочинениях современных композиторов?

Отнесение к одному классу (или объединение по какому-либо признаку) сочинений, контрастных по стилю, технике и самому языку – даже в недрах одной школы, задача не из лёгких. Но есть один фактор, объединяющий многое из того, что, на первый взгляд, объединению не подлежит – это страсть к именованию. «Просто» музыку (симфония № 1, 2, 5, 25), за малым исключением, сейчас никто не пишет. Но позволяет ли сложившаяся ситуация говорить о буме программности – пусть даже на каком-то новом витке?

Склонность называть произведения стала такой же приметой времени, как и нежелание (теперь уже очевидно – невозможность) творить сообразно

старым (классическим) жанровым канонам. С уходом в историю «большого стиля», возникновением тенденции рассматривать форму каждого опуса как «индивидуальный проект» появилась необходимость означивать своё неповторимое, несхожее ни с чем детище /и сравнивать/ с другими «проектами» – не менее индивидуальными и неповторимыми. Разобраться в дебрях композиционного «содержания» (которое часто приравнивается к смыслу опуса) помогают сами авторы, предваряя своим сочинениям развёрнутые послания.

Чем можно объяснить сей феномен? Вряд ли – эстетикой постмодернизма. Принципы нового отношения к смыслу и «слову» (в кавычках потому, что не всегда собственно к слову) встречаются и у композиторов, далёких от эстетики постмодернизма, и у авторов, не замеченных в создании плакатно-демократичных опусов. Само собой разумеется, что ни о какой программности в старом смысле речи быть не может<sup>14</sup>.

Разница между двумя временными срезами, казалось, одного явления – программности – огромная. Ибо в последней четверти XX столетия «новая» программность развивается по законам иной, не классической логики. А отличает сочинения одного автора другого отношение к немзыкальному ряду, точнее, **выбор того образа развития, который заложен в недрах композиции.**

И если в классическом дискурсе рондо, вариация и соната могли мирно сосуществовать в лоне одной композиции, то в основу новой формообразующей стратегии ложатся не жанры, а когнитивные модели.

Что же такое когнитивные модели в музыке?

Во-первых, пропозиции, с описания которых началась данная статья. Но не только они. Накопилось уже немало свидетельств того, что наряду с протоинтонацией в процессе создания музыкального произведения

---

<sup>14</sup> Сознательно мы пока не трогаем названия, навеянные литературными первоисточниками или концептами, предполагающими смысловые коннотации с интертекстуальными аллюзиями.

неизменно появляется и протоформа – композиционная модель. Наша задача – вывести этот феномен за рамки музыкальной специфики в широкое поле гуманитарных инноваций. Итак, существует ли что-либо идентичное в естественном языке и – главное – как сей феномен зафиксирован в лингвистической рефлексии? Ответ, конечно же, положительный: бытует немало способов передачи смысла, минуя его вербализацию. Наиболее адекватно может выразить суть этого процесса в человеческом мышлении и музыкальном языке когнитивная модель в виде образ-схемы (image-shema)<sup>15</sup>. Образ-схемы, которые активно используют композиторы со второй половины XX столетия: «сеть», «зеркало», «дерево», «лестница» (ступени лада или другой план), «серпантин», «веер», «спираль». Процесс расширения реестра (качественного и количественного) образ-схем совершается каждодневно. Из последних «поступлений» — произведения Филипа Юреля «Свободные фигуры» (2000-2001) и «Петли» (1999-2000), сочинение Жерара Гризе «TALEA» (1985-1986). Целый свод image-схем являет собой творчество композитора Паскаля Дюсапена.

Когнитивные модели в виде образ-схем – не изобретение поставангарда. Они были в музыке всегда. Просто раньше они были заслонены классической жанровой сеткой. А когда классическая типология потеряла былую роль, образ-схемы вышли на авансцену и творческого и интерпретирующего сознания.

Думается, что такого аналитического инструментария для анализа взаимоотношений *центр-периферия*, *фигура-фон*, *цикличность*, какие существуют в музыкознании, не имеют ни литературоведение, ни искусствоведение.

---

<sup>15</sup> Об образ-схемах в творчестве современных композиторов см.: А.Амрахова. Когнитивные основания постмодернизма в музыке. //Постмодернизм в контексте современной культуры/ Материалы междунар. научн. конференции – М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2009.

Разработчики когнитивной теории утверждают, что ориентацией человека в мире во многом служит наш телесный опыт. Основной постулат не должен пугать своей приземлённостью, которая носит совершенно мнимый характер: само схемообразование рассматривается в когнитивных науках как образная подоплёка процесса метафоризации. А метафора – отнюдь не только лишь литературный троп, но, прежде всего, неотъемлемая часть всех мыслительных процессов. Принципы, регулирующие основы функционирования нашей концептуальной системы также носят метафорический характер<sup>16</sup>.

Только метафора здесь имеется ввиду не литературная (языковая), как это имело место в лингвистических теориях начиная с Аристотеля и до середины XX столетия, а концептуальная, как это трактуется в когнитивных науках. Разница в том, что уподобляется не слово слову, а концепт концепту. Во главу угла ставится онтологическое отображение концептуальных миров. А это значит, что сравнивающая стратегия имеет большое количество «разветвлений» как по горизонтали, так и по вертикали. Ведь сам концепт мыслится как сложная структура, гештальт, способный к развитию во времени, потому как в нём в свёрнутом виде представлены и схема, и модель, и фрейм, и сценарий. Поэтому образ-схема имеет возможность по-разному воздействовать на дискурс музыкального произведения.

Подведём некоторые итоги. Вне классической жанровой таксономии мы вступаем в область иконического синтаксиса, когда название моделирует конфигурацию «положения вещей», а композиция может служить музыкальным аналогом смысловой ситуации, провозглашённой в названии (или в предпосланном тексте). В принципе, те названия, которые дают композиторы своим сочинениям, метафорически выполняют функцию

---

<sup>16</sup> Lakoff, George. & Mark Johnson. 1980. *Metaphors We Live By*. Chicago: Chicago University Press. – p.3

«основных предикатов», реляторов, эту функцию несли концепты форм в классической музыке.

Когнитивные модели не ориентированы на классические жанры и формы. Как следствие - многовероятность толкования дискурса, которую постоянно необходимо иметь ввиду, памятуя о том, что в новых культурных (языковых) обстоятельствах черты аналогий могут нести не сами классические нарративные дискурсы, а их элементы, оторванные от родной среды обитания. Об этом свидетельствует и сама траектория развития и концептуализации жанров, которые теперь, (в творчестве современных авторов, а это не только композиторы) предстают перед нами не как жанровый закон, а в качестве жанровых наклонений – модусов<sup>17</sup>.

Использование когнитивных моделей (к слову сказать, не всегда осознанное или фиксированное авторской теоретической рефлексией) отнюдь не линейно, и не лапидарно. Например, образ-схемы никогда не выступают в качестве единой безальтернативной концепции развития музыкального дискурса. Чаще всего последний мыслится как сложный конгломерат взаимодействия сразу нескольких моделей, причём не только «образных». Используемые композиторами когнитивные модели могут нести в себе следы не только эмпирических впечатлений, но и символизма, оплодотворённого памятью о былых музыкально-типологических первообразах.

В естественном языке перевод (переход) от семантики – к когнитивному этапу осмысления всегда означает визуализацию образа. На уровне протосинтаксиса (или протосемантики) перед нашим внутренним взором всплывает картинка (гештальт) ситуации в целом. Она может возникнуть на любом этапе работы над произведением. Но, возникнув, превращается в

---

<sup>17</sup> Коробова А.Г. Пасторальность в музыке европейской традиции: к теории и истории жанра. Исследование / Уральская гос. консерватория им.М.П.Мусоргского. – Екатеринбург, 2007. – 656с.

руководство к действию, определяя собой драматургию целого, кроме того, легко выводится слушателем, делая восприятие авторской концепции зримым.

В последней четверти XX столетия (и в начале XXI) изменилось «содержание» музыки. Принято говорить, что теперь авторы апеллируют не к миру, а к материалу (тембру – как в сонористике, звуку – как в спектральной школе, форме – как в «новой» программности). Но по большому счёту - это изменение референции, т.е. способа ориентации в мире<sup>18</sup>. Перечислим возможные эпохальные объекты референции в исторической ретроспективе. Представим объекты референции с той степенью обобщения, с какой можно говорить, допустим, о стиле эпохи. И тогда получится, что классический дискурс в качестве главенствующего объекта референции использует типологию, романтизм – программу (способ смыслообразования - метафора), постмодернизм апеллирует к интертексту (здесь чаще всего в организации смысла задействована метонимическая аллюзия). Что же можно сказать о творчестве современных композиторов?

Во второй половине XX столетия название музыкального сочинения отсылает слушателя не к вышеперечисленным реалиям («мир», типология, интертекст), но очень часто – к когнитивным моделям, которые структурируют собой и зримую образность сочинения, и его композиционное строение. Это говорит о том, что референция осуществляется к категориям ментального пространства.

Те или иные фабульные качества тематизма (подобие, контраст и сопряжение тем) вместе с их композиционными функциями (связность или сопоставление, экспозиционность или срединность) обязательно имеют конфигурацию тех или иных когнитивных моделей. Музыкальная форма

---

<sup>18</sup> Референция - "соотнесение высказывания и его частей с действительностью – с объектами, событиями, ситуациями, положениями вещей в реальном мире (и даже не обязательно в реальном, поскольку высказывание может относиться к миру сказки, мифа, фильма) ", Падучева Е.В. Референциальные аспекты семантики предложения //ИАНСЛЯ 1984. Т.42. Э 4. С.291.

может иметь разный генезис происхождения: динамический, тембровый, гармонический, но композиционный итог тектонического развития будет одним и тем же: в большинстве своём это пропозиция, концептуальная метафора или образ-схема.

Приоритет в формообразовании не классической типологии, а когнитивных моделей привёл к тому, что разные сравнивающие стратегии имеют теперь равновеликую степень применимости в анализе произведения. Классической однозначности в определении формы быть не может.

А это, собственно, свидетельствует о том, что мы стоим на пороге нового подхода к решению проблем музыкального формообразования. По всей вероятности, настало время перемен: реляционная логика, на которой зиждилось классическое музыкознание, должна подпитываться и элементами других смыслообразующих методик, во всяком случае, в «анализе» наисовременнейших опусов.

\*\*\*

Эта статья – не о творчестве и научном наследии М.Г.Арановского, а о современных проблемах музыки и музыкальной науки. Но сам контекст (с обилием цитат из трудов Марка Генриховича показывает, насколько провидческими были многие из теорий выдающегося учёного.