

Л. А. Федотова

Музыкальный анализ как жанр музыкознания: актуален ли он сегодня?

Аннотация: Проблема актуальности музыкального анализа в современном музыкознании продиктована самим контекстом новой музыкальной практики рубежа XX—XXI вв. Одной из крайних идей этого периода музыкальной истории является мысль о «конце времени композитора», которая влечет за собой и ситуацию «остывания» интереса к музыковедческому анализу. В статье обсуждаются вопросы обновления аналитической методологии. Анализируются ряд авангардных композиций второй половины XX — начала XXI вв.

Ключевые слова: Музыкальный анализ, аналитическая методология, музыка рубежа XX—XXI вв.

L. A. Fedotova

Musical analysis as a genre of musicology — is it relevant today?

Abstract: The problem of relevance of musical analysis in the modern musicology is dictated by the very context of new musical practice that came about at the turn of the 20–21st centuries. One of the extreme ideas of the period is the idea of “the end of composer”, which entails a situation of “cooling” of interest in musical analysis. The article discusses the question of renovation in analytical methodology. Analyzed are a number of avant-garde compositions written in the second half of 20 – beginning of 21st centuries.

Key words: musical analysis, analytical methodology, music at the turn of the 20–21st centuries.

Вопрос, вынесенный в заголовок, раздается порою даже в консерваторских стенах. В самом деле: не наступает ли вместе с «концом времени композитора» также и конец времени музыковеда-аналитика? Актуален ли анализ музыкальных текстов?

Вопрос этот не так уж и наивен, как может показаться на первый взгляд. Ведь не поспоришь же с тем фактом, что вместе с динамическим процессом изменений в общественной жизни XX века существенно изменяется и художественное

мышление, а значит и восприятие искусства, да и сама сущность музыки. Уже вполне очевидно, что XX век вмещал «сто музык» и, скажем, музыка второй половины века сильно отличалась от того, что было в музыке первой половины века. Ю. Холопов в своей статье о сущности музыки¹ в ходе логических рассуждений доказывает, что даже «Лекция о Ничто» Кейджа есть музыкальное произведение (как считал сам композитор), хотя она представляет собой литературный текст. По той причине, что в этом тек-

сте есть «искусство звуков» (голос певицы), «искусство ритма», «искусство метра... формы», и, наконец, «искусство интонируемого смысла» (по Асафьеву, как известно, мелодия и речь — две ветви интонационного потока).

Но даже если отбросить подобные исключительные примеры, то ведь и во многих собственно музыкальных опусах второй половины XX века, исполняемых на концертной эстраде, по традиционным понятиям — нет ни мелодии, ни гармонии, ни песенной формы². В таком, традиционном смысле действительно идет процесс «замирания» композиторского, авторского творчества. Например, исследователи отмечают, что с 70-х годов XX века в музыке не появилось ни одной новой технической системы³. И «застревший» авангард изобретает «новые догматы веры», «метафизическую глубину и нездешние символы, представленные то одними, то другими числовыми рядами...»⁴.

А вслед за этим и музыковедческая продукция все больше склоняется к разговору о внемузыкальных импульсах творчества: к «разгадыванию» концептуальных замыслов, словесных манифестов, литературных программ, комментариев, которыми композиторы всё чаще и чаще предваряют свои опусы. Складывается такое впечатление, что происходит «остывание» интереса к анализу собственно музыкальных текстов — куда более охотно музыковеды обращаются к музыкальной истории, «вычерпывая» из нее неизвестные или забытые имена и идеи, к изучению архивов, эпистолярного наследия композиторов (что само по себе, конечно, очень важно).

Одна из причин того, что в музыковедческой литературе (равно как и в дипломных работах студентов-музыковедов) остается все меньше собственно музыкального анализа, состоит, по мнению многих ведущих теоретиков XX века, в том, что назрела необходимость создания новой теории современной музыки, новой аналитической методологии, которая бы соответствовала сегодняшним ре-

алиям. Этого требует звуковой материал новой музыки, новые принципы его организации. Авангардная эстетика, по самому статусу, требует от композитора постоянного обновления. Традиционные аналитические методы, которые строились на законах классической системы гармонии, контрапункта, формы, уже не годятся.

В условиях, когда каждое сочинение строится по принципу «индивидуального проекта» (по терминологии Булеза—Холопова), «индивидуального синтаксиса» (по А. Соколову), то есть как бы пишется каждое на своем языке, — в таких условиях первой же задачей становится вхождение в этот новый язык, в его «лексику» и «грамматику». Кроме того, если, например, строгая додекафония диктует и определенную, довольно строгую систему аналитических операций, то другие атональные современные техники — например, сонорика, алеаторика — не предполагают однозначного алгоритма организации своего материала. В таких случаях действительно без «подсказок» самого композитора не обойтись — ни исполнителю, ни слушателю, ни аналитику музыки.

Вот мнение Эдисона Денисова: «Когда ткань музыкального сочинения достаточно нетрадиционна, то композитор должен дать слушателю определенный программный ключ», помочь «настроиться на нужную волну восприятия»⁵. Карлхайнц Штокхаузен, будучи руководителем Курсов новой музыки в Кельне, также считал, что обучать новому и воспитывать слух по-новому надо не только у композиторов, но и, обязательно, у исполнителей и даже слушателей. В свое время о необходимости «структурного» слушания, то есть умения осознавать в музыке смысловую связь, писал и Т. Адорно⁶.

Роль музыкального критика и аналитика музыки в такой ситуации — важнейшая. Аналитическая интерпретация текстов новой музыки становится делом еще более творческим, чем прежде. Потому что каждый раз

требуется услышать и понять «индивидуальный проект» нового сочинения, объяснить процесс композиторского создания музыки, — как бы пройти дорогой самого композитора, от замысла до воплощения.

О необходимости «переворота» музыковедения, «глобального обновления понятий, описаний, определений»⁷ говорят все видные отечественные музыкальные ученые, озабоченные судьбой современной музыки и современной музыкальной науки.

Эту проблему в ряде своих работ поднимал Ю. Н. Холопов⁸. В поисках адекватного метода анализа новой музыки, столь разной в своих конкретных проявлениях, Холопов пришел к выводу о возможности установления только общего логического «закона, формирующего музыкальное явление»⁹. Здесь пригодны именно общеполитические методологические установки: принцип системности как проявление музыкального логоса, принцип функциональности как проекция системности. По Холопову, в условиях современной музыкальной реальности объективно возможен именно функциональный метод анализа, прежде всего — гармонии, но также и метроритма, формы. С помощью этого метода можно «адекватно истолковать <музыку — Л. Ф.> на всех этапах исторической эволюции: сохраняя лишь общую логическую подоснову, функциональный метод по существу создается всякий раз заново, согласно природе и потребностям изучаемого явления»¹⁰. Теорию функционального метода анализа и практическое применение его в конкретных аналитических образцах Холопов демонстрирует как в статьях научного характера, так и в учебной литературе.

Обратим внимание на то, что Холопов постоянно повторяет: «не отрываться от музыки», «не соскальзывать во внемузыкальное». Все «технические» категории музыки концентрируют в себе эстетико-ценностные качества, они — знаки природных явлений¹¹. Поэтому анализ музыкального текста — всех

деталей его «внешней», материальной оболочки — должен быть подробным и тщательным: элементов музыкальной ткани, их свойств, градации качеств, системы связей, функционирования системы в композиции — форме.

О «теории в широком смысле слова», связанной с философией, эстетикой музыки, рассуждал Е. В. Назайкинский. Задачей музыкального анализа как «искусства интерпретации» является, по Назайкинскому, постижение законов, которые «касаются устройства смыслов, устройства поэтического, художественного мира произведения»¹². Вместе с тем автор акцентирует роль анализа собственно музыкального текста, ведь «беспредметная эмоция опредмечивается самой музыкальной материей»¹³.

Сложность же анализа современных сонорных, сериальных композиций заключается в том, что в них мало «интонационного моделирования речи», в них «смыслообразование оказывается лишенным речевой ассоциативной основы»¹⁴. Поэтому на первый план выступает композиция, техника, звуковая комбинаторика. Техника же саморазвивается «до эфемерной тонкости», порою «техника подменяет истину, осуществляя ее»¹⁵.

Для того, чтобы музыковедческий анализ не превращался в сухое описание изолированных технических манипуляций (что так же скучно, как и описание «содержания», «образов» в прежних музыковедческих опусах), и нужна «теория в широком смысле слова», которая содержит и философию и эстетику музыки, и понятия структуры, системы и строгих закономерностей¹⁶.

Об этом размышляют и композиторы. Например, Софья Губайдулина в интервью 2008 года заметила, что в музыке XX века есть одностороннее углубление в технологию, в ней, в частности, потерян эффект тяготения. «Но если тяготение исчезает, то главной задачей композитора становится звуковая комбинаторика, где каждый звук равен другому, и

такое равенство — не благодное состояние...»¹⁷. Известно пристрастие Губайдулиной к сонорике: «в звуке, самом материале звуковом находятся закономерности Вселенной, уходящей к Божественному совершенству»¹⁸. При этом композитор обнаруживает потребность ограничивать, то есть особым образом организовывать чисто сонорную фантазию. И такую возможность Губайдулина находит в аспекте формообразования, в частности, — с помощью числовых рядов и пропорций. В этом, по ее мнению, «можно найти снова степень диссонантности и консонантности. Например, ряд Фибоначчи я представляла себе как „тонику“, как совершенство, а производные — постепенно от него происходящие ряды — как всё большее отдаление от „тоники“»¹⁹.

Можно сказать, что сам композитор подсказывает, как надо слушать и анализировать ее музыку. Именно вслед за мыслью композитора идет, например, музыковед В. С. Ценова²⁰. По Губайдулиной, сегодня «не надо развивать звуковысотную область, новую технику надо искать в ритме»²¹. Как заметила сама Губайдулина: «Материю я хочу освободить, а форме дать закон». Закон — это ритм, выраженный числом и пропорцией. Числовые закономерности и геометрическая стройность стали инициальной составляющей новой техники композиции Губайдулиной, в каждом сочинении она создает «индивидуальный ритмический проект»²².

Обнаружив это в ходе своего исследования, Ценова-аналитик убеждена, что «для раскрытия числовых тайн <музыки Губайдулиной — Л. Ф.> нужен математический же способ анализа»²³, нужен соответствующий терминологический аппарат. Демонстрации такого аналитического метода и посвящена монография Ценовой.

По мнению Пьера Булеза — другой знаковой фигуры XX века, — современная музыка сродни абстрактной живописи, и потому есть потребность «строго продуманных,

почти математически точных средств формообразования»²⁴. Композитор также говорит о роли числовых отношений, особо — о сериализации всех параметров музыкального языка; по его словам это — «выражение современного отношения к искусству, отношения, достойного века науки, торжества разума»²⁵. Но при этом Булез замечает, что хотя математическое, научное объяснение явлений музыки было всегда, всё же «новые способы мышления в музыке <...> должны иметь в своей основе музыкальные законы, а не математические»²⁶. Научный базис не должен заменять музыкальную фантазию. Так же считал и Игорь Стравинский: «Музыкальная форма математична <...> Однако, как бы то ни было, композитор не должен отыскивать математические рецепты»²⁷.

Показательно, что Булез был не только творцом, но и теоретиком музыки. Им написан ряд музыкально-теоретических статей, объединенных в сборники «Записки подмастерья», «Мыслить музыку сегодня»²⁸. Булез считал, что процесс сочинения музыки должен, в идеале, сопрягаться с ее анализом, ибо в музыке есть строгая организация, поддающаяся описанию. Он верил «в необходимость для композитора теории... сочетающейся с фантазией, с творческой интуицией»²⁹.

В статье «О музыкальном анализе» Булез акцентирует внимание музыкальных критиков не столько на «лексиконе», то есть аспектах техники, сколько на необходимости «подняться на более обобщенный уровень музыкальных объектов и локальных структур»³⁰. Гораздо важнее, пишет он, «раскрыть диалектику композиции... проанализировать само соотношение этих музыкальных объектов... соотношение, которое может возникнуть между экспрессией формы... и содержанием композиторской мысли»³¹.

О необходимости научности в музыковедении — «для более высокого уровня формализации» — пишет Л. О. Акопян³². Он ратует за структурный метод музыкального анализа,

шире — за «структурное слышание в музыковедении». Целью анализа, по Акопяну, является не только (даже не столько) исследование материальной («поверхностной») структуры, но и проникновение вглубь самого процесса творчества, поиски и «конструирование теоретической грамматики музыки»³³. Естественно, что автор опирается на идею Г. Шенкера об иерархии структурных слоев музыкального текста и, соответственно, на аналитический метод Шенкера.

При всей значимости замысла глубинного анализа, декларируемого Акопяном, нельзя не обратить внимания на заключительный вывод автора о том, что предложенный метод не является панацеей во всех случаях интерпретации музыкальных явлений, и особенно — музыки новейшего времени. Метод Шенкера порожден тональным мышлением в классической музыке и оказывается неприемлемым по отношению к музыке совсем другого типа. Так, в анализе сочинений XX века невозможно игнорировать так называемый поверхностный структурный слой. Фактура, по мнению В. Екимовского, это и формообразующий, и смысловой, и логический фактор³⁴. Еще Антон Веберн говорил в своих «Лекциях»³⁵, что в музыке всё тематично, то есть важно по смыслу: линия, вертикаль, пауза, тембр, громкостный нюанс, плотность ткани; например, в пуантилистической технике всё это — именно содержательный слой.

Акопян признает: «глубинная структура музыкального текста — это, вообще говоря, нечто с размытыми, нечеткими границами»³⁶. И вполне естественна итоговая мысль автора о том, что оценка музыкального явления, и, соответственно, аналитический метод будут адекватны лишь тогда, когда они исходят из имманентных свойств данного конкретного явления, то есть музыкального материала конкретного произведения со всеми его структурными слоями.

Так, еще раз подтверждается мысль многих исследователей, что невозможен только

один, как единственно истинный, метод анализа музыки. Например, К. Дальхауз призывал при анализе музыки «сознательно дистанцироваться от какого-то единственного метода» и говорил об «эклектике здравого смысла»³⁷. В чем-то сходных воззрений придерживается и А. Соколов, который считает, что анализ конкретного сочинения — это «нахождение какого-то нового логического стержня»³⁸.

А. С. Соколов рассуждает: «Целью авангарда была культура *opus unicum*», что «не предполагает <...> унификации со стороны музыкальной теории»³⁹. Новая культурная ситуация такова, что музыка развивается не в сторону авторского композиторского начала, изобретения новых имманентно-музыкальных техник, но в сторону синтеза искусств. Соответственно, картина описания таких синтетических культурных объектов должна быть не сугубо музыковедческой, а культуроведческой⁴⁰. При этом аналитический метод может опираться на различную мировоззренческую основу — религиозную, философскую, может использовать методологические инструменты литературоведения, семиотики, структурализма.

Сам Соколов предпочитает «сочетать культурологический подход с очень точным инструментарием музыковедческого анализа»⁴¹. Об этом свидетельствуют его работы последнего времени, например, «Введение в музыкальную композицию XX века» — книга, написанная в жанре учебного пособия для вузов⁴². В ней общая культурологическая направленность паритетно сочетается с обсуждением конкретных музыкально-теоретических вопросов. Семь теоретических глав представляют особенности музыкального искусства в контексте современной культуры: историзация сознания как соединение огромных пластов культуры; структурализм «как абсолютизация культуры *ratio*»; особый статус техники в композиторском творчестве; новые принципы формообразования, сонор-

ное пространство как «погружение в самую глубь звуковой материи»⁴³. Вторая же часть книги Соколова предлагает анализ избранных произведений современной музыки (в том числе образцы авторского, композиторского анализа), демонстрирующий детальное, скрупулезное исследование музыкальных текстов, руководимое «верховным» теоретическим взглядом.

В контексте аналитической ипостаси музыковедения интересна глава «Взаимосвязь теории и практики в музыкальной композиции XX века» в другой книге А. Соколова: «Музыкальная композиция: Диалектика творчества»⁴⁴. В частности — исследование такого специфического феномена культуры XX века как «авторский анализ», который представляет собой, по мысли Соколова, «характерный атрибут структурализма как метода мышления»⁴⁵. В таком авторском комментарии, который создается параллельно с сочинением музыки, композитор, как правило, объясняет структурную идею своей композиции.

Итак, по общему мнению, анализ новой музыки — с ее новой поэтикой, новым композиторским «лексиконом» (техникой письма) — должен в своем аналитическом языке (терминологическом, художественно-описательном) быть адекватен замыслу-идее композитора и конкретному звуковому материалу сочинения. Он должен содержать сведения о том, что есть в новом тексте индивидуально-специфического, нового, — а не о том, чего нет в этом тексте (между тем с традиционной точки зрения в нем нет многого!).

В качестве образца приведем аналитический стиль лишь одного из авторов в отечественном музыкознании — Т. В. Чередниченко, теоретика и историка, культуролога и публициста. Ее музыковедческий метод интересен как раз объемностью взгляда на музыкальное искусство. В аннотации к книге Чередниченко «Музыкальный запас: 70-е» сказано: «Музыка <...> представляется автору

мировоззренческим фонендоскопом; данные стихийного звукомониторинга позволяют лучше понять современность»⁴⁶.

Чередниченко пишет, что новая музыка «открыла другую поэтику, напрочь лишенную исторических деяний и вязкого социально-бытового умиления»⁴⁷. Автор предлагает свои лаконичные аналитические эссе, как раз «ухватывающие» эту особенность авангардной музыки второй половины XX века. Музыкальность ее анализа (например, непростых для восприятия серийных партитур П. Булеза, А. Волконского, Э. Денисова) состоит в том, что автор-интерпретатор стремится точно «услышать» композитора — и поэтический смысл произведения и технологию его воплощения, — описать все это художественно-сочным языком⁴⁸.

«Представим себе, — пишет она о цикле «Молоток без мастера» Булеза, — прозрачный многогранный кристалл, вовлекающий взгляд в бесконечность согласия всех своих больших и малых граней... Живописный кристалл внутри себя еще и подвижен, изменчив, экспрессивно пантомимичен»⁴⁹. И дальше — о пластическом образе, воплощенном конкретными средствами музыкальной выразительности, например, пластикой вокальной линии.

Особенности структурного устройства «Сюиты зеркал» Андрея Волконского — в соответствии с названием сочинения — Чередниченко описывает так: «Мелодии, созвучия, части формы отражают друг друга... В каждом изломе этого зеркального хрусталя, в каждой его поверхности смутно клубятся, обретают очертания и размываются разноликие образы, как при гаданиях перед зеркалом... Видимости умножают друг друга, так что прозрачное сочинение наполняется неуловимой толпой ликов... Если б можно было спрессовать смысл взглядов и лиц в зеркальной патине, получилось бы духовное вещество „Сюиты зеркал“. — И все „звучит“»⁵⁰.

О кантате «Солнце инков» Денисова: «...это математически дисциплинированный

обвал слепящего света. Далекая ирреальность больных богов, красных гор, громадного океана подробно, наглядно, переполнена сиянием звонко-гулких ударных, медных духовых, скрипичной вибрации и открытого звука сопрано... Но экстаз света есть вместе с тем отвлеченная драма чисел. Двенадцатитоновый ряд претерпевает крушение <...> и вновь собирается воедино... Возникает сугубо структурный драматизм кульминации и сугубо структурный катарсис заключения... В „Солнце инков“ звучит железная воля конструкции, но звучит она в тоне радостной полноты жизни»⁵¹. Чередниченко замечает, что Денисова, математика по своей первой специальности, «не отпускает здравый смысл уравнения». Но при всем своем интересе к вычислениям (звуковысотным, ритмическим) он не испытал увлечения ни метафизическими тайнами, ни полистилистикой.

А вот Губайдулина, пишет Чередниченко, «апеллирует к мистическим энергиям, сопрягающим этот и тот миры». Она предпочитает оперировать символами, «за которыми — неисповедимый океан высшего смысла. Возникает новый, вкрадчивый в своей отвлеченности пафос». Но этот пафос нередко «упирается в заведомо неопределимое»⁵². О технике губайдулинского письма: «Оппозиции сонорных качеств легко символизируются» (светло/темно = свет/тьма; прозрачно-плотно = небо/земля и т.д.). Кроме того, «за символической наглядностью композиции скрывается математическая тайность». Это — «неслышимые знаки», которые приобретают не только рациональный, но и мистический смысл⁵³.

Размышляя об авангардной музыке последней трети XX века, Чередниченко делает довольно мрачный вывод: «избыток информации, господство количества и пустота в качестве опоры: таково музыкальное описание исторической ситуации. Похоже на тупик»⁵⁴.

Здесь, наверное, уместно привести в пример некоторые композиторские описания кон-

цептуального вектора, в которых «творчество смещается за границы музыкального материала»; музыка «лишается автономии» (в отличие от тональной «абсолютной музыки» классиков и романтиков) и приобретает «прикладную функцию» (как в доклассическую эпоху)⁵⁵. Привлекаются средства различных видов искусства, а «музыка выходит за рамки чистого своего звучания, приобретая дополнительный (не один и не два) смысл. — И это есть концепт», — говорит В. А. Екимовский⁵⁶. Композиторы с увлечением сочиняют манифесты, словесные программы, комментарии с «самоанализом» своих композиций. Этот «поток словесно-творческой продукции... становится даже шире и энергичнее, нежели поток продукции звучащей»⁵⁷. Композитор в этих случаях сочиняет не собственно музыкальный текст, а контекстные обстоятельства, в которых существует музыкальный текст.

И как же анализировать такие «опусы»?

По мнению композитора Владимира Мартынова, весьма заинтересованно размышляющего о судьбе современного музыкального искусства, постмодернистские, постопусные композиции — это уже «неавторская», «некомпозиторская» музыка, и в анализе не должно быть «навязывания законов композиции тому, что этим законам изначально не подчиняется»⁵⁸.

Например, криптофонические, литерофонические композиции, основанные на перекодировании вербального смысла в некие музыкально-звуковые соответствия, представляют музыку лишь как «форму инобытия слова». Развертывание композиции происходит в этих случаях уже не по музыкальным законам: «синтаксис... определяется лексическим и фразовым строением „уртекста“»⁵⁹.

Обратимся к одному из таких сочинений — триптиху Ивана Соколова «О Кейдже» для фортепиано, написанному в 1992 г. (пример 1). Автор сочиняет для этой композиции свой стихотворный текст к каждой части, а

также дает комментарии к исполнению: например, пианисту рекомендуется читать текст вслух; по ходу игры музыкального текста левой рукой еще и рисовать на листе бу-

1

маги линейный график правой рукой (в I ч.); или — сопровождать игрой на струнах рояля, тем самым представляя «графический эквивалент каждой музыкальной фразы» (во II ч.).

Mano sinistra

О Кейдже мир Кейджа чест

Con Ped.

свободна и проста идея

четыре тридцать три как

невозможность плохо

написать и больше как

невозможность златая.

В начале цикла все внимание — стихотворению Соколова во славу Кейджа; текст эзотерически-символический, с числовыми фантазиями вокруг Кейджевой идеи 4'33". Ему сопутствует нотно-звуковой пласт, созданный на основе изобретенного композитором шифра-алфавита: 33 буквы алфавита — от «а» до «я» — переведены в поступенный ряд звуков хроматической гаммы, повторенный в разных октавах — от *g* малой до *dis* третьей. Получена весьма условная «мелодия», индифферентная высотно и ритмически. По сути, эта линия безынтонационна, музыкальной идеи в ней нет. Это лишь звуковой декор, функция которого оформительская («звуковые обои», как сказал бы Эрик Сати).

Центром композиции является II часть с музыкальной монограммой Кейджа — CAGE. По замыслу Соколова, Кейдж стоит меж двух эпох: «эпохи Три, что исчерпала тело музыки,

и Два — эпохи, дух, астрал, эфир...» Эта часть сочинения названа «Воздушное письмо» (Соколова — Кейджу). Текст «письма» предваряется эпиграфом из Ф. Тютчева: «Поэта око, в светлом иступлении...». Здесь музыкальный замысел представлен интонационной осмысленностью самой монограммы, спокойно-гармоническим континуумом (терции и квинты, складывающиеся в трезвучные и септаккордовые мотивы), тембром-регистровым *Tintinnabuli* (колокольчики), музыкальной мотивно-фразовой артикуляцией, техникой минималистской комбинаторики (кроме четырех звуков монограммы нет никаких других). Эта сонорная медитация передает смысл текста ко II части: «Ваше „око“... круговращается — лишь внутрь себя направленное... с прозрачною свободой нездешней...» (пример 2).

2

Senza tempo

*no capricciose
auf den Seiten*

В III части, «Предсказание», музыкальная символика сгущается: рядом с монограммой Кейджа возникает «вечная» музыкальная

эмблема Баха. Они звучат в низком регистре рояля и произносятся голосом пианиста (пример 3).

3

[illegible]

Драматический узел этих монограмм — как двух полюсов, столь разных интонационно-концентрированных пучков — лишь обозначен, но не развит: это — загадка, которую еще предстоит решать. Как представляется, «Предсказание» Соколовым только намечено, но оставлено открытым для свободного домысливания.

Этот пример криптофонической композиции наводит на мысль о безусловной самодостаточности музыки как осмысленной речи в звуках, о «культурной символической» собственно музыкальных — звуковысотных и ритмических отношений, которые «растут из биогенной „математики“ пульса и дыхания»⁶⁰. Даже закованная в латы криптофонической структуры музыка способна сказать о тайне заложенного в произведении смысла больше, объемнее, богаче, чем слово, жест, рисунок, график... Подтвердим сказанное музыковедом словами одного из композиторов наших дней — Владимира Тарнопольского: «...музыка самодостаточна по образности: она более интересна, чем любой рассказ, и более структурирована, чем любой структуризм»⁶¹. Неслучайно также, что свою статью о криптофонических опытах отечественных композиторов автор, на этот раз музыковед И. И. Сниткова завершает эмоциональным резюме: «Так не достаточно ли нам того, что, может быть, сама музыка *ges facta* является одной из непревзойденных по своему совершенству форм криптографии?»⁶²

Вот еще одно концептуально задуманное сочинение — «Метамузыка» Сергея Загния (2001 г.). Как его воспринимать и анализировать?

«Опус» представляет собой кальку с текста Вариаций ор. 27 А. Веберна, в котором изъят... звуковысотный параметр. Зато без каких-либо изменений оставлены все другие атрибуты нотного текста: ключи на нотных станах, размер и тактовые черты, паузы, артикуляционные и громкостные знаки, исполнительские комментарии, — и так полный текст

всех трех частей веберновского цикла.

На вопрос: что же это такое? — отвечает сам Загний в названии своего опуса: это — метамузыка. То есть нечто после, за пределами собственно музыки; или, возможно, — переход к какому-то иному ее бытию: например, «музыка для глаз». И кто же «прочитает» этот текст? Ведь лишь хорошо знающий это знаковое сочинение Веберна поймет предпринятый Загнием эксперимент (имени Веберна не упоминается). Лишь сконцентрировав свою внутреннеслуховую волю, можно представить себе подлинное звучание. А может быть автор (Загний) декларирует достаточность любых параметров музыки, даже таких метамузыкальных, которые «читаются» лишь глазами? Но тогда и Загний — не автор сочинения, а «метаавтор».

Владимир Мартынов по поводу этого сочинения Загния выразился определенно: это — «беспрецедентное самоустранение фигуры композитора», здесь — «лишь некие манипуляции с уже существующим... материалом»⁶³. Да ведь еще Стравинский предрекал «посткомпозиторский период музыкальной истории»⁶⁴. Все это — реальность современной музыки, новая, декларируемая. Екимовский, как говорится, «на полном серьезе» пишет композиции с названиями «Лунная соната», «Бранденбургский концерт». Да и сам Веберн в свое время «пересочинил» Ричеркар Баха.

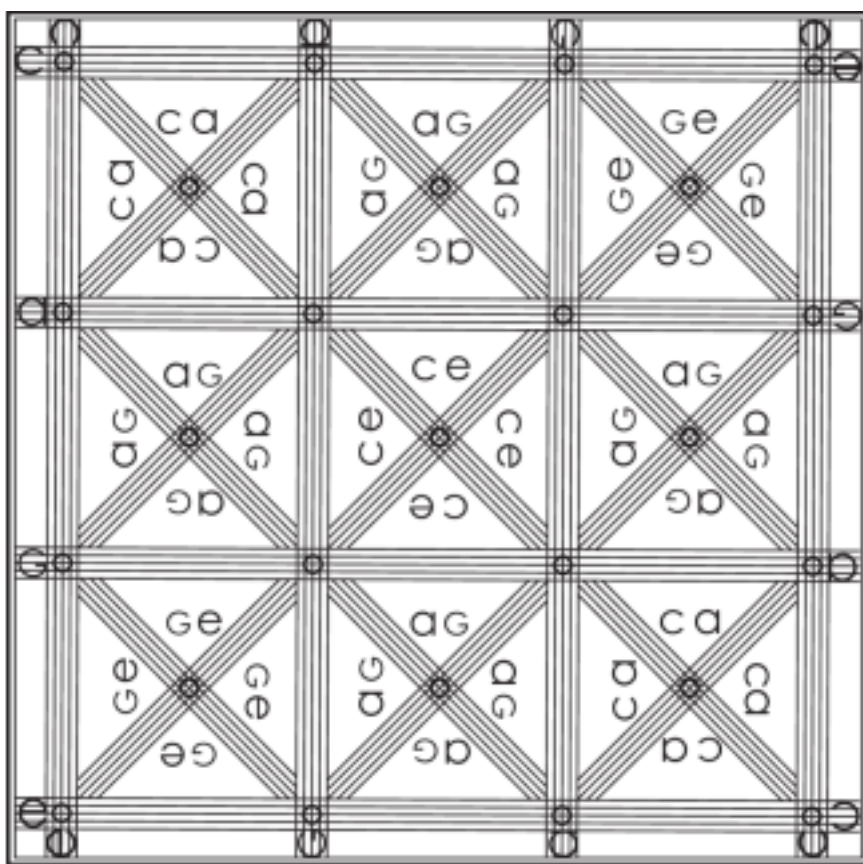
Если провести аналогию с анализом Хлопова «Лекции о Ничто» Кейжда, то можно констатировать, что в сочинении Загния уже нет «искусства звука» (никто его не произносит), а «искусство ритма... метра... формы» лишь заимствовано у Веберна; нет и «интонируемого смысла», так как остатки его в виде артикуляционного графика дают лишь условную (вторичную, третичную...) картину чужого сочинения.

И, пожалуй, еще один пример концептуальной композиторской фантазии: *DSCH-variations* и *CAGE-variations* Сергея Жукова (1997 г.). Алеаторический замысел не

предполагает законченного текста музыкального произведения, форма его свободно реализуется в процессе исполнения. Фиксированный текст композитора Жукова представлен графически.

В Вариациях на CAGE структурный план — «тема» и возможное ее развертывание — воплощен в квадрате-схеме с изошренными геометрическими соответствиями его ячеек по диагоналям, вертикалям и горизонталям. Вместо нот здесь — буквенные символы эле-

ментов монограммы Кейджа ($c-a$; $a-g$; $c-e$; $g-e$). А исполнителю (без указания — на каком инструменте) предоставлена полная свобода: «играть в любой октаве, любой динамике и любым штрихом, как по горизонтали, так и по вертикали, как сверху вниз, так и снизу вверх, как справа налево, так и слева направо, как одной группой, так и двумя, тремя, и даже четырьмя, находящимися в одной клетке» (пример 4).



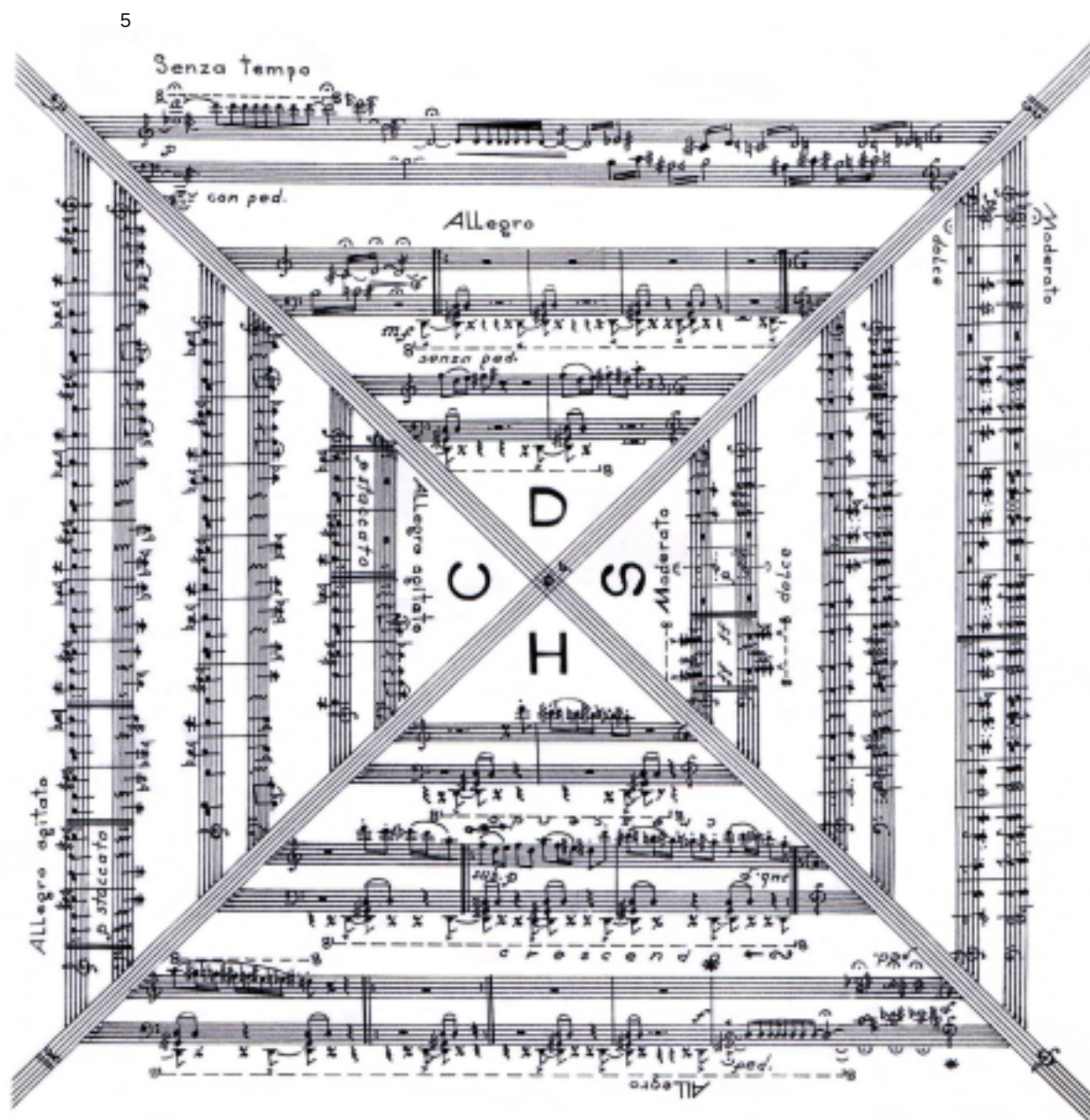
Для Вариаций на DSCH композитор предложил квадрат с нотным текстом в четырех секторах, каждый звучит под знаком одной из четырех букв монограммы Шостаковича. В центре, на пересечении незаполненных нотных станков — нотный знак, который в разных ключах читается, соответственно, как d , es , c , h — подобно то-

му, как при вращении калейдоскопа получаются разные цветные фигуры. Текст в каждом из секторов — это фрагменты музыки Шостаковича: прелюдия C-dur из цикла 24 прелюдии и фуги, сольные эпизоды рояля из Первой симфонии и Вальс-шутка (пример 5).

Однако все это — «обработанный» Шостакович, но никак не его «аутентичные» тек-

сты. Скажем, в Первой симфонии у Шостаковича еще не было авторской эмблемы, а здесь она sonorно открывает вариационный цикл (подобно тому, как симфония Бетховена открывается скандированием тонического трезвучия). Прелюдия из полифонического

цикла «перекрашена» из C-dur в преимущественный c-moll, по-видимому для выделения звука *es* (*s*), под знаком которого идет сектор. Вальс-шутка приобрел, по сравнению с текстом Шостаковича, пикантные альтерации ступеней.



Помимо такой вариационной «корректируры» текстов Шостаковича предполагается и другое варьирование, например, прочтение зафиксированных нотных текстов не только от начала к концу, но и от конца к началу. Об этом

свидетельствует запись ключей на двусторонних нотных станах. Это предполагает исполнение текста не только в ракоходной, но даже зеркально-инверсионной форме, в результате чего звучание радикально изменяется⁶⁵.

В сочинении Жукова функция композитора все-таки в большей мере структурная. Как режиссер он лишь предписывает определенный план действий в процессе исполнения: секторы должны чередоваться в порядке возглавляющих их монографических букв; предусмотрены повторы зафиксированных «квадратов» — точные и варьированные. Но окончательная форма не предусмотрена, она импровизационно открыта.

Кажется очень проницательным наблюдение, что в современной композиции основным «полем действия», главным параметром становится не время, а пространство. Временная форма предполагает развитие, а пространственная — лишь то или иное размещение готовых блоков, игровую манипуляцию с ними (в том числе переворачивание «с ног на голову»)⁶⁶.

В композициях, подобных описанным, на поверхность преднамеренно выходит внутренняя структура. О форме же, через которую композитор обращается вовне, к слушателю, он беспокоится меньше. Означает ли это, что композитор теперь пишет музыку лишь «для себя»? «Музыка пришла к принципиальной непонятности. При этом глубинная оригинальность превратилась в броскую новизну»⁶⁷. Мало того. «Виртуально-концептуальное измерение» в таких композициях уже «в принципе может обойтись без звуков...»⁶⁸. Это сказано, казалось бы, именно про «Метамузыку» Загния

Другой известный музыковед — С. И. Савенко считает, что эту новую ипостась современного музыкального искусства впору назвать «„постпсихологическая музыка“, где исчезли не только монологи, но и прежняя центрированность мира в сознании „главного героя“, которого уже нет. Мир стал необратимо полицентричен, и для отечественной музыки этот перелом не стоит недооценивать»⁶⁹.

Авангард (или поставангард) — это, конечно, не единственный вектор в про-

странстве современного музыкального искусства. Есть и музыка иного рода: Свиридова и Караманова, Уствольской, Пярта и Сильвестрова, Буцко... Но в любом случае, новая «теория в широком смысле слова» (Е. Назайкинский) и новая аналитическая методология должны учитывать мировоззренческий перелом, в том числе существенное обновление поэтики и технологии художественного творчества.

В заключение можно констатировать, что вопрос об актуальности музыкального анализа, конечно же, решается положительно. Но при этом остаются актуальными и попутные задачи. Сохраняется необходимость «переворужения», даже «глобального обновления понятий, описаний, определений» (Ю. Холопов). Ясно, что невозможна единая, адекватная времени система музыковедческого анализа. Современная музыка многообразна. Ведь даже вопрос о сущности самой музыки обсуждается до сих пор.

И потому композиторские «индивидуальные проекты» предусматривают также адекватные аналитические «индивидуальные проекты».

Примечания

1. Холопов Ю. О сущности музыки // Юрий Николаевич Холопов и его научная школа. М., 2003. С. 6—17.
2. Там же. С. 8.
3. Черденченко Т. Музыкальный запас. 70-е: Проблемы, портреты, случаи. М., 2003. С. 19.
4. Там же. С. 20.
5. Шульгин Д. Признание Эдисона Денисова. М., 2004. С. 84—85.
6. См.: Соколов А. Музыкальная композиция: Диалектика творчества. М., 1992. С. 57.
7. Холопов Ю. О современных проблемах музыкознания / Интервью 2000 г. // Амра-

- хова А. Современная музыкальная культура: Поиск смысла: Избранные интервью и эссе о музыке и музыкантах. М., 2009. С. 10.
8. См., в частности: *Холопов Ю.* 1) Очерки современной гармонии. М., 1974 ; 2) Функциональный метод анализа современной гармонии // Теоретические проблемы музыки XX века. Вып. 2. М., 1978. С. 169—199 ; 3) К проблеме музыкального анализа // Проблемы музыкальной науки. Вып. 6. М., 1985. С. 130—151 ; 4) Гармония: Практический курс. Ч. I, II. М., 2003 ; 5) О сущности музыки // Юрий Николаевич Холопов и его научная школа. С. 6—17 ; 6) О современных проблемах музыкознания / Интервью 2000 г. // Амрахова А. Современная музыкальная культура: Поиск смысла: Избранные интервью и эссе о музыке и музыкантах. М., 2009. С. 4—19.
 9. *Холопов Ю.* К проблеме музыкального анализа. С. 137.
 10. *Кюрегян Т.* «Универсальная гармония» Ю. Н. Холопова // Музыкально-теоретические системы: Учебник. М., 2006. С. 604.
 11. *Холопов Ю.* К проблеме музыкального анализа. С. 148.
 12. *Назайкинский Е.* Музыкознание как искусство интерпретации / Интервью 2003 г. // Амрахова А. Указ. соч. С. 68.
 13. Там же. С. 62.
 14. Там же. С. 66.
 15. *Чередниченко Т.* Музыкальный запас. 70-е: Проблемы, портреты, случаи. М., 2003. С. 36—37.
 16. *Назайкинский Е.* Указ. соч. С. 68.
 17. *Губайдулина С.* Для кого пишет музыку композитор / Интервью 2008 г. // Амрахова А. Указ. соч. С. 167.
 18. Там же. С. 168—169.
 19. Там же. С. 170.
 20. *Ценова В.* Числовые тайны музыки Софии Губайдулиной. М., 2000.
 21. Там же. С. 77.
 22. Там же. С. 171.
 23. Там же. С. 77.
 24. *Кон Ю.* Пьер Булез как теоретик (Взгляды композитора в 1950—60-е годы) // Кризис буржуазной культуры и музыка. Вып. 4. М., 1983. С. 112—196.
 25. Там же. С. 182.
 26. *Булез П.* Беседа с Эдисоном Денисовым // Композиторы о современной композиции. М., 2009. С. 136.
 27. *Стравинский И.* Диалоги. Л., 1971. С. 228.
 28. См. об этом: *Кон Ю.* Пьер Булез как теоретик.
 29. Там же. С. 191.
 30. *Булез П.* Вопрос наследия // Там же. С. 146.
 31. Там же. С. 144
 32. См.: *Акопян Л.* Анализ глубинной структуры музыкального текста. М., 1995 ; Его же. Теория музыки в поисках научности: методология и философия «структурного слышания» в музыковедении последних десятилетий // Музыкальная академия, 1997, № 1. С. 181—189, № 2. С. 110—123.
 33. *Акопян Л.* Теория музыки в поисках научности. № 1. С. 183.
 34. *Екимовский В.* Метаморфозы стиля / Интервью 2005 г. // Амрахова А. Указ. соч. С. 195.
 35. *Веберн А.* Лекции о музыке. Письма. М., 1975.
 36. *Акопян Л.* Анализ глубинной структуры музыкального текста. С. 183
 37. *Чередниченко Т.* Музыкальный запас. С. 215.
 38. *Соколов А.* Современная музыка и современное музыкознание: возможен ли сегодня разговор на равных? / Интервью 2004 г. // Амрахова А. Указ. соч. С. 73.
 39. Там же. С. 70.
 40. Там же. С. 71.
 41. Там же. С. 79.
 42. *Соколов А.* Введение в музыкальную композицию XX века. М., 2004.
 43. Там же. С. 142—144.
 44. *Соколов А.* Музыкальная композиция: Диалектика творчества. М., 1992.
 45. Там же. С. 55.
 46. *Чередниченко Т.* Музыкальный запас. С. 4.
 47. Там же. С. 60.
 48. С извинением перед читателем, позволим

себе далее по необходимости пространное цитирование эпизодов из книги Т. Чередниченко.

49. *Чередниченко Т.* Музыкальный запас. С. 56.
50. Там же. С. 57.
51. Там же. С. 62—63.
52. Там же. С. 71.
53. Там же. С. 72, 73.
54. Там же. С. 75.
55. *Чередниченко Т.* Эстетика консерватизма // Советская музыка, 1984, № 2. С. 107, 109.
56. Цит. по: *Амрахова А.* Современная музыкальная культура. С. 198.
57. *Чередниченко Т.* Эстетика консерватизма. С. 106.
58. *Мартынов В.* Конец времени композиторов. М., 2002. С. 23.
59. *Сниткова И.* «Немое» слово и «говорящая» музыка (Очерк идей московских криптофонистов) // Музыка XX века. Московский форум. Сб. № 25. М., 1999. С. 100.
60. *Чередниченко Т.* Музыкальный запас. С. 112.
61. Цит. по: *Амрахова А.* Указ. соч. С. 135.
62. *Сниткова И.* Указ. соч. С. 108.
63. *Мартынов В.* Указ. соч. С. 272.
64. Стравинский в беседах с Р. Крафтом также употреблял термин «метамузыка», например, в таком рассуждении: «Но следует ли рассматривать такое явление, как Кайдж, в чисто музыкальном плане? <...> Не лучше ли будет его определить как „метамузыку“?» См.: *Стравинский И.* Диалоги. М., 1971. С. 122.
65. Такими полифоническими «фокусами» увлекались додекафонисты. Но, например, Шенберг в сочинении «Три сатиры» ор. 28 выбирал вариант палиндрома, когда прочтение в ракоходно-инверсионной форме точно соответствовало первоначальному тексту, то есть основной форме.
66. *Чередниченко Т.* Музыкальный запас. С. 326—327.
67. Там же. С. 297.
68. Там же. С. 298.
69. *Савенко С.* Ассоциация современной музыки: второй опыт на русской почве // Музыка XX века. С. 52.