

А.Г. Субботняя

Парадигмы семантических взаимодействий в музыке

Взаимодействие восточного и западного музыкального искусства является сегодня одной из актуальных проблем гуманитарного знания. Именно XX век признал их самоценность и равнозначность для современного мира, о чем свидетельствует художественное, музыкальное, включая композиторское, творчество. Назовем важнейшие имена – В. Гете, П. Гоген, Н. Рерих, О. Мессиян, И. Стравинский. Особое место в этом процессе принадлежит интенции западных композиторов к преломлению в музыке отдельных принципов буддизма. Целью нашей работы является разработка и теоретическая концептуализация нового музыкального пространства, возникающего вследствие конвергентных процессов, происходящих в искусстве. Для достижения поставленной цели определены следующие задачи: выявить сферы взаимодействия европейского музыкального искусства с восточной культурой, раскрыть их наиболее важные аспекты на примере произведений европейских, включая белорусских и российских композиторов.

Как известно, взаимодействие – это всеобщая форма связи явлений, предметов, действительности, образов и мыслей, и отражение этих связей и отношений в сознании человека. В процессе взаимодействия стороны той или иной системы не только меняются местами, но и непрерывно изменяются сами, вызывая трансформацию всего единого взаимодействующего целого [1]. Эти процессы происходят и в музыкальном искусстве.

В результате взаимодействия восточной (East) и западной (West) традиции, образуется некоторое третье поле, оказавшееся при соприкосновении взаимодействующих сторон. Обозначим его N (новое пространство) (рис. 1):

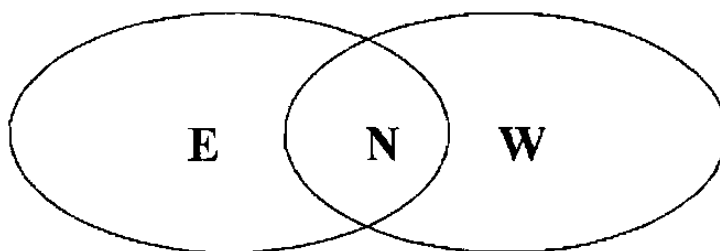


Рис. 1. Схема взаимодействия.

Этим **новым пространством** стало авангардное* музыкальное искусство, стремившееся радикально переустроить не только сознание, но и общество. Будучи революционным по своей природе, авангард, как правило, сочетается с радикальными политическими убеждениями, но в тоталитарной ситуации (бывший СССР и гитлеровская Германия) авангард был объявлен антинарод-

* Термин «авангард» взят из военной лексики, «авангардом» традиционно назывались первые ряды войск; быть «в авангарде» – значит быть впереди всех, причем в рискованной, боевой ситуации.

ным (или «дегенеративным») искусством и запрещен цензурой. К середине прошлого века авангард постепенно утратил пафос «противостояния», а вместе с ним – и «утопический» оптимизм, и революционную энергетику, став, вопреки своей природе, эстетической традицией. Однако в конце XX столетия многие его идеи, стратегии и амбиции были воскрешены, переосмыслены и взяты на вооружение радикальными поэтами, художниками и музыкантами.

Таким образом, взаимодействие представляет собой тернарную структуру, которая изменяется, развивается и приводит в движение все три составляющие. Обратимся к научной статье В.Е. Еремеева, в которой он рассматривает триграммы из китайской «Книги перемен» как символы взаимодействий*. Триграммы представляют собой символы, в которых в трех вертикальных позициях располагаются в разных комбинациях сплошные и прерывистые черты**. Для удобства в китаеведении принято выражать триграммы с помощью троичных комплексов цифр 1 и 0, по порядку слева направо соответствующих позициям триграмм, считываемых сверху вниз (рис. 2).

Триграммы								
Двоичный код	111	110	101	100	011	010	001	000

Рис. 2. Схема триграмм.

Использование системы триграмм, закрепившейся в китайской культуре, помогает понять процесс «востокоизации» (понятие В. Холоповой) европейской музыкальной культуры и искусства – жанров, стилей, принципов формообразования, семантических структур, а также выявить закономерности взаимодействия Востока и Запада, актуализировавшихся в современных условиях, и построить реконструктивные модели авангардной музыкальной композиции, базирующиеся на конвергентной идее. Триграммы в этой связи видятся как кодовые знаки, которые призваны обозначать эталонные наборы взаимодействий, происходящих как в культуре и искусстве, так и в разных сферах мироздания***.

* По древнекитайским писаниям, триграммы (гуа) были изобретены мифическим мудрецом Фуси, жившим в первой половине III тысячелетия до н.э. Как показывает современная историческая наука, самым ранним достоверным упоминанием о триграммах являются несколько фрагментов из сочинения «Цзо чжуань» («Комментарий [господина] Цзо»), относящихся к VII в. до н.э. В этих же фрагментах впервые говорится о «Книге перемен» («И цзин»), включающей в себя учение о триграммах и ставшей со временем важнейшей книгой в китайской культуре.

**Сплошные черты обозначают янские (световые, мужские, сильные и т.д.), а прерывистые – иньские (теньевые, женские, слабые и т.д.) силы или стороны того, что символизируется триграммами.

***Если представить трехуровневую структуру взаимодействия (рис. 1) в виде триграммы, то можно вычислить семантический код взаимодействия. Как показывает схема, имеет место восемь вариантов семантических кодов (111, 110, 101, 100, 011, 010, 001, 000), которые репрезентируют динамическую структуру развития взаимодействующих сторон, учитывая ее активность или пассивность:

1. Код с тремя единицами – независимое, самостоятельное существование каждой из сторон.
2. Код с одним «0» – начало видоизменения, деформации одной из сторон.
3. Код с двумя «0» – в результате взаимодействия возникает нечто «новое».
4. Код с тремя «0» – полное растворение друг в друге, создание единого, целого пространства.

В центре нашего внимания – семантические коды, которые выступают механизмами и регуляторами взаимодействий в авангардной музыке. Семантика (значение, смысл) [2] – явление, которое зарождается и функционирует не только в собственных рамках, но также «конвертируется» в категории иной, в данном случае, музыкальной культуры путем понимания, осмысления, перевоплощения [3]. Например, поэтические образы, сказочные герои, мистические символы, философские мировоззрения, явления природы находят свое отражение в музыкальном перевоплощении с помощью средств музыкальной выразительности в виде ладов, аккордов, инструментов, типов изложения, музыкальных форм, тембра, метроритма, манеры и способа интонирования и т.д. Выделим наиболее значимые, на наш взгляд, уровни, аспекты реализации или сферы приложения семантического кода:

- **содержательно-смысловой (символы, темы и образы) уровень;**
- **языковой уровень, реализующийся в интонационном и ладогармоническом, тембро-регистровом и метроритмическом аспектах произведения;**
- **когнитивный, или ментальный, уровень.**

Говоря о взаимодействии восточной и западной музыкальной традиции на *содержательно-смысловом уровне* семантики выделим специфику претворения образов Востока в творчестве таких композиторов, как Н.А. Балакирев (фортепианная фантазия «Исламей»), Н.А. Римский-Корсаков (симфоническая сюита «Шехеразада»), И.Ф. Стравинский (опера «Соловей»). Образы восточной поэзии в вокальной музыке репрезентировали европейские и белорусские композиторы: Г. Малер (симфония-кантата «Песнь о земле»), А. Веберн (вокальные миниатюры), С. Губайдулина (кантата «Ночь в Мемфисе»), Т. Смирнова («Из японской поэзии»), В. Кузнецов («Два стиха Хо Ши Мина», «Лирические стихотворения Мао Цзэдуна»), С. Бельтюков (романсы на стихи китайских поэтов), А. Короткина (музыкальный перформанс «Песни Басё» на стихи японского поэта).

Языковой уровень представлен средствами музыкальной выразительности, а именно: интонационной природой (кварто-квинтовые ходы, пентатоника, лады ограниченной транспозиции), фоническим тембром звучания китайских и японских инструментов, особым метроритмом (нечетный размер 5/4, 7/8, 9/16, бестактовый ритм, «a la gaga»). Интонации восточной музыки, ее ладогармоническая природа в виде пентатонного звукоряда звучат у К. Дебюсси («Пагоды» из фортепианного цикла «Эстампы»), у Т. Смирновой («Японские акварели»), белорусского композитора-современника Г. Гореловой («Три японские миниатюры на шелке» для фортепиано). Тембро-регистровое звучание «Востока» посредством использования традиционных китайских и японских ударных инструментов представили: С. Губайдулина («Юбилеция»), М. Войнова («UKIYO» для квартета флейт, кото, арфы и сопрано; «Wa-on» для 4-х кото, сякухати, сопрано, фортепиано и органа), В. Мартынов («Распорядок дня»), белорусские композиторы С. Бельтюков («Китайские акварели») и В. Кузнецов («EUPHONIA» с использованием китайского гонга). Сложный метроритм, нечетный размер, аритмичность, характерные для восточной традиции, довольно часто встречаются в творчестве композиторов второй половины XX века (С. Губайдулина, «Perception»).

Когнитивный, или ментальный, уровень в конвергентных процессах связан с претворением в музыке европейских композиторов отдельных элементов буддистских принципов: построения целостности – открытой формы, сосредоточенности на чем-то одном – одном мотиве, интонации, ритмоформуле, на особом типе темпоральности, а также обращением к минималистской технике письма. Отсюда актуализация медитативной музыки, основывающаяся на дзэн-буддийской медитации, интуитивной музыки, отражающей философию «И-Цзин», музыкального минимализма и проч. [4]. Наиболее ярко эти процессы проявили себя в творчестве О. Мессиана (вокальный цикл «Ярави», симфония «Турангалила»), К. Штокхаузена («Stimmung», «Мантра», цикл «Из семи дней»), Дж. Кейджа («4'33"» и «0.00»), С. Губайдулиной (симфония «Слышу... Умолкло»), В. Мартынова (симфония «Сингапур»).

При всей важности каждого из указанных семантических аспектов и уровней использование выразительных средств в творчестве композиторов разных стилей и композиторских школ весьма индивидуально и специфично. У одних неевропейские элементы занимают ведущее место, у других – могут выполнять роль контекста, но в любом случае происходит обновление, изменение устоявшихся традиций, возникает **новое качество музыкального и художественного творчества** всего единого взаимодействующего целого при сохранении, на наш взгляд, определенной национальной эстетики и звукового «лика» произведения. Именно в таком качестве мы рассматриваем образовавшееся «третье» пространство в процессе взаимодействия восточной и западной традиции в музыкальном искусстве. Таким образом, конкретные музыкальные контакты с инациональной музыкой, традицией, поэзией, культурой приобретают разную направленность, порождая различные типы взаимодействия в музыкальном пространстве, а также определяя неодинаковые последствия в том или ином сегменте музыкальной практики.

Соответственно выделенным нами четырем группам семантических кодов обозначим четыре основные парадигмы* возникающего тернария как актуальной формы взаимодействия в современном культурном пространстве, которое включает в себя и музыкальное искусство, и композиторское творчество, и пр.:

- 1) независимая (индифферентная) парадигма;
- 2) консенсусная парадигма;
- 3) диалоговая парадигма;
- 4) парадигма полилога [5].

Независимая парадигма (код с тремя единицами) связана с самостоятельным развитием субъектов взаимодействия относительно музыкальных эстетических позиций. Данный тип взаимоотношений распространен в дистанционно удаленных культурных цивилизациях, не имеющих «точек пересечения» в области художественно-эстетических оценок и музыкальных предпочтений. Каждая сторона, независимо друг от друга, развивается на основе собственных национальных музыкальных традиций (фольклор разных народов мира).

Консенсусная парадигма (код с одним «0») предполагает доминирование согласия сторон, участвующих в музыкальных связях, относительно музыкальных ценностей, смыслов, эффектов воздействия на аудиторию. Как правило, эта парадигма осуществляется при близости базовых представлений о музыке, музыкальном творчестве и восприятия всех участников взаимодействия. Эта парадигма порождает общие ожидания участников по отношению друг к другу – схожесть позиций и оценок относительно музыки, прогнозирование результатов и др. В подобном случае основные цели музыкального взаимодействия реализуются путем уступок и достижения согласия. Данный тип взаимодействия можно обозначить в музыкальном пространстве России и Беларуси, Китая и Японии.

Диалоговая парадигма (код с двумя «0») в процессах взаимодействия представляет собой наиболее вариативную форму построения отношений, имеющую порождающий характер. Суть диалога «музыкальных цивилизаций» (выражение Ю.Н. Холопова) Востока (страны буддийского направления) и Запада (страны христианского мира) заключается в обменных процессах, при которых путем перебора разных вариантов синтеза исходных ценностей стороны находят интегративную платформу, позволяющую им сформировать новые ценности, новый смысл в понимании музыкальных феноменов и трактовке композиторских техник и т.п. Таким образом, диалоговое взаимодействие позволяет породить

* Парадигма (греч. *paradeigma* – пример, образец, паттерн) – господствующая концептуальная система, стиль мышления.

новые смыслы в музыкальном мышлении, формировать отсутствующие ранее формы музыкальной практики. Диалоговая парадигма в музыке, как никакая иная, облегчает понимание народами друг друга, открывает перспективы рождения новых стилей, жанров и школ в музыкальном искусстве (творчество представителей европейского авангарда С. Губайдулиной, В. Мартынова, Дж. Кейджа, К. Штокхаузена и т.д.).

Парадигма *полилога* (код с тремя «0») является, по существу, расширением диалогической формы. Если диалоговая парадигма имеет место при участии во взаимодействии двух сторон, то парадигма полилога действует в процессах музыкального обмена при участии нескольких сторон или субъектов музыкальной активности. В нынешних условиях современных коммуникаций представители, по существу, всех народов мира прямо или опосредованно включаются в контакты друг с другом. Тем самым взаимодействие приобретает уже не диалоговый, а полилоговый характер, постепенно приобретая черты единого музыкального универсума, рождение которого мы можем спрогнозировать.

Выделенные парадигмы семантического взаимодействия могут проявляться в музыкальном искусстве по-разному, а также в различных областях и сегментах музыкальной практики. В композиторском творчестве взаимодействие возникает между жанрами, формами, стилями, элементами языка, семантическими кодами, т.е. имеет всеобщий характер. Как универсальная характеристика явлений музыки, оно охватывает *действие* ее параметров, их *отношения*, внутренние и внешние связи и *превращения*, *принципы организации* целого, степень и особенность его проявления и преобразования, а также *свойства* материала, обуславливающие возникновение **новой музыкальной реальности как «третьей» составляющей в системе взаимодействия**. Таким образом, процессы семантического взаимодействия порождают множество новых тенденций в музыкальной культуре, отражающих ее концептуальное состояние и обновление. В условиях мировой глобализации рождение нового музыкального пространства неизбежно, логично и закономерно, сохраняя при этом национальную самоидентификацию.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Кондаков, В.* Логический словарь-справочник / В. Кондаков. – М.: Наука, 1975. – С. 84.
2. *Толковый словарь русского языка.* – Минск, 1975.
3. *Арановский, М.Г.* Музыкальный текст. Структура и свойства / М.Г. Арановский. – М.: Композитор, 1998. – С. 319.
4. *Мдивани, Т.Г.* Западный рационализм в музыкальном мышлении XX века / Т.Г. Мдивани. – Минск: Бел. навука, 2003. – С. 283.
5. *Орлова, Э.А.* Введение в социальную и культурную антропологию / Э.А. Орлова. – М.: Изд-во МГИК, 1994. – С. 46.

S U M M A R Y

In the article the actual problem of convergence as one of the forms of interaction display in music art by the example of modern composer creativity is considered. On the grounds of paradigms of semantic the interactions in music are allocated and characterized, and also the structure of a semantic code (cognitive, substantial-semantic and language levels) is opened. As a result of concrete musical contacts with other nations' music, tradition, poetry, culture in musical space there are qualitative changes, generating new tendencies, styles, directions, composer technicians, but thus national specificity is not lost. The research work of creativity of Belarusian (G. Gorelova, A. Korotkina, V. Kuznetsov, S. Beljukov) and the Russian modern composers (S. Gubajdulina, V. Martynov, T. Smimova, M. Voinova) and also representatives of the West European musical radicalism (K. Schtokhausen, J. Cage, O. Messian) is conducted.

Поступила в редакцию 17.03.2008