DOI: 10.26176/otmroo.2022.39.3.002

Анна Амраховна Амрахова
amrahovaaa54@hotmail.com
Доктор искусствоведения, профессор кафедры теории музыки Нижегородской государственной консерватории имени М. И. Глинки, заведующая Научно-аналитическим отделом Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского, главный редактор Журнала Общества теории музыки

Anna A. Amrakhova
amrahova54@mail.ru
Dr. Habil. in Art Studies, Professor of the Music Theory Department of Mikhail Glinka Nizhny Novgorod State Conservatory, Head of the Research Analytics Department of the Moscow State P. I. Tchaikovsky Conservatory, Editor-in-Chief of the Journal of Russia's Music Theory Society

Опыт классификации индивидуальных проектов в современной композиции

Аннотация

Цель настоящей статьи — показать, как когнитивные структуры влияют на формообразование в творчестве современных композиторов. В качестве методологической основы выступает процедурная замена следующего рода: это не поиск аналогии между произведением и типологическим образцом, а нахождение в тексте смысловых «отсветов» той или иной разновидности когнитивной модели, ментальной схемы, лежащей в основе композиции. Дальнейший путь интерпретации пролегает от когнитивной структуры к характеристике не текста, а дискурса. Эта процедура может дать дополнительные параметры в характеристике стиля того или иного автора, потому что ментальные структуры, такие как пропозиции, фреймы и образ-схемы, влияют на выбор композиционной модели; вернее, те или иные формы имеют привязку к определенным моделям. Ментальные схемы в сочинениях Губайдулиной, Шаррино, Лахенмана будут проанализированы как своего рода интерфейс между смыслом и формой.

Ключевые слова

София Губайдулина, Сальваторе Шаррино, Хельмут Лахенман, формообразование, ментальные схемы, когнитивные модели, семантический синтаксис

Essay on the classification of individual projects in modern composition

Abstract

The aim of this paper is to show how cognitive structures influence the process of form-building in the work of contemporary composers. The proposed methodological basis consists in a procedural substitution of the following sort: it is the finding of sensual "reflections" of various cognitive models, mental schemes underlying the composition, in the text rather than the search for analogies between an artwork and its typological sample. A further path of the interpretation runs from the cognitive structure to the characteristic of the discourse rather than that of the text. Such a procedure may provide additional parameters in characterizing a particular author's style, because such mental structures as propositions, frames and image schemes influence the choice of a compositional model; or rather, certain formal structures tend to be attached to certain models. Mental schemes in artworks of Sofia Gubaidulina, Salvatore Sciarrino, Helmut Lachenmann will be analyzed as a kind of interface between their sensual and formal structures.

Keywords

Sofia Gubaidulina, Salvatore Sciarrino, Helmut Lachenmann, form-building in music, mental schemes, cognitive models, semantic syntax

В музыке второй половины XX века традиционные формы уступили место так называемым «индивидуальным проектам». Этот термин ввел в отечественный музыковедческий обиход Ю. Н. Холопов для характеристики опусов, не вписывающихся в классическую типологию музыкальных форм[1].

В начале XXI века распространение индивидуальных проектов достигло таких масштабов, что сам этот факт навел на крамольную мысль: не является ли массовость этого явления свидетельством того, что мы присутствуем при зарождении нового жанра? Можно ли в этом сонме «разностей» найти какое-то объединяющее начало, и не настало ли время задуматься о новой типологии, позволяющей и в индивидуальных проектах найти нечто общее, что подводило бы их под единый класс явлений?

Поисками ответа на эти вопросы и обусловлена проблематика данной статьи: определить когнитивные принципы, руководящие формообразованием в музыке. Это позволило бы все процессы, происходящие в формообразовании в опусах современных композиторов, рассматривать как путь некой эволюции, а не революции.

Каковы основания для подобного подхода к проблеме? Одной из аксиом современного музыкознания является мысль о том, что в музыке второй половины XX века сам материал отменяет традиционную форму [7, *576*]. Данное положение безусловно справедливо, но в современных условиях требует некоторой корректировки.

При внимательном рассмотрении можно обнаружить, что все существующие в отечественном музыкознании типологии музыкальных форм — В. Н. Холоповой [17], Т. С. Кюрегян [9], В. С. Ценовой [18] — ориентируются на текст, то есть материальный аспект музыкальной формы. В данной статье речь пойдет об ином, а именно — о ментальных моделях, которые предопределяют особенности формообразования в музыке композиторов конца XX — начала XXI веков.

Невозможно, исходя только лишь из «материала», создать типологию форм для всех современных стилей и направлений в музыке; но можно смоделировать нечто общее, исходя из особенностей строения и функционирования ментальных моделей, то есть универсальных когнитивных стратегий, к которым разные композиторы отдают предпочтение. (Во многом благодаря этому фактору образуются неповторимость стиля, потому как композиторы в силу когнитивных особенностей отдают предпочтение одним и тем же моделям.) Поэтому своеобразие данного подхода можно выразить и так: это попытка создания типологии ментальных моделей, ответственных не только за смыслообразование и формообразование, но и стилеобразование в творческой системе того или иного автора.

Моделирование будущей формы — и это было всегда — осуществляется уже на этапе обдумывания произведения. Естественно предположить, что в разные исторические эпохи предпочтительные (пользующиеся популярностью) когнитивные модели были разными. Например, в эпоху классицизма всего лишь одна когнитивная модель составила основу классической типологии музыкальных форм (далее мы докажем, что в основе всех классических форм — речь идет об абсолютной, не программной музыке — лежит такая когнитивная модель, как пропозиция). В творчестве современных композиторов эту функцию выполняют композиционные модели, о которых писал А. С. Соколов [12, *88-111*]. Использование в музыковедческом анализе понятия «когнитивная модель» может не только расширить исследовательскую палитру, но и определить принципы функционирования разных структур в произведениях современных авторов.

[1] Юрий Николаевич придерживался распространенной точки зрения, согласно которой, во второй половине XX века композиторами сочиняется сам материал музыки — звук. Вслед за материалом изменяется и статус формы: «Для каждого произведения композитор сочиняет, вместе с материалом, свою особую форму, тем самым отказываясь от векового принципа типовой формы: вместо формы-типа теперь создается не тип, а индивидуальный проект (ИП) вещи» [15, *257*].

Следует обратить внимание на то, что соответствия между смыслообразованием в музыке и в естественном языке можно обнаружить не на поверхностном, а на глубинном уровне — на уровне семантического синтаксиса, то есть синтаксиса, определяющего смысл[2]. Поэтому другой задачей данной статьи будут поиски того, что могло бы быть семантическим синтаксисом в музыке. В лингвистике это уже достаточно давно определено: совокупный смысл предложения формируется на глубинном уровне (пропозиция), поверхностный уровень — собственно грамматический синтаксис. Отношения между двумя уровнями синтаксиса не изоморфные. Именно на глубинном уровне формируются ролевые функции действующих лиц ситуации (актантов). В принципе, нечто схожее в музыкознании обнаружено достаточно давно, если мы вспомним взаимоотношение драматургии и композиции в организации музыкального произведения. Но нас интересует когнитивный аспект проблемы, а здесь следует учитывать тот факт, что пропозиция рассматривается как когнитивная модель, но она не единственная из тех, что может влиять на формообразование в музыке.

Обозначим для начала широко известный и далеко не полный список когнитивных моделей, одно из первых определений которых принадлежит Дж. Лакоффу. По мнению американского лингвиста, к основным типам таких моделей относятся пропозиции, образ-схемы, метафора, метонимия [10, *157-158*]. Эта типология имеет категориальное значение. То есть каждая из названных им моделей обозначает класс явлений, в который может входить несметное количество подвидов.

Следует отметить, что за уровень семантического синтаксиса «ответственна» пропозиция — первая когнитивная модель из списка Лакоффа. Что это такое? В лингвистике пропозиция — семантический остов по-разному высказанных предложений об одной и той же ситуации, в когнитивных науках — аналог фрейма, то есть модель, обслуживающая промежуточный язык сознания (внутренняя речь). Выражается пропозиция через систему взаимоотношений семантического предиката — смыслового ядра описываемой ситуации и актантов — ее «действующих лиц». Это в высшей степени абстрагированные смысловые отношения — не на уровне конкретных слов, а на уровне смыслов. Поэтому пропозиции подвергаются формализации (ее составные чести лишены грамматических признаков времени). Например, в словесных выражениях «девочка купила тетрадь» и «тетрадь куплена девочкой» пропозиция может быть выражена следующим образом: «купить (девочка, тетрадь)», где «купить» — это семантический предикат, а «девочка» и «тетрадь» — актанты.

Между тем, о подобного рода формализации в музыкознании известно давно. Достаточно представить себе какую-либо классическую композиционную схему, например: «соната (главная, побочная)» или «рондо (рефрен, эпизод)».

И даже теперь связь с музыкой кажется достаточно эфемерной. Но стоит только произвести терминологическую замену — использовать вместо слова «пропозиция» термин «фрейм» (в лингвистике это идентичные понятия[3]), как открываются доселе немыслимые перспективы. В современном понимании фрейм — это смысловой каркас

[2] Семантический синтаксис — раздел в лингвистике, изучающий смысл предложения. Интерес к предложению как знаку ситуации возник во второй половине XX столетия. Хотя деление на то, что в предложении остается неизменным (диктум), и то, что меняется в зависимости от акта коммуникации (процесса говорения) было предложено швейцарским лингвистом Ш. Балли еще в начале XX века. В современной лингвистике принято считать, что чистейшим выражением диктума является пропозиция, она же — когнитивная модель (по Лакоффу). Взаимоотношение семантического предиката и актантов как функциональных элементов пропозиции — смыслового остова выражения — описывается в «падежной» или «ролевой» грамматике Ч. Филлмора [20, *1-88*].

[3] Лингвист Ю. Н. Караулов пишет: «В целом же фрейм любого уровня обобщенности — от самого общего (“подготовить профсобрание”) до элементарного (“поговорить с будущим докладчиком”) может быть адекватно выражен переводом его в пропозициональную структуру, т. е. передан пропозицией, а фреймовая сеть соответственно — системой пропозиций» [5, *194*].

будущего высказывания, существующий на доязыковом уровне. По определению Ч. Филлмора, фрейм — это «когнитивная структура схематизации опыта» [14, *54*].

Связь с музыкой (и с любым временным видом искусства) очевидна, так как в свернутом виде фрейм содержит в себе сценарий развития событий. И нас ни в коей мере не должна смущать «антихудожественная» характеристика фрейма как «структуры данных для представления стереотипных ситуаций» [4, *187*], Предопределенность и даже «заданность» такой структуры сродни заданности типологии музыкальных форм, которая имеется в виду даже при ее несоблюдении. Если произведение называется *сонатой*, мы знаем, что для него будет характерно наличие сонатной формы, у которой разработка бывает в среднем разделе, и если это не так (разработок может быть две), то все отклонения от нормы рассматриваются нами как новация, но только в сравнении с прототипом (стереотипом). Не случайно поэтому в когнитивной поэтике сами жанры принято рассматривать теперь как когнитивные модели[4].

Итак, жанры руководят нашим восприятием и стратегией понимания. Но мы знаем, что есть жанры, которые немыслимы без формы, как бы срослись с ней (соната, рондо, вариации; подробнее см.: [3]). Не значит ли это, что и музыкальные формы являются когнитивными моделями? И опять вынуждены оговориться. Конечно, произведение искусства не вербальное выражение, и механически переносить метод анализа даже из одной языковой сферы в другую не всегда корректно. Но наш подход (определение жанра или концепта формы как семантического предиката) имеет право на существование на том основании, что в качестве семантических предикатов в музыке выступают не слова, а только составные когнитивные структуры: фреймы, пропозиции, схемы, сценарии.

С когнитивной точки зрения, концепт «соната» (не жанр, не композиционная форма, а именно концепт) можно уподобить когнитивной модели, которая несет в себе информацию не только о семантических ролях разных тем (главной, побочной, заключительной), но и возможных сценариях развития их взаимоотношений. Отсюда и другой вывод: в роли подобного рода «семантических предикатов» (реляторов) могут выступать не все жанры, а только те, которые «срослись» с определенной формой. Фактически, это все то, что подходит под классическую типологию музыкальных форм: соната, рондо, вариации, рондо-соната и так далее, но не в конкретном бытии, а как классы явлений, — иными словами, разновидности ментальных структур[5], потому что только на этом уровне абстрагирования их строение конгруэнтно законам логики отношений, то есть реляционной логики.

Итак, с типологией классико-романтических музыкальных форм мы как будто разобрались: в абстрагированном от конкретики музыкального произведения виде такие формы можно рассматривать в качестве пропозиций. Кажется правдоподобным предположение, что классификация подобных когнитивных моделей в музыке определенного исторического периода — уже свершившийся факт.

Но как быть с опусами современных композиторов, в которых «индивидуальность» подходов к процессу формообразования как будто в зародыше ликвидирует возможность существования какой-либо типологии или классификации? Тем не менее, не будем спешить с выводами. На самом деле часто проблема заключается лишь в том, чтобы найти

[4] Современная теория жанра подчеркивает его когнитивную функцию и более связана с исследованием конструктивных возможностей жанра, чем с фиксацией его разновидностей. Жанры трактуются как ментальные схемы, сценарии, которые используются и при создании текста, и в процессе его интерпретации [2, *24-27*].

[5] Именно на таком уровне абстрагирования и рассматривается пропозиция (реляционная структура) в лингвистике: «При выделении реляционной структуры мы отвлекаемся от лексического наполнения, конкретных высказываний и обобщаем разные способы репрезентаций одной и той же системы отношений. Все они объединяются тождеством денотативной отнесенности. При этом денотатом здесь является не конкретная, а обобщенная, типичная ситуация, иначе говоря — класс ситуаций. Точно так же релятеме соответствует не отдельный конкретный предмет, а класс возможных индивидуальных предметов, свойств и т. п., могущих выполнять определенную функцию в системе отношений». [13, *16*].

в когнитивной терминологии аналог явлениям, давно известным музыкальной науке. Кроме того, приверженность авторов тем или иным моделям программируют закономерности композиторских стилей. Доказательство тому — творчество и философские искания самых разных композиторов.

Начнем с Софии Губайдулиной. Именно она провозгласила: «Форма должна быть единичной, соответствующей принципу здесь и теперь» (цит. по: [8, *266*]). Тем не менее, и в ее творчестве существуют закономерности, вызванные к жизни принципами когниции, которые обойти невозможно. Попытаемся это показать.

Как известно, самой распространенной особенностью творческой системы С. Губайдулиной принято считать наличие всякого рода бинарных оппозиций — и на уровне образности, и на уровне языка, средств выразительности. Эти противопоставления приобретают во множественных трактовках различный характер: религиозный, мифологический, этический. В произведениях Губайдулиной происходит полярное смысловое разделение всего и вся в контексте космогонии, мифологии, религиозных представлений, — то есть всего, о чем можно поговорить. Это широкий круг ассоциаций, который с той или иной долей художественности поддается вербализации. Способы воплощения такой антиномичности могут быть самыми разнообразными: деление на консонансы и диссонансы, нетемперированность и темперированность звуковых структур, мобильность и стабильность фактурно-сонорного материала, ориентация на вокальную или инструментальную основу интонирования.

Однако весьма поучительно наблюдать, как структуры сразу нескольких произведений С. Губайдулиной развиваются по определенному принципу (можно сказать, по одному и тому же). В ее творчестве игру тенью и светом, реальным и виртуальным пространствами часто скрепляет когнитивный сценарий превращения одного в другое. По такому сценарию сочинены: Четвертый струнный квартет (1993), «В ожидании…» («In Erwartung…», 1994), Музыка для флейты, струнных и ударных (1994), Концерт для альта с оркестром (1996) и «В тени под деревом» («In the Shadow under the Tree», 1998). Причем форма всех вышеперечисленных произведений различна, разнообразно и воплощение сценария; но неизменным остается драматургический ход взаимопревращения двух миров — тайного и явного, которые немыслимы один без другого[6].

В результате в анализе произведений Губайдулиной более продуктивным кажется взгляд на формообразрование не сквозь призму плоской бинарности, а сквозь призму смыслонесущих когнитивных моделей, связанных с ней.

Когнитивную подоплеку имеет не только бинарность, но и описывающий (и обосновывающий) ее принцип дополнительности. Поэтому можно найти огромное количество философских, религиозных, культурных аналогий, действующих в смысловом поле бинарности. Намеренно обратимся к максимально отдаленным философским категориям, дабы подчеркнуть когнитивные возможности подобного сравнения. Например, в арабской философии существует пара понятий «захир — батин» (букв. с араб. «явное — скрытое»), которая сопоставима с западной дихотомией сущности и явления (внутреннего и внешнего), но не аналогична ей. В арабской философии они

[6] Приведем для примера три коротких отрывка из исследования В. Н. Холоповой со ссылками на авторские аннотации. Концерт для альта с оркестром (1996): «Наличие в оркестре кроме альта еще одного солиста — это настроенный на ¼ тона ниже струнный квартет. Солирующий альт имеет возможность погружаться в тень и возвращаться оттуда — на свет, т. е. осуществлять “переход из одного, как бы реального пространства, в другое — виртуальное”» [16, *318*]. «Музыка для флейты, струнных и ударных» (1994): «Настроив одну половину струнных на ¼ тона ниже другой, я получила возможность играть двумя пространствами, звуки которых не совпадают. Здесь возникает множество возможностей. Одна из них — трактовать эти две половины как свет и тень» (цит. по: [16, *315*]). «В тени под деревом» (1996): «Эта вещь имеет музыкально-композиционный сюжет. Исходная его пружина в следующем: как инструменты солистки, так и весь оркестр разделены на две группы; одна из них настроена на ¼ тона ниже другой. Эта особенность настройки дает возможность трактовать оба 12-звуковых состава как противоположные звуковые сферы, как “пространство света” и “пространство тени”» [16, *319*].

взаимопроницаемы: тут нет главенства одного над другим, как трактуется преимущество сущности над явлением в европейской традиции. Об этом свидетельствует современная трактовка этих понятий: «Для определения соотношения явного и скрытого принципиальную роль играет представление о том, что они составляют условие друг для друга и обосновывают друг друга, причем ни одно, ни другое не обладает исключительным статусом истинности» [11]. Можно сказать, что пара «захир — батин» как фрейм превращает простую жесткую антонимию взаимного исключения в диалектическую антиномию взаимной обусловленности. В данной когнитивной модели есть сценарность — фабула превращения одного в другое, которой нет в бинарности.

Отметим некоторые особенности функционирования данного принципа в контексте творчества С. Губайдулиной. Обозначенная событийность структурирует композицию многих сочинений С. Губайдулиной. Поэтому основная идея многочисленных опусов С. Губайдулиной заключается не в непримиримой борьбе противоположностей, а в гармоничном видении разных сторон одного и того же явления. Таким образом, утверждение С. Губайдулиной о том, что форма должна быть «здесь и сейчас», конечно же, верно; однако, как можно убедиться, над формами сразу нескольких произведений этого композитора простирается одна и та же ментальная модель, которая из-за практической неизменности в немалой степени формирует особенности композиторского стиля.

В теоретическом аспекте наиболее близко к трактовке оснований музыкальной поэтики в парадигме когнитивной науки подошел композитор Сальваторе Шаррино. В книге «Фигуры музыки: от Бетховена до наших дней» («Le figure della musica: da Beethoven a oggi», 1998 [24]) композитор интерпретирует историю музыки и эстетики, основываясь на собственных представлениях о смыслообразовании и формировании поэтики, универсальной для всех видов искусств. Основная идея теории фигур итальянского композитора заключается в том, что в современной музыке смыслообразование основывается на использовании авторами зрительных образов, которые имеют разное происхождение, но, тем не менее, владея конструктивным потенциалом, пронизывают собой многие явления в разных видах искусств, разных эпох и стилей. Музыковед Карло Каррателли пишет по этому поводу: «По мнению итальянского композитора, фигуры — это образные матрицы, которые можно обнаружить не только в музыке, но также в живописи и в архитектуре у представителей разных эпох» [19, *29*] (перевод наш). Естественно, что данные «фигуры» полностью подходят под такую разновидность когнитивных моделей, как образы-схемы.

С. Шаррино создает классификацию фигур, включающую в себя 5 разновидностей:

1) аккумуляция (accumulation) — процесс накопления энергии, чаще всего наблюдаемый в движении к кульминации[7];

2) мультипликация (multiplication) — смешение элементов фигур[8];

3) маленький взрыв (little bang) — кульминация с последующим молниеносным спадом;

4) генетическая трансформация (genetic transformation) — преобразование на уровне принципов развития, когда повторность и вариационность превращаются в модульность.

[7] Речь идет о переходе от начального состояния к конечному через рост элементов, звуковой энергии, плотности. Постепенный переход от «пустого» к «полному» составляет наиболее очевидную образную аналогию этого типа развития, который, как отмечает Шаррино, имеет тенденцию приостанавливать, сокращать (накапливать) или расширять (умножать) время, организовывая звуки в пространстве. Подробнее см.: [24].

[8] Сам композитор пишет: «…процессы умножения, как правило, небольшие, и их следует размещать между макро- и микроформой. За этой разницей в величине и неоднозначностью классификации кроется историческое происхождение мультипликативных процессов. Их прототип контрапунктичен и, следовательно, все еще связан с более быстрыми (то есть более короткими) вербальными пропорциями древней музыки» (перевод наш) [24, *49*].

5) формы с окнами (shapes with windows) — конструкции со вставными эпизодами.

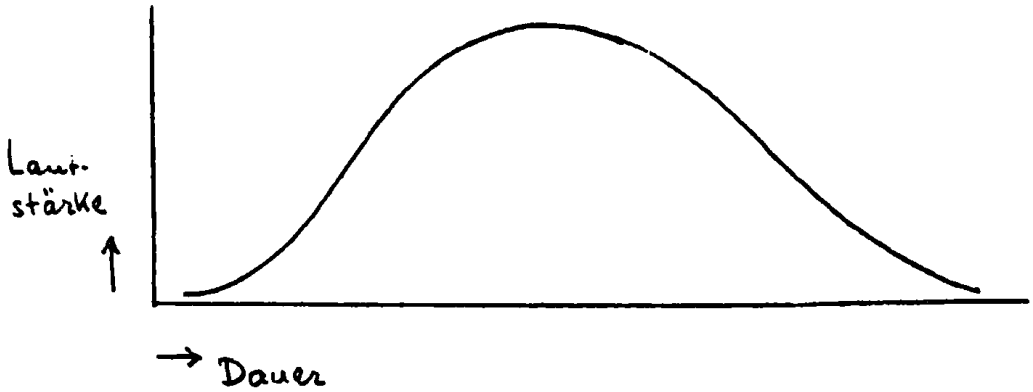
Рассмотрим «фигуры» С. Шаррино с когнитивных позиций: какие из них коррелируют с когнитивными моделями Лакоффа? Например, допустимо предположить, что что 1, 3 и 5 «фигуры» в его классификации («аккумуляция», «маленький взрыв», «форма с окнами») суть формообразующие когнитивные модели в виде образов-схем, тогда как 2 и 4 («мультипликация» и «генетическая трансформация) могут выступать в качестве пропозиций, моделирующих форму. Стоит только добавить, что основное свойство когнитивных моделей заключается в том, что они могут действовать в сознании одновременно. Это не позволяет категорично дифференцировать таблицу Шаррино, но делает возможным интерпретировать произведения современных композиторов многовекторно.

Обратимся к творческой системе Лахенмана. Исследователи обнаруживают в творчестве композитора два этапа: собственно структуралистский (до начала 1970-х годов) и — боле поздний — «диалектический структурализм». Композитор так трактует введенное им понятие «полифонии упорядоченных структур»: «Понятие семейства — фактически бюргерское понятие — <…> допускает объединение явно несовместимых звуковых моментов и объектов в одно музыкально-смысловое целое, в одну определенную таким образом категорию; это понятие допускает проекцию несоизмеримых вещей на одном общем временном уровне» [23, *88*] (перевод наш).

Вот еще одно, более демократичное описание. Лахенман разъясняет свою мысль на встрече со слушателями в Московской консерватории в 2013 году: «Я называю эти вещи как бы семействами. Семья состоит из разных членов. Я не могу их математически как бы организовать. Вообще говоря, в семье принято иметь одного единственного отца, одну мать. Как правило, есть только один старший сын или дочь и сколько-то остальных детей. Может быть, есть прислуга, может быть, собака — это семья. Редко встречаются семьи с тремя отцами. Но я могу это упорядочить. Допустим, мои сыновья выше меня ростом. Самый длинный — это старший сын. Это будет один порядок. Тогда в конце будет пес, который самого маленького роста, если просто всех по росту выстроить. Можно выстроить ряд по весу. Самая толстая у нас — прислуга. За ней могут идти мать, отец и так далее. Опять другой порядок получится. А если по интеллекту всех построить, то, может быть, собака будет впереди. То есть настолько много оснований, по которым можно это дело распределить!» (цит. по: [1, *333-334*]).

Эта обширная цитата понадобилась нам для того, чтобы показать, как сам композитор описывает фактически фреймовое строение концепта «семья». Звуковой мир своих сочинений он так же «сооружает» из музыкальных средств, объединенных не категориально (по родовидовым признакам), а фреймово — ситуативно, по разным основаниям.

А вот описание (с графиками) некоторых семейств, которые приводит сам Лахенман в своей статье [22]. Композитор отмечает, что в строении звука могут быть задействованы разные параметры музыкальной системы, объединенные по разным признакам родства, и тем самым, собственно, описывает фреймовый подход к организации звуковой системы. Первая звуковая категория, указанная Лахенманом, называется «звуковая каденция» (*Kadenzklang*). Эта категория связана с возникновением и распадом одиночного звука, как показано на следующей диаграмме (Пример 1).

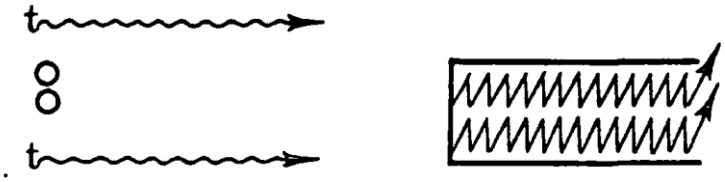


Пример 1. Схематическое изображение структуры *Kadenzklang*, согласно Х. Лахенману. По оси ординат — громкость (Lautstärke), по оси абсцисс — время (Dauer).

Второй звуковой тип Лахенманн назвал *Farbklang*, или «цветной звук». *Farbklang* обозначает стабильный, устойчивый звук, здесь представлен прямоугольником (Пример 2).

Пример 2. Схематическое изображение структуры *Farbklang*, согласно Х. Лахенману.

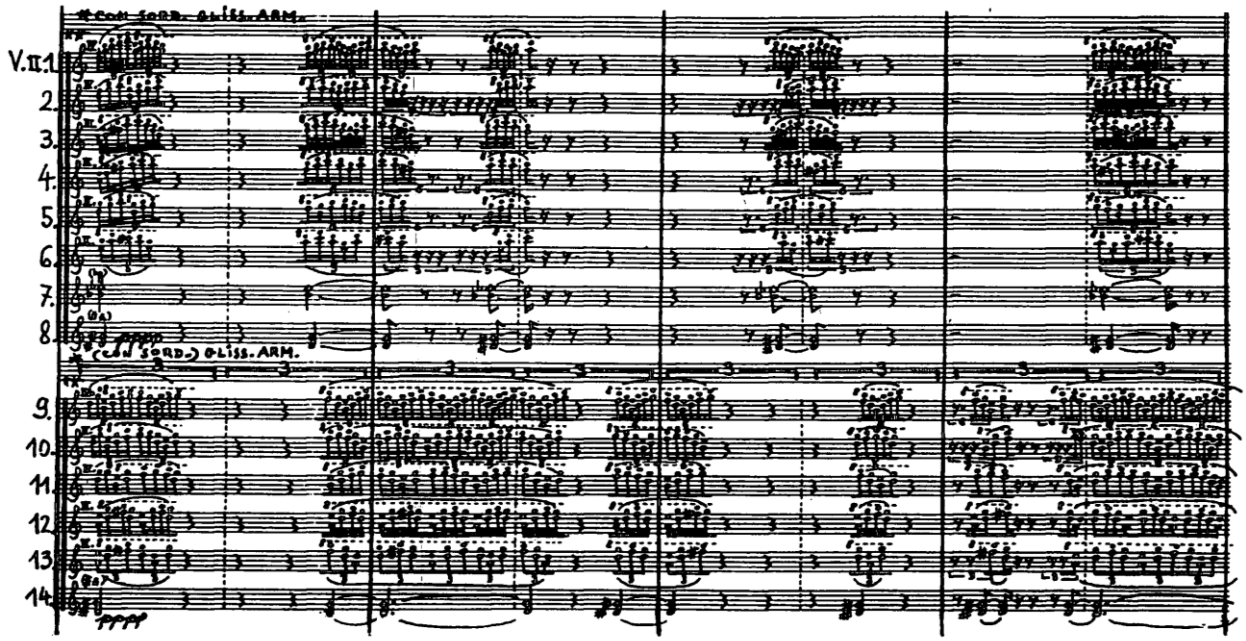
Третий тип по сути является расширением или вариацией *Farbklang*, Лахенманн называет это *Fluktuationsklang* или «флуктуационным звуком». Главное отличие этого типа от предыдущего — наличие внутреннего движения, регулярный, периодический узор, характерный для звука, который, по сути, остается статичным (Пример 3).



Пример 3. Схематическое изображение структуры *Fluktuationsklang*, согласно Х. Лахенману.

Четвертый звуковой тип называется *Texturklang* и описывает сложный звук, воспринимаемый в первую очередь как текстура[9]. В отличие от *Fluktuationsklang*, в этой категории нет четкой схемы колебаний. Вместо этого множество различных инструментов поддерживают сложное «облако» звука, характеризуемое внутренней нерегулярностью ритма. Эффект похож на пребывание в комнате, в которой находится много людей, говорящих одновременно. В качестве примера Лахенман приводит страничку из партитуры «Атмосфер» Лигети (Пример 4).

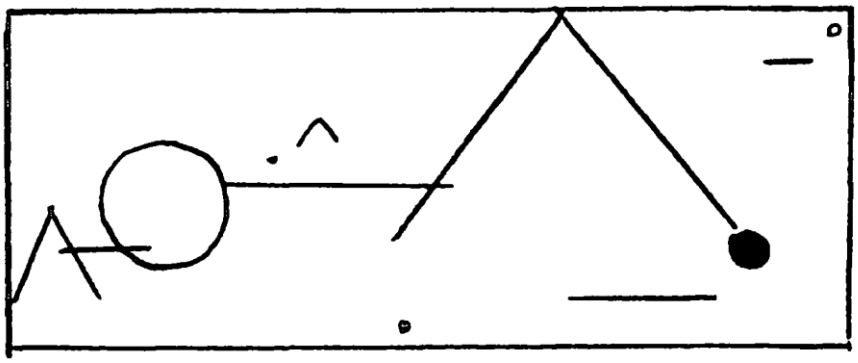
[9] Под текстурой, по всей вероятности, имеется в виду качество звуковой «поверхности».



Пример 4. Образец *Texturklang*, согласно Х. Лахенману. Фрагмент партитуры «Атмосфер» Д. Лигети.

Как видно из этой классификации, Лахенман объединяет все типы звуков по разным основаниям: как «процессы» (*Kadenzklang* — тип звука с возникновением и затуханием), и как «объекты» (*Farbklang* — тип звука, природа которого не зависит от времени звучания). Но наибольший интерес в контексте данной статьи вызывает последний тип, отмеченный Лахенманом. Это «структурный звук» или «звуковая структура» — *Strukturklang*. Композитор утверждает, что музыкальное значение и слуховое восприятие отдельных звуков или их элементов определяются не сами по себе, а благодаря различным ролям, которые они играют в контексте целого.

На нижеприведенной схеме *Strukturklang* (Пример 5) видно, что изображение состоит из трех фигур или элементов — линий, треугольников и точки, каждая из которых представляет собой отдельный звук или, возможно, действие. Это своего рода «партитура», которую можно читать слева – направо. Именно эту структуру Лахенман определяет как «полифонию упорядоченных сопоставлений» («Polyphonie von Anordnungen» [22, *18*]).



Пример 5. Схематическое изображение структуры *Fluktuationsklang*, согласно Х. Лахенману.

Описанное визуальное представление звуковой структуры как диалектического объекта фактически является разновидностью фрейма (его образной картинкой). Ведь здесь каждый звук зависит не только от своей природы (звуковысотности), но и от тех «резонансов», которые он приобретает от соположенности (и одновременного

воспроизведения) других звуков. Сам Лахенман использовал эту звуковую типологию как матрицу для последующего рассмотрения музыкальных структур (своих и других авторов).

Все это доказывает возможность фреймового анализа произведений Лахенмана — через фиксацию звуковых семейств. И подобная практика уже существует. Например, 14 таких семейств обнаруживает Йозефина-Хелен Хорн в «Notturno» [21, *14-25*], Н. И. Колико в произведении «Tableau» описывает 10 семейств [6, *64*].

Таким образом, как бы революционно ни выглядели «индивидуальные проекты», в их структурировании остается нечто неизменное, предполагающее эволюционный путь формообразования. *Эта общность определяется тем, что в своей ментальной сфере (и стадии) пребывания все многообразие музыкальных форм предопределяется когнитивными моделями.* Только в случае с классической типологией музыкальных форм соответствующих семантических фреймов было несколько (песня, вариации, рондо, соната, рондо-соната), а в современной музыке — множество.

Образы-схемы («фигуры») у Шаррино, фреймовые конструкции («се́мьи») у Лахенмана, матрицы по типу «захир — батин» у Губайдулиной, — все эти пристрастия к определенного рода моделям смыслополагания позволяют создать новую типологию этих моделей, предопределяющий характер которых сказывается не только на форме конкретных произведений, но и на стиле этих авторов.

Анализ (характеристика) когнитивных моделей может пролить свет на строение того или иного дискурса. Именно дискурса, а не текста, так как дискурс включает в себя сам языковой процесс (с коммуникативными намерениями и творческими интенциями автора).

Ментальные модели — это концептуально сложные форматы смыслополагания. Их анализ требует иного уровня абстракции, нежели анализ музыкальных форм, поскольку ментальные схемы как бы «игнорируют» языковое воплощение, но позволяют создать их типологию на уровне организации смысла.

Литература

1. *Амрахова А. А.* Ментальное формообразование: до музыкального… вместо музыкального… музыкального? // Наука без границ : сборник статей к 15-летию журнала «Musiqi dünyası» / [сост.: А. А. Амрахова]. М.: Композитор, 2015. С. 329-348.

2. *Амрахова А. А.* Отечественная теория жанра в свете современных гуманитарных методологий // Журнал Общества теории музыки. 2016. № 3 (15). С. 18-29.

3. *Дауноравичене Г. Л.* Проблема жанра и жанрового взаимодействия в современной музыке (на материале творчества литовских композиторов 1975–1985 годов) : автореф. дис. … канд. иск. : 17.00.02. Вильнюс, 1990. 26 с.

4. *Демьянков В. З.* Фрейм // Краткий словарь когнитивных терминов / Е. С. Кубрякова, В. З. Демьянков, Ю. Г. Панкрац, Л. Г. Лузина; Под общ. ред. Е. С. Кубряковой. М.: Филол. ф-т МГУ им. М. В. Ломоносова, 1996. С. 187-189.

5. *Караулов Ю. Н.* Русский язык и языковая личность / Отв. ред. Д. Н. Шмелев; АН СССР, Отд-ние лит. и яз. М.: Наука, 1987. 261 с.

6. *Колико Н. И.* Хельмут Лахенманн: Эстетическая технология : дис. … канд. иск. : 17.00.02. М., 2002. 177 с. + Прил. (с. 178-423).

7. *Кюрегян Т. С.* Глава 20. Новые индивидуальные формы // Теория современной композиции : учебное пособие / отв. ред. В. С. Ценова; М-во культуры и массовых коммуникаций Российской Федерации, Федеральное агентство по культуре и кинематографии, Гос. ин-т искусствознания, Московская гос. консерватория им. П. И. Чайковского. М.: Музыка, 2007. С. 576-611.

8. *Кюрегян Т. С.* Глава 9. Музыкальная форма // Теория современной композиции : учебное пособие / отв. ред. В. С. Ценова; М-во культуры и массовых коммуникаций Российской Федерации, Федеральное агентство по культуре и кинематографии, Гос. ин-т искусствознания, Московская гос. консерватория им. П. И. Чайковского. М.: Музыка, 2007. С. 266-312.

9. *Кюрегян Т. С.* Форма в музыке XVII-XX веков / Моск. гос. консерватория им. П. И. Чайковского, Каф. теории музыки. М.: ТЦ Сфера, 1998. 344 с.

10. *Лакофф Дж.* Женщины, огонь и опасные вещи : Что категории языка говорят нам о мышлении / Пер. с англ. И. Б. Шатуновского. М.: Языки славянской культуры, 2004. 792 с. (Язык. Семиотика. Культура).

11. *Смирнов А. В.* Явное // Новая философская энциклопедия : в 4 т. Т. 4: Т — Я / пред. науч.-ред. совета В. С. Стёпин. 2-е изд., испр. и доп. М.: Мысль, 2010. С. 504.

12. *Соколов А. С.* Музыкальная композиция XX века: диалектика творчества : Исследование. М.: Музыка, 1992. 227, [2] с.

13. *Сусов И. П.* К взаимоотношению синтаксиса и семантики // Вопросы английской и французской филологии / редколл.: Е. С. Владимирова (отв. ред.), Е. Г. Сапогов, А. А. Слободчиков; Тульский гос. пед. ин-т им. Л. Н. Толстого. Тула: Тульский государственный педагогический институт имени Л. Н. Толстого, 1971. С. 3-24. (Ученые записки факультета иностранных языков; вып. 6).

14. *Филлмор Ч.* Фреймы и семантика понимания / Пер. с англ. Л. Н. Баранова // Новое в зарубежной лингвистике. Вып. XXIII : Когнитивные аспекты языка / Сост., ред. и вступ. ст. В. В. Петрова, В. И. Герасимова. М.: Прогресс, 1988. С. 52-92.

15. *Холопов Ю. Н.* Новые парадигмы музыкальной эстетики XX века // Наука без границ : сборник статей к 15-летию журнала «Musiqi dünyası» / [сост.: А. А. Амрахова]. М.: Композитор, 2015. С. 244-266.

16. *Холопова В. Н.* София Губайдулина : монография : интервью Энцо Рестаньо — София Губайдулина. 2-е изд., доп. М.: Композитор, 2008. 400 с.

17. *Холопова В. Н.* Формы музыкальных произведений : Учеб. пособие для студентов вузов искусства и культуры / Моск. гос. консерватория им. П. И. Чайковского. 2-е изд., испр. СПб.: Лань, 2001. 496 с.

18. *Ценова В. С.* О современной систематике музыкальных форм // Laudamus : [Сборник] : К 60-летию Ю. Н. Холопова / [Сост. В. С. Ценова (отв. ред.), М. Л. Сторожко]. М.: Композитор, 1992. С. 107-113.

19. *Carratelli C.* L'integrazione dell'estesico nel poietico nella poietica musicale post-strutturalista: il caso di Salvatore Sciarrino, una «composizione dell'ascolto» : Tesi di dottorato / Università degli studi di Trento; Université de Paris IV – Sorbonne. Trento, 2006. 464 p.

20. *Fillmore C. J.* The Case for Case // Universals in Linguistic Theory / Ed. by E. W. Bach, R. T. Harms. New York; Chicago; San Francisco; Atlanta; Dallas; Montreal; Toronto; London: Holt, Rinehart and Winston, Inc., 1968. P. 1-88.

21. *Horn J. H.* Postserielle Mechanismen der Formgenerierung: Zur Enstehungvon Helmut Lachenmanns «Notturno» // MusikTexte. 1999. Nr. 79. Juni 1999. S. 14-25.

22. *Lachenmann H.* Klangtypen der Neuen Musik // Helmuth Lachenmann. Musik als existentielle Erfahrung. Schriften 1966–1995 / Hrsg. und mit einem Vorwort versehen von J. Häusler. Wiesbaden; Leipzig; Paris: Breitkopf & Härtel; Insel Verlag, 2004. S. 1-20.

23. *Lachenmann H.* Zum Problem des Strukturalismus // Helmuth Lachenmann. Musik als existentielle Erfahrung. Schriften 1966–1995 / Hrsg. und mit einem Vorwort versehen von J. Häusler. Wiesbaden; Leipzig; Paris: Breitkopf & Härtel; Insel Verlag, 2004. S. 83-92.

24. *Sciarrino S.* Le figure della musica da Beethoven ad oggi. Milano: Ricordi, 1998. 148 p.