УДК 621.396

МИРОВОЗЗРЕНИЕ ОБЩЕСТВА В ЗЕРКАЛЕ МУЗЫКАЛЬНЫХ СОЗВУЧИЙ

М.В. АЛЕКСЕЕВА

Статья представлена доктором философских наук, профессором Панфёровым К.Н.

Рассматривается влияние общественного мировоззрения на принципы организации музыкального материала, а также проблема декодирования художественного текста.

Ключевые слова: музыкальный язык, полисемантизм, деконструкция, декодирование.

Музыка, как и все информационные коды, создаваемые в рамках отдельной культуры, не может избежать влияния идейно-социальных ценностей эпохи. Само устройство, лексика музыкального языка конкретного общества содержит некие логические параллели с особенностями мировоззрения этой культуры, выражаемыми посредством понятий. Эта связь имеет глубинное происхождение, как отмечает эстетик И. Малышев, «логика музыкального мышления на каждом этапе своего исторического развития соответствует степени проникновения человека в универсальные законы мироздания» [4, с. 259]. Исторический экскурс позволяет заметить, что устойчивая, ладовая, ладотональная, а позднее и тембральная организация музыкального материала имела множество пересечений с господствующим мировоззрением.

В раннем язычестве доминанта представлений о «тотеме» и «табу» отражалась в музыке наличием устоя «как некоего привилегированного звуковысотного уровня» [5, с. 97] и экмелического глиссандирования (опевания) вокруг него. Своего рода звуковой аналог предписаний и запретов обеспечивал «ориентацию в акустическом пространстве» [5, с. 97], открывая возможность его организации.

В развитом политеизме античности подобно тому, как каждое божество (войны, любви и т.д.) обладало своей сферой проявления, древнегреческие лады различались по этическим и функциональным свойствам.¹ Каждый древнегреческий лад предназначался для музыки определенного характера: лирического, героического и др., позволяя с целью катарсиса изменять и приводить «в противоположное состояние страсти души» [9, с. 52].

Появившееся же в Европе монотеистическое мировоззрение отличала бинарность человеческого взгляда, благодаря которому «сознание во всём замечало две стороны...» [3, с. 120]. Подобная особенность мышления с противопоставляющимися категориями: Бога и дьявола, рая и ада, добра и зла – проявилась со временем в музыкальном искусстве господством двух противоположных ладов: «оптимистического» мажора и «грустного» минора.

Культурные эпохи XX в. модерн и постмодерн также нашли своё отражение в музыкальных поисках композиторов, чьё творчество, так или иначе, базируется на достижениях европейской цивилизации. Порожденные глобализацией социальная толерантность и диалог культур, наряду с растущим и изменяющимся характером бытования информационным объёмом, получили свою рефлексию в общественном сознании. Значимые в данном случае идеи философии постмодерна появляются на основе ауторефлексии структурализма и феноменологии: центральным становится вопрос о многозначности тех определений, которые возникают в конституированном сознании.

В музыке XX в. это отразилось в том числе наличием жанровых цитат, а также цитат, заключающих в себе музыкальный язык иной культуры, которые могут достигать уровня бездонных полисемантических условных знаков. В этом случае «цитируемые темы убеждают не собственно музыкальным своим содержанием, но превращаются в символ, знак, вербализуются, ибо приобретают некий статичный, закреплённый смысл» [7, с. 152], при этом нередко отсылающий к целому идейному пласту иной эпохи и соответственно культуры. В произведениях XX в. при обращении к стилям цитирование достигает уровня приёма полистилистики и коллажа: «баховские, вивальдиевские ассоциации у Стравинского, аллюзия «Лунной» сонаты Бетховена в Альтовой сонате Шостаковича» [8, с. 66], и как апогей ироничное изображение стилей всей истории немецкой музыки в Третьей симфонии А. Шнитке, а также многое другое.

¹Ладовая система Древней Греции включала шесть основных ладов (ионийский, эолийский, дорийский, фригийский, лидийский и миксолийский) и шесть «гиполадов» (гипоионийский, гипозолийский и т.д.).

В этой связи приобретает острые очертания проблема декодирования художественного текста, порождая деконструкционистскую текстуальную стратегию и создание фоноцентрического дискурса. Предложенный Ж. Деррида метод деконструкции как метод восстановления смысла текста путём обнаружения связанных с ним других смыслов, других текстов становится актуальным и для музыкальных сочинений. Относительно фоноцентрического дискурса здесь отражают реальность положения последователей М. Фуко (представителей герменевтического и социологического деконструктивизма), которые уделяли отдельное внимание взаимообусловленности дискурсов. Они считали, что специфические формы знания образуют единый свод прескрипций, воспринимаемый индивидом на бессознательном уровне. Так, современного, тем более интеллектуально-активного слушателя в процессе восприятия произведений априори отличает фоноцентрический дискурс.

В современном культурно-музыкальном пространстве к явлению фоноцентрического дискурса также можно отнести деятельность ди-джеев, а именно многочисленные ремиксы (досл. – перемешать), ремейки (досл. – переделать), каверы (досл. – наложение) ранее популярных песенных и мелодических «хитов».

Однако в предельной форме и без того свойственное музыке стремление к многозначности в XX в. получило, как следствие, высокую степень закрытости художественных текстов, «когда ... всякое раскрытие их смысла есть процесс и бесконечный, и только всегда начинающийся» [6, с. 134-135], что нередко порождает проблему идентичности произведения. Эти тексты заранее включают в себя завершающую сотворческую активность, вызывая срастание замысла с потребительской интерпретацией. Музыкальную выразительность отличает крайняя степень неопределённости, граничащая с разрушением художественного образа. Стоит напомнить, что классик додекафонии¹ и её теоретик П. Булез видел в качестве особой ценности этого метода именно «достоинства неопределённого», отмечая, что здесь «иногда из-за специфики письма идентификация вообще невозможна» [2, с. 72].

Оригинальность звуковых комбинаций в музыке XX в. может затрагивать одновременно все составляющие семантического интонационного поля: как наиболее значимую – звуковысотность, так и тембр, ритм и т.п. Автономную ценность приобретает «комплекс таких средств, как тембр, плотность, количество звучания», благодаря чему даже «в орбиту тематизма на равных основаниях с мелодией вовлекаются и приобретают тематическую функцию тембр, ритм, сонорность» [7, с. 134].

Яркой иллюстрацией может служить возникновение вначале 60-х гг. XX в. отечественных образцов электронной музыки, опирающихся на акустическую природу тона, что позже было перенесено и на пространственную («живую») музыку. Эти новации стали возможны благодаря изобретению Е.А. Мурзиным первого фотоэлектронного синтезатора «АНС», названного в честь А.Н. Скрябина. Создание артефакта с его помощью представляло собой работу на акустическом микроуровне, используя новые звуковые качества и оттенки, возникающие от свободных сочетаний гармоник, призвуков, шумовых эффектов. Внутризвуковые отношения и процессы регулировались микротемперацией, взаимодействием обертонов – микродинамикой и микроритмом. Всего один звук, точнее, строение его тембра становилось сутью композиции. Среди шедевров ранней электронной музыки – «Vivente Non Vivente» С. Губайдулиной и «Поток» А. Шнитке, а также композиции Э. Артемьева, в том числе к фильмам А. Тарковского «Солярис», «Зеркало» и «Сталкер».

При осознании слушателем спектр затрагиваемых явлений здесь настолько широк, что лишь включение данных интонаций в общую музыкальную ткань, т.е. контекст, способствует их более определённой смысловой идентификации. При этом «уточнение смысла семантической единицы продолжается на протяжении всего произведения. Однако оно идет по линии не только конкретизации, но и обогащения» [1, с. 118].

Таким образом, в музыке создание произведений, так же как и в художественных текстах других искусств, вышло на уровень поиска новационной системы кодирования, неидентифицируемой слушателем. В этом случае сознание реципиента нередко пытается декодировать художественный текст, используя весь арсенал своих представлений о мироздании, выходя за пределы привычного кода конкретного вида искусства. Так, в музыке получили своеобразное преломление такие значимые тенденции эпохи постмодерна, как создание некой «симуляционной гиперреальности» (по Ж. Бодрийару) и экспансия искусства в новые сферы.

¹Додекафония (от греч. δώδεκα - двенадцать и φωνή - звук) - разновидность серийной техники сочинения музыки, разработанная представителями «нововенской школы» в начале 1920-х гг.

ЛИТЕРАТУРА

1. Арановский М. Мышление, язык, семантика // Проблемы музыкального мышления: сб. статей / под ред. М. Арановского. - М.: Музыка, 1974. - С.90-128.
2. Булез П. Между порядком и хаосом // Советская музыка. - 1991. - № 9. - С. 70-75.
3. Лихачев Д. Поэтика древнерусской литературы. - Л.: Наука, 1967.
4. Мальшев И. Музыкальное произведение: эстетический анализ // Диалектика эстетического. - М.: Пробел - 2000, 2006. - С. 185-266.
5. Мартынов В. Культура, иконосфера и богослужбное пение Московской Руси. - М.: Прогресс - Традиция, Русский путь, 2000.
6. Михайлов А. Музыка в истории культуры. - М.: Изд-во МГК им. П.И. Чайковского, 1998.
7. Ручьевская Е. Функции музыкальной темы. - Л.: Музыка, 1977.
8. Холопова В. Музыка как вид искусства. - СПб.: Лань, 2000.
9. Ямвлих. О Пифагоровой жизни / пер. с древнегреч. И.Ю. Мельниковой. - М.: Алетейа, 2002.

WORLDVIEW OF SOCIETY IN THE MIRROR OF MUSICAL CONSONANCES

Aleksееva M.V.

The article addresses the influence of society's prevailing worldview on the organizational principles of musical material. The analysis also deals with issues of decoding of artistic text.

Key words: musical language, polysemantics, de-construction, de-coding.

Сведения об авторе

Алексеева Мария Викторовна, окончила РАМ им. Гнесиных (2002), кандидат философских наук, старший преподаватель кафедры связей с общественностью МГТУ ГА, автор 12 научных работ, область научных интересов – выразительные возможности взаимосвязи вербальной и музыкальной семантики.