

Денисов Андрей Владимирович

доктор искусствоведения
профессор кафедры теории музыки
Санкт-Петербургской государственной консерватории
им. Н.А. Римского-Корсакова
denisow_andrei@mail.ru

О МЕХАНИЗМАХ СТЕРЕОТИПОВ В СТРУКТУРЕ МУЗЫКАЛЬНОГО ТЕКСТА — ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ И ИСТОРИЧЕСКИЙ АСПЕКТЫ ПРОБЛЕМЫ

Культура и искусство. – 2016. – Статья в печати

Выражения «стереотип», «штамп», «шаблон» в большинстве случаев вызывают негативные ассоциации. Они устойчиво связываются в сознании с представлением об отсутствии оригинальности и творческой фантазии, ограниченности мышления, бездарности. В результате они фактически оказываются синонимичными антитворческому началу. Автор, их использующий, как будто не может создать нечто новое, поэтому копирует (сознательно или бессознательно) уже готовые образцы, работает по схеме, не умея найти свою собственную художественную мысль.

Вместе с тем, хорошо известно, что в определенные эпохи роль стереотипов и шаблонов была необычайно высокой, отнюдь не встречая при этом отрицательной реакции у аудитории. Именно они становились основой творческого мышления устной поэтической и музыкальной традиции Средневековья. Велика их роль в искусстве периода классицизма — что вовсе не препятствует восприятию его самобытности и неповторимости. В другие же периоды они либо тщательно изгонялись из художественного пространства, либо же отношение к ним было принципиально избирательным.

Таким образом, понятие «стереотип» нуждается в адекватной оценке — как в типологическом, так и историческом аспекте. Впрочем, задача настоящей работы более скромна и локальна — на отдельных примерах мы попытаемся

показать некоторые особенности функционирования стереотипов в европейском музыкальном искусстве XVIII-XX вв.

В целом, исследование стереотипов может иметь следующие *аспекты*:

- семиотический;
- интертекстуальный;
- эстетико-психологический;
- историко-культурологический.

Очевидно, что все аспекты тесно взаимосвязаны. Вместе с тем, первые два в большей степени апеллируют к общей природе и механизмам функционирования стереотипов. Вторая же пара аспектов обращена к проблеме восприятия и действия стереотипов в контексте определенной культурной традиции, включающей систему эстетических предпочтений, устойчивых в сознании аудитории, а также следование/отрицание их в индивидуальном творчестве. Таким образом, роль стереотипов оказывается обусловленной как логикой развития законов, лежащих в основе собственно музыки как вида искусства, так и общехудожественными ориентирами, актуальными в соответствующий период.

Ситуации проявления стереотипов в аналитическом ракурсе можно представить так:

1) в структурной плоскости

- на уровне грамматики (то есть, обусловленность формирования стереотипов действием *языковой* системы музыки — ладовой, фактурной, метроритмической организацией);
- на уровне «лексики» (актуализация стереотипных ситуаций благодаря определенным формулам — мелодическим, фактурным, ритмическим, имеющим устойчивый статус в коллективной памяти). При этом сам факт стереотипности решения может заключаться как в положении элемента в конкретном месте *структуры* текста, так и в конкретном его *оформлении*.

- 2) в семантической плоскости — здесь надо разграничивать стереотипы, связанные с имманентно-музыкальной сочинения, или же с внемusикальной (например, либретто музыкально-театрального сочинения). Вторая в значительно большей степени склонна к формированию стереотипных ситуаций — как будет видно ниже, к нему особенно предрасполагает *жанровый контекст* функционирования произведений, в которых музыка вступает в контакт со словом, например. Имманентная семантика в силу своей невербальной природы подвижна и вариативна в плане интерпретации, оказываясь в результате крайне изменчивой в диахронной перспективе.

Наконец, необходимо учитывать возможность проявления стереотипов *на разных организующих плоскостях* произведения — конкретное интонационное воплощение, композиция, жанровое решение. Эти плоскости по самой своей природе имеют и разную же «склонность» к типизации — наиболее ярко выражена она, например, в отношении формы-схемы, типологических жанровых признаков¹. Их конкретные разновидности, в свою очередь, также связаны с типизированностью конкретного решения в неодинаковой степени (очевидно, например, что в отношении литургических жанров она будет более актуальна). В целом, следует различать проявление стереотипности решения на уровне *целого* (то есть, автор последовательно обращается к шаблонам и клише в отношении всех компонентов произведения и тогда его художественная новизна оказывается минимальной²), и на уровне его *компонентов* (применение шаблонов происходит наравне с индивидуализацией).

¹ Так, пародируя жанр городского романса в восьмой картине «Носа», Д.Шостакович отталкивается от его типичных клише — фактура аккомпанемента, особенности мелодики и т.д.

² Отчасти именно по этой причине в опере seria XVIII в. решение арии в трехчастной форме *da capo* постепенно стало откровенно шаблонным.

Следует иметь в виду, что в любом случае проявление стереотипов в музыке предопределено действием художественной функции, обуславливающей их принципиальное отличие от нехудожественных ситуаций. Так, ясно, что вербальное высказывание при составлении, например, юридических документов, (1) должно быть понятно неограниченному кругу лиц, (2) иметь однозначно интерпретируемый облик. В художественном же контексте обычной является актуализация смысловой неоднозначности, а в исключительных случаях — программируемая автором возможность непонимания текста реципиентом. Парадокс заключается здесь в том, что в сфере словесного творчества для этого используется тот же исходный языковой материал, что и для бытовой речи, но и с иной функциональной направленностью и с особой организацией высказывания. Музыкальный язык изначально имеет только художественную функцию, обуславливающую потенциальную возможность для безграничной индивидуализации структурно-семантического измерения. Отсюда — крайняя подвижность как в воплощении стереотипных/нестереотипных ситуаций, так и той роли, которую они выполняют в художественном тексте.

Общий механизм восприятия стереотипности/нестереотипности решения основан на принципе *следования/нарушения в производстве инерции модели восприятия*, сложившейся в коллективной памяти³. Она формируется, во-первых, благодаря многократному использованию (можно сказать, тиражированию) подобного решения в типизированном виде, приводящему к высокой степени его *предсказуемости*. Во-вторых, ее действие обусловлено

³ Ю. Лотман отмечает, что важное условие организации поэтического текста заключается в одновременной ожидаемости и неожиданности всех элементов его структуры [6, с. 128]. Следует подчеркнуть, что в этом соотношении одно из начал может превалировать над другим — в зависимости от художественных ориентиров как конкретного автора, так и целостной эпохи. О психологии стереотипов и их преодолении в творчестве см. [3].

Денисов А.В. О механизмах стереотипов в структуре музыкального текста – теоретический и исторический аспекты проблемы

объективными свойствами самого решения. Правомерно говорить о следующей закономерности: *чем меньше синтагматических и парадигматических вариантов допускает данный элемент, тем более он будет склонен к стереотипизации*. То есть, она может возникнуть, если гармонический оборот, мелодическая или фактурная формула существует в ограниченном числе конкретных версий, и ее положение в контексте целого также четко фиксировано.

Кроме того, чем больше параметров текста охватывают подобные ограничения, тем больше шансов у элемента обрести статус стереотипа. Так, в классицистской гармонии каданс (как и ряд других оборотов) имеет определенную функциональную организацию и последовательность аккордов, нередко связанную с четко предписанными метроритмическими позициями. Но в зависимости от конкретного мелодического и фактурного решения они могут обретать разнообразное воплощение. Если же для оборота и оно будет жестко предопределено, он тут же с большой вероятностью превратится в клише.

При этом в разные исторические эпохи изменчива не только вышеописанная модель восприятия, но и само представление о том, актуальна ли вообще ориентация на соблюдение определенных норм, или нет. В результате и восприятие *нестандартности* решения неизбежно оказывается подвижным и изменчивым.

Например, хорошо известно, что в музыке европейской традиции до XX века была нормативной терцовая структура вертикали. Поэтому использование в «Хаосе», открывающем сюиту «Стихии» Ж. Ребея семизвучного кластера (пример 1) в начале XVIII века могло восприниматься только в одном ключе — как радикальное нарушение привычных языковых норм. Напротив, в XX веке применение подобных комплексов стало настолько привычным, что появление консонирующих терцовых вертикалей могло бы стать «нарушением правил», если бы не крайняя плюралистичность и индивидуализированность языковых систем этого периода, ставящая под сомнение саму правомерность понятия

«стереотип». Точно также и нормы метrorитмической организации до XIX века исключали общепринятое обращение к смешанным размерам⁴. Поэтому их использование было возможно лишь в исключительных ситуациях — как особенно радикальное средство (в сцене сумасшествия главного героя из оперы «Орландо» Г. Генделя — пример 2).

Аналогичным образом законы мажоро-минорной ладовой системы диктовали определенные «нормы» интерпретации гармонической логики в соотношении с композиционной структурой сочинения XVIII века. В соответствии с ними ее начало и конец предполагают максимальную степень устойчивости и завершенности (либо I ступень, либо тоническое трезвучие). В результате редкие примеры использования остро диссонирующей гармонии в *начале* композиции неизбежно воспринимались как экстравагантные, выпадающие из привычной системы ожиданий. Не случайно они применялись в определенном художественном контексте — жанровом (неустойчивое начало *фантазии* c-moll В. Моцарта), сюжетном (первая сцена третьего акта «Празднеств на Пафосе» Ж. Мондонвилля, в которой *фурия* Тизифона преследует Психею — пример 3).

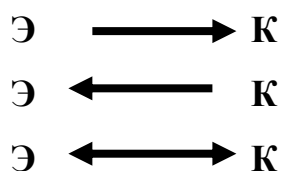
Использование стереотипных музыкально-лексических *формул* во многом обусловлено особенностями грамматических систем музыкального языка того или иного исторического периода. Как известно, роль стереотипных мелодических, ритмических, фактурных клише в XVIII веке была необычайно высока. Подчас они обретали знаковую функцию, в определенных взаимоотношениях воплощая конкретные внемusикальные значения (такова система средств, соответствующая «янычарскому стилю» периода классицизма⁵, масонские музыкальные «символы»⁶ и т. д.).

⁴ Еще в 1699 году Ш. Масон писал: «Хотя, казалось бы, существует большое количество разных тактов, мне кажется, что будет полезно предупредить, что делят его только на два числа — два и три» [7, с. 73].

⁵ См. подробнее: [5, с. 119-124].

При этом в восприятии подобных формул важным было не их происхождение, а то, *как* они интерпретируются. В эпоху барокко, например, акцент нередко заключался отнюдь не в том, что из себя представляет тематический материал, но как он разрабатывается композиторами (отсюда — значительная роль заимствований чужого материала). На первом плане находилось искусство развития тематизма, его модификаций — об этом свидетельствуют бесчисленные вариации *basso ostinato*, обычно создававшиеся на абсолютно типичные темы, но индивидуальные в плане трактовки формы. Одновременно формульный тематизм обретал коннотации в определенном немусыкальном контексте, конкретизировавшие или дополнявшие его центральное значение (в первую очередь это касается риторических фигур, а также тематических элементов, связанных с литургическими источниками — мелодиями хоралов, например).

При этом немусыкальные значения самого формульного элемента и контекста могут находиться в разных отношениях. В общем плане они имеют следующие варианты:



В изменчивости семантических оттенков подчас и заключается подлинная жизнь формульных элементов — узнаваемых, константных и ясно различимых и, в то же время — подвижных в плане смысловой детализации. Например, в основе тематизма *Introitus Реквиема Я. Зеленки ZWV 48* лежит фигура креста (пример 4). Ее значение обретает новые оттенки благодаря тексту *Requiem aeternam*, но одновременно и его восприятие получает новую

⁶ См.: [8].

«тональность» благодаря семантике этой темы⁷. В мессе d-moll А. Лотти эта же фигура лежит в основе раздела «in Gloria Dei Patris» (пример 5). Его текст, изначально открытый для разных интерпретаций, обретает конкретизацию благодаря семантике данной фигуры. Таким образом, последняя оказывает управляющее воздействие на восприятие целого. В фуге cis-moll из первого тома ХТК И.С. Баха (пример 6) оно имеет и вовсе открытый характер, будучи лишенным однозначных семантических ориентиров. А в начале клавирной сонаты cis-moll Й. Гайдна мотив креста зашифрован, скрыт в интонационной ткани, не допуская однозначную атрибуцию — пример 7 (на его присутствие косвенно намекает лишь *тональность* сочинения).

Таким образом, стереотипные средства именно в силу своей «отработанности» в художественной практике с одной стороны вызывают у аудитории относительно устойчивый обобщенный спектр ассоциаций, имеющих четко направленный характер⁸. С другой — они могут быть конкретизированы, допускают индивидуализацию в прочтении. Она происходит за счет новых *контекстуальных отношений*, в которые вступают эти средства, и/или счет их *внутренней* детализации⁹. При этом можно говорить

⁷ Сходный пример — первая тема фуги Kyrie eleison из Реквиема В. Моцарта, основанная на обороте saltus duriusculus. Она имеет откровенное сходство с темой аналогичных разделов Реквиема Г. Вернера и Реквиема d-moll Й. Крауса (они, кстати, также решены в форме фуги), а также с темой фугато из Dies Irae Реквиема F-dur А. Лотти. Напомним, что она же обнаруживается в сочинениях Д. Букстехуде (фуга g-moll), И. Баха (тема фуги a-moll из второго тома ХТК), Г. Генделя (хор «And with his stripes» из второй части «Мессии»), Й. Гайдна (финал Струнного квартета f-moll op.20 №5) и т.д.

⁸ Здесь уместно провести параллель с семантическими ассоциациями, вызываемыми поэтической лексикой конкретного поэтического направления (таковы, например, поэтические шаблоны т.н. «демонической», пасторальной поэзии, и т.д.). При этом подобные значения с течением времени могут исчезать из коллективной памяти — таким образом, их реконструкция может помочь адекватному прочтению художественного текста.

⁹ Ср., например, разное решение формулы верхнего нисходящего тетрахорда у Г. Генделя (ария Ксеркса из первого акта одноименной оперы, ария Руджеро из третьей сцены второго

о следующей закономерности: *чем более предсказуемый характер имеет общее решение стереотипного средства, тем более обобщенный интонационный облик оно предполагает, допуская вариативность в конкретизации.*

При этом следует разграничивать, во-первых, элементы, имеющие относительно фиксированное, константное значение — в этом случае контекст обычно и выполняет функцию конкретизации его семантики (рассмотренные выше примеры). Во-вторых — стереотипные элементы, не имеющие изначально подобных значений — они рождаются только в контексте. Например, фигура группетто становится одним из знаков «янычарского» стиля в определенных фактурных, метроритмических и гармонических условиях (см. увертюру оперы «Меккские пилигримы» и хор скифов из первого акта «Ифигении в Тавриде» К. Глюка — пример 8), вне него она имеет семантически нейтральный характер (начало Сонатины для фортепиано ор. 36 № 6 М Клементи — пример 9)¹⁰.

В исторической перспективе интерпретация *внемusыкальной семантики* может быть весьма неоднозначной. Подчас в сознании складываются определенные семантические шаблоны в восприятии того или иного текста. Например, текст секвенции *Dies Irae* в XIX веке во многих случаях вызывал у композиторов ассоциации с образами неистовой ярости и катаклизмов Страшного суда (достаточно вспомнить Реквиемы Г. Берлиоза и Дж. Верди). Между тем, для XVII-XVIII вв. подобная трактовка далеко не всегда была единственной — таковы ликующе бравурные *Dies Irae* М. Гайдна (неоконченный Реквием B-dur), Я. Зеленки (Реквием D-dur), радостно

акта «Альчины») и И.С. Баха (вторая часть из Концерта для двух скрипок с оркестром d-moll) — примеры 10-12.

¹⁰ Аналогичная ситуация связана с мелодическими и фактурными формулами «испанского стиля», который в XIX-XX вв. служил не только средством создания определенного колорита, но и объектом пародии (в «Разбойниках» Ж. Оффенбаха, например).

торжественный — у А. Адльгассера, Н. Йомелли (пример 13), и даже легкомысленно игривый у П. Торри.

Аналогичная ситуация связана с текстом Magnificat, который наряду с радостно-ликующим решением подчас вызывал у композиторов и прямо противоположные ассоциации, как будто напоминая о пути страданий — воплощение Христа от Богородицы представляет лишь начало пути искупления мира от греховной смерти. Таково скорбно величественное начало Магнификатов С. Каприкорнуса (из «Opus musicum») и А. Вивальди (RV 610 — пример 14). Весьма выразительным, кстати, выглядит тот факт, что у А. Вивальди материал начала Магнификата звучит также в Kyrie eleison RV 587 и в разделе «Et incarnatus est» (!) из Credo RV 591. Близкое в фактурном и гармоническом плане решение использовали и другие композиторы — см., например, «Et incarnates est» из Мессы d-moll А. Лотти и «Crucifixus» из Пасхальной мессы Я. Зеленки. Не исключено, что сходные (в том числе, относительно стереотипные) интерпретации *разных* вербальных текстов могут свидетельствовать о глубинных смысловых аллюзиях, связывающих их между собой.

В целом, очевидна изменчивость и самих художественных *функций* стереотипов в разные периоды. Например, в сюжетах оперы seria XVIII в. заметна большая роль «штампов», стереотипных ситуаций, спокойно мигрировавших из одной оперы в другую.¹¹ Им соответствует и вполне определенное музыкальное решение¹². Но в разном контексте их интерпретация

¹¹ Не случайно именно они чаще всего и становились объектом пародии (достаточно вспомнить «Модный театр» Б. Марчелло). Объектом пародирования впоследствии становились и музыкальные шаблонные решения, среди примеров — «La prove d'un opera seria» Ф.Неккьо.

¹² При этом, конечно, не следует делать однозначный вывод о его полной предсказуемости и однозначности. Подчас даже относительно стандартные ситуации могли быть решены в довольно неординарном освещении — так, ария Ликида из второго акта «Олимпиады» Дж. Перголези, в которой герой готов свести счеты с жизнью, внешне решена в аффекте

будет варьироваться. Внешнее обновление сюжета, необходимость его качественно нового содержания здесь явно находится на втором плане. По сути дела — это художественное пространство, в котором важным оказывается не внешняя и предопределенная новизна общего решения¹³, а *потенциальная новизна его восприятия, индивидуальной интерпретации в аудитории.*

Сюжеты опер seria с одной стороны представляют идеальный, фантастический в своих основах мир, воплощающий образ ценностного совершенства. С другой стороны — поведение, переживания и поступки героев как будто напоминают аудитории их собственный мир. Любовь, ревность и измена присутствуют и в нем, и в этом вымышленном пространстве, связывая их осязаемыми нитями. В результате слушатель обретает возможность поставить себя на место персонажа, перенестись в этот мир, отключившись на некоторое время от обыденной действительности. В соединении иллюзорной и психологически-реалистичной модальностей и заключается особая конфликтная динамика художественной системы этого типа спектакля.

Впрочем, адекватное понимание стереотипов в оперных сюжетах подчас оказывается еще более сложным. Так, известно, что во французской опере барокко особую роль играли сцены колдовства и волшебства, когда на сцене разыгрывались целые обряды, подчас довольно жуткого содержания. Среди наиболее известных примеров — сюжеты про Медею, Армиду, Цирцею и т.д. С одной стороны — очевидна общая склонность эпохи барокко к сверхъестественному, потустороннему и фантастическому. С другой — именно по отношению ко французской опере необходимо учитывать роль реальных

арии di bravura (пример 15), который разрушают лишь отдельные интонационные элементы, не вписывающиеся в ее картину. В результате семантика этого второго плана оказывается ведущей в восприятии целого, нарушая инерцию его восприятия.

¹³ Не случайно отступления от жанровых и сюжетных канонов в опере seria имели исключительный характер — трагические финалы, решенные в виде речитатива вместо традиционного краткого ансамбля (см., например «Катон в Утике» П. Торри, Л. Винчи и т.д.) неизбежно создавали эффект резкого нарушения инерции восприятия.

исторических событий — с магическими обрядами многие представители парижской аудитории были знакомы непосредственно, а судебные разбирательства дел об отравлениях и колдовстве имели довольно широкий общественный резонанс¹⁴.

В целом приходится учитывать многоплановость контекста того или иного художественного явления. Он неизбежно складывается как из общих ориентиров эпохи, так и относительно локальных ситуаций. Их взаимодействие может иметь как согласованный, так и рассогласованный характер, но в любом случае оно создает состояние особого «напряжения» в восприятии сюжетного материала. Таким образом, роль стереотипов в структуре сюжета неизбежно имеет историко-культурную обусловленность, в зависимости от нее варьируется и их масштаб — от максимально высокого до низкого.

Трансформация отношения к стереотипам в опере была неизбежна в условиях изменения эстетической ситуации. Она проявляла себя как в сфере пародии, так и в области опытов радикальной реформы оперного жанра. Особенно резким отношение к ним стало в XIX веке. Так, описывая свои впечатления от «Линды де Шамуни» Г. Доницетти, А. Даргомыжский писал: «Об этой музыке говорить нечего <...> когда медаль или монета отчеканены и описаны, надо ли еще описывать следующие за ними медали или монеты, которые чеканятся по той же форме и тою же машиною?» [4, с. 23]. В контексте культуры XIX века обращение к стереотипным решениям подчас оказывается исключенным из системы эстетических координат — уже по причине направленности мышления композиторов на индивидуализацию системы средств и перестройки привычных стратегий восприятия.

О том, насколько острой оказывается проблема нарушения стереотипов в XX веке, свидетельствует, в частности, тенденция к размыванию *жанровых границ*, их крайней подвижности в современном искусстве. Причины этого процесса многообразны. С одной стороны, они связаны с расширением

¹⁴ См.: [2].

жанровой перспективы в целом, с другой — частой многозначностью авторского замысла, не укладывающегося в привычные каноны, и приводящей к невозможности четкой дефиниции благодаря самой природе созданного произведения¹⁵.

Следует учитывать и расширение самого объективного содержания в трактовке того или иного жанра. Например, в период классицизма под симфонией как правило понималось созданное по относительно определенным законам произведение, впоследствии же произошло полное их разрушение. В результате многие жанровые определения обретают крайнюю степень открытости, и словом «симфония» сейчас может называться почти все, что угодно. Нередко сходная ситуация происходит и с оперой. Ею становится и камерная, небольшая драматическая сцена («Смерть поэта» С. Слонимского), и даже сочинение, вовсе не имеющее вокальных партий (инструментальная опера Е. Петрова «Ольга российская»).

Опасность размывания жанровых критериев очевидна — жанровое обозначение для Автора подчас превращается в формальность, необязательную (в плане его объективного содержания) условность, в то время как в действительности оно предполагает определенную программу восприятия, связанную с исторически обусловленной традицией существования жанра¹⁶. Новое произведение неизбежно воспринимается на фоне этой традиции, одновременно поддерживая ее и обновляя. Разрушение же жанровой программы восприятия неизбежно будет ставить перед слушателем трудноразрешимые (или же вовсе неразрешимые) вопросы, на которые он, в

¹⁵ Показательно, что в отличие от академического искусства массовое направление обычно не допускает подобной многозначности, и напротив, предполагает четкое следование определенным жанровым канонам, да и в целом склонно именно к стереотипизации средств.

¹⁶ Особая ситуация, предполагающая по самой своей природе нарушение этой жанровой программы восприятия — пародия (при которой рассогласование декларируемого и реального содержания является самоцелью).

общем то, и не обязан искать ответы. Их напряженный поиск вряд ли увенчается успехом, а состояние угадывания, в котором слушатель будет находиться, отнюдь не приведет его к адекватному постижению замысла автора. Как это ни парадоксально, абсолютное следование шаблонам и полное их отрицание могут дать одинаковый результат — дезорганизацию внимания реципиента. В первом случае оно произойдет из-за однонаправленного следования инерции восприятия, рождающей эффект предсказуемости всех событий, во втором — благодаря ее разрушению, не дающему слушателю возможности найти устойчивые ориентиры в художественном пространстве произведения.

В заключение отметим, что формирование и функционирование стереотипов в структуре музыкального текста находится также в зависимости от глубинных принципов, лежащих в основе его организации. В ней, как правило, преобладает один из двух ракурсов: лежащие в его основе имманентные принципы, или же закономерности, обусловленные внетекстовой реальностью. В первом случае *внутреннее* строение текста детерминирует его восприятие, направляет его в определенном ракурсе. Во втором — сам *контекст* его существования формирует восприятие текстовой структуры. Очевидно, что в первом случае она будет иметь относительно жесткий и замкнутый характер, во втором — «открытый», вариативный. В ряде случаев они могут быть обусловлены спецификой грамматических систем музыкального языка. Так, строго predetermined облик имеют закономерности мажоро-минорной системы, классицистские принципы организации фактуры и метроритма. Принципиально иные основы лежат в результативных ладовых системах¹⁷, ряде закономерностях ритмической организации музыки XX века. Формирующая роль контекста может

¹⁷ Об автономных и результативных системах см.: [1].

проявляться и в текстах со свободными или изначально ослабленными синтагматическими связями.

Крайняя, предельная ситуация подобной «открытой» структуры текста — признание в качестве его фундаментальных конститутивных признаков их *отрицание*. Действительно, обращаясь к ряду форм искусства XX-XXI вв., невольно возникает следующий вопрос: не происходит ли в них разрушение самой идеи текста как структурно-смыслового целого? Во всех ли случаях правомерно говорить о его существовании как феномена? В частности, об этом напоминают ситуации неограниченной алеаторики, экстремальные композиционные решения авангардного искусства¹⁸. Представляется, что и здесь категория «текст» сохраняет свою актуальность, только ее конститутивные признаки существуют в зеркальном отражении — для композиторов оказывается принципиальным их существование именно с «отрицательным знаком». Текстом признается то, что с традиционной точки зрения им не является. Таким образом, здесь проявляет свою универсальность принцип *инверсии*, распространяясь в XX веке на фундаментальные категории музыкального искусства. Объектом может быть признана его противоположность, явлением становится его отсутствие, точнее говоря — присутствие, но с противоположным знаком всех его признаков и критериев.

Музыкальный язык представляет собой подвижную, изменчивую и открытую субстанцию, находящуюся в двусторонних отношениях с текстом как свершившейся, «готовой» структурой. В то же время, текст оказывается изменчивым в плане восприятия именно в зависимости от языка, детерминирующего как вариативность его личностного прочтения, так и исторически обусловленную смысловую мобильность.

¹⁸ Это касается не только музыки — достаточно вспомнить про живопись авангардистов, литературные произведения концептуалистов (в «Очереди» В.Сорокина значительный фрагмент текста представляют чистые листы бумаги, в «Норме» — страницы с многоточиями), и т.д.

Следует отметить, что эта подвижность в восприятии текста зависит и от того, какой именно организующий принцип лежит в основе его структуры. В самом общем плане, она может базироваться на двух фундаментальных типах отношений: *прямых* и *опосредованных*. В первом случае компоненты текстовой структуры имеют непосредственную связь — между тематическим элементом и его внемузыкальным содержанием, цитатой и ее значением, пародируемым объектом и самой пародией. Во втором — эта связь имеет многомерный характер, опосредованный промежуточным компонентом (одним, или несколькими). Так формируется глубинный уровень конвенциональной семантики, на нем основано явление цепного цитирования и образование вторичной упорядоченности нотного текста, он же может лежать и в основе музыкальной пародии. Очевидно, что все эти случаи приводят к появлению в тексте множества смысловых перспектив, а также ракурсов его восприятия — он оказывается подобен кристаллу, в глубине которого пересекается множество плоскостей, и даже самые стандартные клише и шаблоны могут обрести новое звучание.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Бершадская Т. Гармония как элемент музыкальной системы. — СПб., "Ut", 1997. 192 с.
2. Булычева А. Цирцея и ее сестры. Волшебницы в музыкальном театре французского барокко // Миф. Музыка. Обряд. Сборник статей. — М., «Композитор», 2007. С. 103-113.
3. Грановская Р.М, Крижанская Ю.С. Творчество и преодоление стереотипов. — СПб.: Издательство ОМС, 1994. 192 с.
4. Даргомыжский А. Избранные письма. — М., «Музгиз», 1952. 77 с.
5. Кириллина Л. Классический стиль в музыке XVIII-начала XIX века. Часть III: Поэтика и стилистика. — М., «Композитор», 2007. 376 с.

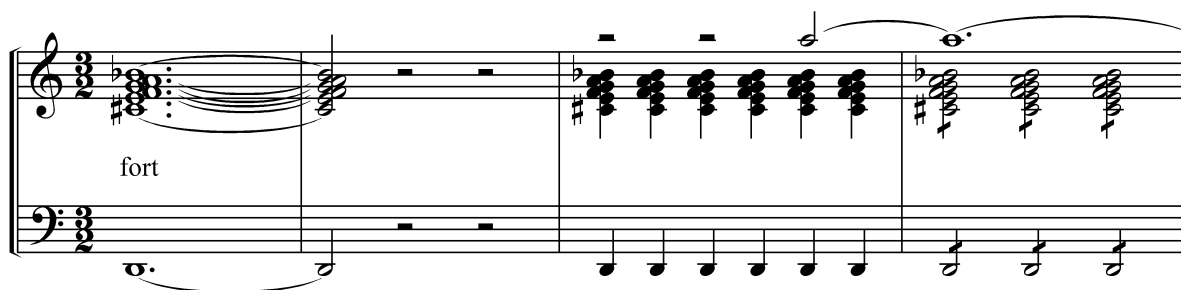
Денисов А.В. О механизмах стереотипов в структуре музыкального текста – теоретический и исторический аспекты проблемы

6 Лотман Ю. Анализ поэтического текста // Лотман Ю. О поэтах и поэзии. — СПб., «Искусство - СПб», 1996. С. 18-252.

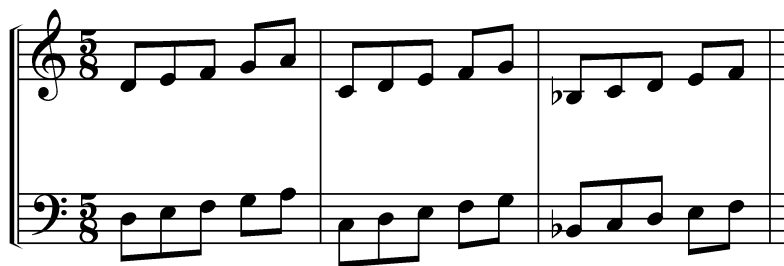
7. Массон Ш. Новый трактат о правилах сочинения музыки // Глядешкина З. Учение о технике музыкальной композиции во Франции XVII века: Лекции и материалы. — М., 2005. С. 61-160.

8. Чигарева Е. Оперы Моцарта в контексте культуры его времени: Художественная индивидуальность. Семантика. — М., УРСС, 2001. 280 с.

Пример 1



Пример 2



Пример 3



Пример 4



Re-qui-em ae-ter - nam

Musical notation for Example 4: A single staff in bass clef, common time (C), with a key signature of one flat (B-flat). The melody consists of a quarter rest, followed by quarter notes G2, F2, E2, D2, C2, B1, A1, G1, and a final quarter note F1.

Пример 5



In Glo - ri - a De - i Pa - tris

Musical notation for Example 5: A single staff in treble clef, common time (C), with a key signature of one flat (B-flat). The melody consists of quarter notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4, B3, A3, G3, and a final quarter note F3.

Пример 6



Musical notation for Example 6: A single staff in bass clef, common time (C), with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The melody consists of a half note G2, a quarter note F#2, a half note E2, and a final quarter note D2.


Пример 7



Musical notation for Example 7: A single staff in treble clef, common time (C), with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The melody features a complex rhythmic pattern with eighth and sixteenth notes, including a triplet of eighth notes, and ends with a quarter rest.

Пример 8

Allegro



f

Musical notation for Example 8: A piano score in 2/4 time, key signature of three sharps (F#, C#, G#), marked Allegro and *f* (forte). The right hand features a complex rhythmic pattern with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a steady accompaniment of quarter notes.

Пример 9

Allegro con spirito

Musical score for Example 9, marked *Allegro con spirito*. The score is in 2/4 time and G major. It consists of two staves: a treble staff and a bass staff. The treble staff begins with a melodic line of eighth notes, followed by a half note, and then a series of eighth notes. The bass staff starts with a whole rest, followed by a series of eighth notes. Dynamic markings include *dolce* (first measure), *fz* (second measure), and *p* (third measure). A slur covers the first two measures of the treble staff.

Пример 10

Larghetto

Musical score for Example 10, marked *Larghetto*. The score is in 3/4 time and B-flat major. It consists of two staves: a treble staff and a bass staff. The treble staff features a series of chords, starting with a piano (*p*) dynamic. The bass staff features a series of eighth notes. A slur covers the first two measures of the treble staff.

Пример 11

Musical score for Example 11. The score is in 6/8 time and B-flat major. It consists of two staves: a treble staff and a bass staff. The treble staff features a series of chords, starting with a piano (*p*) dynamic. The bass staff features a series of eighth notes. A slur covers the first two measures of the treble staff.

Пример 12

Musical score for Example 12, featuring piano (*p*) dynamics. The score is written in 12/8 time and consists of three staves. The top staff is a single melodic line with a piano (*p*) dynamic marking. The middle staff is a piano accompaniment with a piano (*p*) dynamic marking, featuring chords and arpeggiated figures. The bottom staff is a bass line with a piano (*p*) dynamic marking, consisting of a simple rhythmic pattern.

Пример 13

Musical score for Example 13, featuring *Maestoso* tempo and *f* (forte) dynamics. The score is written in 2/4 time and consists of three staves. The top staff is a vocal line with the lyrics "Di - es I - rae di - es il - la" and a forte (*f*) dynamic marking. The middle staff is a piano accompaniment with a forte (*f*) dynamic marking, featuring chords and arpeggiated figures. The bottom staff is a bass line with a forte (*f*) dynamic marking, consisting of a simple rhythmic pattern.

Пример 14

Ma - gni - fi - cat a - ni - ma me - a Do - mi - num,

The musical score for Example 14 is written in 4/4 time with a key signature of one flat (B-flat). It consists of three systems. The first system includes a vocal line with lyrics and a piano accompaniment. The second system continues the vocal line and piano accompaniment. The third system shows the piano accompaniment continuing. The vocal line features a melodic line with some grace notes and a steady accompaniment. The piano accompaniment consists of chords and moving lines in both hands.

Пример 15

f

The musical score for Example 15 is written in 2/4 time with a key signature of one sharp (F-sharp). It consists of two systems. The first system includes a piano accompaniment with a forte dynamic marking (*f*). The second system continues the piano accompaniment. The piano accompaniment features a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand, with some complex rhythmic patterns and chords.