

Анна АМРАХОВА

КОГНИТИВНЫЙ ВЗГЛЯД НА ФОРМООБРАЗОВАНИЕ В СОВРЕМЕННОЙ МУЗЫКЕ

The title of article: A Cognitive Approach to the *Formenbildung* in Contemporary Music
Abstract

In this article, the author examines a certain way of using cognitive models in the Formenbildung. Image schemas and propositions, as well as their metaphoric and metonymic sweep, are introduced in view of this new classification. The findings are confirmed through some analyses of works by contemporary Russian composers.

Keywords: *Formenbildung, cognitive models, frame analysis*

Anna Amrakhova, D.A. Graduated from the Uzeyir Hajibeyov State Conservatory of Azerbaijan. Chief Editor of the Music Theory Society's Magazine. Member of Russia's Union of Composers. Author of two published monographs (2004 & 2009), as well as of several dozens of articles and interviews with some leading composers and musicologists.

В российском музыкознании существует несколько систематик музыкальных форм XX столетия – В.Н.Холоповой, Т.С.Кюрегян, В.С.Ценовой. Каждая хороша по-своему, каждая внесла свою лепту в понимание того, насколько отличается форма в сочинениях современных авторов от формы классической. Отнюдь не претендуя на какой бы то ни было ревизионизм, должны отметить, что ситуация в музыке последних десятилетий настолько изменилась, что сами эти новации провоцируют поиски других подходов к проблеме классификаций современной музыки.

Систематика музыкальных форм В.С.Ценовой [10, 107-114], пожалуй, одна из самых полных и доскональных. Общая типология форм конструируется ею по разным критериям: по звуковой *материи* и интонационным свойствам, способам развития

материала и его расположению во времени, по связи между элементами *материала*, которая может быть стабильной и мобильной. По интонационным формам *материала* (здесь и далее выделено курсивом мной –А.А.) В.Ценова различает тонально-тематические, модальные, двенадцатитоновые, инопараметровые. Автор утверждает: «Только многоплановая систематика, предназначенная охватить и логически дифференцировать все современные музыкальные формы с учётом их разнородности, может отразить реальную ситуацию в формообразовании»[10,112].

Но есть в этой систематике нечто общее, несмотря на предполагаемую разновекторность анализа её составляющих. Объединяет эту системность та первооснова, к которой применены эти разные критерии. В типологии В.Ценовой – это материя. (Мы не случайно выделили курсивом подтверждающую это лексику).

Время скорректировало возможные подходы к новым классификациям. Ибо «реальная ситуация» в современном музыкальном искусстве обусловлена тем, что в опусах композиторов сам процесс формообразования уже нельзя рассматривать с позиции отнесения к типу той или иной музыкальной формы, продиктованному «онтологией мира».

Радикальные изменения музыкального дискурса во второй половине XX столетия приводят к мысли о том, что, если рассматривать процесс формообразования не как схему, а как смыслонесущую траекторию, то вступают в силу несколько иные правила. Какие? Ответу на данный вопрос и посвящена данная статья. И отвечать на этот вопрос следует с уточнения того, почему мы используем термин формообразование, а не форма. По традиции, форма относится к произведению, мы несколько расширительно трактуем термин формообразование, относя его и к творческому процессу, а значит, эксплицируя принципы, которыми руководствовался или мог руководствоваться автор при создании того или иного произведения. Причём принципы эти могли быть как осознанными, так и неосознанными, каково на самом деле и бывает выражение стиля и интенций, его формирующих. Мы рассматриваем формообразование не как конечный продукт, а как референтную область, в которой формируется конкретная смыслоформа. В свою очередь, это означает, что мы приступаем к осознанию того, чем может быть фреймовый анализ в музыкальной науке.

Фреймовый – в котором семантика и синтаксис рассматриваются в неразрывном единстве.

Музыкальная форма «как процесс» в сочинениях современных авторов немислима без тех смыслонесущих жанровых и композиционных модусов (а на деле – когнитивных

оснований), которые продиктованы феноменом концептуализации музыкального языка и мышления. Можно сказать, что особенности человеческого сознания сделали процесс формообразования многоярусным и многовекторным, точнее говоря, многопараметровым в современной музыке. Акт концептуализации заставляет во многом пересмотреть механизмы соотнесения с прототипом (на чём зиждется любая категоризация) в искусстве второй половины XX столетия. Когнитивная установка позволяет не только добавить новый критерий в эту многоплановую систематику музыкальной формы. Методологическая сила этой теории заключается в том, что, во-первых, с её помощью можно рассматривать форму в неразрывной связи с семантикой и стилем, т.е. с тем смыслом, которой её наделил автор. Во-вторых, усмотреть формообразующие принципы там, где нет не только гармонии и мелодии, но и привычной нам звуковысотности. В-третьих, найти классификационные ключи к интерпретации того, что довольно расплывчато именуется «индивидуальными проектами».

В чём разница между классическими классификациями и когнитивным подходом? Современные типологии музыкальной формы основываются на классификационной систематике познавательного толка, демонстрируя аристотелевскую установку на категоризацию, основанную на обращении к онтологии реальности. Формообразование развивается несколько по иным законам, в которых задействован не только язык, но и различные мыслительные перспективы. Именно когнитивный подход несёт в себе ключик к анализу всякого рода «нестандартных» музыкальных явлений, обеспечивая включение в интерпретирующее лоно процесса концептуализации. Факторы, которые позволяют осуществить этот подход, являются давно известными аксиомами когнитивной науки:

в когнитивной лингвистике не разделяются знания языковые и энциклопедические, когнитивные структуры могут быть выражены различными знаками, когнитивные структуры принципиально не линейны [3, 11-21].

В рамках предлагаемого подхода будем исходить из следующего допущения: мыслительные «шаблоны» в виде ролевых архетипов и идеализированных когнитивных моделей являются релевантными для музыкального формообразования.

Это уточнение предполагает важную роль в формообразовании различных (часто – сразу нескольких) когнитивных моделей, не все из них – имманентно музыкальные. Что главное в когнитивном подходе? Он рассматривает формообразование как фактор смыслообразования, в котором задействованы ментальные схемы и процессы. Ибо категорируя, человек познаёт онтологию мира, концептуализация находится в сфере сознания. А это значит, что здесь главенствует не родовидовой подход, а фреймовая

организация смысла. О фреймовом подходе к формообразованию мы ещё не писали, поясним новые возможности этой стратегии. Не случайно фреймовые модели называют семантико-синтаксическими.

Во-первых, фреймовый подход ориентирован на интерпретацию. Поэтому здесь следует учитывать нескольких ставших уже обязательными в когнитологии допущений, главное из которых заключается в том, что сознание человека – это всегда языковое сознание, то есть конкретное в своей грамматической организации¹. Экстраполируя это положение на музыкальный язык, приходим к ещё одной аксиоме уже в музыкальной науке: большинство классификационных систем второй половины XX столетия интерпретируют строение сообразно использованной технике: сонорика, спектральная школа, сериализм. Но мы будем исходить из несколько иной позиции, ибо и здесь есть какие-то общие параметры и закономерности формообразования, выступающие *над* различными принципами композиции.

О том, чем могут быть когнитивные модели в музыке, мы уже писали [1,2]. Когнитивные модели – это принципы объединения концептов в человеческом сознании, «некий нерасчленённый образ, который порождает признаки и ролевую структуру» [5,4]. Вкратце – это образ-схемы, пропозиции, метафора и метонимия. В разные эпохи они по-разному задействованы в формообразовании (и смыслообразовании). Но их всех нужно учитывать в анализе формообразующих процессов. Когнитивные модели вообще являют собой структуру ментального мира. Поэтому в «музыкальном воплощении» к ним можно отнести всё то, что извечно рассматривалось в музыкальной науке как нечто недискурсивное. Например, форму второго плана или название программного сочинения, авторское определение жанра произведения и т.д., то есть всё то, что может сыграть роль метафорического видения произведения «в новом свете».

Для нас важно подчеркнуть: то, что в музыкальной науке рассматривалось, во-первых, порознь, локально обособленно, во-вторых, иерархически дифференцированно (что-то попадало в фокус, что-то уходило в тень, на периферию исследовательских интересов), мы, наделив столь разнообразные реалии (такие как программность, форма второго плана, индивидуальные проекты) статусом когнитивных моделей, можем использовать их как равновеликие величины в формообразовании.

¹ Кураков В.И. Языковое сознание в зеркале процессов категоризации и концептуализации мира.: С 344-345. «...сознание как таковое существует через разновидности языкового сознания, как его конкретные варианты, закреплённые в языковой, а точнее, грамматической системе, чем последняя и отличается от лексической, где представлены результаты категоризации мира».

Это даёт возможность определить механизм создания и функционирования семантико-синтаксических (фреймовых) моделей в опусах современных композиторов, далёких от классической типологии. Использование когнитивных моделей (и приравненных к ним реалий музыкального творчества) в анализе формообразования обеспечивает возможность анализа и дифференциации того, что слишком обобщённо именуется «индивидуальными проектами».

Обрисует ситуацию, сложившуюся в американском музыковедении, которое является своего рода первопроходцем в изучении и использовании когнитивных идей на почве музыкальной науки. Дж. Лакофф и М. Джонсон, родоначальники теории концептуальной метафоры в когнитивной науке, делают вывод о том, что «метафора объединяет разум и воображение, ... – это *воображаемая рациональность*». [14, 215].

Традиционно к когнитивным моделям относят образ-схемы, пропозиции, метафору и метонимию [4, 130].

Американское музыкознание фокусирует своё внимание преимущественно на образ-схемах и метафорах, рассматривая их в неделимой связке.

Теория концептуальной метафоры часто применялась как базовая модель строения тональной системы [12] или как способ интерпретации музыкального смыслообразования, который включает в себя музыкальное движение и пространство [14; 17, 511].

В принципах метафорического переноса рассматриваются не только музыкальные процессы, но и рефлексия над ними.

Дэнис Линдслей пишет: «История теории музыки наполнена примерами метафор. Например, риторические метафоры были широко распространены в теории музыки XVII и XVIII веков. Взгляд на музыку как риторику широко распространён и был применен к композиторскому процессу в целом, конкретным композиционным приемам (традиция барочной фигурации), структурным фразам и масштабным формам. В ином ключе Рамо, под влиянием последних научных теорий своего времени, в ранних сочинениях рассматривает тональные структуры с точки зрения механических метафор (генеральный бас и тонико-доминантные связи) и использует гравитационные метафоры в поздних работах (тоника как гравитационный центр в окружении субдоминантовых и доминантных тяготений). В XIX веке органические метафоры постепенно заменяются риторическими метафорами в музыкальной теории. Два самых известных теоретика музыки начала XX века (Генрих Шенкер и Арнольд Шенберг) применили органические метафоры в качестве ключевых в своих концепциях музыкальной структуры. *Ursatz* Шенкера и *Grundgestalt* Шенберга - обе основаны на метафорах органического роста: в виде последовательных

трансформаций из глубинной – к поверхностной структуре (Шенкер), или в качестве основной идеи, из которой прорастает композиция (Шенберг)». [13,3-5].

Любая теория музыки основана на некотором типе модели. Опираясь на самые разнообразные исследования в когнитивной науке (особенно когнитивной лингвистике и когнитивной психологии), Лоуренс Збиковски утверждает, что модели занимают центральное место в представлениях о музыке и проявляются во внешних формах (графики, диаграммы, схемы и т.д.), а на более глубоком уровне они формируют саму основу музыкальных теорий [18].

Соглашаясь с этими авторами, подчеркнём: в разные эпохи когнитивные модели по-разному задействованы в формообразовании (и смыслообразовании). В историческом контексте необходимо учитывать не только каждую из них в анализе формообразующих процессов, но и способы работы с ними. Когнитивные модели вообще являют собой структуру ментального мира. Поэтому в «музыкальном воплощении» к ним можно отнести всё то, что извечно рассматривалось в музыкальной науке как нечто недискурсивное. Например, форму второго плана или название программного сочинения, авторское определение жанра произведения и т.д., то есть всё то, что может сыграть роль метафорического видения произведения «в новом свете».

В отличие от осмысления формы, в интерпретации формообразования всегда присутствуют несколько схематических перспектив. Это обусловлено тем, что драматургический «процесс» обслуживают сразу несколько когнитивных моделей, и грани между ними вовсе не чётко определены. Кроме того, одна и та же модель может выполнять разные функции. Поясним это на примере. Самой яркой и легко себя обнаруживающей когнитивной моделью являются образ-схемы. Это любая «картинка» способная лечь в основу развития композиции: зеркало, веер, вектор, лестница и т.п. Примеров тому очень много в музыке XX столетия.

Сложнее дело обстоит с пропозицией. Но только на первый взгляд. В лингвистике пропозиция – это образ ситуации, неизменная семантическая структура предложения (и его вариантов). В реляционной логике – сложный конструкт, образуемый базовым предикатом и его аргументами. Смеем предположить, что музыкальным аналогом пропозиции можно считать типизированные отношения между разделами форм (и тематизмом) в классических жанрах. (Например, отношения между ГП и ПП в сонатном *allegro*). Сам термин соната, если он ставится в качестве названия перед произведением, являет собой вид семантического релятора, автоматически набрасывающего эту сетку взаимоотношений на всё то, что за этим названием последует. Здесь уже в свои права вступают другие

когнитивные модели – метафора и метонимия, вернее, те мыслительные процессы, которые они собой предопределяют. Ведь метафора характеризует, а метонимия – идентифицирует. Отсюда – определение жанра соната в классическую эпоху можно уподобить метонимическому процессу – она идентифицирует факт того, что всё, что дальше – именно соната. Но название *соната* в каком-нибудь опусе второй половины XX столетия – метафора, характеризующая какие-то стороны сочинения, которое во всём остальном с классическим жанром ничего общего не имеет.

Эта смысловая нетождественность одних и тех же жанровых определений, семантическая двойственность двух актов между двумя актами смыслообразования в одних и тех же определениях (когда соната может быть вовсе не сонатой, а определять наличие в произведении какого-то качества, напоминающего сонатность) требует учёта амбивалентности взаимоотношений дискурсивного и недискурсивного значения в формообразовании. Например, взаимоотношения титульной формы и формы второго плана. В классическую эпоху (ориентированную на время, движение, процессуальность) в качестве форм второго плана выступает типология же. Фуга – поверх неё – вариации, соната – поверх неё – рондо или вариации, миксты могут быть сколь угодно разнообразными. А образ-схемы в так называемой «абсолютной» музыке выступают как вольные, ни к чему не обязывающие метафоры.

Музыка романтиков не всегда вмещается в этот строгий классический композиционный прототипический (идеальный) остов. В жанре симфонической поэмы форма и смысл развиваются в поле двойного реферирования. Любое название произведения, имеющее хоть какую-то сюжетную основу (вероятность фабульного развития) – уже может влиять на формообразование. Тематизм мгновенно персонифицируется и подчиняется если не логике развития литературного первоисточника, то незримо присутствующим сюжетным (литературным) отношениям

Всё это свидетельствует о том, что уже романтическая программная музыка не совсем подходит под классическую таксономическую систему. Правда, музыкальный дискурс ещё подгоняется под целостные жанровые прототипы, но сами композиционные схемы подвергаются всякого рода деформациям «в угоду» внемузыкальной содержательности.

В сочинениях рубежа XIX-XX веков эта тенденция ещё более усиливается, свобода от прототипических композиционных первообразов становится весомее, что позволяет В.Н.Холоповой сделать вывод:

«Наряду с широкой «функционально-классической» полосой в европейской музыке есть множество «островков», в которых классические функции формы не выступают в чистом виде или как система не действуют вовсе. К их числу относятся, например, Третья баллада Шопена, вступление к вагнеровскому «Тристану», «Сеча при Керженце» Римского-Корсакова, «Затонувший собор» Дебюсси – произведения великолепные...Эти названия функций полупрограммны, требуют образного «перевода» для применения их...». [8, 5-6]

Новизна когнитивного подхода: старые функции не исчезли, а отошли на второй план, мерцая предзнанием того, как «было» раньше.

Революция же в формообразовании XX века началась с Веберна. Его (в жанрово-композиционном смысле) «симфония» (ор.21) или «малое рондо» (форма Концерта для 9 инструментов, ор.24) – уже предполагают перемещение жанров из музыкальной материи – в мир концептуальный, ибо это по своей сути не классические жанры, в которых композиция разворачивается дискурсивно, а пропозиции, т.е. когнитивные модели как элемент ментального мира.

Именно эта модификация, а вернее, «смена ролей» дискурсивной формы и формы недискурсивной, привела к тому, что в середине XX столетия классические музыкальные жанры стали применяться в «иносказательной» функции - метафорически.

Уже на этой стадии в анализе формообразования современных произведений необходимо обязательно учитывать не только роль семантических реляторов (названий, жанровых определений имеющих классическую систему отношений), но и «семантических падежей» - того, что в музыкальном произведении обладает реальной структурной функциональностью. А это те субстанции, которые в опусах современных авторов становятся действенными силами (не всегда персонифицированными) развития дискурса.

Какая ситуация в формообразовании сложилась сегодня?

Некоторые наблюдения позволяют констатировать, что в сочинениях современных авторов появились тенденции, продуцирующие изменения как в стиле, так и в формообразовании. Мы попробовали выявить когнитивную природу этих видоизменений.

Вторая половина XX века проложила новые пути формообразования. Среди новых форм – открытая, векторная, многослойная, параллельная, переменная, кривая, многоэлементная и др. Можно ли найти какие-то факторы, их объединяющие, или хотя бы объясняющие их многообразие?

Начнём с общеизвестного. На новые формы авангарда большое влияние оказало изменение ощущения времени. В музыке, связанной с медитативным родом фабулы (Штокгаузен, Лигети, Шнитке, Канчели), часто композиция имеет статический характер. В

таких формах останавливается и фабульное, и композиционное время. Пространственность имела следствием приоритет в структурировании дискурса зрительных образов. Происходит интенсивный процесс визуализация формообразования. Образ-схемы.

Любая пространственность основывается не на событийном развёртывании формы, а на логическом. Это приводит к усилению роли комбинаторики в формообразовании. Традиционная концентрическая форма (ABCDCBA и др.) весьма типична для поставангарда, часто она превращается в ракоходную форму, или, говоря словами В. Н. Холоповой, “кребсовую”, в которой вторая половина является ракоходом первой (“Offertorium” Губайдуллиной или более радикальная форма у Хиндемита в опере “Туда и обратно”).

Комбинаторика лежит в основе аддитивных форм, столь популярных в минимализме. Ф. Гласс в «Музыке в 12 частях» (1974) первым стал использовать прием добавления мотивов к паттерну при повторе. Обратной стороной или антонимом аддитивного процесса в минимализме оказалась принцип вычитания или редуцирования (subtractive process). Например, в композиции Piano Phase (1966) С. Райх применяет три этапа фазовых сдвигов в процессе репетитивного повторения паттерна. На первом этапе паттерн состоит из 12-ти шестнадцатых. На втором он редуцируется на $\frac{1}{4}$ до 8-ми шестнадцатых. И на третьем – до 4-х шестнадцатых длительностей.

Тотальная процессуальность – отсутствие репризы, открытые формы, векторность. Среди новых композиционных типов форм на разных уровнях отметим двойственную открытую форму, где “начало про одно, а конец про другое”, сходную с ней сквозную форму, с большим количеством разделов, произошедшую от контрастно-составной, векторную форму, основанную на непрерывном развитии.

Смещение масштабных уровней

Амбивалентность метафоры и метонимии. В сочинениях второй половины XX века гармония, ритм и фактура, тембр все чаще выступают не только как важные композиционно-драматургические составляющие, но и как собственно «темы». Эти компоненты музыкальной ткани функционируют уже в качестве ведущих композиционных и драматургических факторов. Отсюда далеко идущие последствия, главное из которых - процесс концептуализации музыкального мышления. То, что раньше называлось композиционными принципами, меняет свой масштабный статус: например, рондообразность может быть реализована и в строении цикла, и в строении малой формы. То же самое касается и жанров. Такие универсалии как, например, пасторальность, маршеобразность теряют свою привязанность к целостному явлению, но в качестве

признаков могут проникнуть во что угодно. Отсюда появление такого явления, как жанровое модусообразование. В сущности, и композиционные принципы (рондообразность, сонатность, вариационность), и жанровые модусы (песенность, элегичность) – явления одного порядка. Интенционалы без экстенционалов.

А теперь обратимся к конкретным примерам, к той ситуации, которая сложилась на сегодняшний день в музыке композиторов Москвы.

Какая ситуация в формообразовании сложилась сегодня?

На недавно прошедшей конференции памяти Ю.Н.Холопова С.И.Савенко высказала предположение, что после провозглашённого Холоповым Авангарда 1 и 2 мы стали свидетелями утверждения авангарда 3 – в творениях групп СоМа и «Пластика звука». Мы не уверены, что уже можно говорить о дополнении классификационного ряда Ю.Н.Холопова. Но некоторые наблюдения позволяют констатировать, что в сочинениях молодых авторов появились тенденции, продуцирующие изменения как в стиле, так и в формообразовании. Мы попробовали выявить когнитивную природу этих видоизменений.

Существует АСМ-2 – сообщество композиторов, которые проповедуют музыкальный авангардизм с 90-х годов XX столетия, как если бы это было нечто незыблемое². В середине нулевых возникла группа СоМа, которая была отпочкована от АСМа, но в последнее время воспринимается отцами-прародителями как некое антагонистическое движение. Свидетельством тому – с завидным упорством критикуемые на АСМе произведения Дм.Курляндского. Именно на разнице в формообразовании мы попробуем определить черты несходства поэтик композиторов разного стилистического направления.

У представителей старшего поколения (лидеров АСМа-2) основу композиции часто структурирует та или иная образ-схема. Приведём следующие примеры.

Исследователь Третьякова А.В. отмечает как один из главенствующих принципов формообразования композитора Тарнопольского склонность к образ-схемам круга, спирали, а при анализе пространственного параметра отмечает феномены симметрии и

² Новая ассоциация современной музыки (АСМ-2) сформировалась в январе 1990 года при активном участии Елены Фирсовой, Дмитрия Смирнова и Николая Корндорфа; возглавил ассоциацию Эдисон Денисов. Членами воссозданной АСМ стали Александр Вячеслав Артемов, Владимир Тарнопольский, Александр Раскатов, Юрий Каспаров. После смерти Эдисона Денисова в 1996 году заседания вел сначала Александр Вустин, а затем – Виктор Екимовский, который является председателем ассоциации по сей день. На заседаниях АСМ-2 как одной из творческих комиссий Союза композиторов России регулярно прослушиваются и обсуждаются новые произведения асовцев, а также композиторов, близких кругу АСМ. Кнайфель, Сергей Павленко, Александр Вустин, Владислав Шуть, Виктор Екимовский, Фарадж Караев,

прорастания звука в пространство: «Данные особенности в своем единении приводят к тому, что условно форма каждого из анализируемых произведений, так или иначе, может быть сведена к своеобразной схеме-символу: «Отзвуки ушедшего дня» и «Кассандра» - трансформированная форма расходящихся кругов, «Чевенгур» развертывающаяся спираль, «Маятник Фуко» - сцепленные между собой симметричные окружности, «По ту сторону тени» - свернутая спираль, подобная перевернутой пирамиде или воронке»³.

Ту же самую тенденцию структурирования опусов по подобию схем –образов можно отметить в таких сочинениях В.Николаева как : «Проникающие структуры» для терменвокса с оркестром, «19 пик» композиция для терменвокса и струнного квартета, 1999, сценарии скрипты легли в основу «Море волнуется раз...»(2009), «Сон канатоходца»(2012).

К.Уманский: «Парабола Икара» для кларнета-соло (1999), «Длинные и короткие линии» для двух виолончелей (2004)⁴, «Фрески и витражи» для баяна и органа (2005), «Точки соприкосновения» для альта и фортепиано (2012).

У В.Екимовского исследователь обнаруживает так называемые «геометрические» формы, которые, несомненно, являются когнитивными образ-схемами на всех уровнях композиции⁵.

Можно ли найти нечто общее в структурах, которые творились по «индивидуальным проектам», и которые были призваны увековечить индивидуальность как незыблемый авангардистский авторитет? Во всех этих примерах композиционной основой становились

³ Третьякова А. В. Концепты звука и слов в произведениях В.Тарнопольского конца XX – первого десятилетия XXI века АКДИ, Москва, 2012. –С.24.

⁴ Вот как сам автор характеризует взаимоотношение драматургии и образности в этом сочинении: «Длинные и короткие линии» — это интимная бытовая драма в форме вариаций для двух виолончелей. В определенном смысле это сочинение возникло под впечатлением фильма Ингмара Бергмана «Осенняя соната».

Главное и в программе, и в структуре сочинения то, что «длинные линии» — это первая виолончель, а «короткие линии» — вторая виолончель. Первая виолончель — нечто сильное, властное, командующее. Вторая виолончель — слабое, подчиненное, управляемое. В арсенале первой виолончели — зычное повелевание, длинное проявление силы, гнев, царственное спокойствие, в арсенале второй — коротенькие всплески раздраженного самолюбия, вместо гнева — истерика, вместо покоя — усталая, дезориентированная прострация.

Длинные линии это также нечто более значительное, например длинная мысль или длинная осмысленная речь, нечто более здоровое, например способность к более протяженным фазам возбуждения и торможения. Короткие линии — воплощение обрывающегося, непостоянного, сбивающегося, путающегося, некрасивого, закомплексованного. При этом время от времени происходит «взамоидентификация» двух контрастных начал. Так, например, «теме» присуща единообразная глиссандирующая фактура. 3-я вариация — лирическая кульминация сочинения — также сближение, переплетение линий и смыслов. Единство тембров двух инструментов — это скрытое подобие двух контрастных начал, как мать и дочь в фильме

⁵ Например, исследуя «Ноктюрны» В.Екимовского, Д.Шульгин за скромной пятичастностью пьесы для трёх кларнетов обнаружил:

на уровне фактуропроцесса – сонатно-вариационную фактуро-форму, на уровне темпроцесса – однофазную волну, на уровне тембропроцесса – зеркальную крещендирующую форму с обрамлением (винтообразную форму морской раковины).

когнитивные модели в виде образ-схемы. С этой - когнитивной - точки зрения, ставка на «индивидуальность» в формообразовании композиторов-авангардистов привела все искания к одному знаменателю – жанровой унификации, ибо большинство сочинений этого крыла можно обозначить в виде структурной программности когнитивную модель в виде образ-схемы. И пусть «содержательное», стилевое и «техническое» наполнение этих опусов будет разным, но когнитивная суть – одна и та же.

А теперь обратимся к творчеству антипода асмовцев – Дмитрия Курляндского, представителя и идейного организатора группы СоМа.

Что это за материал, в сопротивлении с которым молодые композиторы воюют с традицией, попробуем проанализировать на примере сочинения Дм.Курляндского, которое называется «Беспроводные технологии». Вот как сам автор описывает своё сочинение на заседании АСМа от 22 февраля 2012 года:

«Мои «Беспроводные технологии» создавались для берлинского фестиваля поэзии. Организаторы просили выбрать нас, композиторов, современных молодых поэтов, которые нам близки, и написать на их тексты музыку, которая должна была исполняться на лестничной площадке Академии искусств Берлина. Эта лестничная клетка – совершенно прозрачная и очень сложная многоуровневая структура, так что я сразу понял, что это будет пространственная композиция на текст Станислава Львовского (на самом деле его зовут Юрий, Станислав – это псевдоним). Я разбил этот текст (в котором, кстати, используется непечатная лексика) на пиксели-фонемы и перемешал их среди исполнителей. Так что текст перемещается в пространстве в разных направлениях. Солистка – Наталья Пшеничникова (сопрано) – периодически собирает его в своей партии, но в начале с искажениями (на выходе цифра ведь может дать сбой – все мы сталкивались с подобными искажениями, пользуясь мобильной связью). Исполнители распределены в пространстве следующим образом: квартет саксофонов сидит на верхнем балконе, квартет флейт – на нижнем; два кларнета – бас и контрабас – пространственно разделены и переговариваются друг с другом; основной блок исполнителей-инструменталистов – на главной лестничной площадке, и Наташа Пшеничникова как солистка располагается на мостике, соединяющем две площадки. Что еще важно – слушатели тоже были распределены на разных лестницах и площадках, и каждый слушал это сочинение с какого-то своего ракурса. В записи воспроизвести эту ситуацию разделенного звука, к сожалению, невозможно».

Здесь 2 перспективы формообразования. Одна – вербальная, в тексте девушка словно разговаривает по мобильному со своим избранником, застряв в пробке. Звуковой контекст – образ эфира, в котором тот же текст предстаёт разложенным до фонемного

состояния. Синтаксис, основанный на цифровом воплощении фонемного состава фраз солистки, стал, пожалуй, главным образом: фон – контекст, имитирующий цифровой поток эфира, и является, собственно говоря, музыкой.

В «Беспроводных технологиях» найден тот баланс изобразительности, концептуальности и техники, который, органично соединяя свои составляющие, становится драматургией.

По словам композитора, его оперы – антинарративны. Но о них можно говорить как о дискурсах, имеющих не только текстово оформленное сочинение, но и ярко выраженные стилевые особенности.

Ввиду отсутствия нарративной «событийности» - звуковой ландшафт достаточно скромный, если не однообразный по развитию. Своеобразие проявляется в другом. Все его оперы изобразительны. Хотя сама образность носит специфический характер. Она пребывает на каком-то микроуровне. Часто – это нечто невидимое, не доступное человеческим ощущениям, но подвластное нашему разумению. Мы знаем, что есть энграммы, есть беспроводные технологии, есть знаки препинания, которые *предметно* ничего не обозначают. К этому же типу понимаемых, но не ощущаемых явлений можно отнести «Прерванную память», «Контр-рельеф», «4 положения одного и того же», «Негативные модуляции». В чём может выразиться изобразительность такой «беспредметности»?

В том, что эти субстанции себя обнаруживают во времени и пространстве в акте коммуникативной «ошибки», как обнаруживают себя в минимальных остановках дыхания знаки препинания, как обнаруживают себя в цифровом строе беспроводные технологии. Это субстанции, имеющие постоянные предикаты. В поэтике Курляндского они проявляются на синтаксическом уровне потому, что сам «сбой» из акта превращается в качество.

Вот как описывает Дм.Курляндский идею произведения «Знаки препинания»:

«Знаки препинания обеспечивают связность текста, его логику, синтаксис, интонацию. В музыке исторически роль знаков препинания играли цезуры, паузы, кадансы. Невидимые знаки препинания разделяют части формы, вопрос-ответные структуры, шаги секвенции и пр. Могут ли они существовать вне текста? Приобретут ли они собственное значение, будучи высвобожденными от структурируемого ими текста? Потеряют ли они функциональность, будучи вынесенными за привычный контекст, или обретут новую? Светофор посреди пустыни — символ свободы или одиночества? Эти вопросы стоят в основе данного сочинения, которое по сути является попыткой ритмизации тишины».

Поэтика таких сочинений Дм. Курляндского, как : «Знаки препинания», «Энграммы», «Беспроводные технологии», свидетельствует о том, что этот композитор конструирует образность на уровне микроструктуры.

То есть если в творчестве старших авангардистов можно говорить об иконической структуре, то в поэтике Дм.Курляндского – об изобразительном синтаксисе.

Более молодое поколение в музыкальном искусстве начала XXI столетия демонстрирует сочинения, связанные с выходом за пределы привычной звуковой ауры. Сам материал, с которым работает, например, композиторы объединения «Пластика звука», это уже область всего звучащего. Здесь происходит перенесение палитры возможностей полностью в сферу, лишённую звуковой определённости и связи с традиционными инструментами. Но форма – стержневой момент, основа композиции и у этого крыла композиторов.

Обратимся к произведению молодого российского композитора Елены Рыковой «Зеркало Галадриэль» (2012)

Произведение это называется оно написано 2012 году. Что из себя представляет?

В перформансе заняты двое: он и она. Действующие лица производят манипуляции с шишками на теннисном столе. Партитура представляет собой правила игры: как производить движения руками. Разновидностей правил – 7, Восьмое ПРОВОЗГЛАШАЕТ, ЧТО МОЖНО НЕ ПРИДЕРЖИВАТЬСЯ ЭТИХ ПРАВИЛ.

Как будто бы всё, и анализировать здесь нечего с толчки зрения музыкальной. Но есть о чём сказать с точки зрения когнитивной. Ведь перед нами программное сочинение, которое имеет свою законченную форму, несмотря на то, что порядок следования частей, а по существу – звуко-ритмических вариаций - алеаторически свободен. Нас же привлекло в этом произведении то, что его можно поставить в один ряд с намеченной нами тенденцией усиления роли когнитивных моделей в формообразовании.

Начнём с названия: «Зеркало Галадриэль», которое отсылает нас к одному из действующих лиц эпопеи Джона Р. Р. Толкиена «Властелин колец». (Галадриэль - эльфийская королева, персонаж эпоса). Референцией, отсылающей к тексту романа, является и использованная в качестве эпитафии цитата: «Если предоставить зеркалу свободу, то даже я не знаю, что оно покажет».

Зеркало Владычицы Галадриэль — магическая чаша, находившаяся в Лориэне и показывавшая видения из прошлого, настоящего или будущего. Само зеркало представляло собой большую чашу, наполненную водой. Владычица Галадриэль, обращаясь к хоббитам из Братства Кольца, говорит: «По моему слову Зеркало может открыть многое. Одним оно

покажет их затаённые желания, другим — совершенно неожиданные вещи. Если предоставить Зеркалу свободу, даже я не буду знать, что оно покажет».

Когнитивный анализ этого отрывка может выглядеть следующим образом. Образ-схема зеркало предполагает симметричность какой-то смысловой конструкции. Как известно, зеркальная симметрия - одна из прерогатив поэтики Веберна, а до него всякого рода симметричность – это распространённый приём в канонах, репризах и т.д. Пространственное решение идеи симметричности в произведении Рыковой – идеально по замыслу, ибо: что может оптимальнее этому соответствовать, чем разделённая на 2 части поверхность стола для игры в настольный теннис? Но здесь изюминка заключается в том, что пространственный мотив зеркальности превращается во временной вектор развития. Когнитивной модели объект и его отражение придан эффект процессуальности. Пред нами не статичная картина, а динамичная сцена, в которой деяния одной персоны дублируются другим персонажем. Но это только одна видимая часть композиционной модели. Обратимся к первоисточнику. Ещё раз внимательно прочтём эпиграф: «Если предоставить зеркалу свободу, то даже я не знаю, что оно покажет».

Весь символический смысл эпизода заключается в том, что зеркало – не пассивный бездушный отражатель. Фродо смотрит в безмятежную водную гладь до какого-то момента, а потом видит, что на него тоже смотрят⁶. Мотив зеркального отражения в произведении Рыковой приобретает не только механистический эффект, но одушевляется и драматизируется сменой ролей. Этот кульминационный эпизод провозглашается в правиле №5:

Каждый исполнитель должен подтолкнуть все шишки вперед от центра своей половины сетки. Поле этого движения выдерживается пауза в течение определенного периода времени. Руки исполнителей, словно пронизанные физическим напряжением, протягиваются друг к другу. В этот момент очень важно смотреть в глаза друг другу.

⁶ «Но зеркальная чаша вдруг опять почернела - словно черная дыра в бесконечную пустоту, - и, всплыв из тьмы на поверхность Зеркала, к Фродо медленно приблизился ГЛАЗ. Обрамленный багровыми ресницами пламени, тускло светящийся мертвенной желтизной, был он, однако, напряженно-живым, а его зрачок - скважина в ничто - постоянно пульсировал, то сужаясь, то расширяясь. Фродо с ужасом смотрел на Глаз, не в силах вскрикнуть или пошевелиться.

Стеклянисто-глянцевого яблоко Глаза, иссеченное сетью кровавых прожилок, ворочалось в тесной глазнице Зеркала, и Фродо, скованный леденящим ужасом, понимал, что Глаз, обшаривая мир, силится разглядеть и Хранителя Кольца, но, пока у него есть воля к сопротивлению, пока он сам не захочет открыться, Глаз бессилён его обнаружить. Кольцо, ставшее неимоверно тяжелым, туго натягивало тонкую цепочку, и шея хоббита клонилась вниз, а вода в Зеркале кипела и клокотала.

- Осторожнее, мой друг. Не коснись воды, - мягко сказала Фродо Галадриэль, и он отпрянул от черного кипятка, и Глаз, постепенно тускнея, утонул, а в Зеркале отразились вечерние звезды. Фродо торопливо соскочил с постамента и, все еще дрожа, посмотрел на Владычицу».

Важно (!): После этой паузы сервер становится отражением и приемник становится сервером до конца игры.

Что из себя представляет когнитивная модель - сценарий данного перформанса: процесс зеркального парирования развивается по своим правилам, дойдя до кульминации, персона и её отражение меняются ролями, теперь он диктует правила игры, а она послушно ему вторит.

В чём разница между подобного рода когнитивными моделями и верхним – логическим - композиционным уровнем (в классификации Е.В.Назайкинского)? В том, что эта модель – не логическая, а образная и даже одушевлённая.

Все эти якобы новации – этапы эволюции, но не революции музыкального мышления.

Когнитивные модели в формообразовании можно сравнить с тем, что отечественном музыкознании именуется макроуровнем формообразования. Сравнить, но не отождествлять. Поясним. В.Н.Холопова в своей книге о музыкальной форме выделяет 2 критерия классификации: параметр и уровень(9, 453-454). По её теории, макроуровень связан с типом драматургической организации. В классическом произведении она параллельна композиции, в XX века приобретает формообразующий характер. Автором приводятся конфликтный тип (Шнитке), контрастный (Щедрин, Слонимский), параллельный (Джойс, Мастер и Маргарита), монодраматургия, драматургия потока. Почему мы не идентифицируем когнитивные модели с макроуровнем? Мы попытались показать, что когнитивные модели в виде образ-схем могут быть формообразующими принципами там, где нет типологии, где конфликтность и контрастность - не суть главное в развитии драматургии (сиречь – формообразования). Кроме того, среда обитания когнитивных моделей – не только музыкальный дискурс, будучи моделями смыслополагания, они являются «продуктом» ментального пространства⁷. Поэтому мы в одной из своих давних работ сравнивали их с предкомпозиционными моделями⁸. Поэтому мы столь расширительно трактуем само формообразование: принципы, которыми руководствуется композитор, лежат не в области формы, а до неё. В музыке XXI века процесс интеграции предкомпозиционных моделей в лоно дискурса стал открытым и

⁷ Ведь даже метафора, прежде определяемая лишь как фигура речи, в когнитивной науке рассматривается как особый механизм мышления. Lakoff, George, Johnson, Mark. *Metaphors we live by*. – Chicago-London: The university of Chicago Press, 1980, p.28.

О когнитивной метафоре в музыке см.: Lawrence M. Zbikowski*Metaphor and Music Theory: Reflections from Cognitive Science The Online Journal of the Society for Music Theory <http://www.mtosmt.org/issues/mto.98.4.1/mto.98.4.1.zbikowski.html>

⁸ Амрахова А.А. История с продолжением /«Musiqi dunyasi». 2012, №1-2,

прозрачным до того, что очень часто эти сами эти когнитивные составляющие (образ-схемы, пропозиции) становятся основой драматургии новейших опусов. Анализировать подобного рода композиции без учёта концептуального интерфейса между семантикой и синтаксисом, т.е. фреймовых структур, практически невозможно⁹.

Изменения в музыкальном дискурсе рубежа тысячелетий подводят к одному методологически важному последствию: денотативный подход к интерпретации языковых знаков (как в музыке, так и в естественном языке) становится анахронизмом. Новые взаимоотношения между смыслом и формой в современной музыке свидетельствуют о необходимости перехода от репрезентации знаний об объекте (форма сама по себе) к репрезентации знаний о субъекте (интерпретации формообразования как когнитивного процесса, т.е. в неразрывной связи со смыслообразованием и стилем). Если классические классификационные системы музыкальных форм XX века обращены к онтологии мира (материи), когнитивная теория позволяет включить в эту систематику человека.

Список литературы

1. Амрахова А.А. Когнитивные основания постмодернизма в музыке. /Постмодернизм в контексте современной культуры: материалы международной научной конференции – М.:Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2009. – С.30-58. [Amrahova A.A. Kognitivnye osnovaniya postmodernizma v muzyke. /Postmodernizm v kontekste sovremennoj kul'tury: materialy mezhdunaronoj nauchnoj konferencii – M.:Nauchno-izdatel'skij centr «Moskovskaja konservatorija», 2009. – S.30-58.]
2. Амрахова А.А. Проблемы современного музыкального синтаксиса в контексте гуманитарного знания // Памяти Е.В.Назайкинского. Интервью. Статьи. Воспоминания. – ПМ.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2011.- С.47-70. [Amrahova A.A. Problemy sovremennogo muzykal'nogo sintaksisa v kontekste gumanitarnogo znaniya // Pamjati E.V.Nazajkinskogo. Interv'ju. Stat'i. Vospominaniya. – PM.: Nauchno-izdatel'skij centr «Moskovskaja konservatorija», 2011.- S.47-70.]
3. А.Н.Баранов, Д.О. Добровольский. Постулаты когнитивной лингвистики// Известия АН Серия литературы и языка, 1997, т.56,№1.- С.11-21.

⁹ Подтверждением тому – тесная связь когнитивной грамматики со значением: Лэнеккер не рассматривает грамматику только лишь как конструктивное средство подобно генеративному синтаксису Хомского.. Любые трансформации в когнитивной грамматике анализируются им с точки зрения последующих изменений в семантике. Langacker, Ronald W. (1991) Foundations of Cognitive Grammar, Volume 2, Descriptive Application. Stanford: Stanford University Press 1991, p.53.

[A.N.Baranov, D.O. Dobrovolskij. Postulaty kognitivnoj lingvistiki// Izvestija AN Serija literatury i jazyka, 1997, t.56,№1.- S.11-21.]

4. Лакофф Дж. Женщины, огонь и опасные вещи. Что категории языка говорят нам о мышлении – М.: Языки славянской культуры, 2004. – С.158. [Lakoff Dzh. Zhenshhiny, ogon' i opasnye veshhi. Chto kategorii jazyka govoryat nam o myshlenii – М.: Jazyki slavjanskoj kul'tury, 2004. – S.158.]

5. Рахилина Е.В. Когнитивный анализ предметных имен: семантика и сочетаемость. М.: Русские словари, 2000. - 416 с. [Rahilina E.V. Kognitivnyj analiz predmetnyh imen: semantika i sochetaemost'. М.: Russkie slovari, 2000. - 416 s.]

6. Соколов А.С. Введение в музыкальную композицию XX века. – М.: Гуманитар. изд. Центр ВЛАДОС, 2004. –141с. [Sokolov A.S. Vvedenie v muzykal'nuju kompoziciju XX veka. – М.: Gumanitar. izd. Centr VLADOS, 2004. – 141с.]

7. Третьякова А. В. Концепты звука и слова в произведениях В.Тарнопольского конца XX – первого десятилетия XXI века АКДИ, Москва,2012. – 27с . [Tret'jakova A. V. Koncepty zvuka i slova v proizvedenijah V.Tarnopol'skogo konca XX – pervogo desjatiletija XXI veka AKDI, Moskva,2012. –27с .]

8. Холопова В.Н. О прототипах функции музыкальной формы //Проблемы музыкальной науки. - вып.4. Москва, Советский композитор. 1989/ - С.4-22. [Holopova V.N. O prototipah funkicii muzykal'noj formy //Problemy muzykal'noj nauki. - vyp.4. Moskva, Sovetskij kompozitor. 1989/ - С.4-22.]

9. Холопова В.Н. Формы музыкальных произведений: Учебное пособие. 2-е изд., испр.— СПб.: Издательство «Лань», 2001. — 496с. [Holopova V.N. Formy muzykal'nyh proizvedenij: Uchebnoe posobie. 2-e izd., ispr.— SPb.: Izdatel'stvo «Lan'», 2001. — 496s]

1. Ценова В. О современной систематике музыкальных форм // Laudamus. М.1992. С.107-114. [Cenova V. O sovremennoj sistematike muzykal'nyh form // Laudamus. М.1992. S.107-114]

2. Шульгин Д. Современные черты композиции Виктора Екимовского М. 2003. - 569с. [Shul'gin D. Sovremennye cherty kompozicii Viktora Ekimovskogo M. 2003. - 569s.]

3. Brower, Candace. 1997 A Cognitive Theory of Musical Meaning. Journal of Music Theory 44(2): 323–79.

4. Linsley, Dennis E. Metaphors and Models: Paths to Meaning in Music A dissertation (University of Oregon, December , 2011) Presented to the School of Music and Dance and the Graduate School of the University of Oregon in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy.
5. Johnson, Mark, and Steve Larson. 2003. "Something in the Way She Moves —Metaphors of Musical Motion." *Metaphor and Symbol* 18(2): 63–84.
6. Lakoff, George, Johnson, Mark. *Metaphors we live by.* – Chicago-London: The university of Chicago Press, 1980
7. Spitzer, Michael. *Metaphor and Musical Thought.* Chicago: University of Chicago Press, 2004.
8. Zbikowski, Lawrence. 2002. *Conceptualizing Music: Cognitive Structure, Theory, and Analysis.* Oxford: Oxford University Press.
9. Zbikowski, Lawrence. 2008 "Metaphor and Music," in The Cambridge Handbook of Metaphor and Thought, ed. Raymond W. Gibbs, Jr. (Cambridge: Cambridge University Press, 2008): 502–524