

«НАУЧНАЯ РЕЧЬ» И МУЗЫКОВЕДЕНИЕ

Наталья Гуляницкая

«**Н**аучная речь — выкованное из повседневного языка орудие, при помощи которого овладеваем мы предметом познания, — писал П. А. Флоренский. — Суть науки — в построении или, точнее, в устроении терминологии. Слово, ходячее и неопределенное, выковать в удачный термин — это и значит решить поставленную проблему. *Всякая наука — система терминов*» [5] (Здесь и далее курсив авт. — Н. Г.).

Устроение терминологии — каково оно в музыковедении? Удастся ли этой науке выковать удачные термины? Решаются ли проблемы создания системы терминов? Вот вопросы, которые не теряют своей актуальности. Естественно, обсуждая их, мы ограничимся лишь определенным отрезком времени — так называемой *today's music*, *la musique d'aujourd'hui*, *heutige Musik*, то есть сегодняшней музыкой в России.

Чтобы ответить на эти вопросы, необходимо проделать немалый путь изучения истории; важно дифференцировать предметные уровни; желательно, наконец, установить тенденции времени и сравнить интердисциплинарные ситуации. Так вот, тенденции сегодняшнего дня в культуре, похоже, заметно меняются...

А. Батагов в одной из недавних бесед (в ответ интервьюеру, заметившему о своих сложных отношениях с «неоклассикой») сказал: «Вот это слово просто вообще кошмар, еще хуже, чем минимализм. Кто-то придумывает эти термины, а мы потом вынуждены ими пользоваться» [1].

В самом деле, придумывание терминов — процесс, который сегодня не прекращается. Не успел постмодернизм внедрить «лексикон неоклассики», как его настигает уже другой «кошмар» — так называемый «метамодернизм» со своим словотворчеством.

«Мы предлагаем прагматический романтизм, свободный от идеологического крепежа. Таким образом, метамодернизм означает подвижное состо-

ание между и за пределами иронии и искренности, наивности и понимания, релятивизма и истинности, оптимизма и сомнения, в погоне за множеством несоизмеримых и ускользающих горизонтов. Мы должны идти вперед и осциллировать!» — сказано в «Манифесте», составленном Л. Тернером¹.

* * *

Оглянемся окрест себя...

«Научная речь» зависит от языка, на котором говорит нынешнее музыкальное искусство. Но прежде — о самих понятиях. В связи с этим представляется не лишним сослаться на Ю. М. Лотмана. Ученый, бросающий ретроспективный взгляд на развитие философии науки, выделяет идеи Фердинанда де Соссюра, которые «остаются мощными блоками в фундаменте семиотики»². Лотман обращает внимание, напомним, на противопоставление языка (*la langue*) и речи (*la parole*) и приводит определение языка, данное швейцарским лингвистом: «Это грамматическая система, виртуально существующая у каждого в мозгу, точнее сказать, у целой совокупности индивидов, ибо язык не существует полностью ни в одном из них, ибо он существует в полной мере лишь в коллективе. Разделяя язык и речь, мы тем самым отделяем: 1) социальное от индивидуального; 2) существенное от побочного и более или менее случайного» [Там же].

Зачем нам это? Типология современной музыки — это многое множество стилевых устремлений, художественных интенций — от искусства *new simplicity* до *new complexity*, от так называемого академического консерватизма до пост-постмодернизма. И у каждого стиля — свой музыкальный язык, и каждое художественное высказывание — предмет специфической речевой интерпретации.

Например, сравним два музыковедческих текста, в которых по-разному толкуются сходные современные терминологические единицы. «Кроссовер является довольно модной идеей, определившей целое направление экспериментальных поисков в искусстве 2000 годов», — пишет А. Ивашкин [3, 25]. «Необычайную популярность приобрел в настоящее время такой жанр, как *classical crossover* (классический кроссовер), возникший в результате компромисса между элитарным искусством и современной массовой культурой» [6, 31], — пишет Е. Ханнанова. В одном случае «кроссовер» — термин, характеризующий «целое направление» современного искусства; в другом — компромиссный «... такой жанр». И это не случайность!

Попытка сделать выборку интердисциплинарных терминов привела нас к примерно списку «модных слов»: АРТЕФАКТ, АРХЕТИП, БЕССОЗНАТЕЛЬНОЕ, БОДИ-АРТ, ВИРТУАЛЬНАЯ РЕАЛЬНОСТЬ, ГИПЕРТЕКСТ, ДЕФОРМАЦИЯ, ДИСКУРС, ЖЕСТ, ЗАУМЬ, ИНСТАЛЛЯЦИЯ, ИНТЕРТЕКСТ, КИЧ, КОЛЛАЖ, КОМПОЗИНГ, МЕССИДЖ, НЕТ-АРТ, ПАЛИМПСЕСТ, ПЕРФОРМАНС, СИМУЛЯКР, ПАСТИШ, РИЗОМА, ТЕЛЕСНОСТЬ, ХРОНОТОП и др. (И это далеко не все...)

Эти термины, насыщающие научную речь эстетиков, искусствоведов, литературоведов, проникли и в труды музыковедов. Назовем некоторые из

них: «Музыка XX века» Л. Акопяна (2010); «Интертекстуальность в музыке: исследовательский очерк» А. Денисова (2013); «Беседы с Альфредом Шнитке» А. Ивашкина (1994); «Музыка в истории культуры: Избранные статьи» А. Михайлова (1997); «Текстология музыкальной науки» Т. Науменко (2013); «Мир музыки в зеркале времен» А. Соколова (2008); «Музыкальный жест в пространстве современной композиции» Т. Цареградской (2018)³.

Мы назвали лишь некоторые труды, в которых заметно намерение авторов обновить научную лексику. Это происходит по разным причинам, как то: тематика, требующая своего языка анализа и описания; перевод актуальных текстов, нередко связанных с «транслитом» (транслитерацией).

Кроме того, взаимодействие научной терминологии — это феномен, связанный с тем, что ныне именуют как «культурный трансфер» в его расширенной интерпретации⁴.

Означает ли это, что terminos, определяющий «границу», стал явлением беспредельным? (...Еще одна из множества современных проблем.)

* * *

В так называемом *композиторском музыковедении* также наблюдаются процессы терминологических пересечений, «интеркультуральных связей» — процессы диалога различных областей искусства и науки. «Научная речь» композиторов — это область высказываний, которая представлена не в каких-либо специальных Lexikon Musiktheorie-трудах... Нет, это, скорее, область рассредоточенных терминов и понятий, «выговоренных» в разных жанровых формах в связи с описанием своих и чужих музыкальных произведений.

Так, феномен терминологического авторства весьма характерен для творчества Ираиды Юсуповой. Вводя то или иное новое слово, композитор непременно его определяет, наставляя слушателя на адекватное восприятие своего сочинения. Не имея первоначального представления, например, о таких словосочетаниях, как «медиа-опера», «стихийная полифония», «вертикальная полистилистика», «мегацикл», слушатель может оказаться на пути произвольного толкования, приводящего к искажению смысла произведения. Мы уже ссылались на словесное творчество И. Юсуповой, но позволим себе повторить некоторые уникальные термины и стоящие за ними понятия.

«*Стихийная полифония*»

«К своим личным открытиям отношу *стихийную полифонию* (и тоже как идеологию, а не прием, мне же принадлежит и термин), *вертикальную полистилистику* (аналогично), перемещение одного звука в пространстве как принцип драматургии, использование прилегающих к концертному залу пространств (что как раз связано со стихийной полифонией)»⁵.

«Медиа-опера»

«Медиа-опера в моем понимании (в России я первой объединила эти два слова применительно к собственному творчеству) — жанр медиа-арта (поскольку в проектах такого типа с видеопроекцией и фонограммой зачастую интерактивно взаимодействуют живые перформеры), в котором 1) основой синтеза является музыкальная композиция, 2) материал организуется по принципам музыкальной драматургии, которая, в свою очередь, обогащается драматургическими принципами других областей искусства» [Там же].

«Мегацикл»

«Сущность — это “нечто” (голос, струна, звук, орган и т. д.). Амбиент — это окружение главного, которое может меняться местами с этим главным, атмосфера вокруг»⁶.

«Для меня амбиент — это *сакральный Амбиент*, духовное искусство. У любого творца есть желание, чтобы духовная жажда других утолялась его произведениями. Как ни пафосно это звучит...»⁷.

Отозвалось ли эхо юсуповских терминов в «амбиенте» творчества других артистов? Недавний пример: Ольга Бочихина назвала свое новое произведение «FACE: Немая опера» (2018) — «мультимедийный проект для инструментальных, электроакустических звуков и видеопроекции»⁸.

* * *

Речь В. Сильвестрова не менее богата «выкованными» из обыденного языка терминами. Они трудно поддаются упорядочиванию, наподобие классификации, но среди них есть группы, связанные с типом музыкального высказывания («мета-музыка», «тихая музыка», «тихая ода», «тихие песни»); видом музыки («багательность», «кич-музыка», «устная музыка»); жанровой формой («постлюдия», «пост-скрипtum», «мгновения», «мгновения поэзии и музыки», «мелодии мгновений»).

Как видно, Сильвестров, подбирая простые слова, создает не только свою типологию художественно-музыкального высказывания, но и насыщает произведение с тем или иным именем особым формосодержанием, постичь которое (если удастся!) лучше всего через реальное исполнение, особенно авторское (или А. Любимова).

Подобный взгляд можно бросить и на словесное творчество других композиторов, сочинивших термины, вошедшие в так называемую *common practice*, например: «тиннабули-стиль» А. Пярта, «новое сакральное пространство» В. Мартынова, «полиситлистика» А. Шнитке. (Весьма продуктивно было бы и сравнение терминологических сущностей, например: что такое «микрополифония» Лигети, «мыслить музыку сегодня» Булеза, «стохастическая музыка» Ксенакиса, «симулякры» Апергиса и др.)

* * *

Особое место в области терминологической словесности следует отнести В. Мартынову и В. Екимовскому.

В. Мартынов, написавший немало философско-музыковедческих книг, находится в постоянном поиске индивидуализированной научной речи⁹. В одних случаях он пересматривает традиционную лексику, придавая ей новые семантические коннотации; в других — вводит нетрадиционную лексику, специально «выкованную в удачный термин» (Флоренский). Так, в работах, связанных с духовной музыкой, — например, «Пение, игра и молитва в русской богослужебной системе» (М., 1997) — композитор, обращаясь к темам крюковой нотации, принципам распева, видам молитвы и др., строит специфический словесный аппарат, состоящий из старых и новых «означающих».

Область инновационной терминологии В. Мартынова, в отличие от традиционной, привлекает особое внимание современного читателя. В поле зрения — слова и словосочетания, наполняющие такие книги, как «Зона OPUS POSTH, или рождение новой реальности» (2005), «Казус VITA NOVA» (2010), «Автоархеология» (три книги, изданные в 2011, 2012, 2013).

Проблемные ситуации — например, специфика «посткомпозиторской реальности», «opus-музыки» и «opus post-музыки», «новое сакральное пространство» — требуют от автора и соответствующего языка описания. Вот пример одной из них: «Термин «зона opus posth» может иметь два варианта толкования — назовем их слабым вариантом и сильным вариантом. Согласно слабому варианту толкования «зона opus posth» представляет собой совершенно самодостаточную и замкнутую область реальности <...> которая соответствует “состоянию постмодерна”. Согласно сильному варианту толкования “зона opus posth” представляет собою некую переходную, пограничную область реальности» [4, 284]. (Не есть ли последнее то, что ныне связывают с направлением «метамодернизма»?)

Однако при всей актуальности суждений В. Мартынова, реально ли его допущение, что реципиент способен встать на уровень его личного мышления и адекватно понять философско-социолого-музыковедческие рассуждения о некоторых вещах? (Например, о «нетости как единой данности» [Там же, с. 284].

* * *

Большое распространение получил синдром авторства, связанного с авторитетом (как среди композиторов, так и некоторых музыковедов), о чем уже отчасти говорилось выше.

А. Батагов, например, возмущается и на вопрос об авторстве (в недавнем интервью с Я. Тихоновым) отвечает: «Я думаю, этот вопрос уже надо перестать задавать. Все эти разборки с авторством тянутся много десятилетий. Сначала мы доказывали, что автор умер, потом заявили, что он как-то по-другому проявляется. Вообще, авторство состоит не в том, на что похоже или

не похоже сочетание двух нот. Для меня оно заключено в других параметрах и даже не связано со стилем. Мне ближе то, как к этому относились в любимые мной XVI–XVII века и еще раньше: люди делали свое ремесло по определенным правилам, вот и все» [1].

Это высказывание, находящееся, видимо, в виртуальной полемике с В. Мартыновым, есть определенная позиция, выражающая значимость авторства не через похожесть или стилистику, а через свободное владение мастерством композиции.

В. Екимовский, широко пользующийся терминологией модернизма и постмодернизма, сразу определил позицию, назвав свои произведения «композициями» под определенным номером (сейчас их уже 100). Композитор весьма изобретателен и в производных словоформах, например: «quasi-пуантилизм», «quasi-стилизация», «сериализм в алеаторике», «стабильные и мобильные константы», «незвучащая графика», «алеа-минимализм», «макроминимализм»..., их толкование читатель может, не мудрствуя, получить в текстах «Автобиографии» [2], избежав произвола личных автотолкований.

Привлекают внимание размышления В. Екимовского по поводу классификации музыки «композиторов-россиян» на три направления — «три кита: вестилистическая музыка, стилистическая и внестилистическая» [2, 309].

Уточняя термины, композитор поясняет: «“Стилистическая” — это музыка XX века, которая десятилетиями эволюционировала и пришла к тому, что называется современной академической музыкой (неважно — традиционалистская или авангардная)». «“Всестилистика”... — все, что до тебя было придумано и освоено великими музыкальными умами, и что без зазрения совести можно использовать в качестве *своего собственного* строительного материала». «Внестилистика» характеризуется композитором как «другая крайность», «где нельзя уловить даже намека на какой-нибудь стиль...» [Там же]. (И автор термина называет имена тех, кто «шалит» приемами звукоизвлечений, — из объединения *CoMa*).

В итоге В. Екимовский выступает за идею «индпроекта» (как модификацию теории «единичности»), идею, оснащенную и своим аппаратом анализа целостного неповторимого явления, «как категорию, как МЫСЛЬ» [2, 312].

Термин «панстилизация», обобщивший поиски «выкованного» из повседневности слова, найден композитором в результате этого нелегкого пути...

* * *

И последнее.

В качестве заключения к статье, посвященной проблеме «научной речи», приведем оригинальный текст В. А. Екимовского, в котором он, как композитор и музыковед, в присущей ему «индманере» характеризует свою Девятую симфонию «Эпитафия авангарду»¹⁰. Текст письма, отформатированный как *автоинтервью*, озаглавлен композитором так: «**Девять вопросов-ответов, заданных самому себе...**»

«Девятая... — это название?»

— Название сочинения имеет широкий комплекс символической информации, которую нет смысла конкретизировать: титулом все сказано, более того, все возникающие вопросы об этом опусе сами в себе имеют и ответы.

Девятая... — это номер или концепт?

— Девятую симфонию без восьми предыдущих никто никогда не писал. Слишком ответственно, рискованно и опасно.

Девятая... — это символ кульминации творчества?

— Иногда кульминация творчества совпадает с последним сочинением, но история знает и другие случаи.

Девятая... — это новый этап творчества?

— Никто не знает, но хотелось бы, чтобы эпохальная фраза критика из 1980-х (очередное недоумение вызвало новое сочинение Екимовского — прим. автора — Н. Г.) не потеряла своей актуальности и сейчас.

Девятая... — это продолжение идеи неповторности стиля?

— Не повторяться с каждым годом становится все сложнее и сложнее. Как в шахматах — до 15 хода все дебютные комбинации просчитаны, придумать какой-либо новый ход практически невозможно.

Девятая... — это собрание технологий XX века?

— XX век богат на технологические новации. Но быстротечное время каждой из этих новаций отводило определенный срок — и к концу столетия все новейшие (как они в свое время именовались) техники остались в анналах истории. Настоящее сочинение — музейная экспозиция.

Девятая... — это эпитафия или посвящение авангарду?

— Началось все с авангарда 50-х годов, где царил сериализм Булеза и Штокхаузена (а на отечественной ниве Денисова и Шнитке), потом добавилась алеаторика Пендерецкого и Лютославского, затем минимализм Гласса и Райха. Этими основными направлениями классический авангард и исчерпывается. И умер он вместе с уходом его последних адептов.

Девятая... — это не постмодернистское сочинение?

Музыку XXI века можно называть как угодно, в том числе и постмодернизмом, но это неакадемическое, нефилософское, неинтеллектуальное, подчас уродливое направление не имеет ничего общего с авангардом. С эпохой Великого Авангарда».

ЛИТЕРАТУРА

1. *Батагов А.* Единство сексуальности и духовности — это не противоречие. <http://muzlifemagazine.ru/anton-batagov-edinstvo-seksualnost/>.
2. *Екимовский В.* Автомонография. Москва, 2008. 480 с.
3. *Ивашкин А.* Кроссовер и двойная переработка в советской и постсоветской музыке // Слово композитора и о композиторе. Москва: РАМ им. Гнесиных, 2016. С. 25.
4. *Мартынов В.* Зона opus posth или Рождение новой реальности. Москва: Классика-XXI, 2011.
5. *Флоренский П.* У водоразделов мысли. <http://www.agmuz.info/app/webroot/library/210/514/index.htm>
6. *Ханнанова Е.* Нескучная классика на уроках сольфеджио // Музыкальное образование в контексте культуры: Вопросы теории, истории и методологии. Москва, 2013. С. 31.

REFERENCES

1. *Batagov A.* Edinstvo seksual'nosti i duxovnosti — e`to ne protivorechie [The unity of sexuality and spirituality is not a contradiction]. <http://muzlifemagazine.ru/anton-batagov-edinstvo-seksualnost/>.
2. *Ekimovskij V.* Avtomonografiya. Moskva [Entomograph. Moscow], 2008. 480 p.
3. *Ivashkin A.* Krossover i dvojnaya pererabotka v sovetskoj i postsovet-skoj muzyke // Slovo kompozitora i o kompozitore. Moskva: RAM im. Gnesinyh [Crossover and double processing in Soviet and post-Soviet music // Word of the composer and about the composer. Moscow], 2016. P. 25.
4. *Martynov V.* Zona opus rosth ili Rozhdenie novoj real'nosti. Moskva: Klassika-XXI [Zone Oris POSTH or the Birth of a new reality. Moscow: Klassika-XXI], 2011.
5. *Florenskij P.* U vodorazdelov mysli [At the watersheds of thought]. <http://www.agnuz.info/app/webroot/library/210/514/index.htm>
6. *Xannanova E.* Neskuchnaya klassika na urokax sol'fedzhio // Muzykal'noe obrazovanie v kontekste kul'tury: Voprosy teorii, istorii i metodologii. Moskva [Neskuchnaya classics at solfeggio lessons // Music education in the context of culture: Questions of theory, history and methodology. Moscow], 2013. P. 315.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ «В 2011 году в сети появился “Манифест метамодернизма” [<http://www.metamodernism.org/>], насчитывающий 8 пунктов. Его автор Люк Тернер акцентирует внимание на стремлении к колебаниям, постоянной динамике, нестабильности и притяжении противоположностей. Люк Тернер в своем “Манифесте” ввел термин “новый романтизм” как определение настроения культуры метамодернизма. Он объяснил это тем, что общество устало от деконструкции, иронии, релятивизма и нигилизма постмодерна и возвращается к растерянной за последние сорок лет искренности и универсальным истинам», — пишет. Е. Молодцов в статье «От иронии к искренности или от постмодернизма к метамодернизму». (См.: <https://emolodtsov.com/metamodern>).
- ² Цит. по: *Лотман Ю.* После Соссюра // Семиосфера. СПб., 2004. С. 153–155.
- ³ «Рискнем предположить, понятию-метафоре “музыкальный жест” предстоит войти и в отечественную конвенциональную музыковедческую терминологию и занять там свое место» (*Цареградская Т.В.* Музыкальный жест в пространстве современной композиции. М., 2018. С. 362).
- ⁴ См.: *Дмитриева Е.* Теория культурного трансфера и компаративный метод в гуманитарных исследованиях: оппозиция или преемственность? // Новое литературное обозрение. 2011. № 4. С. 302–313.
- ⁵ См.: <http://starland.ru/iraida-yusupova-kompozitor>.
- ⁶ Из личной беседы Е. Касминой (при участии Н.С. Гуляницкой) с композитором И. Юсуповой. Март, 2016 г.
- ⁷ См.: <http://www.ljpoisk.ru/archive/6160351.html>
- ⁸ См. изд. VI Международного фестиваля «Другое пространство». 28.11 — 2.12.2018 г. С. 8–9.
- ⁹ Например, «Пение, игра и молитва в русской богослужебно-певческой системе» (М.: Филология, 1997); «Культура, иконосфера и богослужбное пение Московской Руси» (М.: Прогресс-Традиция; Русский путь, 2000).
- ¹⁰ «Конец времени композиторов» (М.: Русский путь, 2002); «Зона Opus Posth, или Рождение новой реальности» (М.: Классика-XXI, 2005); «Казус Vita nova» (М.: Классика-XXI, 2010). Подробнее — см. авторский сайт.
- ¹¹ Материал взят из беседы В.А. Екимовского с Н. Гуляницкой (веб-интервью от 10.04.2019) в связи с премьерой его Девятой симфонии «Эпитафия авангарду» (2017) на фестивале «Другое пространство» (в Концертном зале имени П.И. Чайковского 28 ноября 2018 года, ГАСО под управлением В. Юровского).