

*О. В. Сурминова*

### **Ономафония в жанре «Краткой истории музыки»**

**Аннотация:** В статье предпринимается попытка осмысления феномена имени собственного, выражающегося в форме музыкальной монограммы. Автор приводит новый термин известного явления — ономафония. Ономафонические формулы рассматриваются в контексте жанра «Краткой истории музыки» в ситуации художественного творчества XX—XXI веков.

**Ключевые слова:** имя собственное, ономафония, звуковая монограмма, жанр «Краткой истории музыки», музыка XX—XXI веков.

*O. V. Surminova*

### **Onomaphony in the genre of “A brief history of music”**

**Abstract:** The article undertakes an attempt to conceptualize the phenomenon of a proper name that is expressed in the form of musical monogram. The author gives a new term to the known phenomenon – onomaphony. Onomaphonic formulas are considered within the genre “A Brief History of Music” in the artistic context over the course of the 20<sup>th</sup> – through to the 21<sup>st</sup> century.

**Key words:** proper name, onomaphony, sound monogram, genre of “A Brief History of Music”, 20<sup>th</sup> – 21<sup>st</sup> centuries music.

Я считаю, что великие произведения могут появляться  
лишь внутри истории своего жанра искусства  
и при участии в этой истории.  
<...> только в недрах истории произведение может  
существовать как самостоятельная ценность,  
которую можно распознать и оценить по достоинству.

*Кундера, «Нарушенные завещания»*

**П**оложение о том, что обновление музыкального языка неизбежно влечет за собой переосмысление понятийного аппарата музыкальной науки, никого не удивит: композиторская практика XX века со всей решительностью потребовала от критиков и музыковедов коренного пересмотра устоявшихся положений и привела к появлению целого ряда новых терминов. Уже в

прошлом веке процесс усложнения и радикального пересмотра элементов музыкального языка принял перманентный характер, в силу чего исследователь современного искусства был поставлен перед необходимостью постоянного переосмысления, казалось бы, базовых понятий музыкальной науки, а иногда и конструированием принципиально нового аналитического инструментария. «Изобретение» новых терминов

было отнюдь не праздной задачей — в противном случае очень многие явления звукового мира наших дней так и оставались бы невидимыми для исследовательского внимания. К числу такого рода образцов современной музыки относятся и те образцы композиторского творчества последних десятилетий, где отчетливо проявляется новое свойство музыкального языка, которое мы предлагаем назвать «ономафония».

Под *ономафонией* (от греч. *ὄνομα* — имя, название и *φωνή* — звук) понимается процесс «перевода», транскрипции *имени собственно-го*, как некоего вербального текста, в систему музыкальных знаков (например, буква соответствует тону определенной высоты). Сам термин «ономафония» возник в связи с осознанием новой композиторской реальности в современной музыке, хотя его широкий смысл (сопоставимый, например, с терминами «ономатология» и «ономастика» в лингвистике), делает его пригодным для музыкального искусства в целом. Наиболее известные примеры в истории музыки — ономафонические формулы BACH (Бах), ASCH (Шуман), DSCH (Шостакович), ASCH (Шнитке), EDS (Денисов).

В музыковедении применяется термин «монограмма», но он обозначает достаточно широкий круг явлений (вербальный шифр, живописно-изобразительный шифр, музыкальный шифр), а также вбирает в себя не только шифр имени собственного, но и тайнопись различных явлений (обозначение городов, каких-либо понятий, целых фраз). Поэтому представляется возможным конкретизировать феномен кодирования *имени* термином «ономафония», который характеризует диалогические связи эпох в современном искусстве с большей глубинной (мифологической) амплитудой, как бы с «высоты» новейшей истории. Ономафония охватывает широкую смысловую и структурную панораму, это не только «звучащее имя», но и «озвучивание» действительности, реальности именами. В новом художественном контексте

этот термин осмысливается в атмосфере интертекстуальности, полистилистичности.

В композиторской практике XX века обозначились определенные тенденции в использовании ономафонических формул. Отметим некоторые из них: соблюдение высокой традиции почтения имени, «вписанного» в монументальную симфоническую концепцию (монограммы Баха и Шостаковича в симфониях Д. Шостаковича, в *concerti grossi* и симфониях А. Шнитке, в Пятой симфонии Б. Тищенко, в Реквиеме В. Сильвестрова и др.); возникновение множества произведений (обычно небольших масштабов) мемориального жанра, в которых имя-шифр составляет почти единственный звуковой материал (например, музыкальные приношения Д. Шостаковичу с монограммой DSCH в творчестве отечественных и зарубежных композиторов).

Оригинальной тенденцией в Новейшей музыке<sup>1</sup> является создание сюжетно-программного развертывания музыкального произведения с помощью символических персонажей, которые функционируют в музыкальных текстах как имена-монограммы. «Краткая история музыки» — так можно назвать жанр, который стал весьма распространенным в XX и XXI веках. Существуют и другие названия: «Странствия по истории музыки» (М. Кундера), «Прогулки по истории» (С. Савенко). Композитор В. Тарнопольский связывает такой жанр с «культурологическим» типом мышления, с «опытом музыкальной герменевтики», методом «комментирования» известных текстов<sup>2</sup>. История в этих сочинениях, как правило, передается через исторические имена, а имена, в свою очередь, репрезентируют стили исторических эпох.

Назовем наиболее ранний пример такого жанра: «Историческая симфония» (1839) Людвиг Шпора, цикл которой представляет собой как бы «путешествие по истории музыки» от эпохи барокко до «нового времени» (по терминологии автора). Композитор сам предложил программу произведения (зна-

чащуюся на титульном листе): «„Историческая симфония в стиле и вкусе четырех различных эпох“. Первая часть: период Баха — Генделя, 1720. Вторая часть: Adagio, период Гайдна — Моцарта, 1780. Третья часть: Scherzo, период Бетховена, 1810. Finale: Новейший период, 1840»<sup>3</sup>. В финале «новейший период» — это современный для композитора XIX век.

Другой пример — опера Анри Пуссера «Ваш Фауст» (1960—1968), в основе которой лежит цитирование из разных литературных и музыкальных сочинений, объединенных темой Фауста. Тем самым, композитор охватывает связанный с Фаустом материал почти двухвековой истории западноевропейской культуры. По словам А. Шнитке, Пуссер применяет здесь «технику стилистической модуляции»: «... сама идея оперы, ее концепция — идея путешествия по временам, идея стилистических гибридов — вот это показалось мне интересным»<sup>4</sup>.

Еще один, можно сказать, исключительный пример, где представлена история немецкого музыкального искусства в последовательном «рассказе» о многих великих его представителях, — это Третья симфония (1981) А. Шнитке. В структуре симфонии (по жанру программной или, по определению А. Вобликовой, «панорамной» симфонии<sup>5</sup>) существует более тридцати имен собственных австро-немецких композиторов, а также топонимов: Deutschland (Германия), Leipzig (Лейпциг), имен нарицательных — Erde (Земля), Böse (Зло). Шнитке, мыслящий глубинно и исторически, обращается к культурному наследию прошлого, к «памяти культуры», что в современной ситуации, как показывает практика, является особенно актуальным и естественным («оглянуться на пройденный человечеством путь»<sup>6</sup>). Обширная матрица «музыкальных имен» в симфонии, ее «многоязычие» — все это невольно наводило исследователей на сравнение этой симфонии с «вавилонской башней», «вавилонским столпотворением»<sup>7</sup>.

Музыкальная ткань симфонии буквально насыщена темами-монограммами. В особенности это характерно для последней части, о которой сам композитор заметил следующее: «Там из монограмм выведены последовательности трезвучий, а над ними из тех же монограмм сделаны серии. Получается впечатление и тональной, и внетональной музыки — по принципу, который ввел Альбан Берг в Скрипичном концерте. С той разницей, что здесь атональные контрапункты — это не дополняющие ноты, а тоже монограммы, их другой вариант»<sup>8</sup>.

Многие имена-монограммы симфонии звучат в том стилистическом контексте, который связывается в слушательском восприятии с именем подразумеваемого композитора Генделя, Моцарта, Бетховена, Веберна, Шенберга, Баха. Вместе с тем, Шнитке не стремится жестко связать «имя» и «стиль», и ряд монограмм оказываются выписанным не столь стилистически индивидуально. Особая роль в симфонии принадлежит «имени» Баха, оно завершает весь симфонический цикл: «...над этим распавшимся миром одиноко парит его вечный дух, его праисточник — обертоновый звукоряд с вплетенной в него монограммой ВАСН», — пишет Л. Гильдинсон<sup>9</sup>.

Явление ономафонии зачастую становится главным инструментом для композиторов XX—XXI веков, которые нередко, нуждаясь в дополнительных внемузыкальных опорах, обращаются к зашифрованным именам. Специфика феномена ономафонии, выявляющаяся в «персонажности», символичности, как бы диктует и «сюжет» произведения, и его внемузыкальную словесную программу. В более широком плане можно говорить здесь о диалогическом и мультикультурном мышлении в современном музыкальном искусстве.

Как пример использования ономафонических структур в таком плане рассмотрим сочинение Д. Смирнова<sup>10</sup> Струнный квартет № 6 ор. 106 (1998).

«Сочинение музыки, как правило, начинается с зарождения и формирования музыкальной идеи», — так рассуждает Д. Смирнов о композиторском процессе<sup>11</sup>. Музыкальная идея в творческом процессе композитора всегда была в приоритете. В эпоху Новейшей музыки понятие *идея* равно понятию *концепция*, то есть — создание в каждом сочинении единственного в своем роде образа, экзистенциальной ситуации. Идея приобретает практически основополагающее значение, она определяет смысловую сущность произведения и помогает эксплицировать и рационализировать его материал.

Квартет, о котором пойдет речь, написан по заказу британского струнного квартета «Бродски-квартет» (им впервые и исполнен) и посвящен 200-летию квартетов (ор. 18) Л. Бетховена. Форма сочинения в целом представляет собой двухчастный цикл. Основной техникой метод — это цитирование и широкое использование звуковых монограмм, составленных на основе индивидуального принципа кодирования. Именные мелодии-монограммы образованы Д. Смирновым на основе авторской буквенно-звуковой системы музыкального алфавита. Приведем объяснение самого композитора: «Когда-то давно мне пришла в голову простая идея музыкального алфавита: 12 нотам хроматической гаммы соответствуют 12 самых употребительных букв русского язы-

ка; тем же нотам, но с двойной репетицией — оставшиеся более редкие буквы и знаки пунктуации»<sup>12</sup>.

Надо сказать, что автором была найдена не одна концепция такого криптофонического алфавита. Это прослеживается в некоторых его сочинениях: первая часть «Маленького триптиха» для фортепиано (1965), Струнное трио ор. 7 (1970), «Семь ангелов Уильяма Блейка» для фортепиано ор. 50 (1988), «Ангелы Альбиона» для фортепиано ор. 64 (1991), Струнный квартет № 4 ор. 78 (1993), «Элегии памяти Эдисона Денисова» для виолончели (1997), «Шифры» — цикл из семи миниатюр для фортепиано (2005)<sup>13</sup>. Здесь Смирнов основывает музыкальный алфавит, как он сам говорит, на принципе «буква = интервалу».

Другая версия музыкального алфавита у Смирнова более традиционна: «буква = ноте», но «алфавит», тем не менее, авторский. При создании этой шифровальной системы композитору понадобилось сократить латинский алфавит до 12-ти знаков путем объединения букв по принципу их фонетического сходства (например, a=o, b=p, c=k=g, d=t и т.д.). К традиционным буквам музыкальной нотации (A, B, C, D, (e)S, E, F, G, H) Смирнов добавляет недостающие букво-звуки — R (Cis), N (Fis), U (As). Благодаря этому получилась универсальная система, состоящая из «основного ряда» и «производного» от него с приравненными букво-звуками<sup>14</sup>:

*c cis d es e f fis g as a b h* — ряд 12 высот  
**C R D S E F N G U A B H** — основная буквенная транскрипция  
*K, Q L T Z I, Y V M J W O P X* — производная буквенная транскрипция

Автор «алфавита» отмечает, что «... такой ряд, в отличие от додекафонного, основан не на принципе равенства. В нем неизбежно будут отражаться свойства и структура того или иного выбранного языка; в большинстве же из них буквы E, T, A, O, N, I, S используются чаще всего, другие встречаются гораздо реже, а буквы V, K, J, X, Q, Z замыкают статистику

употребительности. Значит, в музыке, написанной на основе такого ряда, непременно будут заметны какие-то особые тональные тяготения»<sup>15</sup>. Этот вариант «алфавита» Смирнов и использует в рассматриваемом нами Струнном квартете.

Это сочинение — типичный образец т.н. «криптографической композиции», в которой

логика построения вербального текста зачастую оказывается для композитора куда более значимой, чем собственно внутримызыкальные законы<sup>16</sup>. Многие монограммы у Смирнова достаточно условны, и распознать их на слух неизмеримо сложнее, чем традиционную последовательность ВАСН. Таким образом, «точное» прочтение музыкальной «истории» этого сочинения доступно лишь автору — Д. Смирнову, слушатель же волен интерпретировать ее в соответствии со своей фантазией. Справедливости ради отметим, что композитор отнюдь не стремится отказаться от собственно музыкальных средств выразительности (о чем говорит и сам автор, например, в цитированном выше признании: «Сочинение музыки, как правило, начинается с зарождения и формирования *музыкальной идеи*», курсив мой — О. С.). Правда, и такая

«музыкальная логика» весьма условна: ведь «особые тональные тяготения», о которых пишет Д. Смирнов, образуются именно в вербальном языке, а не в музыкально-интонационном. Поэтому стилистическую музыкальную характерность такой «алфавит» (и метод работы на его основе) передать не способен, о чем и свидетельствует интонационная расшифровка разных монограмм.

В первой части квартета, названной «Serenata Notturna» («Вечерняя серенада»), представлен образ или некий «мистический портрет» Бетховена (напомним, что сочинение посвящено квартетному творчеству Бетховена), основанный на буквах его имени. Первая интонация в партии первой скрипки — это музыкальное выражение имени Бетховена «Ludwig» (пример 1).

1

Полное имя «Ludwig van Bethoven» складывается далее постепенно, распределяясь между всеми инструментами.

Вторая часть «„Un Ballo in Maschera“ or „Aufforderung zum Tanz“» («„Бал-маскарад“ или „Приглашение к танцу“»), по словам самого композитора, это «род краткой истории музыки»<sup>17</sup>. Здесь звучат и прямые цитаты из бетховенского Квартета op. 18 № 5 и снова

— монограмма Бетховена, сопровождаемая целым шлейфом имен-персонажей. В программе, предпосланной автором, сказано в несколько игривом тоне: «Сперва, приплясывая, является Бах, затем Гендель. После „ударов судьбы“ в зал гурьбой вваливаются классики и романтики, импрессионисты и экспрессионисты, вплоть до композиторов нашего времени, где нашлось место Вол-

конскому, Денисову, Губайдулиной, Шнитке, Сильвестрову, Кнайфелю, Пяргу, Корндорфу, Шутю, Суслину, Екимовскому, Вустину, Раскатову, Тарнопольскому и многим другим»<sup>18</sup>. Сама идея такого рода музыки близка концепции Третьей симфонии А. Шнитке, о которой уже говорилось.

Интересна форма второй части, выписанная строго по «сюжету», который композитор обозначил как «краткая история музыки». Всех персонажей-композиторов автор объединяет в разделы, определенные по исто-

рико-хронологическому признаку и — частично — по национальным школам. Каждый из этих разделов наделен метафорическим названием. Разделы, составленные из имен-монограмм композиторов, представляют собой густую музыкальную ткань, сплошь сотканную из тематических стретт.

Начало второй части ознаменовано цитатой из Квартета op. 18 № 5 (побочная партия из его первой части) Бетховена и монограммы его имени «Ludwig van» (пример 2).

2

Это, согласно авторскому комментарию, — «...Бетховен, приглашающий на бал своих предшественников и последователей»<sup>19</sup>. Первой появляется монограмма Баха, которая вызывает хроматический «вихрь» в партии каждого инструмента. Далее идут группы-блоки из имен-персонажей.

1-й раздел — «Гендель: двойной или, вернее, тройной канон». «Имена» Генделя, Баха, а также (в одной эмблеме) инициалы автора сочинения Дмитрия Смирнова и композитора Елены Фирсовой, которые, мистическим образом, повторяют знаменитый вензель ВАСН. О единой монограмме Д. Смирнова и Е. Фирсовой писал Ю. Холопов, делая акцент не только на супружестве этих двух композиторов, но и на общности их творческой лаборатории: «... это

не ВАСН (если читать в привычном ключе), а S(mirnov) D(mitri) + F(irsova) E(lena) — в меццо-сопрановом ключе. Но монограмма звучит одинаково цельно, символически подчеркивая, что ДС и ЕФ — одна композиторская фирма (в качестве таковой освоившая и свои буквы как музыкальную эмблему)»<sup>20</sup> (пример 3).

Пример 3: Монограмма Д. Смирнова и Е. Фирсовой

3

2-й раздел — «Удары судьбы»: монограммы классиков и романтиков Гайдна, Моцарта, Шуберта, Шумана, Листа, Паганини, Шопена, Берлиоза, Глинки, Мусоргского, Бородина, Чайковского, Брамса, Вольфа, Малера, Штрауса, Вагнера, Брукнера. Звучание этих музыкальных эмблем представляет собой эзотерические соноры, которые время от времени требуют «разрядки», функцию которой выполняют ритмические «удары судьбы» на основе знаковых эмблем BACH и DSCH. Так,

в первых двух стреттных разделах имена-монограммы перемежаются с четырехразовым «ударом» формулы BACH, звуки которой собраны в вертикаль и образуют, таким образом, кластер. Каждый раз эмблема BACH звучит в новой фактурно-регистравой конфигурации, с постепенным нарастанием динамики: *pp* — *p* — *mp* — *mf* — *f* — *ff*. Приведем пример с сонорами-кластерами, которые в начале и конце раздела составлены из звуков монограммы BACH (пример 4).

4

Violin I (Fate's knock) (H a u d n)

Violin II (M o z a r t)

Viola (S c h u b e r t)

Cello/Double Bass (S c h u m a n n)

*pp* *p* *mp* *mf* *f* *ff*

*arco* *pizz.*

V-no I: B.....H  
 V-no II: A.....C  
 V-la: C.....A  
 V-c: H.....B

Следующий 3-й раздел назван композитором «Благородный и сентиментальный вальс» (отсылая, тем самым, к названию фортепианного цикла М. Равеля). Начинаясь монограммами Дебюсси и Равеля, далее он объединяет в себе имена композиторов XX века: Скрябина, Шенберга, Берга, Веберна, Стравинского, Хиндемита, Прокофьева, Бартока, Айвза,

Бриттена, Вареза, Сати, Мийо, Мессиана, Булеза, Кейджа. Завершает этот блок скандируемая эмблема DSCH, которая построена по тому же принципу, что и «удары судьбы» на основе BACH: одновременное звучание монограммы в трех голосах, в горизонтальном напластовании и разных интонационных версиях (ракоход и пермутации) (пример 5).

5

The image shows a musical score for four string instruments: Violin I (Vn I), Violin II (Vn II), Viola (Vla), and Violoncello (Vc). The score is written in 6/8 time and consists of four measures. Above the first two measures, there are rhythmic patterns labeled with letters: H C S D H C S D. Above the first measure, there are notes with stems and flags, some marked 'pizz.' (pizzicato). Above the second measure, there are notes with stems and flags, some marked 'arco' (arco). Above the third measure, there are notes with stems and flags, some marked 'arco' and 'ff' (fortissimo). Above the fourth measure, there are notes with stems and flags, some marked 'arco' and 'ff'. The score also includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Имена-монограммы одиннадцати композиторов-авангардистов второй половины XX века звучат в следующем разделе, названном «Не десять»: Картер, Штокхаузен, Ноно, Ксенакис, Кагель, Лигети, Хенце, Лютославский, Берио, Даллапиккола, Пуссер. Этот 4-й раздел открывается неожиданно чисто тональным звучанием арпеджированного трезвучия C-dur в партии виолончели, что весьма символично, ведь авангардисты «второго призыва» искали абсолютно новый язык — как бы «с чистого листа».

«Британский хорал» (5-й раздел) включает в себя имена-монограммы четырех британских композиторов — Харрисона Бёртвистла (Harrison Birtwistle), Максвелла Дэвиса (Maxwell Davies), Майкла Типпетта (Michael Tippett) и Брайана Фернейхоу (Brian Ferneyhough). Что же касается шестого раздела, «Американская петля», метафорическое название которого коррелирует с принципами сочинения в технике минимализма, то его составляют имена американской музыкальной культуры: Крамба, Гласса, Адамса, Райха.

Символичны названия двух следующих разделов: «Европейский упадок» (Холлигер, Пендерецкий, Лахенман, Куртаг) и «Русское

восхождение» (Губайдулина, Волконский, Шнитке, Денисов).

Последующие группы складываются в цикл с общим названием «Голоса...». Композиторов-петербуржцев — А. Кнайфеля, С. Слонимского, Б. Тищенко, Г. Уствольскую — автор объединяет в группу «Голос Санкт-Петербурга». «Дружеские голоса» — это композиторы бывших союзных республик: Мансурян, Сильвестров, Канчели, Пярт. Отечественных композиторов — Грабовский, Екимовский, Корндорф, Шуть — автор распределяет в раздел «Отдаленные голоса I» (многие из них в свое время уехали за рубеж). Второй блок из этого цикла имен («Отдаленные голоса II») построен на инициалах имен самого автора и его жены, композитора Елены Фирсовой, покинувших Россию еще в 1991 году. И, наконец, «Отдаленные голоса III» — своеобразная кульминация всей части, где венчают «бал-маскарад» имена-персонажи Раскатов, Тарнопольский, Суслин и Вустин.

Завершает сочинение кода с названием «Бетховен возвращается», в которой вновь появляется «дух Бетховена», пригласивший столь «важных персон» на этот вымышленный бал. Звучат фразы-цитаты из квартета Бетховена (причем бетховенские тексты иска-



жены кластерной подачей), перемежающиеся монограммой «Ludwig van Bethoven».

Таким образом, форма квартета регулируется, пронизывается главными вехами — монограммами Бетховена, Баха, Шостаковича. Особым, отличным от других образом композитор зашифровывает свое имя. Во-первых, автор использует лишь инициалы (в отличие от полного набора литер в остальных монограммах), во-вторых, как было сказано, объединяет свое имя с инициалами супруги (Е. Фирсовой), получая в итоге эмблему, напоминающую мотив *b-a-c-h*, то есть приобщает себя к мировой культуре.

В целом отметим, что имена-монограммы в подобном звучании (а именно: в личной криптофонической нотации) различимы лишь самим композитором, а потому требуют авторского или музыковедческого комментария, расшифровки (именно с этой целью композитор и дает пояснительное предисловие). Трудно не согласиться со словами И. Снитковой, заметившей, что такие «крипто-книги-партитуры» можно прочесть лишь при наличии специальных нотно-шифровальных ключей, после чего исследователь делает знаменательный вывод: «Так не достаточно ли нам того, что, может быть, сама музыка *res facta* является одной из непревзойденных по своему совершенству форм *криптографии*?» <выделено автором — О. С.><sup>21</sup>.

Напомним, что объединив 85 имен-монограмм в жанре «краткой истории музыки», композитор распределяет их по исторической хронологии, национальной принадлежности. При этом он старается, насколько возможно, соблюсти соответствующий стилистический фон в некоторых блоках «имен». Например, Гендель существует в тональной музыке; композиторы-авангардисты — в атональной; композиторы XIX в. оформляются типичными интонационными и ритмическими «романтическими» формулами или же «пояняются» аллюзиями на жанр («Благородный и

сентиментальный вальс»); «имена» композиторов-минималистов излагаются в технике неизменно повторяющихся паттернов («Американская петля»); персонажи «Европейского упадка» звучат мрачно (*Tenebroso*) и очень тихо (*ppp*); начиная с «Русского восхождения» и далее происходит эмоциональный (*Espressivo*, *Passionato*) и динамический «подъем» звучности, приводящий к кульминации.

Безусловно, можно задаться вопросом: что же есть авторского в этой музыке? С одной стороны, композитор изобретает собственный «музыкальный алфавит», на основе которого выводит имена-монограммы. С другой стороны, все авторское «повествование» представляет собой лишь «вязь» известных (из истории музыки) звучаний, интонаций, ритмов, фактурных и гармонических формул. Структурировать такой материал по законам чисто музыкальной логики почти невозможно. «На помощь» композитор призывает опять-таки испытанные средства, подсказанные мировой музыкальной культурой; это и знаменитые символы, «удары судьбы» — ритмический знак бетховенской симфонии, и монограммы BACH и DSCH — единственные легко и точно опознаваемые знаки в безбрежном море криптофонических номинаций, расшифровка которых представляет большую трудность.

В музыкальном искусстве Нового времени есть множество сочинений подобного рода: «краткая история музыки», «именное сочинение», или «музыка на имя», сотворенная автором полностью на основе ономафонических формул. Такой постмодернистский опус как бы не имеет центра, в нем множество голосов, включая и «рассеянный», «размытый» авторский голос. Основной метод в композиторской лаборатории оказывается сродни деконструкционистским концептам: реконструкция старого, реинтерпретация, реинскрипция. Суть деконструкции — в том, что она «... вообще практически не занимает-

ся творчеством нового, она предпочитает до-вольствоваться тем, что уже предложено, ведь ее задача — не плодить новые означающие, а разбираться со старыми, подвергая их тексту-ально-стратегической проверке и переоценке»<sup>22</sup>.

Именно такая культурная ситуация подвела к идеям «смерти автора» и «конца времени композиторов». Поэтому этот феномен неожиданно согласуется с идеями, например, Н. Бердяева о «конце Нового времени» и о «начале нового средневековья». Новое сред-невековье, по Бердяеву, — «конец гуманизма, индивидуализма, формального либерализма культуры нового времени и начало новой кол-лективной религиозной эпохи ...»<sup>23</sup>.

Вместе с тем, может быть это совсем не конец, а начало нового этапа в процессе поро-ждения смысла, или, по мнению М. Эпштей-на, — «начало новой эпохи *гиперавторства* <курсив автора — О. С.>, размножения ав-торских и персонажных личностей, странствующих по виртуальным мирам во все более косвенных отношениях к своим биоро-дителям или бионосителям»<sup>24</sup>.

## Примечания

1. Используя в настоящей статье термин «Новейшая музыка», мы следуем тра-диции его употребления, сложившей-ся в российской музыкальной науке последних десятилетий. Смысловое наполнение этого термина уместно проиллюстрировать двумя цитатами: «Интересно, что многократно востре-бованный в разных эпохах тер-мин „Новая музыка“ в XX столетии уже не успел „передохнуть“ перед следующим своим появлением. Впер-вые в истории понадобился тер-мин „Новейшая музыка“, призванный размежевать качественно отличные новации двух волн европейского авангарда (довоенного и послевоен-ного)» (Соколов А. Музыкальная хро-нология XX века // Теория современ-ной композиции: Учебное пособие. М.: Музыка, 2005. С. 15); «Редкий пе-риод в истории культуры заслуживает эпитета „переломный“ с такой оше-ломляющей убедительностью, как эпоха XX века с его сперва „Новой“, а далее и „Новейшей“ музыками» (Холопов Ю. Новые парадигмы му-зыкальной эстетики XX века. Режим доступа: <http://www.kholopov.ru/prdgm.html> [дата обращения: 25.12.2011]).
2. Цит. по: Савенко С. Ассоциация совре-менной музыки: Второй опыт на рус-ской почве // Музыка XX века. Мо-сковский форум: Материалы международных научных конферен-ций. Научные труды МГК им. П. И. Чайковского. Сб. 25. М., 1999. С. 51—52.
3. Цит. по: Сапонов М. Людвиг Шпор и его петербургский дневник // Муз. академия, 2003. № 2. С. 174.
4. Беседы с Альфредом Шнитке / Сост. А. Ивашкин. М.: РИК «Культура», 1994. С. 51.
5. Вобликова А. О двух трактовках симфо-

- нического жанра в творчестве А. Шнитке // Музыкальные жанры: История и современность (тезисы докладов). Горький, 1989. С. 84.
6. *Гильдинсон Л.* О памяти культуры в творчестве Альфреда Шнитке (на примере Третьей симфонии). Поэтика музыкальной композиции. // Сб. трудов ГМПИ им. Гнесиных. Вып. 113. М., 1991. С. 79.
  7. Там же. С. 93, 97.
  8. Беседы с Альфредом Шнитке... С. 72.
  9. *Гильдинсон Н.* Указ. соч. С. 97.
  10. Дмитрий Смирнов (р. 1948) — российский композитор, с 1991 года проживающий в Великобритании. Учился в Московской консерватории (1967—1972) у Н. Сидельникова, Ю. Холопова и Э. Денисова. Занимался также в частном порядке с учеником А. Веберна — Филиппом Гершковичем. Женат на композиторе Елене Фирсовой. Среди наиболее известных сочинений Смирнова Соло для арфы (первый приз в конкурсе в Маастрихте, 1976); Первая симфония «Времена года» для оркестра (1980); оперы «Тириэль» (1983) и «Жалобы Тэли» (1986) на тексты Уильяма Блейка; «Семь ангелов Уильяма Блейка» для фортепиано (1988); «Моцарт-Вариации» для оркестра (были поставлены как балет в Германии, 1992); Оратория для четырех солистов, хора и оркестра «Песнь Свободы» (Великобритания, 1993); Концерт для виолончели с оркестром (Великобритания, 1996); кантата «Песнь Песней» (Швейцария, 2001). Д. Смирнов был одним из основателей «Ассоциации современной музыки» в России (АСМ-2, основанной в 1990 году). Автор многих музыковедческих трудов.
  11. *Смирнов Д.* О тайнах творческого процесса в музыке // Муз. академия, 2002. № 2. С. 39.
  12. *Смирнов Д.* Постлюдия памяти А. Шнитке // Муз. академия, 2001. № 2. С. 22.
  13. Там же. С. 21—24; 54—59.
  14. Схема ряда приводится в статье Д. Смирнова «Постлюдия памяти Альфреда Шнитке». См.: там же. С. 22.
  15. Там же.
  16. «...В музыке проявляется структура языка», — сообщает об одной из главных особенностей такого рода сочинений другой композитор-криптографист, С. Загний. См.: *Сниткова И.* «Немое» слово и «говорящая» музыка (очерк идей московских криптофонистов) // Музыка XX века. Московский форум: Материалы международных научных конференций. Научные труды МГК им. П. И. Чайковского. Сб. 25. М., 1999. С. 102.
  17. Предисловие к сочинению (рукопись).
  18. Там же.
  19. Там же.
  20. *Холопов Ю.* Наши в Англии: Дмитрий Смирнов, Елена Фирсова // Музыка из бывшего СССР. Сб. статей. Вып. 2. М.: Композитор, 1996. С. 255
  21. *Сниткова И.* Указ. соч. С. 108.
  22. *Лашкевич А.* Пауза. Деконструкция конвенций в литературе и музыке // Слово и музыка: Материалы научных конференций памяти А. В. Михайлова. Вып. 2. М.: МГК им. П. И. Чайковского, 2008. С. 22.
  23. *Бердяев Н.* Новое средневековье. Размышление о судьбе России и Европы. М., 1990. С. 24.
  24. *Эпштейн М.* Постмодерн в русской литературе. М., 2005. С. 468.