

На правах рукописи

СУРМИНОВА Ольга Викторовна

**ОНОМАФОНΙΑ КАК ФЕНОМЕН ИМЕНИ СОБСТВЕННОГО
В МУЗЫКЕ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX - НАЧАЛА XXI ВЕКОВ**

Специальность 17.00.02 – Музыкальное искусство

АВТОРЕФЕРАТ

диссертации на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения

Казань 2011

Работа выполнена на кафедре теории и истории музыки Казанской государственной консерватории (академии) им. Н. Г. Жиганова.

Научный руководитель:

кандидат искусствоведения, профессор

Федотова Лидия Алексеевна

Официальные оппоненты:

доктор искусствоведения, профессор **Чигарева Евгения Ивановна**

кандидат искусствоведения **Ханнанова Елена Николаевна**

Ведущая организация:

Саратовская государственная консерватория им. Л. В. Собинова

Защита диссертации состоится **8 декабря 2011 г.** в 14 часов на заседании Диссертационного совета К 210.027.01 по присуждению ученых степеней по специальности 17.00.02 («Музыкальное искусство») при Казанской государственной консерватории (академии) им. Н. Г. Жиганова по адресу: 420015, г. Казань, ул. Б.Красная, д. 38.

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке Казанской государственной консерватории (академии) им. Н. Г. Жиганова.

Автореферат разослан **3 ноября 2011 г.**

Ученый секретарь Диссертационного совета,
кандидат искусствоведения, профессор

Федосеева С.Л.

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

Актуальность исследования. *Имя собственное* в художественном творчестве всегда было привлекательной, волнующей темой для исследователей. Подтверждением тому служит проведение в последнем десятилетии научных конференций на эту тему¹, где проблематика имени собственного активно обсуждается с позиций литературоведения, философии, эстетики, ставятся проблемы авторства, индивидуального стиля, психологической сопричастности или отстранения, художественной формы.

Кодирование художественного смысла – явление, идущее из глубины веков, существующее в разных формах и разновидностях. В музыкальном искусстве феномен имени собственного как ключевого семантического знака имел место практически во все эпохи, например, в форме звуковой *монограммы*, которая служила не только определенным авторским вензелем, но и важным составным элементом музыкального текста и его структуры. В Новейшей музыке шифрование имени собственного – это специфический художественный прием, отражающий особенности композиторского мышления в современную эпоху. Например, А.Шнитке признается: «... мне очень интересно писать сочинения, где не все лежит на поверхности. Я пришел к выводу – чем больше всего в музыку «запрятано», тем более это делает ее бездонной и неисчерпаемой, конечно, если это «запрятано» на разных уровнях»². В музыке второй половины XX века, особенно в «поставангардные» 60-70-80-е годы, как проявление определенной «ностальгии» по музыкальному прошлому, усилилась тенденция высказывания с включением знаков и кодов барочного, романтического искусства. Появление монограмм в современных музыкальных текстах можно рассматривать и как «восполнение» исчезающего в Новейшей музыке личностного, индивидуального начала, и как одну из идей *концептуального* искусства, например, *новой комбинаторики* техник и известных формул. Этим обеспечивается актуальность темы диссертации.

В настоящем исследовании феномен имени собственного рассматривается в контексте постмодернистских тенденций музыкального искусства второй половины XX – начала XXI веков. Этот период имеет, бесспорно, свои особенности, в том числе – и в ракурсе избранной нами темы. Исследуемое явление изучается в соотнесении с проблемами постмодернистской эстетики: «свое»/«чужое» в художественных текстах, коллаж и цитирование, полистилистические тенденции, диалогизм, игра с культурными знаками-символами, постлюдийность, принцип интертекстуальности, «кризис» языка и индивидуально-авторской позиции.

¹ Приведем лишь некоторые примеры: Международная научная конференция «*Имя: Внутренняя структура, семантическая аура, контекст*» (Институт славяноведения РАН, Москва, 2001); «*Имя в литературном произведении: Художественная семантика*» (в рамках «Михайловских чтений», Институт мировой литературы им. А.М.Горького РАН, Москва, 2009), в которой приняли участие не только филологи, но и музыковеды. Опубликован также сборник статей: *Имя. Семантическая аура. Сб. статей.* М.: Языки славянских культур, 2007. – 360 с.

² Беседы с Альфредом Шнитке / Сост. А.Ивашкин. М., 1994. С. 72.

В диссертации предлагается новый термин – *ономафония*. Он возник в процессе анализа музыкальных произведений с монограммами именно этого периода, 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.

Правомерность возникновения термина связана с подвижностью смыслового поля термина в музыке, ведь с естественным ходом эволюции музыкального творчества требуется новое теоретическое осознание современной музыкальной практики, и, соответственно, зачастую - обновление понятийного аппарата. Термин *ономафония*, стоящий в одном ряду с такими понятиями как, *криптофония*, *литерафония*, имеет прямое отношение именно к теме диссертации, то есть воплощению имени собственного в новых условиях. Кроме того, новая терминологическая фиксация исследуемого феномена необходима для уточнения известного понятия «монограмма» в композиторской практике Новейшей музыки, для прояснения новых общих музыкальных закономерностей, возникших в процессе развития художественного творчества. Поэтому представляется необходимым дальнейшее исследование проблематики «музыкального имени» в контексте музыки второй половины XX – начала XXI веков.

К актуальности избранного исследования имеют отношение следующие факторы: во-первых, традиция использования музыкальной монограммы не только не «иссякла» в современной музыке, но, наоборот, приобрела новую динамику и новое звучание; во-вторых, функционирование имен-монограмм в музыкальных текстах Новейшего времени напрямую связано с вопросом о сущности композиторского творчества в эпоху постмодернизма, с ее идеями «деконструкции», «реинтерпретации», с концепцией «внеиндивидуального стиля», и даже «смерти автора». Поэтому возникает необходимость анализировать и оценивать явления современной музыки по законам Новой музыки, концептуально обновленной.

Объектом исследования в диссертации стало имя собственное как музыкальный феномен в искусстве второй половины XX – начала XXI веков, а именно в произведениях, содержащих различные виды музыкальных имен-монограмм. Многие из этих сочинений ранее не рассматривались в общем культурологическом контексте.

Основные цели диссертационного исследования:

- рассмотреть феномен имени собственного в творчестве композиторов второй половины XX – начала XXI веков в контексте общекультурного пространства: в теоретическом, историческом ракурсах;

- в рамках методологической проблемы терминологии представить новый термин *ономафония*, определяющий специфику процесса номинации именами-монограммами в композиторском творчестве XX-XXI веков и корректирующий традиционное представление о явлении; выявить этимологию термина *ономафония* и научно обосновать его.

В диссертации были поставлены частные задачи:

- описать феномен музыкальной монограммы в контексте философских концепций имени, привлекая труды С.Булгакова, П.Флоренского, А.Лосева, Ж.Деррида, а также в русле проблемы диалогичности художественного мышления по М.Бахтину;

- определить сходства и различия в употреблении композиторами имен-монограмм на разных этапах исторической эволюции музыкального искусства;

- выявить специфические особенности использования и функционирования звуковых монограмм в современном тексте на конкретном музыкальном материале произведений XX и XXI веков;

- рассмотреть исследуемое явление сквозь призму постмодернистских тенденций в современной культуре;

- продемонстрировать метод анализа современных музыкальных текстов в избранном темой исследования ракурсе.

В качестве **музыкального материала** нами выбраны сочинения современных композиторов XX и XXI веков, которые либо совсем не изучены, либо анализируются в музыковедческих работах в малой степени. Помимо известных произведений А.Пярта, Э.Денисова, А.Шнитке, Б.Тищенко, В.Сильвестрова, А.Берга, представлены произведения относительно недавнего времени, такие как - «Этюды на ритм ВАСН» С.Загния, «Анаграммы: Четыре посвящения» Г.Корчмара, «Если бы Бах разводил пчел...» А.Пярта, «Элегия памяти Эдисона Денисова» и Струнный квартет № 6 Д.Смирнова, «ВАСН-АСН-СН-СНА-СНАОС» Е.Иршаи, «Квинтет RG5» Р.Гониа, «О Кейдже» И.Соколова, «Реквием для Ларисы» В.Сильвестрова. Привлечены и сочинения композиторов Поволжского региона: «Полифонические вариации на тему ВАСН» Л.Любовского, «Монограммы: Четыре посвящения» Ю.Толкача, «Полифоническая сюита» А.Миргородского. Феномен музыкального имени представлен и в области импровизационного искусства: в сочинении современного австрийского композитора и джазового исполнителя Питера Херберта (Peter Herbert) – цикл пьес “В-А-С-Н: A Chromatic Universe” («В-А-С-Н: Хроматическая Вселенная»).

Методология исследования.

Характерной приметой современного музыкознания является описание отдельных музыкальных феноменов с помощью понятийного аппарата других областей науки, уточняющего суть данного явления. Исследование проблемы имени собственного и процесса именования в современном музыкальном искусстве потребовало, на определенных этапах, привлечения терминологии лингвистической науки. В частности, используются труды по общей лингвистике – Ф. де Соссюра, Э.Бенвениста. Изучение феномена имени-монограммы непосредственно связано с ономастическими исследованиями в лингвистике, среди авторов – В.Топоров, А.Суперанская, А.Пузырев, Н.Подольская, Ю.Степанов.

Философскую базу диссертации составляют труды, связанные с проблемой философии имени, - С.Булгакова, П.Флоренского, А.Лосева, Ж.Деррида, а также работы, в которых затрагиваются вопросы мифологизации культуры и

мифологического мышления, таких авторов как Р.Барт, М.Элиаде, Ю.Лотман, В.Топоров.

Важную роль для диссертации оказали работы М.Бахтина, ставшие уже классическими, - о диалогической структуре художественного текста, о его многоуровневой организации.

Методологической основой диссертации послужили общекультурологические установки в исследованиях, посвященных проблематике постмодернизма. Помимо работ зарубежных (М.Фуко, Р.Барт, Ж.Деррида, Ю.Кристева, Ж.-Ф.Лиотар, У.Эко и др.) и отечественных авторов (В.Курицын, О.Седакова, И.Ильин, Н.Маньковская, М.Можейко, М.Эпштейн и др.), мы опираемся также и на музыковедческие исследования постмодернизма: Г.Данузера, Д.Редепеннинг, Ж.Козиной, В.Рожновского, Е.Лианской, Е.Зинькевич, В.Мартынова, С.Савенко, Н.Гуляницкой, Е.Трофимовой, Е.Трайниной.

Вербальная природа «музыкального имени» неизбежно привела к идеям диалектического соотношения феноменов *Слова и Музыки*, концепции «скраденного», «умолчанного» слова в музыке, которые разрабатывались филологом и музыковедом А.Михайловым и его единомышленниками, например, Е.Чигаревой, И.Степановой и др.

При анализе нотного материала музыки XX-XXI веков были использованы основные методы, выработанные теоретическим музыкознанием XX века. Особо авторитетным для нас является имя Ю.Холопова и его научной школы - В.Ценовой, С.Савенко, Т.Кюрегян, Д.Шульгина, А.Маклыгина и др.

Практически бесценным материалом для исследований и анализа музыки XX века оказываются труды, комментарии, размышления самих композиторов, как зарубежных - А.Шенберга, А.Веберна, А.Берга, так и отечественных - Д.Шостаковича, А.Пярта, С.Губайдулиной, Э.Денисова, А.Шнитке, В.Сильвестрова, Б.Тищенко, В.Тарнопольского, Д.Смирнова, В.Екимовского.

Как определенная тенденция целостно-контекстуального изучения проблемы в современном музыковедении в работе осуществляется *системный* подход к исследованию монограммы.

Научная новизна работы.

Продолжая традицию изучения музыкальной монограммы в отечественных и зарубежных исследованиях, диссертация, тем не менее, вносит новые коррективы в теоретическую трактовку данного явления:

- в работе предлагается *новый термин ономафония*, определяющий новизну процесса номинации именами-монограммами именно в новую эпоху, и дополняющий уже существующую терминологию новыми смысловыми коннотациями;
- в диссертации делается акцент на проблеме музыкальной монограммы в контексте специфических тенденций эпохи постмодернизма. В связи с этим *впервые анализируется* ряд сочинений музыки XX-XXI веков.

Практическая значимость диссертации определяется возможностью стать дополнительным материалом в изучении ряда учебных курсов музыковедческого

вузовского цикла: история музыки (особенно в главах, посвященных музыкальному искусству XX и XXI веков), гармония, анализ музыкальных форм. Основные положения работы могут быть использованы в исследовании проблем музыки XX и XXI веков для выявления новых закономерностей в музыкальном наследии. Некоторые выводы диссертации могут найти применение в исследованиях по теории и истории культуры, семиотике, эстетике и философии искусства.

Апробация научных результатов работы. Диссертация обсуждалась на заседании кафедры теории и истории музыки Казанской государственной консерватории (протокол № 4 от 08.10.2009) и была рекомендована к защите.

Ряд основных положений диссертации был изложен автором в виде научных докладов на конференциях и выступлениях в межвузовских аспирантских чтениях, а также в ряде научных публикаций, обозначенных в автореферате.

Структура работы складывается из введения, четырех глав, заключения, списка литературы и двух приложений. Приложение I содержит 116 нотных примеров. В Приложении II приводится относительно полный список сочинений XX – начала XXI веков, в которых используются монограммы. Имеющиеся в литературе перечни дополнены новыми именами и сочинениями, обнаруженными в период работы над диссертацией.

ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ

Во **Введении** обосновывается актуальность избранной темы, раскрывается степень ее изученности, определяются объект и материал исследования, ставятся цели и задачи диссертации, выявляется научная новизна, структура работы, а также характеризуется ее методологическая база.

Несмотря на появление в последнее время ценных музыковедческих исследований в данной области, возможности изучения имени собственного в музыкальном искусстве далеко не исчерпаны.

Среди отечественных работ по данной теме назовем книгу «В-А-С-Н. Очерк музыкальных посвящений И.С.Баху с его символической звуковой монограммой» Я.Гиршмана (монография написана в 80-е годы и это первый отечественный труд по этой проблематике), в которой автор рассматривает монограмму Баха в творчестве композиторов разных эпох, начиная от современников Баха, через классиков и романтиков, вплоть до композиторов XX века.

Монограмму Шостаковича DSCN исследует А.Климовицкий, в частности, в статье «Еще раз о теме-монограмме D-Es-C-H». Новым является то, что автор определяет генезис темы-монограммы, размышляет о «предтечах» интонации *d-es-c-h* за пределами его творчества (например, в музыке А.Бородина). Исследователь обращает внимание на родство монограмм BACH и DSCN, в частности, в интонационной структуре.

Безусловно, этапом в теоретическом освещении темы является диссертационная работа О.Юферовой «Монограмма в музыкальном искусстве XVII–XX веков». Здесь предпринята попытка создания комплексной картины музыкальной монограммы. Автор представляет феномен «монограммирования» как историко-культурное

явление – общее для разных веков и разных искусств (на материале музыкальных произведений XVII–XIX, в меньшей мере – XX веков) то есть в исторически широком временном аспекте.

При всей основательности труда, можно однако сказать, что эта работа не «закрывает» тему. Возможны и иные выходы в проблематику феномена монограммы, как в теоретическом, так и в историческом плане. Например, особенности использования монограммы в музыкальных текстах XVII века и, скажем, в XX веке кардинально отличаются. В связи с этим представляется, что исследовать феномен музыкального имени возможно не только как общее художественное явление, но и в отдельно взятом историческом срезе – особенно в Новейшее время (XX и XXI века), рассмотрев все возможные нюансы этого явления: структурные, семантические особенности в новом историческом контексте; причины и новизну обращения композиторов к именам-монограммам; проблемы восприятия, то есть дешифрации, декодирования монограмм слушателем и т.д.

Феномену монограммы в контексте содержания современных фуг посвящена статья И.Васирук «Монограммы-шифры в фугах отечественных композиторов последней трети XX века», где автор рассматривает функционирование таких звуковых комплексов в полифонических текстах, указывает на то, что феномен монограммы, обладая яркой семантикой, является важным конкретизирующим элементом в художественном замысле сочинения и влияет на особенности «образного решения» фуг отечественных композиторов.

Тема звуковой монограммы – напрямую или косвенно – обсуждается в монографических исследованиях (например, М.Сабининой, М.Арановского, А.Милки, Д.Тиба), в различных статьях или очерках (Б.Яворского, Е.Назайкинского, Ю.Холопова, В.Холоповой, Е.Чигаревой, Г.Григорьевой, С.Савенко, Т.Левой, М.Гамаюнова, А.Любимова, Е.Вартановой, В.Носиной, А.Денисова, А.Майкапара, Л.Гильдинсон, Е.Вязковой, Б.Каца, Г.Лыжова, Ю.Векслер, А.Меркулова, И.Снитковой, Н.Гуляницкой, Д.Сардарян и др.).

Особенно интересны мысли самих композиторов, в том числе, о монограммах, их семантике в контексте музыкальной композиции. В частности, – письма, интервью, статьи М.Равеля, А.Берга, А.Шенберга, А.Шнитке, Э.Денисова, В.Тарнопольского, Д.Смирнова и др.

Первая глава **«Ономафония как музыкальный феномен»** посвящена теоретическим вопросам исследуемого явления и состоит из пяти разделов.

В первом разделе **«Имя собственное как музыкальный феномен»** представлен объект нашего исследования. Имя человека, как выражение сущности личности, постижение этой сущности – это интереснейшая и, во многом, загадочная проблема в практике художественного творчества – литературного, музыкального.

Смысловым эквивалентом имени собственного в музыке является звуковая монограмма, выполняющая функцию обозначения, номинации, репрезентирующая объект, выступающая как «музыкальное имя». Монограмма – это, прежде всего музыкальная интонация, и, одновременно, по выражению Б.Каца, – «слово,

спрятанное в музыке»³. В пространстве музыкального языка имя-монограмма (как внемузыкальный элемент) получает иную жизнь, чем в вербальном языке, помещается в новую экзистенциальную среду – интонационно-звуковую. Происходит перенос смысла, семантики на другой язык, появляются дополнительные оттенки смысловой значимости имени, которые часто невозможно сформулировать с помощью вербального языка.

Второй раздел - «**К проблеме терминологии**».

Феномен имени собственного в музыке имеет множество терминов: *монограмма, анаграмма, эмблема, энигма, криптограмма, литерафония* (Ю.Холопов) и *литтерофония* (М.Воинова).

Наиболее употребительным термином в музыковедении является *монограмма*. Суть монограммы определяется и как вербальное, и как живописно-изобразительное шифрование. В целом, монограмма – это частный случай *брахиграфии*. Существует множество других форм, близких монограмме, но уточняющих ее индивидуальный смысл: *аббревиатура, криптограмма, идеограмма, иерограмма, логограмма, силлабограмма*.

Некоторые исследователи предлагают собственную терминологию музыкальной зашифровки, связывая феномен монограммы с определенной этимологией слова. Например, Ю.Холопов называет кодирование имени музыкальными звуками термином *литерафония* (буквенно-звуковая эмблема). Композитор С.Невраев предлагает термин *криптофония* (шифрованное звучание). И.Сниткова называет монограмму «*номинативно-символической*» *криптофонией*.

В третьем разделе, «**Ономафония: этимология и обоснование нового термина**», предлагается новый термин, рассматривается его этимология и дается научное обоснование.

Несмотря на обширную терминологию, музыкальная практика Новейшего времени, и конкретно феномен шифрования имени собственного, требует терминологического (этимологического) уточнения. В связи с тем, что под «*монограммой*» понимается достаточно широкий круг явлений (вербальный шифр, живописно-изобразительный шифр, музыкальный шифр), а также в связи с тем, что понятие «музыкальная монограмма» вбирает в себя не только шифр имени собственного, но и тайнопись различных явлений (обозначение городов, каких-либо понятий, целых фраз), - представляется необходимым конкретизировать феномен кодирования имени термином *ономафония*.

Этимологический анализ предлагаемого термина дает следующий результат: собственное имя (калька лат. *nomēn propriūm*; «оним» - от греч. *ὄνομα, ὄνομα* - имя, название) шифруется музыкальными звуками («фон» - от греч. *φωνή* - звук). Связь этих двух значений представляет установление понятийных границ явления, не отменяя общепринятой терминологии, а лишь уточняя и конкретизируя смысловую дефиницию.

³ Кац Б. Слово, спрятанное в музыке // Муз.академия, 1995. № 4-5. С. 49.

Применение термина *ономафония* возможно и в общем, и в конкретно-специфическом смысле. В первом случае с термином *ономафония* нами связывается вообще процесс «перевода», транскрипции *имени собственного*, как некоего вербального текста, в систему музыкальных знаков (например, буква соответствует тону определенной высоты). Но есть другой, конкретно исторический аспект использования именно такого термина в новых условиях музыкального искусства XX–XXI веков, когда этот феномен оказался в эпицентре интересов композиторского творчества, а потому стал объектом музыковедческих исследований.

Одна из тенденций в композиторской практике XX века – использование монограмм с соблюдением высокой традиции почтения имени, «вписанного» в монументальную симфоническую концепцию: например, монограммы Баха и Шостаковича в симфониях Шостаковича, *Concerto grosso* и симфонии А.Шнитке, Пятой симфонии Б.Тищенко, Реквиеме В.Сильвестрова и др.

Другой тенденцией в музыкальном искусстве XX века является возникновение множества произведений (обычно небольших масштабов) мемориального жанра, в которых имя-шифр составляет почти единственный звуковой материал (например, музыкальные приношения Д.Шостаковичу с монограммой DСН в творчестве отечественных и зарубежных композиторов).

Скажем и еще об одной оригинальной тенденции в Новейшей музыке – писать в жанре «Краткой истории музыки» или «Путешествия по истории музыки» (М.Кундера), «Прогулки по истории» (С.Савенко). Главным объектом в такого рода композициях становятся имена-монограммы. При этом сама история, как правило, передается через исторические имена (как, например, в Третьей симфонии А.Шнитке, в Струнном квартете № 6 Д.Смирнова).

Предлагаемый в данной диссертации термин *ономафония* несет смысл оперирования музыкальным именем собственным конкретно в новейшее время. Он охватывает более широкую смысловую и структурную панораму, чем *монограмма*. Ономафония – это не только «звучащее имя», но и «озвучивание» действительности, реальности именами. *Монограмма* – аббревиатура конкретного имени-отчества-фамилии. Термин *ономафония* характеризует диалогические связи эпох в современном искусстве с большей глубинной (мифологической) амплитудой, как бы с «высоты» новейшей истории; в новом художественном контексте этот термин характеризует атмосферу интертекстуальности, полистилистичности.

Ю.Лотман говорит о взаимоотношении мифа и имени: «миф – персонален (номинационен), а имя – мифологично»⁴. Монограмма в музыкальных текстах барокко, романтизма в большей степени персональна, реальна, то есть связана с единичным конкретным «предметом»-персонажем. В музыке же Новейшего времени ономафония существует в «лоскутном мифологическом пространстве» (по Ю.Лотману), приобретая порою характер отвлеченного символа, вымысла. Позиция современного постмодернистского композитора – это не столько создание своего

⁴ Лотман Ю. Миф-имя-культура // Лотман Ю. Семиосфера. СПб., 2004. С. 529.

авторского стиля, абсолютно нового содержания, сколько оперирование средствами и моделями уже созданного в прошлом, в том числе именами истории.

Ономафония, как «именное озвучивание», приобретает статус элементарного звукового материала. Это, с одной стороны, несколько снижает традиционную роль музыкальной монограммы (то есть ею можно манипулировать как с любой другой интонационной формулой), а с другой стороны, ономафоническое насыщение музыкального материала демонстрирует генетическую связь, даже зависимость современной музыкальной речи от культурных основ, от музыки прошлых эпох и ее ценностей.

Новым в сопоставлении феноменов «монограмма» – «ономафония» является то, что ономафоническая формула нередко утрачивает свой лично-индивидуальный ореол и наделяется абстрактной отвлеченностью от «предмета» (персонажа, символа), становится *структурным знаком* в игровой концепции художественного текста. Все чаще имя (монограмма) из сакрального символа превращается в отвлеченную модель-знак, абстрактную риторическую фигуру, используется как некий первоэлемент музыки, с которым композитор работает в технике, подобной *ars combinatoria* барокко, с изощренностью находя все возможные пермутационные и комбинаторные варианты исходного «паттерна» (монограммы).

Итак, с точки зрения теоретического обоснования, термин *ономафония*, с одной стороны, этимологически сходен с монограммой (и ее эквивалентами), и потому может использоваться широко, - как общая тенденция музыкального языка (разных эпох и стилей). С другой стороны, это – термин уточняющий, имеющий отношение к новой реальности постмодернистского сознания. Эту реальность часто характеризует «надстилевое», внеавторское мышление, сознательно допускающее даже идею «смерти автора». Это продукт поставангардного мышления, создающего свою систему языка.

Е.Назайкинский, говоря о музыкальной терминологии, обращает внимание на важность «хронологической атрибуции понятий и терминов», на «задачи исторической конкретизации» их. Он исходит из того, что терминология искусствознания отличается от научной, она «культивирует и многозначность и способы говорить об одном и том же не монотонно, а разными словами – синонимами и синонимическими конструкциями». И, далее, автор уточняет: «Требование однозначности, четкости и непротиворечивости относится в первую очередь к понятиям. Требование многообразия, свободы выражения – к языку, и в том числе к фиксирующим понятия терминам»⁵.

Вышеприведенные аргументы нашего текста об ономафонии подтверждают правомерность этого специального термина, который мы связываем с новой контекстной реальностью использования феномена музыкального именования.

Следующий раздел главы - **«Формы и принципы ономафонического шифрования»**.

⁵ См.: Назайкинский Е. Понятия и термины в теории музыки // Методологические проблемы музыкознания: Сб. статей. М., 1987. С. 151-177.

Образование ономафонических единиц с номинативной функцией может происходить на основе *антропонимов*: *инициалы* имени и фамилии (DSCH – Дмитрий Шостакович; ASCH – Альфред Шнитке; SG – София Губайдуллина), полная (BACH – Бах; BERG – Берг; CAGE – Кейдж) или «усеченная» *фамилия* (HADDG – Гайдн; SHCHED – Щедрин), личные имена - *мужские, женские* (SASCHA (Саша); La-Re-Cis [или Gis, или Fis] (Лариса) в «Реквиеме для Ларисы» В.Сильвестрова).

Процесс ономафонической номинации может происходить и с *патронимом* (*отчеством*) (например: G (Игорь) FEDSCH (Федорович) SAS (Стравинский) в «Каноне памяти И.Стравинского» А.Шнитке).

Зачастую ономафоническая конструкция создается на основе *имени и фамилии* (например, AD SCHBEG (Арнольд Шенберг), ABA BEG (Альбан Берг), A EBE (Антон Веберн) – в Камерном концерте А.Берга).

Отметим, что в практике конструирования музыкальных монограмм могут применяться различные способы вербально-звуковой зашифровки: *буквенная, слоговая и смешанная (буквенно-слоговая)*. Интересное наблюдение высказывал А.Шнитке: «... чем лучше композитор, тем богаче звуковые возможности его имени и наоборот. Неисчерпаемо содержание BACH, а единственное исключение из закона – Моцарт, в чьей фамилии только один музыкальный звук *a*»⁶.

В некоторых случаях композиторы изобретают свой собственный буквенно-звуковой «алфавит», на основе которого шифруют имена собственные. Такая техника шифрования имен находится в русле криптофонической традиции (например, собственный «алфавит» Д.Смирнова; система буквенно-звукового «алфавита» И.Соколова).

Раздел **«Интонационная структура и символическая знаковость избранных монограмм как содержательная проекция музыкального текста»** посвящен рассмотрению феномена совпадения звуко-буквенных кодов некоторых монограмм. В качестве примера приводится монограмма AEsCH в творчестве Р.Шумана, означающая не только город Аш (ASCH), но и монограмму Шумана (SCHA). Сопоставляются эмблемы BACH, DSCH, ADSCH (Бах, Шостакович, Шенберг-Шнитке), имеющие одинаковые *рифмующиеся концовки*.

Глава II. Музыкальное имя: философский и исторический аспект.

Первый раздел второй главы **«О некоторых философских концепциях имени в контексте проблемы музыкального символа»** рассматривает феномен музыкального имени с точки зрения семиотического обоснования, мифопоэтической природы, а также соотносительно с идеями концепций «философии имени».

В феномене монограммы, неотделимой от имени, можно усмотреть проявление в некоторых случаях черт *мифологичности*, сакральности. Для мифопоэтического

⁶ Цит.по: Кюрегян Т. К систематизации форм в музыке XX века // Музыка XX века. Московский форум: Материалы международных научных конференций. Научные труды МГК им. П.И.Чайковского. Сб. 25. М., 1999. С.73.

сознания характерно «всматривание», «вслушивание» в звучание имени человека, что выражается *фидеистическим* отношением к слову в мифологическом восприятии.

Согласно Ю.Лотману, «мифологическому миру присуще специфическое мифологическое понимание пространства», а также «лоскутный» его характер, своеобразные «перемещения (объекта) из одного *lokus*'а в другой» вне времени⁷.

Подобное можно наблюдать, например, по отношению к мифологически «пространственной» жизни баховской монограммы ВАСН, «перемещении» ее из *lokus*'а в *lokus*, из одного времени в другое и, соответственно, образовании при этом новых смысловых и ценностных отношений: рождение этого имени-монограммы в пространстве барокко, иное «прочтение» ее в пространстве романтического XIX века, затем – в пространстве авангарда начала XX века и, наконец, в постмодернистском пространстве второй половины XX века. Музыкальное имя-миф – монограмма ВАСН «трансформируется» в условиях современных композиционных техник (серийной, микросерийной, сонорной, пуантилистической, алеаторической и др.), то есть в пространстве и времени нового композиционного мышления, где, безусловно, моделируются новые семантические отношения.

В настоящем разделе диссертации рассматривается проблема перекодирования имени из вербального символа в символ музыкальный, который обнаруживает новые возможности постижения внутренней сущности имени. По Ю.Лотману, точный перевод с одного языка на другой, из одной художественной системы в другую – невозможен, всегда остается «непереведенный остаток»⁸.

Актуальными для понимания сущности процесса «омузыкаливания» имени (слова) являются идеи филолога и музыковеда А.Михайлова: вербальное слово имеет границы в смысловом плане, а музыкальное «слово» (интонация) безгранично, открыто, не требует (и не терпит) конкретного означивания; в музыке имеет место явление «скраденного», «умолчанного» слова; «... музыке отводится семантическая просторность»⁹.

Итак, за именем музыкальным скрывается нечто с «ускользающим» содержанием, «ускользающим» смыслом. При переводе Имени из вербальной формации в чисто музыкальную происходит нечто, смысловоявление которого не выражается областью «читаемого», а существует в некоторых состояниях, возможно, непостижимых.

Далее рассматриваются некоторые философские концепции имени, которые оказываются весьма полезными для исследования феномена ономафонии.

Проблема соотношения имени (слова) и обозначаемой им вещи рассматривалась в некоторых философских концепциях Востока (идея «исправления (выпрямления) имен» в философии китайского мудреца *Конфуция*; учение *Лао-цзы* о слове (имени),

⁷ Лотман Ю. Миф-имя-культура // Лотман Ю. Семиосфера. СПб., 2004. С. 530.

⁸ Лотман Ю. Внутри мыслящих миров // Лотман Ю. Семиосфера. СПб., 2004. С. 178.

⁹ Михайлов А. Слово и музыка. Музыка как событие в истории Слова // Слово и музыка. Памяти А.В.Михайлова. Материалы научных конференций / Научные труды МГК им. П.И.Чайковского. Сб. 36. М., 2002. С. 22.

способном освободиться от «прилипших к нему значений», слове, отрицающем себя, освобождающем от самого себя).

Эти восточные концепции многое проясняют в понимании феномена музыкального символа-монограммы. Звуковая монограмма это имя – сущность, но она наделена чертами символа, тем самым, образует вокруг себя полисемантическое пространство. С одной стороны, музыкальная эмблема-монограмма – это отождествление с объектом (с именем, конкретной личностью). С другой стороны, особенность музыкальной монограммы – в освобождении от предметно-знаковой закреплённости («самоотсутствие сущего», - по даосизму), в образовании смыслового резерва, с помощью которого монограмма-символ может свободно коррелировать с разным культурным контекстом, трансформироваться под его влиянием и сама его трансформировать, оторваться от своего корня, чтобы «продолжить путь» (по Лао-цзы), а значит: соотносённость между звуковой монограммой и конкретным ее значением становится условной, приобретает новое символически объемное пространство.

Существенный вклад в исследование категории Имени внесли русские философы конца XIX–XX века С.Булгаков, П.Флоренский, А.Лосев, которые способствовали рождению в России новой отрасли философского знания – *философии имени*.

Важным фактором в философии имени является процесс именованья, то есть прямая связь имени (слова) с вещью, с понятием о вещи. Для С.Булгакова и для А.Лосева имя - это коммуникат между Богом и миром, связь феноменального и ноуменального бытия. Главный тезис «ономатологии» П.Флоренского заключается в обосновании природной связи имени и судьбы человека.

Еще одно важное рассуждение П.Флоренского стало весьма прогнозирующим в контексте общей проблемы именованья: «... определенное в себе, имя вполне пластично <...> Но в известные времена утрачивается чутье монументальной формы данного имени, как непосильно величественной этому времени <...> И тогда, вместе с измельчанием самой жизни, первоисточные имена <...> становятся обществу далекими и непонятными, заменяясь принижёнными своими переработками...». И далее философ делает вывод о том, что это свидетельствует «о каком-то размягчении духовного стана культуры»¹⁰.

Подобный процесс «переработки», «измельчания», «размывания» имени-монограммы можно наблюдать в отдельных случаях в музыкальных сочинениях Новейшего времени. Ономафоническая формула в таких композициях может быть единственным абстрактным паттерном, с помощью которого композитор моделирует художественный контекст произведения (например, в сочинениях «Этюды на ритм ВАСН» для органа или любых мелодических инструментов С.Загния, «ВАСН-АСН-СН-СНА-СНАОС» для скрипки, альты, виолончели и фортепиано Е.Иршаи, триптих для фортепиано «О Кейдже» И.Соколова, «Квинтет RG5» для баса, гобоя, скрипки, альты и виолончели Р.Гониа и др.).

¹⁰ См.: Флоренский П. Имена. М., 2003. С. 101; 103.

Проблема осмысления имени продолжает оставаться в сфере внимания и новейших современных философских концепций, например, в философии Жака Деррида, в его работе с показательным названием «Эссе об имени». Деррида говорит об иной системе связей, которые складываются в сложную метасистему – «деконструкцию интертекста». Эти иные связи обнаруживают, по его мнению, прежде скрытые, маргинальные, подавленные конвенциями и традициями смыслы и значения. Философ «схватывает» главное в новой постмодернистской картине творчества, в частности, - в ином, чем раньше статусе автора, творца (а значит и имени, как его носителя).

В традиции прежних веков художественное произведение – это авторское слово. Если и допускался «диалог» с другими авторами, то в качестве второго плана, цитаты, вставки (например, мелодия-цитата одной из тем Фрескобальди в роли «творческого собеседника» Баха в «Искусстве фуги»). Новая же ситуация (постмодернистские опусы), вскрывая «архив памяти», фактически переворачивает все «вверх ногами» (идея деконструктивизма), ставя цитирование, жонглирование именами всех времен и пространств мировой культуры в центр замысла. Автор же сочинения делает лишь свою «подпись» (вензель, тоже монограмму), как бы вписывая себя в сонм великих, а тем самым в традицию. В таком «опусе» действительно нет центра (авторской идеи, даже авторского стиля), нет «первопричины вещей», причинно-следственных связей. В нем зафиксирован некий хаос нынешнего бытия, лишь «след» чего-то (по Деррида), без ясного смысла.

Отдельный раздел главы посвящен рассмотрению феномена **«Музыкального имени в историческом контексте»**.

К наиболее ранним образцам зашифрованного «музыкального имени» можно отнести, например, тему мессы *Жоскена Дебре «Hercules dux Ferrariae»*, а также «музыкальную подпись» *Орландо Лассо*, поставленную им в письме.

Композиторы *Средневековья* и *Возрождения* использовали целый корпус хоралов, секвенций и разного рода зашифрованных интонационных формул (вербального текста, часто имен собственных) в качестве конвенциональных знаков, сакральных символов, которые они «прятали» в своих сочинениях.

Многие такие идеи сохранили свою актуальность и в эпоху *барокко*. Смысл музыкальных произведений в эту эпоху напрямую был связан со смыслом *слова* или *изображения*, что выражалось многозначной системой *символов*, и с помощью которой передавался эмоциональный мир человека (систематизированная в эпоху барокко *теория аффектов*).

С XVII века широко утверждается понимание музыки как выразительного языка, *«искусственного языка музыки»*, способного передавать самые различные эмоции, чувства, представления благодаря *риторическим фигурам*, интонационным символам. *Имя собственное* во многих случаях *приобретает характер музыкально-риторической фигуры*. Например, монограмма И.С.Баха ВАСН – по сути, тождественна риторической фигуре креста, символу «распятия». В эпоху барокко за именем-монограммой закрепляется стабильная семантическая определенность, не подвергающаяся смысловым «модуляциям» и изменениям.

«Главным именем» этой эпохи становится, конечно, имя Баха. Далее, на протяжении следующих столетий, вплоть до сегодняшнего времени, музыкальное имя Баха будет символом творчества, вдохновения, высокого духа, вневременного бытия и определенным смысловым концептом. В контексте музыки Новейшего времени особенно весомо звучат слова А.Шенберга: BACH – «... символ имени Баха, к которому охотно взывает всякий, как к святому покровителю при выполнении смелой задачи»¹¹.

Любопытно, что в контексте исторической парадигмы музыкальные имена-шифры в эпоху *классицизма* парадоксальным образом отсутствуют. Казалось бы, классическая эпоха с ее дифференцированной аффективной системой, унаследованной от барокко, должна была стать более естественной почвой для освоения музыкальных шифров. Однако, классицистское мышление – с его рационализмом, логикой, равновесием чувственного и интеллектуального начал – диктовало другие процессы: стабилизация жанровой системы, музыкальной формы, четкой функциональности, гармонической ясности изложения. Все это сформировало определенный тип композиторского мышления, когда необходимо высказываться максимально понятным, ясным языком, без какой-либо тайнописи.

Эпоха *романтизма* вновь возродила к жизни именные музыкальные фигуры. «Открытие» музыки Баха композиторами-романтиками соответственно вызвало интерес к барочной грамматике и эстетике. Композиторы XIX века повернулись вновь к слову, к вокальности, к программности. Фактически в эпоху романтизма возрождается практика риторической музыкальной речи, символической и эзотерической манеры высказывания, идея тайны, игры. Но все это происходит на новом уровне: личностно-индивидуальное, эмоционально-образное начало в музыке порождает свой корпус музыкальных лексем, лейтмотивов, лейтинтонаций, монограмм, опираясь при этом на классицистскую «самодостаточность» музыки, на ее «внутренние» языковые слои именования, на специфические, непередаваемые «поля» смысла¹².

В XX веке интерес композиторов к именам-монограммам обнаруживает новые цели и функции по сравнению со средневеково-барочными системами тайнописи или с опосредованным использованием монограмм в музыке романтиков. А именно: не столько сокрытие некоего тайного смысла, и не только звучание конкретной интонации композиторского стиля (BACH, DSCH, EDS), но и «вхождение» музыкальной эмблемы в новую постмодернистскую игру, в которой «свое»/«чужое» порою не различимо, даже «переворачивается» по смыслу (Ж.Деррида), вплоть до культа антииндивидуального, антиавторского, где игра находится в контексте «потока сознания», в котором все перемешано, условно, прежние символы теряют свой изначальный смысл, автор-композитор говорит «не языком, а о языке»¹³.

¹¹ Шенберг А. Доклад об ор. 31 // Арнольд Шенберг. Стиль и мысль. Статьи и материалы. М., 2006. С. 345.

¹² Зенкин К. Культура в пространстве музыки. Музыкальный смысл и его имя // Жабинский К., Зенкин К. Музыка в пространстве культуры: Избранные статьи. Вып.2. Ростов-на-Дону, 2003. С. 52.

¹³ Барт Р. Удовольствие от текста // Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика. М., 1994. С. 476.

Обратим внимание, что если в прежние эпохи использовался музыкальный материал *своего* века, - как единый стилевой пласт, то в эпоху Нового времени, в музыке XX-XXI веков происходит именно перекодирование «чужого» материала, он помещается в условия активного стилевого диалога, - конечно, с учетом установок нового времени, новых техник письма. Таким образом, при сопоставлении принципа использования слова в разные эпохи мы видим, что движение времени, так называемый «маятник времени», неумолимо возвращает нас к повторению, но с другим «полюсом». Консервируется лишь сам технический прием кодирования как конструктивный принцип, концепция же и смысл меняются.

В третьем разделе речь идет о «**Психологических стимулах использования ономафонии современными композиторами**».

Психологические стимулы конструирования композитором *своего* музыкального имени можно сопоставить с идеей музыкального автопортрета, со склонностью автора к особой «персонифицированной» символике или, воспользуемся метафорой, с ситуацией «рассматривания себя в зеркале».

С одной стороны, собственная монограмма, используемая самим композитором, включается в текст как элемент семантически-значимый (например, тематический). То есть обращение к ней композитора сознательное (намеренное). С другой стороны, ономафония в форме монограммы и ее многочисленных подобий может растворяться в ткани произведений, или, наоборот, порождаться самой языковой средой музыкальных текстов (ладо-интонационными, ритмическими особенностями). То есть, в данном случае налицо – ненамеренный характер их появления и, с семантической точки зрения, другой уровень психологической мотивации композитора.

Иным представляется смысл использования композиторами «чужих» имен собственных. В случаях включения композиторами XX и XXI веков звуко-буквенных тем BACH и DSCH в свои произведения ономафония является указателем и на определенный «персонаж», и на исторический «адрес», отсылающий к тому или иному периоду музыкальной истории.

Характерным стимулом создания произведений с ономафоническими фигурами для композиторов является ярко выраженное стремление зафиксировать свое субъективно-личностное отношение к утрате той или иной личности, великого музыканта. Во второй половине XX и в XXI веках стала особенно популярной практика создания произведений *in memoriam*.

Глава III. Ономафония в структуре музыкального произведения XX-XXI веков.

В первом разделе, «**Фактурный уровень**», феномен ономафонии анализируется в музыкальном формообразовании в нескольких рубриках.

«**Ономафоническая тема в гомофонно-гармонической и полифонической фактурах**». Здесь анализируются примеры тем-монограмм в сочинениях с гомофонно-гармонической фактурой (вторая часть *Фортепианного квинтета (1976)* и некоторые темы-монограммы из *Третьей симфонии (1981) А.Шнитке*, четвертая

часть “*D.Schostakovich*” из «*Монограммы. Четыре посвящения*» для струнного квартета (1987) Ю.Толкача).

Традиция использования темы-монограммы в полифонической форме, предсказанная еще самим Бахом (с появления музыкального имени ВАСН в «Искусстве фуги» Баха), в XX веке была подхвачена композиторами нововенской школы (ВАСН в главной теме-серии в *Сюите для фортепиано, ор.25 (1923) А.Шенберга*).

Анализируются фрагменты сочинений: Э.Денисова «*DSCN*», где эмблема DSCN становится полноценной темой фугато (третий раздел формы); А.Пярта «*Коллаж на тему В-А-С-Н*» (III ч.), в котором монограмма ВАСН является заглавным зерном серийной темы Ричеркара. На примере фортепианного цикла «*Полифонические вариации на тему В-А-С-Н*» (1970) Л.Любовского имя-монограмма анализируется как главная тема крупной полифонической формы.

«Ономафоническая тема-серия в 12-тоновом материале». Здесь рассматривается вопрос проявления ономафонии в серийных композициях. Указывается наиболее частое использование имени-монограммы в качестве сегмента серийного ряда - *микросерии*. При этом заметим, что монограмма и вся серия в смысловом отношении как бы отождествляются, смыкаются в едином персонажном образе. В некоторых случаях после монограммы ряд достраивается с помощью ее же трансформации. Среди более ранних примеров такого метода «работы» с монограммой можно выделить: *Струнный квартет, ор. 28 (1932) А.Веберна, Второй скрипичный концерт (1966) А.Шнитке, «DSCN» для кларнета, тромбона, виолончели и рояля (1969) Э.Денисова*. Каждый такой монограммно-серийный ряд предстает своего рода эмблемой творчества композитора - субъекта ономафонии.

«Ономафония в сонорно-тематическом комплексе». В этом подразделе ономафоническая эмблема анализируется в специфике сонорной звучности (например, во второй части «*Коллажа на тему В-А-С-Н*» А.Пярта, в четвертой части *Фортепианного квинтета А.Шнитке*).

Имя собственное, то есть «**Ономаритмическая формула**», может оформляться в музыке и как числовая, ритмическая зашифровка. Приводятся как известные примеры ритмических монограмм (Сергея Рахманинова, Д.Шостаковича), так и новые модели ритмического шифрования имени, появившиеся в XX веке (например, в сочинении С.Загния «*Этюды на ритм ВАСН*» для органа или любых мелодических инструментов (1984)).

Во втором разделе главы выявляются основные особенности ономафонии с точки зрения «**Композиционно-драматургического уровня**». Здесь также несколько рубрик.

В первой из них - «**Ономафония в структуре музыкальной темы сочинения**» - выявляется комплекс свойств, составляющий основу феномена монограммы, и характеризующий ее в качестве музыкальной темы (содержательная, индивидуально-выразительная функция, отвечающая требованию уникальности и неповторимости, а также особая конструктивная выверенность, позволяющая осуществлять на ее основе развитие).

«Ономафоническая лейттема». Являясь относительно кратким музыкальным знаком, неоднократно повторяясь на протяжении музыкального произведения, музыкальное имя служит обозначением определенного лица-субъекта в композиционном плане сочинения, символом музыкальной биографии и творчества композитора. Наряду с обобщенно-символической функцией монограмма-лейттема выполняет и конструктивную (тематически объединяющую, формообразующую) функцию, служит средством сквозного музыкального развития. Например, в *Пятой симфонии (1976) Б.Тищенко* все пять частей сочинения пронизаны сквозным «идеальным» образом - монограммой DСН, данной в различных вариантах и в разных контекстуальных условиях.

В подразделе, **«Ономафония и историко-символический персонаж новой музыки»**, говорится, что в сюжетно-программном развертывании определенный *символический персонаж* может быть создан с помощью *ономафонии*. В таких сочинениях обязательно присутствует «сюжетная канва». *«Путешествие по истории музыки»* - так можно назвать жанр, который стал весьма распространенным в XX и XXI веках. Композитор В.Тарнопольский называет подобного рода направление «культурологическим» типом мышления, «опытом музыкальной герменевтики», методом «комментирования» известных текстов. Называются известные примеры такого жанра: Л.Шпора, А.Пуссера, Б.А.Циммермана. Анализируются *Камерный концерт (1925) А.Берга* для фортепиано, скрипки и 13 духовых и *Третья симфония (1981) А.Шнитке*.

Важный подраздел этой главы – **«Ономафония как имманентная структура композиторского стиля»**. Естественным аспектом функционирования ономафонии является «вписанность» ее в языковой план композиции, то есть растворение монограммы во всей ее музыкальной ткани. В таких случаях монограмма определяется как естественный элемент музыкального языка композитора, как его характерная словарная лексема, «сгусток» стилевого «поля» композитора. Например, звуковая эмблема ВАСН, как характерная хроматическая интонация стиля Баха, в сочинениях XX века является естественной составляющей гемитонового звукового поля; DСН – фактически характерный тетрахорд «шостаковичского лада» (фригийского пониженного); EDS – «именной» сегмент сонорных комплексов музыки Э.Денисова.

В заключение второй главы предлагаются **два аналитических очерка**, в которых представлены сочинения в характерных для новой музыки жанрах посвящения и «музыки о музыке», содержание которых воплощено исключительно средствами ономафонии.

Первый очерк – **Ономафонические посвящения как новая традиция в музыке XX века (на примере цикла Г.Корчмара «Анаграммы: Четыре посвящения»)**.

Второй очерк – **Ономафония в жанре «краткой истории музыки» (на примере Струнного квартета № 6, ор. 106 Д.Смирнова)**.

Глава IV. Ономафония в культурологическом пространстве XX-XXI веков.

В разделе «*Ономафонические формулы в контексте “диалогического слова” М.Бахтина*» феномен ономафонии осмысливается в контексте принципов диалогической поэтики М.Бахтина. а значит в контексте «проблемы автора», «отношений Я и Другого», то есть в контексте полифоничности, диалогичности художественного сознания.

По Бахтину, культурная эпоха, которая не имеет своего «авторитетного» и «отстоявшегося» стиля (а именно такова постмодернистская ситуация культуры второй половины XX века), сплошь использует «чужое» слово. Исследователи музыки говорят об особой «зарифмованности» искусства XX века, вобравшего в себя «весь арсенал культурной памяти»¹⁴.

В диссертации мы пользуемся бахтинской методикой при анализе феномена ономафонии, а также его терминологией: «свое» и «чужое» в диалоге, «одноголосое» и «двуголосое слово»¹⁵. В контексте рассуждений об имени собственном, «одноголосое слово» - это авторские именные эмблемы, которые рождаются в недрах собственного стиля, из своей интонационной среды, особенно там, где монограмма является музыкальным автопортретом, где композитор склонен «персонифицировать» самого себя (монограмма Д.Шостаковича - DSCH, использованная самим композитором в *Десятой симфонии (1953)*, в *Восьмом квартете (1960)*; монограмма EDS, родившаяся внутри стиля Э.Денисова и присутствующая во многих его сочинениях).

Амбивалентное «двуголосое слово», по теории Бахтина, может выражаться в различных типах: однонаправленное, разнонаправленное «двуголосое слово» и отраженное чужое слово (активный тип).

В ситуации использования «однонаправленного двуголосого слова» авторская мысль не сталкивается с «чужой» мыслью, «чужим» словом, а, сливаясь, действует с ним в одном смысловом направлении. Ярким примером является стилизация. *Б.Тищенко* в *Пятой симфонии* применяет не только прямое цитирование музыки Шостаковича, но оперирует его языком, его стилевыми лексемами, что образует смысловую однонаправленность.

«Разнонаправленное двуголосое слово» предполагает, что автор, говоря «чужим» словом, «... вводит в это слово смысловую направленность, которая прямо противоположна чужой направленности»¹⁶. В музыкальном искусстве XX и XXI веков есть произведения, в которых «чужое» слово становится не просто «двуголосым»: в них нет слияния смыслов авторских заданий и прочих контекстов, а наоборот, есть дистанция, сопоставление, есть пародийный и ироничный контекст в использовании «чужого» слова. В сочинении «*ВАСН-АСН-СН-СНА-СНАОС*» для скрипки, альты, виолончели и фортепиано (2000) *Евгения Иршаи* в роли «чужого»

¹⁴ Зинькевич Е. Память культуры и современное композиторское творчество // Искусство XX века: Диалог эпох и поколений. Сб. статей. Том II. Нижегород.гос.консерватория им М.И.Глинки. Н.Новгород, 1999. С. 132.

¹⁵ См.: Бахтин М. Проблемы поэтики Достоевского. Изд. 4-е. М., 1979. – 320 с.

¹⁶ Там же. С. 234.

слова выступает ономафоническая формула ВАСН. Композитор как бы вторгается в него, внимательно изучая его и, одновременно, активно разрушая, абстрактно раскладывая на составляющие. Таким образом, в «чужое» слово здесь вносятся новые акценты – эмблема ВАСН обретает внутреннюю диалогизацию, чужое устремление, чужой смысл.

Активный диалог «своего» и «чужого», по Бахтину, это манера мышления, когда позиция привлеченного «чужого» активно влияет на авторское мнение, преобразая его, но в позиции скрытой полемики. В контексте музыкального искусства такой тип может выражаться по-разному. С одной стороны, *активная* разновидность амбивалентного слова проявляется на уровне аллюзий, без явного произнесения «чужого» слова, без цитирования, но в постоянно скрытом диалоге и даже полемике. С другой стороны, может сложиться ситуация, когда само авторское слово или выдает себя за «чужое» слово, или «чужое» выдает за свое. В таком случае *автор непосредственно работает «чужим» словом*. В III части сочинения *И.Соколова «О Кейдже», Триптих для фортепиано (1992)* - единственный строительный материал – монограммы ВАСН и СAGE; стиль самого автора, если можно так выразиться, «нулевой», то есть Бах и Кейдж словно говорят за него. В данном случае «чужое» слово очень активно воздействует на авторскую речь, не просто заставляя ее соответствующим образом меняться, а практически полностью уничтожая ее. Однако отметим, это – особенность постмодернистской манеры высказывания: прямая речь и авторский стиль здесь уступают место иной концепции творчества, - созданию новых контекстов на основе «уже готового словаря» (по Р.Барту).

В другом примере - *«Прелюдии памяти Д.Шостаковича» для двух скрипок или одной скрипки и магнитофонной ленты (1975) А.Шнитке* происходит «диалог» монограмм DSCN и ВАСН. Авторская мысль проникает здесь в «чужое» слово настолько, что стиль самого Шнитке как бы растворяется, он становится близок слову Шостаковича и Баха, «сживается» с ними.

Во втором разделе главы *«Ономафония сквозь призму постмодернистских тенденций»* ономафония рассматривается в контексте проблем постмодернистской эстетики: коллажа и цитатности, полистилистических тенденций, принципа интертекстуальности, игры с культурными знаками-символами, «кризиса» языка и индивидуально-авторской позиции, постлюдийности.

В искусстве XX века феномен *коллажа* утверждается как особая техника художественного творчества, демонстрирующая взаимодействие, пересечение, наложение, комбинирование различных смысловых реальностей. Во второй половине XX века этот тип художественного мышления естественно «вписывается» в эстетику постмодернизма.

В этом подразделе анализируется сочинение *Арво Пярта «Коллаж на тему В-А-С-Н» для струнного оркестра, гобоя, клавесина и фортепиано (1964)*, где монограмма ВАСН – и заглавная серийная тема, основная мысль, и составляющая в цитате из Английской сюиты № 6 Баха. Философия коллажного образа у Пярта связана не только с монтажом или цитированием. Путем совмещения конструктивных

принципов серийного метода и сонорно-кластерной техники со старинными барочными формами и жанрами, с «музыкальным именем» Баха композитор создает новую реальность, в которой выявляется новый неожиданный смысл.

Ономафонические формулы постоянно функционируют в русле *цитатного* мышления. В опусе Э.Денисова «DSCN», например, использованы цитаты из Восьмого квартета и Первой симфонии Д.Шостаковича. Б.Тищенко в *Пятой симфонии* использует метод *обратной цитаты* (термин М.Эпштейна), который выражается в использовании не только фрагментов из сочинений Шостаковича, но в оперировании как бы его языком, его стилем, где эмблема DSCN – имманентная языковая лексема.

В разделе «*Ономафония в контексте постмодернистской игры*» говорится об *Игре*, как об одном из ключевых явлений в постмодернистской эстетике. Ономафоническая формула в структуре современного музыкального текста часто вовлекается в контекст игрового пространства, в котором моделируется новая реальность, выявляется определенная система правил «игры с именем» (отсюда «помещение» звуковой монограммы в разнообразные композиторские техники – например, пуантилизм, сонорику, серийность).

В процессе «игры с именем» возникают «иные миры», в чем-то даже лишаящие ореола сакральности сам объект-имя. Изначально заданная конструкция монограммы, как определенный исторический «отпечаток» музыкальной культуры, ироническим, «игровым» образом переосмысливается. Такая игра имеет немалую ценность в качестве элемента творческого поиска, который высвобождает сознание композитора (да и слушателя) из-под гнета стереотипов, и способствует построению вероятностных моделей исследуемого явления. «Игра с именем» – это «игра с моделью», своеобразная деятельность в сфере возможного. Мир возможностей – это такой континуум, в котором объект игры – монограмма – может отличаться от себя, не превращаясь при этом в реально другой объект.

В сочинении швейцарского композитора Рафаэля Гониа «Квинтет RG5» для баса, гобоя, скрипки, альты и виолончели (2001) «культ игры» претворяется во всеприятии, соединении несовместимых знаков, которые в процессе игры превращаются в «ничто». В этом постмодернистском опусе смешаны и баховская эмблема, и обертоновая гармония, и вербальный текст..., всё отчуждено, на всем – печать отстранения, игра ради игры, вне очевидного смысла, печать условности, – «опустевшая культура форм»¹⁷.

«*Ономафония и “смерть автора”*». В контексте эстетики постмодернизма классическая концепция творческой оригинальности, самовыражения авторского «я» перестает быть обязательной, в силу вступает новая – идея «смерти автора». Она распространяется также и на музыкальное искусство Новейшего времени. Композиторы восклицают: «... все, что существует как якобы новое, вся сегодняшняя музыка – это уже было! Было – было – было! И опять растет ...» (А.Шнитке)¹⁸. «Все,

¹⁷ Седакова О. Постмодернизм: Усвоение отчуждения // Московский наблюдатель, 1991. № 5. С. 15.

¹⁸ Беседы с Альфредом Шнитке / Сост. А.Ивашкин. М., 1994. С. 47.

что надо было сказать, уже сказано...», (В.Сильвестров)¹⁹. Идею «отсутствия субъективности», «устранения автора», «новой анонимности» искусства высказывает в своих книгах композитор В.Мартынов²⁰.

В музыкальном искусстве феномен «смерти автора» преломляется по-разному, - это использование «авторской маски», «расчленение», «рассеивание», «размножение» авторского «я» в процессе цитатного письма. Композитор теперь заботится не о новации, не о создании новой техники, а работает с готовыми модулями, по-своему согласуя и комбинируя их, создает сочинение на основе изобретенных музыкальных «алфавитов», музыкальных шифров, ономафонических формул. Это новое «музыкальное пространство» - ностальгически отстраненное, постлюдийное. Так как композитор теперь создает не столько новый текст, сколько новый художественный контекст, то его интересуют внешние (контекстовые) обстоятельства.

Меняется и композиторское сознание и слушательское восприятие. Кризис, то есть некий тупиковый перекресток конца XX – начала XXI веков, состоит в том, что неоканонизм (возвращение к каноническому типу композиции) теперь невозможен. Потому что канон докомпозиторского этапа истории – это система норм, обоснованная сакральным началом, где Бог – центр, единство устремлений к нему, где нет индивидуального. В музыке Новейшего времени канон – как символ надындивидуального – попросту невозможен. Кто или Что его должен воздвигнуть? Нет ему сакрального обоснования. Нет единой нормы, но есть уникальные концепции - авторские изобретения. Отсюда – идея Мартынова о «конце» композиторского типа музицирования. И заключение Т.Чередниченко: «Уже давно непонятно, как сочинять музыку»²¹. Все, что прежде было «чужим», в новейший период стало «ничьим» - «общим местом», пишет И.Степанова²².

В музыке Нового времени постмодернистский опус, наделенный зачастую ономафоническими формулами, как бы не имеет центра, в нем множество голосов, включая и «рассеянный», «размытый» авторский голос, - они звучат как хор, в котором нет слаженности и гармоничности общего звучания, но и нет «столкновения», «спора». Почти как звучание ниоткуда в никуда. Этот феномен неожиданно согласуется с идеями, например, Бердяева о «конце Нового времени» и о «начале нового Средневековья», а это - «конец гуманизма, индивидуализма, формального либерализма культуры нового времени и начало новой коллективной религиозной эпохи ...»²³.

¹⁹ Сильвестров В. Музыка – это пение мира о самом себе... Сокровенны разговоры и взгляды со стороны: Беседы, статьи, письма / Автор статей, составитель, собеседница М.Нестьева. Киев, 2004. С. 133.

²⁰ См.: Мартынов В. Конец времени композиторов. М., 2002. – 294 с.; Мартынов В. Зона *opus posth*, или Рождение новой реальности. М., 2005.

²¹ Чередниченко Т. Композиция последнего десятилетия: неканоническая перспектива? // Музыка XX века. Московский форум: Материалы международных научных конференций. Научные труды МГК им. П.И.Чайковского. Сб. 25. М., 1999. С. 62.

²² Степанова И. К 100-летию Шостаковича. Вступая в век второй: споры продолжаются... М., 2007. С. 50.

²³ Бердяев Н. Новое средневековье. Размышление о судьбе России и Европы. М., 1990. С. 24.

Вместе с тем, может быть это совсем не конец, а начало нового этапа в процессе порождения смысла, или, по мнению М.Эпштейна, - «начало новой эпохи *гиперавторства* (курсив автора.), размножения авторских и персонажных личностей, странствующих по виртуальным мирам во все более косвенных отношениях к своим биородителям или бионосителям»²⁴.

Еще один подраздел главы **«Ономафония в ракурсе медитативно-постлюдийного мышления»**. Понятие *медитативности* исследователями трактуется «как свойство музыкального мышления, суть которого составляет *рефлексия* как ведущая сфера содержания, порождающая характерный комплекс выразительных приемов»²⁵. Выделяются две разновидности медитативности: *«авангардистская медитативность»* и *«постмодернистская медитативность»*. И тот, и другой вариант существует в творчестве украинского композитора *Валентина Сильвестрова*. Особенно ярко *«постмодернистская медитативность»* проявляется у Сильвестрова в жанре *постлюдии*, который кристаллизовывался в творчестве композитора постепенно.

«Постлюдия DSCN» для сопрано, скрипки, виолончели и фортепиано (1981) *В.Сильвестрова* опирается на лейтмотив-монограмму великого мастера, который «произносится» действительно в тоне «послесловия», тихо и сосредоточенно. DSCN Сильвестров помещает в поле серийно-хроматической субстанции, «утепляя» его модально-звукорядными линиями и мажоро-минорным фонизмом гармоний. Эмблема DSCN в постлюдийном пространстве постепенно истаивает, рассредотачивается.

Композитор ясно ощущает состояние «постсовременности», «постлюдийности»: «Возникло ощущение, что жизнь, драма совершились, а осталась только постлюдия, постлюдийное пространство – своеобразная реакция в условиях, когда мы напитаны драмой»²⁶. В этих словах Сильвестрова сформулирована сама суть постмодернизма.

Новое время, которое называют с приставкой «пост», заострило чувствительность к знаковым началам культуры, игру смыслами и противоречиями, открыло пространство многозначности, «всеотзывчивость» к стилям разных эпох. Множество сочинений, написанных в эпоху «пост», свидетельствует о том, что это искусство жизненное, реальное, «звучащее». Вместе с тем, новую культурную ситуацию возможно рассматривать и с приставкой «прото», как некое «открытое будущее», «возможность продолжений», как «подступ к новой эпохе», «набросок новой формации» (М.Эпштейн).

Как и третья, четвертая глава, в подтверждение основных положений, завершается **аналитическими очерками** произведений разного жанра и стиля. Первый очерк – **«Реквием для Ларисы В.Сильвестрова: Реинтерпретация жанра»**. Второй очерк – **Цикл «В-А-С-Н: Хроматическая Вселенная» Питера Херберта: Диалог «своего» и «чужого» в импровизационной музыке.**

²⁴ Эпштейн М. Постмодерн в русской литературе. М., 2005. С. 468.

²⁵ Кузнецова М. Медитативность как свойство музыкального мышления (Авет Тертерян, Арво Пярт, Валентин Сильвестров): Автореферат дис. ... канд. искусствоведения. М., 2007. С. 11.

²⁶ Сильвестров В. Музыка – это пение мира о самом себе... Сокровенны разговоры и взгляды со стороны: Беседы, статьи, письма / Автор статей, составитель, собеседница М.Нестьева. Киев, 2004. С. 135.

В **Заключении** подводятся итоги исследования. В Новейшей музыке наступает кризисная фаза языковой ситуации, в которой, по мысли Ю.Холопова, «нет *мелодии*» (здесь и далее курсив автора.), «нет *гармонии*», «нет *песенной формы*», то есть «нет традиционных смысловых значений частиц музыкального времени»²⁷. В таком континууме композиторы используют именные эмблемы великих творцов не только как символы, благодаря которым осуществляется связь с традицией, с культурно-исторической памятью музыки, но и как *конкретные живые интонации* – в их широком асафьевском смысле, – как душу, смысл музыки. Ведь во многих современных музыкальных опусах, порою, вместе с мелодией, гармонией исчезает и музыкальная интонация. Музыкальная интонация, как звуковысотная идея все чаще подменяется ритмом, сонорикой звучностей, алеаторической и пуантилистической панорамой времени и пространства, числовыми расчетами (например, в технике групп, технике мультипликации высот в творчестве П.Булеза, К.Штокхаузена, Я.Ксенакиса).

В условиях, когда звуковысотность, сама по себе, становится лишь полем математических расчетов, музыкальные имена собственные – это та сфера культурных знаков, за которую «цепляются» современные сочинители как «за соломинку» в хаосе, потому что это, по асафьевскому определению музыки, знаки «интонируемого смысла»²⁸. А за этими интонациями мыслится огромный символический объем, в том числе внемузыкальный.

Ситуация нового художественного мышления в XX веке требует по-новому рассматривать проблему функционирования звуковой монограммы в музыкальных текстах. Предложенный нами новый термин *ономафония*, стоящий в ряду, например, с такими терминами, как «*литерафония*», «*криптофония*», выявляет общую особенность этого явления: значимость внемузыкальной структуры в музыкальном тексте в условиях «размывания естественных границ музыкального языка»²⁹. Введение новых терминов обосновывается тем, что в Новейшей музыке с ее концептуализмом, когда «каждый из композиторов <...> манифестирует свой собственный, ярко индивидуальный звуковой мир»³⁰, музыкальное имя вписывается в «музыку-книгу», (по И.Снитковой, курсив автора.), которая «бесконечна», «безгранична». «Книгу», которую следует «читать» как языковой текст, в котором музыкальное имя становится знаком «обыденного словоупотребления»³¹.

²⁷ См.: Холопов Ю. О сущности музыки // SATOR TENET OPERA ROTAS. Юрий Николаевич Холопов и его научная школа (к 70-летию со дня рождения): Сб. статей / Ред.-сост. В.С.Ценова. М., 2003. С. 8.

²⁸ См.: Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. Л., 1971. С. 344.

²⁹ 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.107.

³⁰ Савенко С. Двойной портрет на фоне поставангарда (В.Сильвестров и П.Кнайфель) // Музыка XX века. Московский форум: Материалы международных научных конференций. Научные труды МГК им. П.И.Чайковского. Сб. 25. М., 1999. С. 166.

³¹ 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. 100, 107.

Появление новой терминологии оправдывает и суждение Е.Назайкинского о естественной «подвижности» терминологического аппарата в музыковедении, о том, что в ходе музыкальной истории происходит либо изменение первоначального смысла термина, либо появляется новый термин, характеризующий известный феномен³².

В музыкальном искусстве XX-XXI веков феномен монограммы синтезирует в себе весь семантический путь, пройденный в исторически-темпоральном пространстве художественного бытия. Ономафоническая формула - это и эзотерическая лексема, и риторическая фигура, и символ персонификации; ономафония выступает как имиджевый знак, как форма репрезентации образа, идеи, концепции; наконец, монограмма в статусе конструктивного элемента планирует структурное целое в музыкальном тексте.

Внемузыкальный смысл музыкальной эмблемы стимулирует обращение исследователей и композиторов к таким проблемам как «философия имени», «имя – символ», «имя – художественное пространство», «диалог культур», к проблеме соотношения интуитивного и рационального в искусстве постмодернизма.

Можно говорить о том, что «имена», так густо и колоритно насыщающие музыку Новейшего времени, образуют в целом *ономафоническое пространство*, определяющее в некотором роде модель современного развития музыкального искусства, которая, возможно, направлена на попытку сохранить музыку письменной традиции.

ОСНОВНЫЕ ПОЛОЖЕНИЯ ДИССЕРТАЦИИ ОТРАЖЕНЫ В СЛЕДУЮЩИХ ПУБЛИКАЦИЯХ:

I. Публикации в рецензируемых журналах, рекомендованных ВАК:

1. О некоторых философских концепциях имени в контексте проблемы музыкального символа // Известия Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена. Научный журнал. 2009, № 96. СПб., 2009. С. 284-293. (0,9 п.л.).

2. Ономафонические формулы в контексте «диалогического слова» М.Бахтина (*на примере сочинений композиторов XX–XXI веков*) // Музыковедение, 2009. № 8. С. 39-46. (0,6 п.л.).

II. Публикации в сборниках научных трудов и журналах:

1. Музыкальная монограмма в контексте постмодернистской игры // Наука о музыке: Слово молодых ученых. Вып. 2. Материалы II Всероссийского конкурса (Диплом III степени). Москва-Казань, 2006. С. 353-373. (0,7 п.л.).

³² См.: Назайкинский Е. Понятия и термины в теории музыки // Методологические проблемы музыковедения: Сб. статей. М., 1987.

2. Звуковая монограмма в современном музыкальном тексте. К проблеме постмодернистских тенденций в музыкальном искусстве // Вестник Казанского государственного университета культуры и искусств. Научный журнал: Материалы межвузовских аспирантских чтений «Молодежь, наука, культура: исследования и инновации», 2006. № 4. С. 58-65. (0,7 п.л.).

3. К проблеме стилистических границ в музыкальном коллаже // От Ars nova к новой музыке: Вопросы теории музыки XIV–XX веков. Научные труды Казанской гос. консерватории. Вып. 1. Казань, 2008. С. 189-209. (0,6 п.л.).

4. Ономафонические и ономаритмические формулы в музыкальном сочинении XX–XXI веков // Проблемы художественного творчества: Сб. статей по материалам Всероссийских научных чтений, посвященных Б.Л.Яворскому. Саратов: SGK им. Л.В.Собинова, 2010. С. 145-157. (0,7 п.л.).

Находится в производстве:

1. Ономафония как феномен имени собственного в музыке второй половины XX – начала XXI веков // Имя в литературном произведении: Художественная семантика и функция: Сб. статей по материалам научной конференции «Михайловские чтения 2009» (Москва, Институт мировой литературы им. А.М.Горького РАН, 23-24 декабря 2009). (0,8 п.л.).