

УДК 78.01
ББК 85.31

Красногорова Ольга Альбертовна

Кандидат искусствоведения, проректор по учебной работе и развитию,
заведующая кафедрой фортепиано, ФГБОУ ВО «Академия хорового
искусства имени В.С. Попова», 125565, Россия, Москва,

ул. Фестивальная, 2

ORCID ID: 0000-0002-5153-0939

ResearcherID: AFF-6519-2022

vicerektor_axu@mail.ru

Ключевые слова: восприятие, метафора, метонимия, смысл, Хельмут
Лахенман, понимание, исполнение, контекст

Красногорова Ольга Альбертовна

Метафора и метонимия как составляющие музыкального восприятия (по материалам исследований второй половины XX – XXI века)



This is an open access article distributed under
the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

DOI: 10.51678/2226-0072-2022-4-374-395

Для цит.: Красногорова О.А. Метафора и метонимия как составляющие музыкального восприятия (по материалам исследований второй половины XX – XXI века) // Художественная культура. 2022. № 4. С. 374–395. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2022-4-374-395>.

For cit.: Krasnogorova O.A. Metaphor and Metonymy as Components of Musical Perception (Based on Research of the Second Half of the 20th –21st Centuries). *Hudozhestvennaya kul'tura* [Art & Culture Studies], 2022, no. 4, pp. 374–395. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2022-4-374-395>. (In Russian)

Krasnogorova Olga A.

PhD (in Art History), Vice-Rector for Education and Development,
Head of the Piano Department, Victor S. Popov Academy of Choral Art,
2 Festivalnaya Str., Moscow, 125565, Russia

ORCID ID: 0000-0002-5153-0939

ResearcherID: AFF-6519-2022

vicerektor_axu@mail.ru

Keywords: perception, metaphor, metonymy, meaning, Helmut
Lachenmann, understanding, performance, context

Krasnogorova Olga A.

Metaphor and Metonymy as Components
of Musical Perception (Based on Research
of the Second Half of the 20th –21st Centuries)

Аннотация. Автор рассматривает особенности восприятия музыки второй половины XX–XXI века с позиции методологии, определенной понятием концепции. Смысловая множественность и неопределенность новейшей музыки, создающей мультимодальный контекст и бесконечно расширяющей герменевтический круг композиции, в статье исследуется с позиций теорий, связанных с осмыслением концептуальных моделей. Среди них особенно выделяются метафоры и метонимии: теория концептуальной интеграции Ж. Фоконье и М. Тернера; исследования концептуальных метафор Дж. Лакоффа и М. Джонсона; взгляды Э. Ортона, разделяющего теории метафор на деконструктивные и конструктивные; теоретические положения Р. Скрутона. Изучая выразимое и невыразимое содержание музыки, автор анализирует теорию нарративизма с позиции Дж. Робинсона, связи метафор и музыки, прослеживаемой в труде Н. Гудмена. Особый акцент сделан на исследовании теории звукового восприятия Х. Лахенмана, определяющего музыку как субъективный «экзистенциальный опыт», в формировании которого важное значение отводится трансформации слухового восприятия, обозначаемого композитором понятием «структурное слушание». Определяются принципы формирования концептуальной формы сочинений Лахенмана, складывающейся в триадическом процессе создания композиции, ее интерпретации и восприятия. В связи с этим выявлены особенности и сравнены функции метафор и метонимий в музыке Лахенмана. В результате автор приходит к выводу о необходимости применения гибких моделей анализа восприятия сочинений второй половины XX–XXI века, представляющих новую стадию музыкального искусства.

Abstract. The author examines the peculiarities of the perception of music of the second half of the 20th – 21st centuries from the standpoint of methodology defined by concept. The semantic multiplicity and indeterminacy of the newest music, creating a multimodal context and infinitely expanding the hermeneutic circle of composition, is investigated in the article from the perspective of theories connected with the comprehension of conceptual models. Among them the following theories are particularly noteworthy: G. Fauconnier and M. Turner's theory of conceptual blending; J. Lakoff and M. Johnson's studies of conceptual metaphors; the views of A. Ortony, who divides metaphor theories into deconstructive and constructive; and R. Scruton's theoretical provisions. Studying the expressive and inexpressible content of music, the author analyses the theory of narrative from J. Robinson's point of view and the connections between metaphor and music traced in N. Goodman's work. The author lays special emphasis on the research of the theory of sound perception by H. Lachenmann, who defined music as a subjective "existential experience" in the formation of which the transformation of the auditory perception, which the composer refers to as "structural listening", is of great importance. The author determines the principles of the development of the conceptual form in Lachenmann's works, which emerges in a triadic process of composition creation, interpretation and perception. In this regard, the features and functions of metaphor and metonymy in Lachenmann's music are identified and compared. As a result, the author comes to the conclusion about the necessity of flexible models of perception analysis of the compositions of the second half of the 20th – 21st centuries representing a new stage of the musical art.

Введение

Актуальность исследования коррелятов музыкального восприятия — метафор и метонимий применительно к музыке второй половины XX—XXI века подтверждает появление в последние годы как ряда исследований междисциплинарного характера, так и специфических работ о новой музыке в контексте психологии рецепции. Теория концептуальной интеграции Ж. Фоконье и М. Тернера (G. Fauconnier, M. Turner, 1998) [15], альтернативная концептуальной метафоре Дж. Лакоффа и М. Джонсона (G. Lakoff, M. Johnson, 1980) [23], фигурирует в ряде работ отечественных музыковедов⁽¹⁾. Новизна данного исследования заключается в выявлении и обобщении положений существующих трудов в области музыкальной метафоры в сравнении с теорией звукового восприятия, предлагаемой композитором Х. Лакхенманом и определяемой им понятием субъективного «экзистенциального опыта». Осмысление метафоры и метонимии в качестве основы исследования исполнительского искусства «является своего рода аналитическим инструментом», позволяющим выдвинуть в статье гипотезу изоморфности интерпретации музыкального произведения композиционному процессу [7, с. 93].

Логические рамки музыкального произведения эпохи постмодернизма очерчивают контуры широчайших смысловых спектров, подразумевающих объединение исполнителем в звуковом воплощении множества различных художественно-философских контекстов. Теперь интерпретация основывается на понимании текста как «воплощенной множественности», поскольку «в тексте присутствует не просто несколько смыслов, но „в нем осуществляется сама множественность смысла как таковая — множественность неустранимая“ [Р. Барт. — О.К.]» [цит. по: 11, с. 32].

Смысловая неопределенность и множественность создают мультимодальный контекст, бесконечно расширяющий герменевтический круг композиции. «Текст зиждется не на понимании (выяснении, «что значит» произведение), а на метонимии; в выработке ассоциаций,

взаимосцеплений, переносов находит себе выход символическая энергия», — утверждает Р. Барт [5, с. 416].

Переносное значение слова обозначается в классических концепциях понятием метафоры, произошедшим от греческих корней *μετά* («над») и *φορέω* («несущий»). Предложенная Аристотелем концепция метафоры соединяет различные контексты при помощи смысловых проекций с одного явления или объекта на другой. Метонимия (греч. *μετωνυμία* «переименование» от *μετά* и *ὄνομα* «имя») — это речевой оборот, в котором одно слово заменяется другим, в то время как замещающее слово используется в переносном значении. Модели смыслового подобия — метафоры и метонимии нередко проявляют свойства несхожести с оригиналом. Рассмотрение функций этих тропов в музыкальном восприятии, являющимся основой создания интерпретации, находится в фокусе данного исследования.

Современные исследовательские подходы к проблематике восприятия

Современная гуманитарная наука позволяет наметить подходы к проблематике восприятия с позиций методологии, определенной понятием концепции. Среди теоретических положений, связанных с изучением концепций, необходимо упомянуть предложенную А. Кестлером (A. Koestler, 1964) концепцию бисоциации — комбинацию идей из разных контекстов, ранее казавшихся несовместимыми [19, р. 45]; когнитивную гибкость — термин, примененный С. Митеном в его книге «Предыстория разума» (S. Mithen, 1999) [25, р. 46], посвященной поискам истоков искусства, а также комбинаторную креативность М. Бодена (M.A. Boden, 2009) [12]. Наиболее детальная теоретическая основа этих особенностей, включая основополагающие принципы и закономерности, получила известность как теория смешения или концептуальной интеграции Ж. Фоконье и М. Тернера [15]. Эта теория предполагает, что концептуальная интеграция осуществляется посредством динамического воображения ментальных пространств, так называемых «концептуальных блоков» [14]. Ж. Фоконье и М. Тернер подчеркивают значимость в процессе воображения концептуальных метафор: «То, что мы стали называть концептуальными метафорами, например „время — пространство“, оказывается ментальными

(1) В частности, в статьях и докторской диссертации А.А. Амраховой [1; 2]. Предлагаемая фреймворк-анализ как один из музыкальных методов, Амрахова подходит с этих позиций к проблемам формообразования [3].

конструкциями, включающими в себя множество пространств и отображений в интеграционной сети, устанавливаемых на основе обобщающих принципов. Эта сетевая интеграция намного богаче, чем парные связи, рассматриваемые в недавних теориях метафоры» [16].

Теория концептуальной интеграции, предложенная Ж. Фоконье и М. Тернером, получила свое дальнейшее развитие у Ш. Коулзен и Т. Оклея (S. Coulson, T. Oakley, 2000) [13]. Эта теория представляет языковые и неязыковые элементы в смешанном виде. Понятие ментальных пространств позволяет комплексно осознать смысловую множественность и подвижность. Теория Ж. Фоконье и М. Тернера, появившись изначально в лингвистике, позднее стала рассматриваться в качестве общей теории познания.

Существуют различные виды концептуальной интеграции. То, что ранее считалось отдельными явлениями и мыслительными операциями — категоризациями, метонимиями, метафорами, — является следствием фундаментальной способности интеллекта к обобщению. Теорию метафор и метафорический анализ, полагают Ж. Фоконье и М. Тернер, необходимо пересмотреть, чтобы включить в ее поле следующие принципы познания: интеграционные сети, эмерджентную структуру, имплозию.

Под эмерджентностью понимается проявление в системе свойств, не присущих ее компонентам в отдельности. Эта специфика, как показывают многочисленные примеры сравнений воплощений одного сочинения разными исполнителями, оказывается весьма характерной для интерпретации музыки второй половины XX—XXI века.

Имплозия обозначает процесс максимального сжатия, подобный центростремительной вспышке. М. Маклюэн внедрил этот термин для осмысления процессов познания современного мира, противопоставляя предшествующие времена, когда основным способом освоения мирового пространства была «эксплозия — внешнее расширение», утверждая, что работа сознания современной личности в основном «импловивна» [10, с. 5].

Современная теория, согласно которой концептуальные метафоры являются частью системы мышления, развивается в трудах Дж. Лакоффа, а также в совместном труде с М. Джонсоном [23]. Р. Скрутон утверждает, что в основе нашего понимания музыки лежит сложная

система метафор. Метафору «нельзя исключить из описания музыки, потому что она — неотъемлемая часть музыкального опыта» [29, р. 107].

В основе метафор, метонимий находится принцип противопоставления и сравнения. Их общность состоит в соотношении двух (или более) значений, обладающих наблюдаемыми различиями, что позволяет определить четкие границы между ними. Так, мы осознаем, что метафора заключается в переносе смысловых свойств с одного объекта на другой; метонимия предполагает переход от одного концепта к другому и создание перекрестных связей. В музыке постмодернизма метонимия видоизменяет и обновляет художественные ассоциации, создавая ту атмосферу «„мерцающих смыслов“, которая неизбежно возникает при восприятии любого амбивалентного... постмодернистского текста» [11, с. 42].

Обращение к метафорам и метонимиям тесно связано со смысловой подвижностью. Как указывает Дж. Лакофф, «место метафоры не в языке, а именно в том, как мы концептуализируем одну ментальную область в понятиях другой» [22, р. 215]. Согласно Дж. Лакоффу, метафора не ограничена поэтическим использованием языка, но также является существенной частью системы, посредством которой воспринимается реальность. Метафора, таким образом, осмысливается как система соответствий, как «важное средство выражения идей, для которых язык может не иметь каких-либо буквальных терминов» [26]. Дж. Лакофф пишет о двух основных категориях метафор: «концептуальных и образных» [22, р. 215]. Концептуальная метафора «проецирует одну концептуальную область на другую, часто при этом многие концепции в исходной области отображаются на соответствующие системы в целевом пространстве» [22, р. 215]. Образные метафоры отображают «один условный образ и проецируют его на другой». Они представляют собой, выражаясь словами Лакоффа, «„однократные“ метафоры» [22, р. 215]. Различие между образной и концептуальной метафорами не является четким: часто концептуальная метафора основана на осмыслении образной метафоры.

Согласно представлениям Э. Ортони, все существующие теории метафор можно разделить на два направления: деконструктивные и конструктивные.

Деконструктивная позиция согласуется с большинством классических теорий и рассматривает метафору как украшение языка,

как нечто, «дополняющее использование обычного языка» [26]. Деконструктивисты проводят различие между буквальным и образным языком. Согласно этой позиции, метафора, в первую очередь, присутствует в поэтическом контексте. Конструктивные теории метафоры рассматривают ее в тесной взаимосвязи с тем, каким образом человеческий разум воспринимает и осознает реальность, то есть в качестве явления, выходящего за рамки лингвистики.

Дж. Лакофф, придерживающийся конструктивных взглядов, не отменяет различий между метафорическим и буквальным значением, но трактует его более гибко в сравнении с классическими теориями, демонстрируя, что многие повседневно используемые понятия метафоричны — они являются основой для интерпретации поэтической метафоры. «Хотя большая часть нашей концептуальной системы является метафорической, — пишет он, — значительная ее часть не метафорична. Метафорическое основывается на неметафорическом понимании» [22, р. 215].

Если метафора осмысливается как украшение и развитие языковых ресурсов, то очевидно, что ее использование преследует художественно-эстетические цели. Э. Ортони, анализируя идеи разных авторов, пытается дать ответ на вопрос, зачем необходимы метафоры, и отмечает, что принципиально новое смысловое значение возникает тогда, когда метафора придает восприятию иное измерение и «открывает разные ракурсы взгляда на мир» [26]. Метафора становится неотъемлемой частью осмысления содержания музыки.

Невыразимое содержание — это нечто глубокое и неподвластное выражению буквальным языком. В соответствии с утверждением М. Арановского, генерация смыслов не связана с сигнификацией, поскольку «основные семантические процессы осуществляются в музыке особым образом, а система, которая обладает языковым функционалом, не выступает на уровне знака, и, следовательно, ни одна из структур не может отождествляться со знаком напрямую» [4, с. 10]. Как отмечает К.В. Зенкин, «знаки музыкального текста не несут какого-то определенного содержания. Случаи, когда означаемое музыкального знака вполне конкретно (звукоизобразительность или закрепившаяся по тем или иным причинам символика), сравнительно редки и на фоне всего массива музыки представляют исключение. Таким образом, одна неопределенность (музыкальный текст) несет

в себе и выражает другую неопределенность — музыкальный смысл <...> со всей остротой встает вопрос <...> о возможности такого смысла вообще, о его константах, инвариантах и границах» [6, с. 124]. Вопрос о смысловых границах музыки остается дискуссионным.

Некоторые аспекты современного дискурса предвосхитили взгляды на содержание музыки Э. Ганслика, высказанные им еще во второй половине XIX века в одной из основополагающих работ «О прекрасном в музыке» (Vom Musikalisch-Schönen): «музыкальная идея, получившая полное выражение в звуковом материале, может обладать в высокой степени символическим значением. <...> Понятие „восприятие“ ... прекрасно соответствует акту осознанного слушания, который заключается в последовательном распознавании звуковых форм, обладающих самодостаточной красотой» [18, р. 32].

Австрийский исследователь, отрицая метафизические представления о музыке как языке чувств, характеризовал ее как особый вид красоты, не нуждающейся в поисках внешнего содержания. Эстетическим критерием в музыке, по мнению Ганслика, следует признать воображение, а не чувство: «музыкальное произведение возникает из воображения исполнителя для воображения слушателя» [18, р. 33].

Выясняя, каким образом в музыке воссоздаются прекрасные формы без определенного содержания и конкретных аффектов, он приводит сравнение с «изобразительным искусством, одним из видов которого является орнаментика — арабески» [18, р. 32]. Ганслик считает, что структурные части музыки объединяются во всем многообразии форм, создавая композиции.

Понятие «формы» материализуется в музыке специфическим образом и отражает работу исключительно музыкального мышления. Соответственно, предмет невозможно охватить словами и понятиями — логика служит чисто музыкальным целям: это понимаемый, но непередаваемый язык, поскольку подсознательно мы помним, что «мысли» специфически музыкальные, а не реальные. На основе этого Ганслик приходит к заключению: единственное, что выражает музыка — это музыкальные идеи.

В современном западном музыковедческом дискурсе одна из основных теорий, объясняющих основы немusicalного содержания музыкальных произведений, — нарративизм. В данном случае нас интересует позиция исследователя Дж. Робинсон.

Исследование Робинсон основывается на осознании эмоций и их психологических оснований и обращается к чувственной вовлеченности человека в восприятие произведения искусства. Ее работа начинается с изложения теории эмоций, которая поддерживается доказательствами эмпирических исследований, а затем в свете этой теории изучаются способы, посредством которых эмоции отражаются в искусстве. В основе исследовательского вектора Робинсон оказываются интуитивные оценки, которые представляются ею как нечто «сильнее разума и способное спровоцировать побуждения к действиям, уступающие место логическому анализу той или иной ситуации» [27].

С. Лангер в своей «Философии в новом ключе» пишет о том, что «музыка даже в наивысших достижениях классических произведений не является репрезентативной», так как выражает чистую форму [9, с. 108]. Она утверждает, что достигать «использования потенциала звука как элемента для создания абстрактной концепции» сравнительно легко, но добиваться при этом высоких художественных целей для композитора намного сложнее [9, с. 107].

Очевидно, что музыка опирается на особый инструментарий, на музыкальные структуры, которые «логически схожи с динамическими свойствами мыслительного опыта» [9, с. 110]. Ссылаясь на В. Келера, Лангер упоминает о возможности применения понятий, отражающих «эмоциональные или интеллектуальные внутренние процессы, показывающие такие типы развития, которым можно дать названия, обычно применяемые для музыкальных событий, например, *crescendo* и *diminuendo*, *accelerando* и *ritardando*» [9, с. 112]. Таким образом, с позиции Лангер, музыкальные процессы сопоставимы с эмоциональными движениями. Но тезис о том, является ли музыка языком, не находит в ее исследовании однозначного ответа.

Действительно, существующее представление о том, что музыка — это язык, является основой для некоторых из наиболее распространенных метафор, используемых для описания музыки и открытия новых граней ее содержания слушателем, через определенные интеллектуальные механизмы. Но «музыка, исключая ограниченное число особых случаев, когда она имитирует природные звуки, не имеет отношения к внешнему миру», — пишет Л. Збиковски [30, р. 506]. Музыка опирается на внутренний мир эмоциональных и психоло-

гических состояний, но это тот мир, который обычно ускользает от буквального языка. Акцентируя внимание на этом аспекте, можно представить взаимозависимость между феноменом метафоры и ее художественным потенциалом для понимания музыки.

Одним из первых исследований, в которых нашли свое отражение связи метафор и музыки, был труд Н. Гудмена «Языки искусства» (N. Goodman, 1976) [17]. Гудмена интересовало развитие теории символов в сопоставлении произведений искусства с языковыми элементами. Философ, принадлежащий к области логического позитивизма Р. Карнапа, Гудмен предложил кардинально новую систему взглядов на науку и искусство как на два равнозначных способа моделирования мира.

С позиции философа Р. Скрутона идеи Гудмена не обладают первостепенной важностью для рецепции художественных символов, так как Скрутон полагает, что эстетическая теория стремилась представить художественные произведения через интенцию особого рода. Следующим шагом Скрутона в теории музыкальной метафоры стало утверждение о необходимости «обозначать движения музыкальных звуков при помощи терминологического ряда, заимствованного из иных художественных областей, в том числе из изобразительного искусства, ибо именно таким образом действует переход в пространственную сферу» [28].

Скрутон в очерках, собранных в сборнике «Понимание музыки», приводит основы своей эстетической теории. По его мнению, упорядоченная последовательность звуков понимается как абстрактные события, представляя собой особый «знаковый комплекс», на который накладывается метафора пространства.

Говоря о звуковых траекториях, утверждает Скрутон, мы не можем их осознавать буквально, так как движение звуков иллюзорно — слушатель организует различные элементы в единое переживание, опираясь на интуитивное предслышание. Этот заранее заданный фактор организует ритмические и мелодические элементы, а также создает предварительное представление об общей форме. Лишь в результате определенных мыслительных операций звук может стать музыкой, через опыт осознанного слушания. На этом этапе можно установить связь между «музыкой и состоянием духа» [29, р. 98]. Пространственные

образы воспроизводят ментальные прототипы движущихся объектов, но в буквальном смысле ими не являются.

Музыка, по сути своей, метафорически выражает наши эмоции и, таким образом, вызывает эмпатическую реакцию, в которой «мы движемся вслед за ней, реагируя на акценты, развитие динамических и интонационных линий» [29, р. 99].

Таким образом, позиция Скрутона о вопросах восприятия музыки предполагает, что оно представляет собой «образный или аспектный опыт, основывающийся на силе воображения, а не отражающий напрямую те аспекты, которые переживаются» [29, р. 101]. Скрутон предполагает, что музыкальный опыт — это не осмысление художественно-эстетических качеств, а скорее воображение и образное восприятие.

Скрутон приходит к тому, что восприятие музыки строится на основе тезиса о том, что ее эмоциональные описания являются типичными метафорами. Это можно назвать «эстетической метафорой», которую Скрутон выдвинул на первый план, утверждая, что метафоры являются частью нашего музыкального опыта и «наши эстетические суждения о музыке происходят из наших же психологических состояний» [28]. Разделяя понятия физического и музыкального звука, Скрутон подчеркивает, что первый является материальным фактом, а второй — результатом восприятия. Воображая музыкальное пространство, можно осознать, что оно обладает новыми качествами, отличающимися от пространства акустического, а движение в нем иллюзорно. Понятия пространства и движения используются в осмыслении музыки посредством метафорического переноса как способа объяснения аспектов существующего музыкального опыта.

Теория звукового восприятия Х. Лахенмана

Идея создания в музыкальных сочинениях нового иллюзорного пространства, выходящего за рамки акустического, близка композиторам новой музыки второй половины XX—XXI века в целом. И тем не менее не столько пространственно-временные факторы, а скорее «психологические метки», содержащиеся в метафорах, влияют на восприятие в творчестве Хельмута Лахенмана.

Музыку часто определяют как «звуковое искусство» или «временное искусство», в то время как Лахенман характеризует ее как «экзистенциальный опыт» переживания времени, которое формируется с помощью определенных знаков. Музыка — это опыт субъективно переживаемого художественного времени, которое способно сжиматься или расширяться, обладает свойствами предвосхищать будущие события или поворачивать их вспять. Исследователь Д. Лессер пишет: «В отличие от других, особенно Карлхайнца Штокхаузена, работы Лахенмана проистекают... из противоречивых влияний, характерных для тенденций модернизма в истории немецкого искусства XIX и XX веков» [24, р. 109].

Фундаментальная идея эстетического манифеста Лахенмана связана с возведением эмпирических аспектов музыки на тот же иерархический уровень, что и структура. Лахенман выражает эту диалектику с помощью концепции «Strukturklang» (звуковой структуры) [21]. Звуки рассматриваются им как часть процесса или динамической системы соотношений.

В контексте исследования музыкальных метафор целесообразно обратиться к концепции конкретной инструментальной музыки (*Musique concrète instrumentale*) Лахенмана, которая состоит в использовании инструментальных средств и скрытой энергии исполнительского жеста, без которой, по словам композитора, звук мертв. Повседневные шумовые звуки реальности, воплощаемые композитором, становятся метафорами и формируют «акустический протокол» произведения [21, р. 143].

Темброво-звуковые конфигурации воплощаются системой особых исполнительских средств, направленных, по замыслам композитора, на создание «своего» инструмента. Однако на практике это приводит не только к открытию новых звуковых ресурсов инструмента, но и трансформирует художественный опыт исполнителя. Согласно своей эстетической теории, в которой «прекрасное» — это непривычное, Лахенман стремится изжить те звуковые конфигурации, которые являются по его определению «бюргерскими архетипами». Лахенман создает особые условия для выявления энергетических обстоятельств возникновения звука с тем, чтобы освободить его от прежнего выразительного багажа и создать музыку из звуковых объектов, которые сами являются метафорами, составляя своего рода квинтэссенцию

музыкального повествования. Эти противоположные бюргерским архетипам звуковые объекты, которые у слушателя подчас ассоциируются с определенными явлениями реальной жизни (дыхание спящего человека в пьесе ТемА, звуки падающих предметов в *Contracadenz*), составляют основу его языка.

«Звуковые семейства» Лахенмана, обозначаемые им данным словосочетанием, представлены у него ироничными метафорами: вспоминая «Слова и вещи» М. Фуко, который цитирует «некую китайскую энциклопедию», звуковые типы в своем творчестве Лахенман представляет в качестве загадочных животных, но не с описательной позиции, а с точки зрения их принадлежности и состояний. У Лахенмана «животные подразделяются на: а) принадлежащих Императору, б) бальзамированных, в) прирученных, г) молочных поросят, д) сирен, е) сказочных, ж) бродячих собак, з) включенных в настоящую классификацию, и) буйствующих, как в безумии, к) неисчислимым, л) нарисованных очень тонкой кисточкой из верблюжьей шерсти, м) и прочих, н) только что разбивших кувшин, о) издалека кажущихся мухами» [21, р. 88].

Ироничные метафоры композитора лишены статики и наполнены движением — это метафоры-процессы. Звуковое семейство становится динамической формой, которая может вместить в себя не только множество различных элементов, но и диалектическое движение.

Музыку композитора можно воспринимать не только с позиции художественной образности, но и с точки зрения физической коннотации, которая, к примеру, заставляет слушателя вздрагивать от холода или иллюзорного ожога пламенем зажженной спички в опере «Девочка со спичками» (*Das Madchen mit den Schwefelholzern*).

Музыка может вызывать различные образы, но в то же время она не ограничивается конкретными ассоциациями, служащими основой трансцендентных переживаний. «Они — своего рода сумма идей, которые музыка способна спровоцировать через различные формы памяти, ассоциаций, воображения и декодирования», переходящих от образной сферы к осязательной, к цветовым ощущениям, запахам, прикосновениям, ощущениям холода и жара [20, р. 39]. Они — основа формирования «экзистенциального опыта».

Притом что, рассуждая о системе чувственных звуковых объектов Лахенмана, мы определяем их как метафоры, в отношении вытесне-

ния ими «бюргерских архетипов» уместно говорить о метонимии. Это довольно широкое понятие в некоторой степени сосредоточено на следующем: ассоциации вовлечены в метонимию в силу сопредельности, а не с позиции сходства, в отличие от метафоры. Метонимические структуры в искусстве могут позволить устанавливать неочевидные логические связи. Например, слушатель может ощутить последовательность звуковых событий как будто расслоенную в синхронной реальности и воплощенную не одним исполнителем, хотя на самом деле произведение будет исполняться соло. Интерпретация метонимии полностью референциальна, и то, что происходит в тропе, — это не изменение значения понятия, а изменение объекта, к которому оно относится.

Таким образом, метафора создает взаимосвязь между объектами, в то время как метонимия предполагает наличие соотношения. В музыке Лахенмана смена контекста создает новые сопредельные и перекрестные связи, в которых метонимические отношения возникают там, где они не мыслимы вне предлагаемых смысловых рамок.

Одна из целей концепции конкретной инструментальной музыки Лахенмана состоит в том, чтобы обратить внимание слушателя на энергию исполнительского жеста, связанную с воплощением звука.

Музыка Лахенмана такова, что для слушателя необходим поиск элементов звуковой согласованности, которая должна присутствовать в любом произведении искусства для придания ему качеств художественной значимости. Именно этой аналитической традиции придерживается Лахенман. Подобные теоретические утверждения мы можем найти в его анализе своей музыки: *Air, Fassade* и *Tanzsuite mit Deutschlandlied, Hören ist wehrlos — ohne Hören* [20]. Лахенман признает, что занимается построением особых диалектических соотношений в музыкальном процессе и вскрывает энергию «чистого» звука. Благодаря своим концепциям композитору удается высвободить неоткрытые ранее возможности даже тех инструментов, которые обладают богатой исторической традицией и, казалось бы, не предназначены для создания новых тембровых композиций. Среди таких инструментов следует особенно отметить фортепиано.

Лахенман полагает, что необходимо преодолеть инерцию и создать новое представление об экзистенции звука. «То, что переживается во всей своей физической непосредственности, представляет себя через

контекст, определяемый правилами игры», и эти правила включают внимание к «„ауре“, то есть истории материала в ее более широком, внемузыкальном контексте, во всех сферах нашей социальной и культурной реальности» [21, p. 58].

В эссе *Hören ist wehrlos — ohne Hören* Лахенман утверждает, что «восприятие музыки — это опыт самопознания» [21, p. 117]. Естественно, что переживание каждого отдельного элемента его композиций способствует пониманию ее целостности. Однако проблема не только в том, как элементы соединяются, но и в том, как эти процессы воспринимаются. Один из основных принципов, используемый композитором для разрешения этой ситуации, — это то, как он создает определенные звуковые типы новой музыки, которые описаны и каталогизированы композитором [см. об этом: 8].

Музыка Лахенмана предполагает слуховое восприятие, которое композитор определяет понятием «структурное слушание». Мысленное сопоставление сближенных и отдаленных горизонтальных и вертикальных взаимосвязей, ожидаемых, переживаемых и осознаваемых в восприятии слушателем, формируют в ретроспективном осмыслении концептуальную форму композиции. Таким образом, в слушательском восприятии объединяются пересекающиеся метонимические последовательности звуковых соотношений.

Противопоставляя две метафоры — «безмолвие» (*Sprachlosigkeit*) и «красноречие» (*Sprachfertigkeit*) и объединяя их в оксюморон «красноречивого безмолвия», Лахенман утверждает, что только при непосредственном взаимодействии с традициями композитор способен полностью выразить ситуацию, которую он обозначает этими противоположными понятиями. «Новая музыка должна продолжаться, сталкиваясь с „обломками“ овеществленных фрагментов культуры, утративших чувство исторической необходимости. Искусство должно удовлетворить человеческую потребность в связанном языке перед лицом его реальной фрагментации» [21, p. 168–169].

Идее лахенмановского «структурного слушания», предполагающей у исполнителя способность к восстановлению логических взаимосвязей, позволяющих осознавать созданное композитором пространство, созвучно «интуитивное предслышание», о котором писал Скрутон.

Заключение

Проанализированные подходы к метафоре и метонимии в качестве основы музыкального восприятия позволяют сделать вывод о том, что во всех современных теориях присутствует обращение к внутреннему миру эмоционально-психологических переживаний как композитора, создающего новое звуковое пространство, так и исполнителя, субъективно интерпретирующего эту воображаемую реальность, что включает полное совпадение индивидуальных картин звуковых миров.

В связи с вышеизложенным можно сделать вывод, что определить единые подходы к осмыслению и интерпретации музыки второй половины XX—XXI века возможно только на основе гибких моделей анализа исполнительского искусства, изоморфного композиционному процессу. Интерпретация новейшей музыки представляет собой новую стадию в исполнительском искусстве, заслуживающую специального комплексного исследования.

Список литературы:

- 1 Амрахова А.А. Когнитивные аспекты интерпретации современной музыки. На примере творчества азербайджанских композиторов. Автореферат дисс. на соиск... докт. иск.: 17.00.02. М., 2005. 35 с.
- 2 Амрахова А.А. Когнитивные основания постмодернизма в музыке // Постмодернизм в контексте современной культуры: Материалы Международной научной конференции. М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2009. С. 39–57.
- 3 Амрахова А.А. Когнитивный взгляд на формообразование в современной музыке // MUSIQI DÜNYASI. 2014. № 1 (58). С. 7037–7055. URL: <http://www.musigi-dunya.az/pdf/58/6.pdf> (дата обращения 27.06.2022).
- 4 Арановский М.Г. Мышление, язык, семантика // Проблемы музыкального мышления / Сост. и ред. М.Г. Арановский. М.: Музыка, 1974. С. 90–129.
- 5 Барт Р. От произведения к тексту // Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. М.: Прогресс; Универс, 1994. С. 413–423.
- 6 Зенкин К.В. Музыкальное произведение: проблемы текста и смыслового инварианта // Вестник Академии русского балета им. А.Я. Вагановой. 2021. № 3. С. 122–131.
- 7 Красногорова О.А. Триада «концепция – текст – интерпретация» в фортепианной музыке второй половины XX–XXI веков // Дом Бурганова. Пространство культуры. 2022. № 1. С. 84–100. <https://doi.org/10.36340/2071-6818-2022-18-1-84-100>.
- 8 Лаврова С.В. После Теодора Адорно: новая музыка Германии и Швейцарии начала информационной эпохи / Ред. И.Л. Мурин. СПб.: Изд-во Академии Русского балета имени А.Я. Вагановой, 2020. 226 с.
- 9 Лангер С. Философия в новом ключе: исследование символики разума, ритуала искусства / Пер. с англ. С.П. Евтушенко; общ. ред. и послесловие В.П. Шестакова. М.: Республика, 2000. 287 с. (Мыслители XX века).
- 10 Маклюэн Г.М. Понимание медиа. Внешние расширения человека. М.; Жуковский: КАНОН-пресс-Ц, Кучково поле, 2003. 464 с.
- 11 Чинаев В.П. В сторону «новой целостности»: интертекстуальность – поставангард – постмодернизм в музыкальном искусстве второй половины XX – начала XXI века // Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение. 2014. Т. 4. № 1. С. 30–54. URL: <https://artsjournal.spbu.ru/article/view/4454> (дата обращения 03.06. 2022).
- 12 Boden M.A. Computer Models of Creativity // AI Mag. 2009. № 30 (3). P. 23–34. <https://doi.org/10.1609/aimag.v30i3.2254>.
- 13 Coulson S., Oakley T. Blending Basics (Linguistic Aspects of Conceptual Blending Theory and Conceptual Integration) // Cognitive Linguistics. 2000. № 11 (3–4). P. 175–196.
- 14 Fauconnier G. Mental Spaces: Aspects of Meaning Construction in Natural Language. MIT Press, 1985. 240 p.
- 15 Fauconnier G., Turner M. Conceptual Integration Networks // Cognitive Science. 1998. № 22 (2). P. 133–187.
- 16 Fauconnier G., Turner M. Rethinking Metaphor // The Cambridge Handbook of Metaphor and Thought / Ed. by R.W. Gibbs, Jr. Cambridge University Press, 2008. P. 53–66. URL: [https://library.mibckerala.org/lms_frame/eBook/Language%20and%20Theology/Metaphor/Gibbs%20-%20The%20Cambridge%20Handbook%20of%20Metaphor%20and%20Thought%20\(CUP\).pdf](https://library.mibckerala.org/lms_frame/eBook/Language%20and%20Theology/Metaphor/Gibbs%20-%20The%20Cambridge%20Handbook%20of%20Metaphor%20and%20Thought%20(CUP).pdf) (дата обращения 10.06.2022).
- 17 Goodman N. Languages of Art: An Approach to a Theory of Symbols. 2nd ed. Indianapolis: Hackett Publishing, 1976. 277 p.
- 18 Hanslick E. Vom Musikalisch Schönen. Leipzig, 1/1854. URL: http://www.koelnklavier.de/quellen/hanslick/_index.html (дата обращения 20.06.2022).
- 19 Koestler A. The Act of Creation. New York: Macmillan, 1964. 751 p.
- 20 Lachenmann H. In Das Mädchen Mit Den Schwefelholzern. Programme Book at the Staatsoper Hamburg on 26 January, 1997. P. 39.
- 21 Lachenmann H. Musik als Existentielle Erfahrung. Wiesbaden, Leipzig and Paris: Breitkopf & Härtel, 2004. 488 p.
- 22 Lakoff G. The Contemporary Theory of Metaphor // Metaphor and Thought / Ed. by A. Ortony. 2nd ed. Cambridge University Press, 1993. P. 202–251.
- 23 Lakoff G., Johnson M. Metaphors We Live By. Chicago: University of Chicago Press, 1980. 242 p.
- 24 Lesser D. Dialectic and Form in the Music of Helmut Lachenmann // Contemporary Music Review. 2004. № 23 (3). P. 107–114.
- 25 Mithen S. The Prehistory of the Mind: The Cognitive Origins of Art, Religion and Science. London: Thames and Hudson, 1999. 288 p.
- 26 Ortony A. Metaphor, Language, and Thought // Metaphor and Thought / Ed. by A. Ortony. 2nd ed. Cambridge University Press, 1993. P. 1–16.
- 27 Robinson J. Emotional Responses to Music: What Are They? How Do They Work? And Are They Relevant to Aesthetic Appreciation? // The Oxford Handbook of Philosophy of Emotions / Ed. by p. Goldie. Oxford University Press, 2009. P. 651–680. URL: https://www.academia.edu/33814041/Emotional_Responses_to_Music_What_are_they_How_do_they_work_And_are_they_relevant_to_aesthetic_appreciation (дата обращения 12.06.2022).
- 28 Scruton R. Art and Imagination: A Study in the Philosophy of Mind. London: Methuen & Co., 1974. 256 p.
- 29 Scruton R. Understanding Music // Ratio. 1983. № 25 (2). P. 97–120.
- 30 Zbikowski L.M. Metaphor and Music // The Cambridge Handbook of Metaphor and Thought / Ed. by R.W. Gibbs, Jr. Cambridge University Press, 2008. P. 502–524. URL: [https://library.mibckerala.org/lms_frame/eBook/Language%20and%20Theology/Metaphor/Gibbs%20-%20The%20Cambridge%20Handbook%20of%20Metaphor%20and%20Thought%20\(CUP\).pdf](https://library.mibckerala.org/lms_frame/eBook/Language%20and%20Theology/Metaphor/Gibbs%20-%20The%20Cambridge%20Handbook%20of%20Metaphor%20and%20Thought%20(CUP).pdf) (дата обращения 10.06.2022).

References:

- 1 Amrahova A.A. *Kognitivnye aspekty interpretatsii sovremennoj muzyki. Na primere tvorchestva azerbajdzhanskih kompozitorov* [Cognitive Aspects of the Interpretation of Modern Music. On the Example of the Works of Azerbaijani Composers]. Thesis for the Degree of D.Sc. (in Art History): 17.00.02. Moscow, 2005. 35 p. (In Russian)
- 2 Amrahova A.A. Kognitivnye osnovanija postmodernizma v muzyke [Cognitive Foundations of Postmodernism in Music]. *Postmodernizm v kontekste sovremennoj kul'tury: Materialy Mezhdunaronoj nauchnoj konferencii* [Postmodernism in the Context of Contemporary Culture: Materials of the International Scientific Conference]. Moscow, Moskovskaja konservatorija Publ., 2009, pp. 39–57. (In Russian)
- 3 Amrahova A.A. Kognitivnyj vzgljad na formoobrazovanie v sovremennoj muzyke [Cognitive View of the Form Formation in Contemporary Music]. *MUSIQI DÚNYASI*, 2014, no. 1 (58), pp. 7037–7055. Available at: <http://www.musigi-dunya.az/pdf/58/6.pdf> (accessed 27.06.2022). (In Russian)
- 4 Aranovskij M.G. Myshlenie, jazyk, semantika [Thinking, Language, Semantics]. *Problemy muzykal'nogo myshlenija* [Problems of Musical Thinking], comp. and ed. M.G. Aranovskij. Moscow, Muzyka Publ., 1974, pp. 90–129. (In Russian)
- 5 Barthes R. Ot proizvedenija k tekstu [From the Work to the Text]. Barthes R. *Izbrannye raboty: Semiotika. Poetika* [Selected Works: Semiotics. Poetics]. Moscow, Progress, Univers Publ., 1994, pp. 413–423. (In Russian)
- 6 Zenkin K.V. Muzykal'noe proizvedenie: problemy teksta i smyslovogo invarianta [A Musical Work: Problems of Text and Semantic Invariance]. *Vestnik Akademii Russkogo baleta im. A.Ya. Vaganovo*, 2021, no. 3, pp. 122–131. (In Russian)
- 7 Krasnogorova O.A. Triada "konceptcija – tekst – interpretacija" v fortepiannoj muzyke vtoroj poloviny XX–XXI vekov [The Triad "Concept – Text – Interpretation" in Piano Music of the Second Half of the 20th–21st Centuries]. *Dom Burganova. Prostranstvo kul'tury*, 2022, no. 1, pp. 84–100. <https://doi.org/10.36340/2071-6818-2022-18-1-84-100>. (In Russian)
- 8 Lavrova S.V. *Posle Teodora Adorno: novaja muzyka Germanii i Shvejcarii nachala informacionnoj epohi* [After Theodor Adorno: The New Music of Germany and Switzerland at the Beginning of the Information Age], ed. I.L. Murin. St. Petersburg, Izd-vo Akademii russkogo baleta imeni A.Ya. Vaganovoj Publ., 2020. 226 p. (In Russian)
- 9 Langer S. *Filosofija v novom ključe: Issledovanie simvoliki razuma, rituala iskusstva* [Philosophy in a New Key: Exploring the Symbolism of the Mind, the Ritual of Art], transl. from English S.P. Evtushenko, ed. and epilogue V.P. Shestakov. Moscow, Respublika Publ., 2000. 287 p. (Mysliteli XX veka [Series "Thinkers of the 20th Century"]). (In Russian)
- 10 Maklujen G.M. *Ponimanie Medii. Vneshnie rasshirenija cheloveka* [Understanding the Media. The Outer Extensions of Man]. Moscow, Zhukovskij, KANON-press-C, Kuchkovo pole Publ., 2003. 464 p. (In Russian)
- 11 Chinaev V.P. V storonu "novoj celostnosti": intertekstual'nost' – postavangard – postmodernizm v muzykal'nom iskusstve vtoroj poloviny XX – nachala XXI veka [Towards a "New Integrity": Intertextuality – Post Avant-Garde – Postmodernism in Music in the Second Half of the 20th and Early 21st Centuries]. *Vestnik Sankt-Peterburgskogo universiteta, Iskusstvovedenie*, 2014, vol. 4, no. 1, pp. 30–54. Available at: <https://artsjournal.spbu.ru/article/view/4454> (accessed 03.06.2022). (In Russian)
- 12 Boden M.A. Computer Models of Creativity. *AI Mag*, 2009, no. 30 (3), pp. 23–34. <https://doi.org/10.1609/aimag.v30i3.2254>.
- 13 Coulson S., Oakley T. Blending Basics (Linguistic Aspects of Conceptual Blending Theory and Conceptual Integration). *Cognitive Linguistics*, 2000, no. 11 (3–4), pp. 175–196.
- 14 Fauconnier G. *Mental Spaces: Aspects of Meaning Construction in Natural Language*. MIT Press, 1985. 240 p.
- 15 Fauconnier G., Turner M. Conceptual Integration Networks. *Cognitive Science*, 1998, no. 22 (2), pp. 133–187.
- 16 Fauconnier G., Turner M. Rethinking Metaphor. *The Cambridge Handbook of Metaphor and Thought*, ed. R.W. Gibbs, Jr. Cambridge University Press, 2008, pp. 53–66. Available at: [https://library.mibckerala.org/lms_frame/eBook/Language%20and%20Theology/Metaphor/Gibbs%20-%20The%20Cambridge%20Handbook%20of%20Metaphor%20and%20Thought%20\(CUP\).pdf](https://library.mibckerala.org/lms_frame/eBook/Language%20and%20Theology/Metaphor/Gibbs%20-%20The%20Cambridge%20Handbook%20of%20Metaphor%20and%20Thought%20(CUP).pdf) (accessed 10.06.2022).
- 17 Goodman N. *Languages of Art: An Approach to a Theory of Symbols*. 2nd ed. Indianapolis, Hackett Publishing, 1976. 277 p.
- 18 Hanslick E. *Vom Musikalisch Schönen*. Leipzig, 1854. Available at: http://www.koelnklavier.de/quellen/hanslick/_index.html (accessed 20.06.2022).
- 19 Koestler A. *The Act of Creation*. New York, Macmillan, 1964. 751 p.
- 20 Lachenmann H. *In Das Mädchen mit den Schwefelholzern*. Programme Book at the Staatsoper Hamburg on 26 January, 1997, p. 39.
- 21 Lachenmann H. *Musik als Existentielle Erfahrung*. Wiesbaden, Leipzig and Paris, Breitkopf & Härtel. 2004. 488 p.
- 22 Lakoff G. The Contemporary Theory of Metaphor. *Metaphor and Thought*, ed. A. Ortony. 2nd ed. Cambridge University Press, 1993, pp. 202–251.
- 23 Lakoff G., Johnson M. *Metaphors We Live By*. Chicago, University of Chicago Press, 1980. 242 p.
- 24 Lesser D. Dialectic and Form in the Music of Helmut Lachenmann. *Contemporary Music Review*, 2004, no. 23 (3), pp. 107–114.
- 25 Mithen S. *The Prehistory of the Mind: The Cognitive Origins of Art, Religion and Science*. London, Thames and Hudson, 1999. 288 p.
- 26 Ortony A. Metaphor, Language, and Thought. *Metaphor and Thought*, ed. A. Ortony. 2nd ed. Cambridge University Press, 1993, pp. 1–16.
- 27 Robinson J. Emotional Responses to Music: What Are They? How Do They Work? And Are They Relevant to Aesthetic Appreciation. *The Oxford Handbook of Philosophy of Emotion*, ed. P. Goldie. Oxford University Press, 2009, pp. 651–680. Available at: https://www.academia.edu/33814041/Emotional_Responses_to_Music_What_are_they_How_do_they_work_And_are_they_relevant_to_aesthetic_appreciation (accessed 12.06.2022).
- 28 Scruton R. *Art and Imagination: A Study in the Philosophy of Mind*. London, Methuen & Co., 1974. 256 p.
- 29 Scruton R. Understanding Music. *Ratio*, 1983, no. 25 (2), pp. 97–120.
- 30 Zbikowski L.M. Metaphor and Music. *The Cambridge Handbook of Metaphor and Thought*, ed. R.W. Gibbs, Jr. Cambridge University Press, 2008, pp. 502–524. Available at: [https://library.mibckerala.org/lms_frame/eBook/Language%20and%20Theology/Metaphor/Gibbs%20-%20The%20Cambridge%20Handbook%20of%20Metaphor%20and%20Thought%20\(CUP\).pdf](https://library.mibckerala.org/lms_frame/eBook/Language%20and%20Theology/Metaphor/Gibbs%20-%20The%20Cambridge%20Handbook%20of%20Metaphor%20and%20Thought%20(CUP).pdf) (accessed 10.06.2022).