

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ МУЗЫКАЛЬНОГО ИСКУССТВА

УДК 7.01

С. В. Лаврова

ЖЕСТ, ОБРАЩЕННЫЙ К БЕСПРЕДЕЛЬНОСТИ», В МУЗЫКАЛЬНОЙ КОМПОЗИЦИИ ПОСЛЕДНЕЙ ТРЕТИ XX ВЕКА. БРАЙН ФЕРНИХОУ И ДЖОН КЕЙДЖ: СЛОЖНЫЕ КОНЦЕПЦИИ И СОКРУШЕНИЕ ГРАНИЦ, СТРУКТУРНОЕ И СТИХИЙНОЕ

Одним из ключевых понятий постмодернизма является *трансгрессия*, фиксирующая феномен перехода непроходимой границы, прежде всего границы возможного и невозможного. С точки зрения М. Фуко, трансгрессия — это «жест, обращенный к беспредельности» [1, р. 758; 2], М. Бланшо определяет ее как «преодоление непреодолимого предела» [3].

Стремление к пересечению границы «возможного», к выходу в беспредельное пространство свободных взаимовлияний служит своего рода «отправной точкой» для образования перекрестных связей. Ориентиром становится обращенность к сложным концепциям, и это относится как к новой музыке, так и, в равной степени, к другим областям творческой энергии последней трети XX — начала XXI века.

Так, например, в лингвистическом образовании стремление к сложным концепциям преломляется через коммуникативность и дискурс-анализ. Множество симптомов подобной «сложности» обнаруживается и в музыкальных концепциях.

Авангардная эпоха, разделенная на периоды «до» и «после» мировых войн, отразила в полной мере все потрясения уже ушедшего в историю века. Сокрушая привычные понятия и представления, она в то же время сделала их фундаментом для построенного ею нового причудливого здания. Минувшее, совсем еще недавнее прошлое не в полной мере стало достоянием истории: сейчас мы только подходим к моменту, когда становятся позволительными и допустимыми какие-либо оценки, проясняются до сих пор еще туманные понятия и представления.

В соответствии с высказыванием Т. Адорно, «новые средства музыки сложились благодаря имманентному развитию старых, одновременно размежевавшись с ними вследствие качественного скачка» [4]. И этот качественный скачок был настолько велик, что нарушил привычное равновесие, приведя в хаотичное движение все, бывшие

привычными элементами прежней системы. В процессе высвобождения они стали соединяться и образовывать сложные структуры.

Концептуальное мышление композиторов — деятелей новой музыки, основанное на взаимодополнении теории и композиции (Дж. Борн), науки и технологии, отсылает к понятию так называемого «сложного мышления», исследованного Эдгаром Мореном и его Центром трансдисциплинарных исследований в Париже. Термин «сложное мышление» принадлежит Э. Морену, президенту Ассоциации сложного мышления (Association pour La pensée complexe), который является признанным международным авторитетом в области теории сложного мышления. Будучи ярким противником разделения знаний на обособленные дисциплинарные области, он указывал на то, что в познании открывается новый смысл, когда возводятся мосты между его различными дисциплинарными областями. По мнению Э. Морена, сегодня наша историческая потребность состоит в нахождении метода, который обнаруживает, а не скрывает связи, соединения, наслаения, взаимозависимости, сложности.

Обращенность новой музыки к сложным структурам в одной из своих статей отметил П. Булез: «Формы синтаксической организации просты: монодия, гетерофония, полифония; но все они в равной степени должны быть обращены к сложным концепциям: полифонии полифоний, гетерофонии гетерофоний и т. д., из которых образуются простые формы» [цит. по: 5, с. 240]. Так полифония, соединившись с тембром, образовала микрополифоническое пространство в композициях Д. Лигети, так вследствие соединения гармонического и тембрового начал возникла спектральная техника.

В книге «Мои демоны» Э. Морен пишет, что сложное мышление — это не замена простоты сложностью, а осуществление непрерывного диалогического движения между простым и сложным. Разработанный им метод позволяет связать части с целым, а целое — с частями. Именно на таком принципе связи целого с частями построена спектральная техника в новой музыке.

Спектральный метод своим появлением отразил одно из естественных желаний человека — углубиться в сам звук, в его физическую структуру. Внутренние свойства звука стали смысловым стержнем как целостной композиционной структуры музыкального произведения, так и отдельного фрагмента. Будучи явным наследником экспериментов, отраженных в опытах науки о звуке, служащей основой для предварительной технической подготовки, спектральная техника уделяет особое внимание и специфике звукоизвлечения. Наличие первоосновы для конструирования музыкального материала не отменяет работы с внутренней полифонией звука и полифонией параметров. Партитура, предельно конкретизированная и детализированная, становится определяющим и необходимым условием. Помимо *сложности* композиторской работы с параметровой внутризвучковой полифонией одним из стремлений композиторов-спектралистов становится преодоление «порога слушательского восприятия». Основоположник спектрального направления Жерар Гризе неоднократно говорил об этом в своих интервью и в творчестве.

Его последнее сочинение носит название «Четыре песни на переход через порог восприятия» («Quatre chants pour franchir le seuil»). В других сочинениях композитор намеренно подводит слушателя к границам не только акустическим, но и психологическим. Понятие «спектральная музыка» отражает в полном объеме суть композиторских поисков: все собственно спектральное в них располагается по одну сторону этого порога. Ж. Гризе в своем творчестве, напротив, стремится к стиранию границ между

внутренним и внешним, к постижению слушателем тончайшего звукового мира виртуального пространства микрополифонии звука.

Сложность в своем первоначальном значении (в качестве суммы простых составляющих¹) стала своего рода метафорой устремлений композиторов. Процесс усложнения носил постепенный характер обращения к полифоническим структурам: внутренней звуковой полифонии (спектральная техника), однопараметровой полифонии: ритмической или высотной, визуальной микрополифонии (интерсонорный контрапункт), полипластовости, многопараметровой полифонии.

Одним из весьма актуальных направлений в музыке последнего тридцатилетия становится «Новая сложность» (New Complexity), появившаяся с середины 1970-х годов, культивировавшая не только сложность в аспектах техники композиции, особенностей исполнительства и нотации, но и работу с полипараметровостью. Замкнутая природа материала существует одновременно в горизонтальном и вертикальном измерениях. Горизонтальные пласты часто следуют различным типам логики, чтобы достичь определенных точек в своем развитии. Находящийся внутри пространства материал может сжиматься или же растягиваться. Лидером и основоположником этого направления считается английский композитор Брайан Фернихоу². Отчётливые стилистические черты, свойственные музыке этого движения, впервые проявились ещё в 1970-е годы именно в его творчестве. Его личность повлияла на распространение идей, связанных с концептуальным и практическим формированием направления. Важнейшим компонентом в данном случае становится фактор музыкального времени. Сосуществуя в различных ритмовременных пластах, музыка Б. Фернихоу ставит перед исполнителем сложнейшие задачи, предлагая иррациональные ритмические пропорции, выходящие за пределы привычной бинарной шкалы: метр может меняться в каждом такте 1/8, 3/32, 11/48 и т. д. Слушатели и исполнители должны переключаться с одной плотности и метрической системы на другую подобно компьютеру.

В приведенном ниже примере из *Superscribio* для флейты пикколо отчетливо прослеживаются переходы в различные метрические системы в каждом новом такте:

The image shows two staves of musical notation for piccolo flute. The first staff contains five measures with the following time signatures: 7/8, 10/8, 33/32, 33/20, and 11/12. The dynamics are marked as p, mf, f, mf-pp-p, and mp-pp. The second staff contains five measures with time signatures: 16/8, 10/8, 32/8, 10/8, and 12/8. The dynamics are marked as mp, ff, p, and f. The notation includes various rhythmic values, including triplets and quintuplets, and complex groupings of notes.

Таким образом, и к исполнителю, и к слушателю предъявляются повышенные требования: для исполнения и восприятия необходимо понимание композиторского процесса, в противном случае преграды из «сложностей» будут непреодолимы.

В действительности, система образуется из многослойной многоступенчатой пирамиды сложностей уже освоенных сериализмом, однако со значительно большей ам-

¹ Сложный — состоящий из нескольких частей, многообразный по составу частей и связей между ними.

² Автор термина «новая сложность» — австралийский музыковед Ричард Гуп.

плитудой охвата параметров. Комплексная взаимосвязь процессов развития одновременно происходящих внутри разных измерений музыкального материала опирается на предельную структурированность, гигантский охват амплитуды каждого параметра, особые типы метрической системы, постоянные смены размера, иррациональные длительности. Особенную исполнительскую сложность эти постоянные перестройки ритмических структур представляют в ансамбле.

Для солиста Б. Фернихоу ставит особые задачи, регламентированные подробным описанием в каждом из изданий, где объясняются «правила игры» данного сочинения. Особую сложность составляет понимание интегральной основы композиции. Одним из исследователей «новой сложности» является Ян Хемминг [6], опирающийся на тексты самого Б. Фернихоу. Я. Хемминг утверждает, что именно понятие комплексной полифонии является основной чертой, характерной для этого направления. В своем анализе Второго струнного квартета Б. Фернихоу избрал принцип двустороннего анализа, сначала ориентируя на внешнюю сторону исполнительского жеста, а затем углубляясь в технические нюансы предкомпозиционной работы. Хеминг выделяет СЕМЬ «музыкальных жестов», создавая их иерархию: 1) глиссандо от отдельных нот, от интервалов, медленное четвертионное глиссандо; 2) выдержанные отдельные звуки, интервалы, трели, выполняющие педальную функцию; 3) ритмические жесты; 4) аккорды — отдельные, последовательности аккордов, подчеркнутые отдельные тона; 5) тремоло двойные, требующие сдержанной артикуляции; 6) *grace-note*, скопление звуков, подчиняющихся какому-либо центральному тону.

Применение собственно двенадцатитоновости достаточно редко встречается в музыке композиторов New Complexity, что обусловлено широким использованием микрохроматики различного объема. Используемая в “Superscriptio” двенадцатитоновая серия образует определенный числовой ряд, выраженный в последовании полутонов, который аналогично сериальной технике переносится на другие параметры. «Полифония полифоний», о которой говорил Пьер Булез в приведенном выше высказывании об обращенности к сложным структурам, превращается в многопараметровую полифонию.

Вовлечение серийных процедур в общий процесс, основанный на предельной тембровой, артикуляционной, динамической детализированности, наряду с техникой генерирования, является очевидным фактом. Подобное отношение к исполнительству выходит за пределы «привычного», призывая к освоению новых возможностей и преодолению инерции. Музыкальная композиция становится результатом координации различных параметровых решений композитора: те или иные факторы могут трансформировать развитие в результате объединения и изменения расстановки акцентов. Для Б. Фернихоу важным средством самоограничения становится провозглашенный им «принцип решетки» — своего рода системы «непрерывно движущегося сита», разделяющего «фундаментальную недифференцированную массу желаний» [7, с. 492].

Своеобразная метафора «решетки», «решета», или структурного отбора параметров и возможных вариантов их реализации, встречается не только у Б. Фернихоу. Х. Лахенманн в своем творческом методе вводит понятие «временной сетки» (*Zeitnetz*). Упорядочиванием временного процесса руководит протяженный ряд серийно пермутированных и ритмически оформленных звуков, выполняющих функцию «указательных знаков». Это руководство имеет «закадровый» невидимый характер, не декларируемый композитором, отражающий предкомпозиционный этап работы. По словам композитора, временная сетка представляет собой «артикулирующие время

sule”), это становится основным вопросом. Каждая попытка постановки новой уникальной исполнительской задачи — область исполнительских приоритетов. Впоследствии всегда будут существовать некоторые отличия от исполнения к исполнению. Партитуры с отдельными строчками для различных артистических действий — это особенный тип фиксации звуков: они лишь приблизительно описывают действия, как показала история новации. Так как и множество способов исполнительской энергии носят отнюдь не авторитарный характер, даже в период подобного эстетического плюрализма» [9].

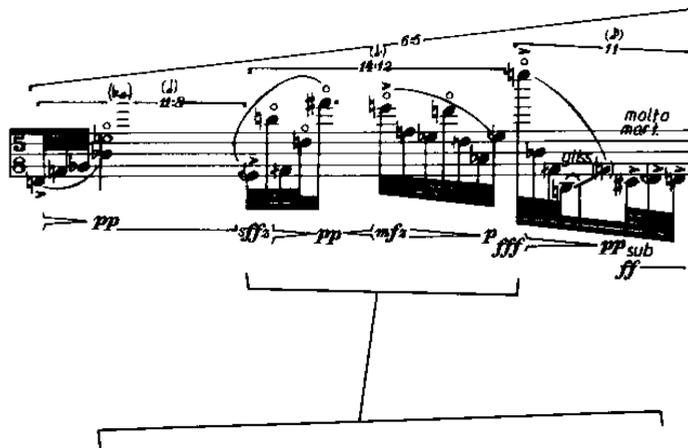
Наряду с этим требуется абсолютно точное соблюдение ритма и темповых градаций. Именно эти качества композитор и предписывает исполнителю: точное понимание метрических пропорций, управляющих этой работой, для ее тщательного выполнения является чрезвычайно важным. В дополнение к тактам, основанным на обычном бинарном делении (2/8, 3/8 и т. д.), идентичный принцип (разделения целой ноты) применен и к другим, основанным на делении на три (1/12, 3/48 и т. д.), а также к подразделению на квинтолы. Согласно этой системе 1/10 и пунктир на четверть в такте 3/12 равняется двум третям той же самой длительности на 3/8. Тактовые черты должны неизменно быть расценены как отметка мгновенных изменений биения. Никакого *rubato* быть не должно, так как многие из эффектов работы зависят от степени синхронизации между метрикой и другими композиционными принципами в любом данном сочетании [10].

В “Unity Capsule” композитор использует как вокальные, так и инструментальные звуки, а также высотный материал четырех видов: интервалы от полутона и более, четвертитоны — в виде 24-ступенной гаммы, 31-тоновую гамму и, соответственно, 1/5 тона и интервалы еще более утонченной дифференциации — менее 1/5 тона. Переход от одного уровня к другому должен быть органичным. Таблица вокальных символов, приложенная к партитуре, способствует необходимой точности исполнения.

По замыслу композитора, флейта, губы, язык, пальцы, голос инструмента должны образовывать единый организм. Щелчки, произносимые исполнителем, различные буквы и слоги, в сочетании с мультифонными флейтовыми аккордами образуют ярчайшие тембровые эффекты и одновременно ставят перед исполнителем сложнейшие технические задачи.

«Время тишины» (паузы), как и все остальные ритмические обозначения, должно выдерживаться абсолютно точно в соответствии с хронометрическими указаниями. Тишина для Б. Фернихоу становится столь же важным «незвучковым материалом», как и реальные звуки. В своем Втором струнном квартете композитор тишине отводит особую роль, фокусируя внимание исполнителей на чередовании «звучащего» и «беззвучного».

Таким образом, прежде чем приступить собственно к разбору нотного текста, исполнителю требуется изучить предварительное разъяснение трактовки нотных символов, определиться с элементами звуковой материи, а также получить ясное представление об устремлениях композитора. Применительно к объяснению предварительного процесса исполнительской работы нужно рассмотреть схему, также приведенную Фернихоу в качестве наглядной иллюстрации к его сочинению “Intermedio alla chiaccona” для скрипки соло:



Это предварительная работа с определением высотных позиций для исполнителя:

The image shows a musical score for a violin solo, divided into three parts: "Sounding Pitches", "A Possible Fingering", and "Strings Utilized". The "Sounding Pitches" section shows a series of notes on a staff. The "A Possible Fingering" section shows the same notes with circled numbers indicating the finger used for each note. The "Strings Utilized" section shows the notes on a staff with the string names (E, A, D, G) and the finger numbers (III, IV, III, IV, III, II, I, II, III, II, III, II, I) written below them.

Одним из основополагающих параметров композиторской работы для «новой сложности» становится, как уже говорилось выше, музыкальное время. Об этом свидетельствуют и названия сочинений Б. Фернихоу: «Этюды времени и движения I и II» (Time and Motion Study I–II) для виолончели и электроники (1973–1976), «Тёмное время» (Shadowtime) (опера) (2004), “No time (at all)” для двух гитар (2004).

В связи с этим интерес Б. Фернихоу к немецкому композитору Б. А. Циммерману и к его идее «шарообразного времени», наивысшее сценическое воплощение получившей в опере «Солдаты», о чем он сказал в одном из своих интервью [9], отнюдь не случайный. Близость концепций во многом очевидна, и информационная насыщенность музыкального времени имеет столь же очевидное сходство. Однако Б. Фернихоу к пространственно-временным процессам относится структурно-математически, а Б. А. Циммерман — стилистически, посредством коллажно-монтажной техники, открывающей путь сквозь пласты настоящего, прошлого и будущего.

Находясь в русле подобного рода постмодернистских устремлений, таких как *трансгрессия*, “new complexity” не только способствует развитию композиторской и исполнительской техники. Процессы размывания границ между прежними оппозиционными понятиями захватывают все новые уровни музыкальной композиции. И подобных «жестов, обращенных к беспредельности», немало.

Постепенно стираются привычные грани прежде оппозиционных понятий.

1. Между процессом и объектом: когда все оказывается подчиненным единой процессуальности. В связи с этим было бы уместно привести два высказывания, одно из которых принадлежит Карлхайнцу Штокхаузену, а второе — Джону Кейджу: «Вся музыка до нынешнего времени основывалась на том, чтобы что-то показать, экспонировать, а затем повторить. Транспозиция суть повторение и секвенция и вариация — все это повторения с последующим завершением. Но теперь, в нашем столетии в музыке появился новый тип — принцип процесса. <...> Эта техника трансформации, техника мутации совершенно нова. Раньше новое возникало на основе повторения — гармония создавала новое освящение либо контрапункт, теперь же все подчинено концепции процесса. И очень существенно, что в одном сочинении протекает много различных процессов, один в верхнем регистре, другой в нижнем, один достигает кульминации, а другой находится совсем в иной стадии, один развивается очень быстро, другой очень медленно, как будто вдалеке. Множество процессов в едином произведении — это и есть новая концепция, как будто наблюдаешь разные живые существа» [11, с. 78]. Аналогичная по своей сути фраза, имеющая однако иную смысловую акцентуацию, принадлежит Джону Кейджу: «Я мог бы выразить концепцию гармонии так: *вначале всё различно, но, развиваясь внутри, всё становится единым*. Все дела существуют и образуют одну целостность, всё случается и всё едино. Ничего лишнего в жизни, концепция начала, середины и конца рождается из чувства отчужденности личности от остального мира. Жизнь едина. Нет начала, нет середины, нет конца. Я перешел от структуры к процессу, от музыки как объекта, имеющего части, к музыке без начала, середины или конца, музыке, подобной погоде» [12].

Это стремление к единству, при всех очевидных различиях, объединяет столь принципиально отличающиеся друг от друга эстетические позиции, как у Д. Кейджа и Б. Фернихоу, проповедовавших диаметрально противоположные устремления в области техники музыкального языка, в свою очередь, продиктованные философскими взглядами. В первом случае мы наблюдаем принципиальное отсутствие синтаксиса

и его отрицание, во втором — невероятную тщательность в отборе средств и доведенное до парадоксального состояния следование запрограммированной формуле, пропущенной через «решетку» возможностей.

2. Помимо отсутствия противопоставления объекта процессу трансформации стираются грани между тем, что считалось собственно «музыкальным звуком» и шумовым. И этому также следует Б. Фернихоу в своем стремлении превратить исполнителя в «универсальный инструмент» для создания новых тембров из его артистического потенциала. Мастерски оперируя паузами из математически выверенной тишины, Б. Фернихоу перенимает уже вполне сложившуюся в новой музыке практику. Возвращаясь к высказываниям Джона Кейджа, очевидным будем считать факт разрушения граней различия между звуком и тишиной; шумами и звуками. «Все звуки мира, — утверждает Д. Кейдж, — дают нам наиболее полное представление о нем. Вслушиваться в них — значит приобщаться к Бытию, быть цельным и целостным с ним. Бытие требует от человека, чтобы он отвечал его сущности и, таким образом, был ее вестником» [12].

Таким образом, очевидно, что *трансгрессия* в качестве принципа преодоления пределов возможного проникает в самые различные аспекты музыкальной композиции.

В современном творчестве понятие материала для создания композиции, независимо от того, какую область искусства она репрезентирует, вторично. Первична же идея, концепция. Так, полноправным элементом звукового материала становится «незвук» — то есть тишина. А формой и содержанием — временная рамка. Кейдж, вдохновлявшийся учением дзен-буддизма, согласно которому природа не имеет внутренней структуры или иерархии явлений, испытал на себе также влияние современных теорий взаимосвязи всех явлений, развивавшихся социологом М. Маклюэном и архитектором Б. Фуллером. Понятие музыкального материала снова выходит за привычные пределы, стирая границы, подчиняясь общему течению *трансгрессии*. Идентичность и приятие любых звуков мира, «дающих наиболее полное представление о нем», без предпочтения одного звука другому, что, несомненно, «лишает чувства сопричастности», составляют новую концепцию звука, которая объединяет множество абсолютно различных в своих эстетических идеалах композиторов: от Джона Кейджа, которому принадлежит вышесказанная мысль, до Хельмута Лахенманна, обладающего абсолютно иной позицией в отношении структурирования материала. «Я считаю, что существовать без структурного мышления невозможно, — пишет Лахенманн. — Однако такое мышление и структурные техники должны играть с существующими определениями материала» [13, p. 62].

У Лахенманна исключительно структурный подход к звуку. Он подвергает предварительной классификации звуковые формы, применяемые не только им самим, но также и другими авторами (Лигети, Штокхаузенем). «Музыка, которая уводит от своей структурной точности через сознательно-бессознательное столкновение с ложными структурами, с которыми она сосуществует, — такую практику композиторского мышления я называю „диалектическим структурализмом“» [13, p. 108].

«Третья эпоха», порывающая с привычными смысловыми категориями, ознаменовавшая эру «электронно-вокально-инструментальных звуков», привнесла элементы техногенного шока в музыкальную композицию, провозгласив правомерность любого материала в качестве музыкального. Новая эра сблизила все аспекты художественного творчества, направив их навстречу друг другу. Изобразительное и звуковое,

философия и музыкальная композиция, литературно-словесное творчество и музыка языка — все эти феномены получили возможность тесного взаимодействия на службе у какой-либо общей идеи. В искусстве нового времени шум и тишина становятся полноправными составляющими музыкальной композиции, также как и манера в изобразительном искусстве: «...в конечном счете, совершенно не важно, работает ли художник или скульптор в предметной или не предметной манере. Важно одно: встречает ли нас в них упорядочивающая духовная энергия или же они просто напоминают нам о том или ином содержании нашей культуры, а то даже и о том или ином художнике прошлого» [14, с. 241]. Аналогичным может быть и подход к звуковой материи, когда ее содержание не столь принципиально: и в данном случае первостепенным становится перенос точки опоры в область вышеупомянутой в цитате из Гадамера той самой «упорядочивающей энергии».

Литература

1. Foucault M. Preface a la transgression // Critique. 1963. № 195–196, aofte-septembre. P. 753–754.
2. Фуко М. О трансгрессии // Танатография Эроса. Жорж Батай и французская мысль середины XX века. СПб.: Мифрил, 1994. С. 113–131.
3. Бланио М. Опыт-предел // Танатография Эроса. Жорж Батай и французская мысль середины XX века. СПб.: Мифрил, 1994. С. 271–308.
4. Адорно Т. Философия новой музыки URL: http://sbiblio.com/biblio/archive/adorno_filisifija/00.aspx (дата обращения: 10.02.2012).
5. Петрусёва Н. А. Пьер Булез. Эстетика и техника музыкальной композиции. М.; Пермь: Реал, 2002. 352 с.
6. Henning J. Das dritte Streichquartett von Brian Ferneyhough: Voraussetzungen slosigkeit oder Geschichtsberrug? Manuscript. Maistratit TU Berlin Fachgeleit Musikwissenschaft. 1995. URL: <http://mlu-com@urs.unical.de/dl/msegn/ferneyhough> (дата обращения: 10.02.2012).
7. Теория современной композиции. Учеб. пос. / отв. ред. В. С. Ценова. М.: Музыка, 2005. 624 с.
8. Колико Н. Хельмут Лахенманн: «Эстетическая технология»: дис. ... канд. иск. / РАМ им. Гнесиных. М., 2002. 166 с.
9. Ferneyhough B. James Boros // Perspectives of New Music. 1990. Vol. 28, No. 2, Summer. P. 6–50.
10. Ferneyhough B. Предисловие // Studienpartitur zu Superscriptio. Лондон: Editin Peters П-7289, 1982. С. 2–3.
11. Штокхаузен К. Структура и время переживания // Homo musicus. Альманах музыкальной психологии. М.: Изд. РАМ им. Гнесиных, 1995. С. 76–95.
12. Ценова В. Пересекающиеся слои или мир как аквариум (Интервью, которого не было). URL: <http://www.21israel-music.com/Cage.htm> (дата обращения: 10.02.2012).
13. Lachenmann H. Musik als existentielle Erfahrung: Schriften 1966–1995. Wiesbaden: Breitkopf/Hartel, 1996. 122 S.
14. Гадамер Г.-Г. Искусство и подражание // Гадамер Г.-Г. Актуальность прекрасного. СПб.: Петрополис, 1995. С. 14–19.

Статья поступила в редакцию 17 мая 2012 г.