

С. В. Лаврова

**ЭФФЕКТ «БЕСТЕЛЕСНОСТИ»  
В «ИССЛЕДОВАНИЯХ БЕЛОГО» САЛЬВАТОРЕ ШАРРИНО:  
ВТОРАЯ СЕРИЯ ПАРАДОКСОВ «ЛОГИКИ СМЫСЛА» ЖИЛЯ ДЕЛЁЗА  
КАК ОПЫТ СРАВНИТЕЛЬНОГО АНАЛИЗА**

Сопоставимы ли литературные и музыкальные произведения, возможно ли перенести вопросы музыкального смысла в область философии или, наоборот, философские проблемы в звуковую плоскость? Ответ на этот вопрос не может быть однозначным, однако множество исследований, проведенных в междисциплинарных областях, доказывают состоятельность подобных параллелей.

Концептуальное мышление композиторов, основанное на взаимодополнении теории и композиции (Дж. Борн), науки и технологии, отсылает к понятию так называемого «сложного мышления». Термин «сложное мышление» принадлежит Эдгару Морену [1, с. 240], президенту *Association pour La pensée complexe* (Центра трансдисциплинарных исследований), который является признанным международным авторитетом в области теории данного явления. Будучи ярким противником разделения знаний на обособленные дисциплинарные области, он указывал на то, что именно тогда, когда возводятся мосты между различными областями, в знании открывается новый смысл.

В одной из своих статей Пьер Булез отметил обращенность «новой музыки» к сложным структурам: «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» [1, с. 240].

В русле богатейшего опыта ризоморфных взаимосвязей и принципа «сложного мышления», присущих «новой музыке», ответ на вопрос о состоятельности апелляции при музыковедческом анализе к философии и литературе очевиден и положителен, несмотря на наличие множества спорных моментов. Сопоставление с литературными образцами эпохи имеет свои шероховатости, так как музыкальный и литературный языки существенно различаются. Но вместе с тем наличие общих тенденций — также очевидный факт. Стремление к преодолению нарративности присуще не только музыкальной композиции: к слову стереотипов повествования обращены и многие литературные произведения. Новая музыка стремится отойти от нарратива и повествовательности, предметности, устремляясь в область абстрактного.

Кризис нарратива в XX столетии вызвал к жизни иную форму описания, в основе которой лежит принцип монтажа, ставший востребованным в эпоху постмодерна с ее тяготением к плюралистичности сознания, фрагментарности, цитатности. Гипертекст, изобилующий отсылками к текстам, комментирующим друг друга, становится значительно более актуальной формой, представляющей альтернативу нарративности. Стремление избежать какой бы то ни было последовательной описательности вызывает к жизни не только «языковые игры», а скорее даже «метаязыковые игры».

Жиль Делёз в предисловии к вышеупомянутому трактату объясняет свою позицию следующим образом: «Мы предлагаем серию парадоксов, образующих теорию смысла. Легко объяснить, почему такая теория неотделима от парадоксов: смысл — это несуществующая сущность, он поддерживает крайне специфические отношения с нонсенсом. Мы отводим особое место Кэрролу именно потому, что он предоставил первый крупный отчет, первую великую мизансцену парадоксов смысла — иногда собирая, иногда обновляя, иногда изобретая, иногда препарируя их. Мы отводим особое место стоикам потому, что они стали зачинателями нового образа философа, порывающего с досократиками, с сократической философией и с платонизмом. Этот новый образ весьма близок к парадоксальной конституции теории смысла» [2, с. 12].

Естественным образом возникают вопросы: насколько применима к музыкальной композиции XX в. «парадоксальная конституция новой теории смысла» и в чем состоит разрыв с традиционными понятийными установками, выработанными прежней классической системой? Ответы на них будут даны в процессе анализа частных примеров, образующих смысловые параллели с Ж. Делёзом.

Для того чтобы выявить новые тенденции в развитии музыкального языка и проследить возможные смысловые параллели, следует обратиться к самым первоосновам — к представлениям новой музыки о «звуке» и «тишине», а применительно к языковым понятиям — к «слову» и «безмолвию».

Поиски новых звуковых форм в последней трети XX в., использование тишины в качестве полноправного звукового материала вносят кардинальные изменения в представления о звуке. История взаимоотношений тишины, молчания и звука оказывается темой, как никогда актуальной для исследователей: «мотив молчания», «идея беззвучия», «поэтика тишины», «эстетика пустоты» — сегодня это вполне сложившаяся искусствоведческая терминология. Тишина насыщается новым смыслом, а исследование этого уже вполне «узаконенного» явления оказывается увлекательнейшим процессом, обусловленным сложностью и многообразием ее составляющих.

Вслушивание, необходимое для восприятия воздушной, бестелесной звуковой материи, — требование, предъявляемое к реципиенту многими композиторами. Луиджи Ноно, чья концепция звукового пространства тишины во многом сходна с идеями Сальваторе Шаррино, в одном из своих интервью сказал: «Что есть слышимое? Что — неслышимое? Где начинается слышимость? Где — неслышимость? Что такое звук? Что такое качество звука? Что такое пространство? Эти вопросы неизбежно вели к изгнанию метрически связанного, детерминированного времени. В Японии, где я был недолго, для пространства и времени существует лишь одно слово: „ма“. Здесь заключена целая концепция картины мира — единство пространства и времени. Звук или единичный тон не ограничен своими обертонами. Он может начинаться где-то в пространстве, произвольно перемещаться в пространстве, прекращаться постепенно или внезапно» (цит. по: [3]).

В данном контексте понятие «звука» также подвергается трансформации, и это представляется вполне логичным. Представление о нем как о наименьшей и стабильной частице, из которой складывается какой-либо музыкальный материал, доказало свою полнейшую несостоятельность еще в 1950-е годы. «Звук» становится живым, сложнейшим организмом, который в процессе дестабилизации постсериалистических и электроакустических опытов приобрел статус центра логической системы. Вокруг этой новообретенной «смысловой оси» стали вращаться и все прочие элементы.

Поиски соответствий ритмовременного фактора, формообразования и звуковысотного параметра привели К. Штокхаузена в 1950-е годы к «теории единого временного поля». Однако здесь в центре системы оказался параметр времени, выделенный из «звуковой материи». Ставя в качестве «сверхзадачи» возвращение звуку его былой целостности, немецкий композитор продолжает поиски соответствий между ритмом и звуковысотностью на страницах статьи «Как течет время...», впервые опубликованной в 1957 г. журналом «Die Reihe» [4].

Время и колебания связаны неразрывно, и отделить одно от другого не представляется возможным. Все существующие звуковые эксперименты основываются на двух компонентах: на времени и частоте. Система, предложенная К. Штокхаузенем, объединила в композиционном процессе на общеструктурных основаниях микровремя звука и макровремя ритма и свершила, при всей невероятной доле обрушившейся на нее критики, переворот в сознании. Звук стал главным объектом и предметом музыкальной композиции: он самоценен и сегодня это уже не надо доказывать.

При всем кардинальном различии выработанной К. Штокхаузенем системы и последовавших в 1970-х годах спектральных опытов между ними имеется немало общего: микровремя и микропространство звука выводятся на макроуровень. Многократное увеличение внутреннего звукового поля, воссоздание невидимого и неслышимого посредством моделирования в соответствии с микровеличинами звука у спектралистов обнаруживают тесные связи с поисками временного параметра изнутри его микроструктуры у немецкого композитора. Внутризвуковой микромир послужил выходом в микровремя.

Отказ от метрического времени, изгнание линейности, событийности — качеств, присущих физической составляющей временного вектора, привели к идее сосредоточенности на собственном времени звука, его внутреннем бытии — атаке и затухании.

Французский композитор, основоположник спектрального направления Жерар Гризе, в статье под названием «Did you say spectral?» [5] предложил идею использования нейтральных звуковых архетипов, которые слух сможет опознать в любом из трех временных модусов. В центре концепции трех модусов времени Ж. Гризе находится его желание заставить слушателя не только слушать, но и слышать, увидеть и почувствовать в звуке не мертвый, не замерший в процессе «кристаллизации» объект, а живое существо, способное рождаться, жить и умирать. Микромир звука таким образом оказывается подчинен ходу времени, и ход этот для звука столь же разрушителен, как и для всего остального. Три времени — вот мысль, которую Ж. Гризе повторял множество раз в многочисленных интервью, в трактате, в одноименном сочинении для ударных «Tempus ex machina» [6], над которым он работал 10 лет, во всех своих поздних сочинениях. Музыка в роли медиума — это возможность «переступить порог» в непознанные, молчаливые измерения времени. С точки зрения композитора, реальное музыкальное время — обмен и совпадение бесконечного числа времен. Живое, рождающееся, проживающее свою собственную уникальную судьбу и умирающее в конце концов существо, которым стал звук, получило право обладать различным строением, характером и «телесностью».

Аналогичной с точки зрения уподобления звука трем временным процессам: 1) атака — рождение, 2) колебательный процесс — бытие как таковое и 3) угасание — физическая смерть, — стала классификация звуковых объектов, предложенная немецким композитором Хельмутом Лахенманном [7].

В процессе композиторской работы над созданием нового музыкального материала в центре пристального внимания Х. Лахенманна оказывается первая стадия возник-

новения звука, обладающая хрупкой акустической субстанцией. Фаза изначально природного, еще не культивированного звучания выдвигается на первый план. Не менее важным становится аспект «окружающей среды» этого «существа» — новый контекст звучания, далекий от «филармонического совершенства». Сочинения Х. Лахенманна складываются из тех «маргинальных» звуковых элементов, которые были сознательно отброшены предшествующей музыкальной практикой (всевозможные «шорохи» и «скрипы» струнных, «киксы» духовых, составившие ныне таблицы мультифоников; побочные эффекты, неосознанно возникавшие ранее вследствие «несовершенства» процесса звукоизвлечения). Подобный подход кардинально изменил и практику, и теорию композиции, и требования, предъявляемые к исполнению новой музыки.

Звук как определенное «положение вещей», результат разнообразных инструментальных манипуляций существует во временном процессе, для которого есть только его живое — настоящее. «Для тел и положений вещей есть только одно время — настоящее, — пишет Жиль Делёз, — ибо живое настоящее — это временная протяженность, сопровождающая, выражающая и измеряющая конкретное действие того, что действует, и конкретное страдание того, что страдает» [2, с. 23].

Подход Х. Лахенманна к подобному звучащему объекту как к определенному «положению вещей» исключительно структурный. Осознанное структурирование составляет техническую и практическую стороны его мышления, которое он сам именуется «диалектическим структурализмом», а структуру — «полифонией расположений». «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“» [8, p. 95].

«Со времени сочинений *temA* и *Air*, — пишет композитор в автобиографической статье, — в моей музыке идет речь о *строго сконструированном отказе* и противостоянии тому, что мне представляется как общественно предоформленный слуховой опыт. Это не означает простого создания антитезы, поскольку это вещи не такие однозначные. Диалектика процесса работы и изобретения затрагивает различные свойства звучащего материала, который никогда не являлся свободным и был всегда нагружен и обременен соответствующей экспрессией» [8, p. 94].

С философской точки зрения Х. Лахенманн отталкивается от «негативной диалектики» Т. Адорно [9], которая, сознательно отвергая прежний опыт классической философии при помощи отрицания, эстетики отказа и демифологизации, видела выход в освобождении от общественных норм и принуждений, навязанных моралью. Система Г. Гегеля, основанная на идентичности понятия и вещи, с точки зрения Т. Адорно не могла быть всеобщей и истинной, а формировавшиеся веками представления о звуке и его привычный контекст нуждались в тотальной перестройке.

Несмотря на яркую революционность подхода Х. Лахенмана к звуку, который все еще способен шокировать неподготовленного филармонического слушателя, четко прослеживается и преемственность среди теоретиков и практиков новой музыки. Его звуковые объекты в своем ярком индивидуальном фактурно-тембровом качестве (каденционный, флукутирующий, структурный) выявляют родственное соответствие с постсериальным понятием «групп» и «групповой композиции» у К. Штокхаузена и наличие у них какого-либо объединяющего признака (протянутый звук, крещендирующий).

Х. Лахенманн совершил поистине революционные преобразования, из которых выросли последующие поколения композиторов, уже не воспринимающих подобные звучания как эстетику отказа: эти звучания входят в музыкальный лексикон языка новой музыки 1980–1990-х годов, переступив и новый тысячелетний рубеж. Здесь стоит назвать имя итальянского композитора Сальваторе Шаррино.

Невесомая, сотканная из разнообразных элементов звучащей тишины музыка итальянского композитора Сальваторе Шаррино во многих случаях проступает тончайшим орнаментом «белого на белом», оказываясь на пороге между слышимым и едва различимым, между видимым и воображаемым.

В одном из сочинений для ударных, которое носит именно такое название: «Исследование белого», — выражена основная идея постижения тайны цвета. «Обостряя звучание вокруг нас, внутри нас расцветает тишина. Поэтому, подобно тому как бесконечны оттенки белого, так же бесконечны и свойства теней. Как будто мы вспоминаем о молнии, когда уже больше не заметна разница между светом и тьмой: световая волна оставляет за собой темный след. Исследование белого позволяет, таким образом, погрузиться в слепоту, ощутить тонкую грань, где наступает ослепление» [10].

Используя бестелесные, лишённые привычного контекста звучания, композитор приходит к выявлению многообразия и тонкостей тишины и многосоставности «белого». Возникающие при этом «поверхностные эффекты», о которых, ссылаясь на Стоиков, пишет Ж. Делёз, делают «самое потаенное явным». «То, что, избегая воздействия Идеи, выбирается на поверхность, на бестелесный предел, представляет теперь всякую возможную *идеальность*, причем последняя лишается своей каузальной или духовной действительности» [2, с. 19].

Звуковая концепция Сальваторе Шаррино заключается в ином контексте звуков, зачастую не отринутых традиционной исполнительской практикой, как у Х. Лахенманна, но все же несколько маргинальных, во всяком случае далеко не основных. Так в *Capriccio* для скрипки соло (1976) он не «внедряет» флажолеты в общую звуковую ткань, парадоксальным образом выстраивая ее полностью из «неосновных» звуков, меняя их привычный контекст. Более того, он использует разнообразнейшие, крайне редко применяемые флажолеты у струнных (вплоть до седьмого обертона, а также у самой подставки). *Capriccio* довольно быстро вошли в исполнительский репертуар благодаря скрипачу Сальваторе Аккардо, которому и были посвящены. Таким образом, композитор соотносит «эффекты с эффектами», прослеживая возникающие «связи между ними», интегрируя их в область привычной практики. «Бестелесные эффекты никогда не бывают причинами друг друга. Скорее, эффекты — лишь „квази-причины“, подчиняющиеся законам, выражающим, возможно, в каждом конкретном случае относительное единство или смешение тел, от которых эти эффекты зависят как от своих реальных причин» [2, с. 35]. *Призвуки*, и даже *незвуки*, которыми оперирует композитор в *Capriccio*, выносятся на поверхность сверхзвучность, которая может возникнуть вследствие определенных акустико-резонансных эффектов при виртуозном исполнении, например, Каприсов Н. Паганини. Искажение привычных звуков, преобразование их в легчайшие бестелесные призвуки, которые, резонируя друг с другом, образуют изумительные «воображаемые мелодии» — это «поверхностные эффекты», из которых «испаряются» первопричины звучания, оставляя лишь следствия. «Парадокс — это освобождение глубины, выведение события на поверхность и развертывание языка вдоль этого предела. Юмор — искусство поверхности, противопоставленное старой иронии — искусству глубины и высоты» [2, с. 25].

Среди особых концептуальных свойств музыкального языка С. Шаррино можно назвать парадоксальность мышления и юмор, с которым он выносит на поверхность глубинные процессы. Например, в *L'opera per flauto* масштабный оперный жанр он воплощает средствами одноголосного по своей природе инструмента — флейты.

*L'opera per flauto* (1990) включает в себя семь частей, написанных в период между 1977 и 1990 гг. Долгий отбор искомым звучностей, которыми можно свободно оперировать, определил неспешность разворачивающегося в этом сочинении творческого процесса. Части цикла включают в себя названия, не объединенные какой-либо общей идеей, кроме выявления разнообразнейшего флейтового «лексикона». Одно из них — *Hermes* — из греческой мифологии. В греческой мифологии Гермес — посыльный между богами и смертными, тот, кто ведет души мертвых в загробную жизнь. И снова звуковой интерес композитора оказывается на пороге: между божественным и человеческим, между жизнью и смертью.

Понимание музыки как определенного порога восприятия, провозглашенное в творчестве Ж. Гризе, оказывается актуальным для итальянского композитора. Динамические контрасты от фортиссимо к тишейшей динамике не меняют общего «размытого» колорита. По-прежнему работая с призывками, однако реализуемыми в различном динамическом качестве, в данной пьесе С. Шаррино обращается к резонирующим гроздьям мультифоников.

Использование в качестве основных звучаний призывков и всевозможных периферийных (в прежней композиторской практике) способов звукоизвлечения — одна из характерных черт новой музыки. Тембро-красочный глоссарий составляют и мультифоники у духовых, наряду с нетрадиционными способами вдувания, и изменения окраски звука — осцилляции, и флажолеты у струнных, и призывки при особом ведении смычка — от *molto sul tasto* до *molto ponticello*. Результаты этих специфических приемов образуют в сочетании друг с другом «воображаемые мелодии», которые воз-

Salvatore Sciarrino  
HERMES  
per flauto  
da eseguire nei luoghi più echogianti

a Roberto Fabbriciani

никают в результате резонанса. Подобная «призрачность» заставляет вслушиваться, рассматривая всевозможные тончайшие и незримые «оттенки белого».

*All'aure in una lontananza* (Аура на расстоянии) — название одной из частей, навеянное сонетом итальянского поэта Джамбаттиста Марино (1569–1625). Отсылая слушателя к поверхностному уровню звучания, отстраненному, прошедшему своего рода пространственно-временную фильтрацию, С. Шаррино оперирует тончайшими градациями от пиано (*p*) — в сторону уменьшения силы звука — до *pppp* и даже до обозначения «нулевой звучности», свойственной спектралистам (т. е. возникновения звука из тишины). Основные приемы этой пьесы во многом типичны для итальянского композитора: легкие и невесомые двойные тремоло, чередующиеся с громкими, полными «воздушного шума» звуками на форте, разграничивающие переходы от одного вида тремоло к другому. Звуки проступают сквозь невидимые фильтры, отражая нечто лишенное телесности — ауру, свечение, незримую энергию.

Salvatore Sciarrino

ALL'AURE IN UNA LONTANANZA

per flauto in sol (o flauto in do o flauto basso)

a Roberto Fabbricani



Secondo il proprio respiro

С. Шаррино делает нечто подобное и в кларнетовой пьесе *Позволь мне умереть, не проснувшись* (1982). Композитор находит изумительную метафору: «муха, бегущая по краю зеркала, — это украшение для вечности». Линия горизонта, отделяющая сновидение от яви, бытие от смерти. Сам композитор говорит об этом следующее: «Со мной музыка достигает пороговой области. Подобно мечтам, в которых проявляются очертания сущностей, но они еще не существуют. <...> И эти очертания пересекаются с порогом бессознательного состояния, с мерцанием. Звуки, расположенные невероятно близко к горизонту чувств, вас посетят при переходе из древней тишины в затопленные отделы памяти» [11].

Вокальные, хрипящие, ударные, дрожащие, трепещущие звучания «Оперы для флейты» отражают в большей степени экзистенциальный, нежели реальный подход

к «воображаемой опере» в *L'opera per flauto*. Пространственно-акустический параметр становится в данном случае лишь плодом воображения.

Использование как реальной, так и сложно-преобразованной тишины — это его собственный композиторский способ освобождения от какой бы то ни было композиционной риторики. Сознательно отклоняя структуралистский подход, С. Шаррино балансирует на грани интуиции и структурирования, призрачности и бытия. «Нельзя сказать, что эффекты существуют. Скорее, они суть нечто такое, что в чем-то содержится или чему-то присуще, обладая тем минимумом бытия, которого достаточно, чтобы быть не-вещью, не существующей сущностью» [2, с. 20].

Призрачность, бестелесность, оперирование утонченностью всех возможных и воображаемых оттенков белого, необходимость вслушивания, включения воображения — все эти компоненты составляют эстетику Сальваторе Шаррино. Линия преемственности прослеживается со всей очевидностью: Луиджи Ноно — Хельмут Лахенманн — Сальваторе Шаррино. Несмотря на явные различия в технологии построения внутризвучкового пространства (отличающие структуралистский принцип Х. Лахенманна от интуитивно-структурного подхода С. Шаррино), своеобразная «логика смысла» оказывается вполне сопоставимой в обоих случаях: некоторая отстраненность звучания, оперирование призвуками, невозможность дифференцировать полнейшую тишину и тишайшие невесомые звучности вызывают ассоциации с бесконечностью и бестелесностью ленты Мебиуса: «Только огибающая поверхность и следуя границам, можно переходить на другую сторону — таковы свойства кольца Мебиуса. Неразрывность изнаночной и лицевой сторон смещает все уровни глубины. А поверхностные эффекты в одном и том же Событии, которое вобрало в себя все события, привносят в язык становление с его парадоксами» [2, с. 22].

#### Литература

1. *Петрусева Н.* Пьер Булез. Эстетика и техника музыкальной композиции. Исследование. М.; Пермь: Реал, 2002. 352 с.
2. *Делёз Ж.* Логика смысла. Фуко М. *Theatrum philosophicum* / пер. с фр. Я. И. Свирского. М.: Паритет; Екатеринбург: Деловая книга, 1998. 473 с.
3. *Кириллина Л.* Луиджи Ноно. URL: <http://www.opentextnn.ru/music/personalia/nono/?id=3655> (дата обращения: 10.01.2012).
4. *Stockhausen K.* ...wie die Zeit vergeht... // Stockhausen K. *Texte zur Musik*. Bde 1–10. Köln: M. DuMont Schauberg, 1963. Bd 1. S. 99–139.
5. *Grisey G., Fineberg J.* Did you say spectral? // *Contemporary Music Review*. 2000. Vol. 19, Issue 3. P. 1–3.
6. *Grisey G.* “Tempus ex machina”: a Composer’s Reflections on Musical Time // *Contemporary Music Review*. 1987. Vol. 2, Issue 2. P. 239–275.
7. *Lachenmann H.* Musik als existentielle Erfahrung: Schriften 1966–1995. Wiesbaden: Breitkopf/Hartel, 1996. XXVI, 454 S.
8. *Lachenmann H.* On Structuralism // *Contemporary music review*. New Developments in Contemporary German Music. 1995. Vol. 12, Issue 1. P. 93–102.
9. *Adorno Th. W.* Negative Dialektik. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1969. 406 p.
10. *Шаррино С.* Исследование белого III для ударных (1986). URL: <http://www.iscm.ru/index.php?page=composers&id=arensky&composer=sciarrino&work=research> (дата обращения: 01.02.2012).
11. *Шаррино С.* «Позволь мне умереть, не проснувшись» (1982). URL: <http://www.iscm.ru/index.php?page=composers&id=arensky&composer=sciarrino&work=research> (дата обращения: 01.02.2012).

Статья поступила в редакцию 28 апреля 2012 г.