

С. В. Лаврова

«НОНСЕНС» В МУЗЫКАЛЬНОЙ КОМПОЗИЦИИ ПОСЛЕДНЕЙ ТРЕТИ XX ВЕКА КАК «ПАРАДОКСАЛЬНЫЙ ЭЛЕМЕНТ И ВЕЧНЫЙ ДВИГАТЕЛЬ»

Композиционно-техническая основа и конструкция для музыки XX в. становятся адекватными по значимости многообразию самого музыкального содержания, столь важного для прежней иерархии эстетических ценностей. Отражая творческое своеобразие авторских концепций, составивших историю музыки последней трети XX в., они переходят и в новое тысячелетие, образуя индивидуальное понимание «смысла». Оказавшись на пересечении многих философских изысканий: герменевтики, экзистенциализма, постмодернизма, а также различных областей научного знания, таких как логика, лингвистика и психолингвистика, — эта проблема не могла не коснуться и новой музыки, в которой она образует своего рода композиционный стержень — отправную точку авторских поисков.

В русле богатейшего опыта ризоморфных связей¹ и в попытках выявить смысловую логику музыкальной композиции стоит обратиться к трактату «Логика смысла» французского философа Жюль Делёза, к теоретическим работам Карлхайнца Штокхаузена (Например, «Texte zur Musik») и исследованию итальянского композитора Сальваторе Шаррино «Le Figure Della Musica da Beethoven a Oggi» (1998).

Ж. Делёз 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» [2, с. 13].

Безусловным объединяющим элементом для новой музыки и философии Ж. Делёза становится восстание против классической традиции теории смысла, которое проявило себя в принципах авангарда начала XX в., порывающего с прежними основами, и переросло в бесконечность индивидуальных поисков собственной логики музыкальной композиции во второй половине века. Французский философ совершенно сознательно бросает ей вызов: он переворачивает устоявшиеся понятия, в первую очередь само понимание соотношения смысла и нонсенса. Утверждая, что смысл проистекает из абсурда, он опрокидывает привычную логику и строит свои необыкновенные заключения на основании парадоксального мышления Л. Кэрролла.

Чтобы разобраться в шокирующих выводах Ж. Делёза относительно того, что нонсенс и смысл вовсе не исключают друг друга, что нонсенс является источником смысла и «обеспечивает его дар» [2, с. 93], следует определить, что он понимает под смыслом,

¹ Ризома (*фр.* rhizome — корневище) — понятие философии постмодерна, фиксирующее принципиально внеструктурный и нелинейный способ организации целостности. Термин «ризома» был введен в философию в 1976 г. Ж. Делёзом и Ф. Гваттари в совместной работе «Rhizome» [1].

© С. В. Лаврова, 2012

нонсенсом и абсурдом. Обратимся к тексту одиннадцатой главы «Логике смысла»: «Смысл — это вовсе не принцип и не первопричина, это продукт. Смысл — это не то, что можно открыть, восстановить и переработать; он то, что производится новой машинерией. Он принадлежит не высоте или глубине, а скорее, поверхностному эффекту; он неотделим от поверхности, которая и есть его собственное измерение» [2, с. 99]. Одним из катализаторов нонсенса служит понятие «парадоксального элемента или вечного двигателя» [2, с. 99].

Функция нонсенса состоит в том, чтобы сочетать разнородные серии, координировать, создавать их резонанс, сводить их в одну точку, а также размножать, вводить в каждую из них многочисленные дизъюнкции. При этом парадоксальный элемент одновременно является и «избытком», и «недостатком», и «пустым местом», и «сверхштатным объектом», «плавающим означающим» и «утопленным означаемым», эзотерическим словом и экзотерической вещью, белым словом и черным объектом.

Антириторическое начало, заложенное в парадоксальном элементе, отсылает нас к аналогичной концепции в творчестве Сальваторе Шаррино, описанной в статье Джеймса Бунша [3], которая основана на опубликованном цикле лекций итальянского композитора — «Le Figure Della Musica da Beethoven a Oggi» (1998). В этой книге автор не только пишет об особенностях собственного творчества, но также рассматривает с позиций индивидуального творческого метода наследие классиков, в частности Л. ван Бетховена, тем самым подчеркивая, что парадоксальность мышления была присуща в отдельных случаях и классикам. Нетрадиционный подход к анализу классических произведений в какой-то степени типичен для деятелей новой музыки — он помогает им найти почву для собственных идей, утвердить их в общем контексте музыкальной культуры. Среди подобного рода критических работ следует упомянуть и статью К. Штокхаузена «Каденционная ритмика Моцарта» (1956) [4], где автор обнаруживает связи между гармоническими и метроритмическими элементами на уровне простейших математических отношений. С. Шаррино также находит логическое и историческое обоснование собственной системе взглядов, обращаясь, в частности, к квартетам Л. ван Бетховена [5].

Теодор Адорно в статье «Поздний стиль Бетховена» [6] пишет, что у Л. ван Бетховена есть крайне «невыразительные, отрешенные построения». Он ассоциирует их с «полифонически объективными конструкциями современной музыки». «Разорванность бетховенских форм, — утверждает Т. Адорно, — далеко не всегда вызвана ожиданием смерти или демонически-саркастическим настроением: творец, поднявшийся над миром чувственности, не пренебрегает такими обозначениями, как *santabile* и *compiacevole* или *andante amabile*. Он держится так, что отнюдь не просто приписать ему клише субъективизма. Ибо в музыке Бетховена субъективность, совершенно в кантовском смысле, не столько прорывает форму, сколько ее созидает, порождает. Примером может служить „Аппассионата“: эта соната настолько же слитнее, плотнее, „гармоничнее“ поздних квартетов, насколько и субъективнее, автономнее, спонтаннее» [6].

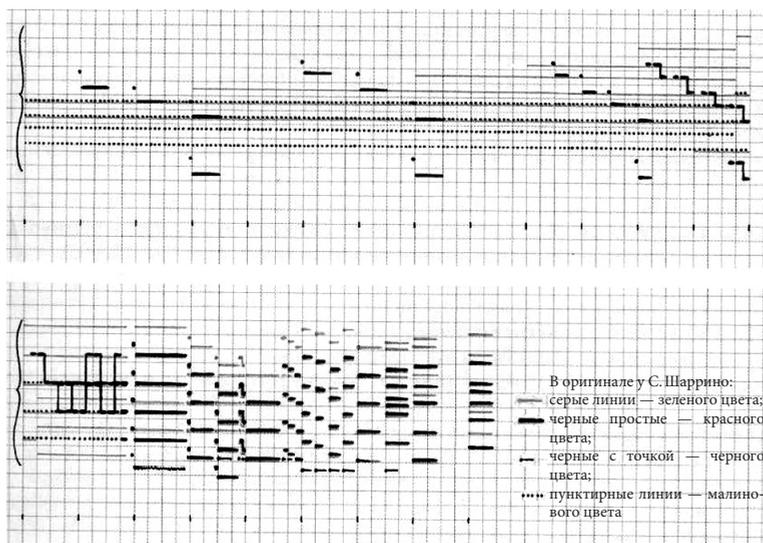
Характеризуя антириторическую систему С. Шаррино, исследователь Джеймс Бунш называет три основных ее элемента:

- непрерывные поиски опровержения самих основ слушательского восприятия, переворачивающие с ног на голову обусловленность опытом музыки прошлого;
- отклонение от синтаксического способа формальной организации, установленной в пределах каждой конкретной композиции;

— сознательное отступление от традиционных пространственно-временных представлений о линейности и причинно-следственной связи событий.

«Le Figure Della Musica da Beethoven a Oggi» — опубликованные лекции о музыке композитора — организованы таким образом, что отправной точкой в них являются зрительно-архитектурные образы: первая фигура — флорентийский живописец Доменико Гирландайо и его «Коронация Девы Марии», затем обращение к архитектуре Базилики Святого Петра и далее к Джейсону Поллаку, в связи с изобразительным искусством которого С. Шаррино пишет о текстуре и процессе аккумуляции цвета на поверхности. Его также интересуют тонкости постижения цвета. Далее переход к следующей «фигуре» выглядит вполне мотивированным: партитура Групп К. Штокхаузена становится словно графическим продолжением Дж. Поллака. В этой же части итальянский композитор апеллирует к Л. ван Бетховену, утверждая, что именно в его творчестве начинается прорыв, вследствие которого музыка разрывает пределы времени и свободно живет в звуковом поле, сокрушая временные горизонты [7, p. 27].

Диаграмма, с помощью которой С. Шаррино объясняет логику своих заключений относительно 9-й симфонии Л. ван Бетховена, отражает следующие моменты партитуры: красным цветом отображаются духовые инструменты, зеленым — постепенное crescendo к общему tutti. Таким образом, следует процесс накопления, аккумуляции элементов, движущихся навстречу «большому взрыву», кардинальным образом меняющему ход и последовательность событий:



Сравнивая «Группы» К. Штокхаузена и 9-ю симфонию Л. ван Бетховена, С. Шаррино говорит о том, что оба сочинения были задуманы в рамках того времени, когда они создавались, как нечто гигантское. Антириторическое начало в обоих сочинениях, вызванное вторжением резких изменений, разрывающих поверхность, во многом связано с принципом монтажа. К. Штокхаузен использует различные типы соотношений и принцип разделения инструментально-звуковых масс, основывается на звучании в одновременности различных темпов и антифонных и стереофонических противопоставлений.

Концепция момент-формы, проявившая себя у К. Штокхаузена, вызывает невольные аналогии в шарриновском принципе разрыва поверхности «окнами» (Windows). Попытка, предпринятая немецким композитором в момент-форме, репрезентирует его стремление победить конечность времени, «победить смерть». С новой концепцией времени К. Штокхаузен связывает преодоление слушательской инерции, аналогично первому из вышеупомянутых трех принципов антириторики С. Шаррино. «Кто внял однажды, тот будет внимать всегда, все равно, знает ли он, что никогда больше ничего не услышит, или не знает... расколотое однажды молчание никогда вновь не станет целым», — заканчивает свою статью о «Момент-форме» словами С. Беккета К. Штокхаузен [8, S. 180].

Репродуцирование, накопление, служащие дальнейшим объектом рассмотрения у С. Шаррино, — это общие принципы, которые сформированы работой над пространственно-временной проекцией сочинения под руководством композиторской интуиции. Процесс мультиплицирования опять же оказывается общим для принципиально различных как в стилевом, так и в эпохальном отношении сочинений. В связи с этим упоминаются и «Весна Священная» И. Стравинского, и формы канонических имитаций в фуге «Курге» из Реквиема Д. Лигети, и Первая симфония Г. Малера, и «Partiels» Ж. Гризе, и скульптурные композиции итальянца Марио Сероли, и др.

«Большой взрыв» — следующий пункт теории С. Шаррино — это своего рода установление причинно-следственной связи разрывов на поверхности формы, одновременно эффект и смысловая логика. Он строго соприсутствует со своей причиной, соразмерен ей и определяет эту причину как имманентную, неотделимую от эффекта.

Вместе с тем, по утверждению Ж. Делёза, «смысл — это всегда эффект, но эффект не только в каузальном смысле. Это также эффект в смысле „оптического эффекта“ или „звукового эффекта“, или, еще точнее, эффекта поверхностного, эффекта позиционного и эффекта лингвистического. Итак, эффект — вовсе не видимость или иллюзия, а продукт, разворачивающийся на поверхности и распространяющийся по всей ее протяженности» [2, с. 98].

С. Шаррино наглядно объясняет принцип разрыва поверхности на примере своей Второй фортепианной сонаты (1983). Начальный аккорд на *ff* спроецирован композитором на высочайший и самый низкий регистры фортепиано и сопровождается рядом хроматизированных созвучий. Эти фигуры вкрапляются по барочному принципу ачкакатуры: как будто они отскакивают от начального аккорда.

С. Шаррино говорит об еще одном типе разрыва, который проистекает из антириторической стратегии неожиданности и линейной необусловленности. Если первый тип в той или иной степени обнаруживает причинные связи, то второй тип вызван особенностями пунктуации; он стремится сломать непрерывность статических ситуаций и проявить себя в «формах windows». Пример Второй сонаты для фортепиано чрезвычайно показателен с точки зрения воплощения идеи разрыва поверхности, дискретности, образующейся под действием первопричины. В отличие от подобного пунктирного принципа формообразующей логики других представителей новой музыки, таких как Х. Лахенманн, этот «разрыв» возникает под воздействием. Таким образом, следствие оказывается обусловленным определенным акустическим событием, а не возникает под руководством абстрактной структуры — «временной сетки» — *Zeitnetz*². В приводимом

² Тема «временной сетки» — *Zeitnetz* — разработана в диссертации «Композиция Хельмута Лахенманна: эстетическая технология» [9].

далее примере авторского анализа сонаты эти свойства формы проявляют себя со всей очевидностью:

The image displays a musical score for piano, consisting of six systems of staves. The score is annotated with various markings, including first, second, and third endings, and dynamic markings such as *ff*, *f*, *p*, and *mp*. The annotations are color-coded: red boxes and numbers (1) are placed above the staves, yellow boxes and numbers (2) are placed below, and blue boxes and numbers (3) are placed below the staves. The score is written in a complex, multi-measure style with many accidentals and ties.

В оригинале у С. Шаррино: 1 — красный цвет; 2 — желтый; 3 — голубой.

Подводя некоторые итоги, обратимся снова к тексту Ж. Делёза: с его точки зрения, задача сегодняшнего дня состоит в том, чтобы «заставить пустое место циркулировать, а доиндивидуальные и безличные сингулярности — говорить короче, чтобы производить смысл» [2, с. 98]. Безусловность аналогии с антириторикой Сальваторе Шаррино очевидна: разрывы поверхности и пустоты провоцируют циркуляцию развития событий в условиях отсутствия линейности, новые смыслообразования.

Литература

1. Делёз Ж., Гваттари Ф. Ризома. Тысяча плато // Альманах «Восток». 2005. № 11/12 (35/36). URL: http://www.situation.ru/app/j_art_1023.htm (дата обращения: 12.05.2012).
2. Делёз Ж. Логика смысла. Фуко М. *Theatrum philosophicum* / пер. с фр. Я. И. Свирского. М.: Раритет; Екатеринбург: Деловая книга, 1998. 473 с.
3. Bunch J. Anti-Rhetoric in the music of Salvatore Sciarrino. URL: <http://camil.music.uiuc.edu/~jbunch2/files/Writings%20-%20Sciarrino%20Paper.pdf> (дата обращения: 10.02.2012).
4. Stockhausen K. Kadenzrhythmik der Mozart // Darmstadter Beitrage zur neuen Musik. 1956. № 4. S. 38–72.
5. Цит. по: Цареградская Т. К. Штокхаузен и морфология нового времени. URL: <http://musxxi.gnesin-academy.ru/wp-content/uploads/2010/04/Zaregradskaya.pdf> (дата обращения: 11.02.2012).
6. Адорно Т. Социология музыки. URL: <http://www.philosophy.ru/library/adorno/02.html> (дата обращения: 12.02.2012).
7. Sciarrino S. *Le Figure Della Musica da Beethoven a Oggi*. Milano: Ricordi, 1998. 148 p.
8. Stockhausen K. Momentform: Neue Beziehungen zwischen Aufführungsdauer, Werkdauer und Moment // Stockhausen K. *Texte zur Musik*. Bde 1–10. Köln: M. DuMont Schauberg, 1963. Bd 1. S. 89–210.
9. Колико Н. Композиция Хельмута Лахенманна: эстетическая технология: автореф. дис. ... канд. иск. / Рос. акад. музыки им. Гнесиных. М., 2002. 24 с.

Статья поступила в редакцию 6 июня 2012 г.