

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ МУЗЫКАЛЬНОГО ИСКУССТВА

УДК 7.01

С. В. Лаврова

СТРУКТУРНОЕ МЫШЛЕНИЕ И ПРИНЦИП ПОЛИВАЛЕНТНОСТИ В ЕВРОПЕЙСКОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КОМПОЗИЦИИ ПОСЛЕДНЕЙ ТРЕТИ XX ВЕКА В КОНТЕКСТЕ ИДЕЙ «ЛОГИКИ СМЫСЛА» Ж. ДЕЛЁЗА

Творческие концепции новой музыки отражают себя через понятие композиционной структуры. Объясняя свое отношение к принципам структурирования, композитор обосновывает свой собственный творческий метод.

Начиная с середины XX века происходит смена «структурного» типа мышления «серийным» типом, порождающим новые формы коммуникации. С поворотом к серийному мышлению в начале 1950-х годов наступает и новый этап в истории музыки, создающий немало сложностей в трактовке самого понятия «структура». Ее принципиальная обращенность к сложным концепциям в XX в. выражена в известном высказывании П. Булеза: «Формы синтаксической организации просты: монодия, гетерофония, полифония; но они в равной степени должны быть обращены к сложным концепциям: полифонии полифоний, гетерофонии гетерофоний, гетерофонии полифоний и т. д., из которых образуются простые формы» (цит. по: [1, с. 240]).

Аналогичен с точки зрения сложной системы взаимодействий и структурный подход Я. Ксенакиса. В статье «Пути музыкальной композиции» композитор говорит о необходимости появления нового типа музыканта-разработчика: «Форма, структура, организация, задуманная по модели марковских цепей или по примеру функций соединенных вероятностей, может одновременно использоваться на различных уровнях музыкальной микрокомпозиции, мезокомпозиции, макрокомпозиции» [2, с. 23]. Предъявляя к этому новому типу довольно высокий уровень требований, композитор далее говорит о том, что настало время создания новой науки «всеобщей морфологии», ориентированной на междисциплинарный подход в области научных знаний, перенесенных в плоскость новой музыки.

Вместе с тем понятие это неоднозначное и сложное. Так, употребляя в своих статьях термин «структура», П. Булез тем не менее нигде не дает ему четкого определения.

Лаврова Светлана Витальевна, канд. иск., доц., Санкт-Петербургский государственный университет;
e-mail: slavrova@inbox.ru

В *The System Exposed* (1951) [3] — в главе о сериализме он пишет, что под «структурой» понимает упорядоченное «линейное» строение какого-либо отдельного параметра. Структура определяется на различных уровнях: она может быть локальной, глобальной, фиксированной и подвижной, а также формантной, т. е. целостной.

К. Штокхаузен в статье «Четыре критерия электронной музыки» [4] говорит о музыкальной структуре в качестве результирующего контрапунктирования параметров в четырехмерном пространстве, представленном длительностью, высотой и динамикой.

В мышлении Х. Лахенманна, органично связанном с сериальной традицией, структура соотносится с результатом контрапункта своеобразно трактованных параметров. В ранней статье «Звуковые типы новой музыки» (1966) Лахенманн дает однозначную характеристику «структуры», говоря о ней как о «полифонии расположений»¹. Именно такое определение специфике творческого метода немецкого композитора дает Н. Колико в своем диссертационном исследовании [5].

Вышеперечисленные суждения классиков авангарда второй половины XX столетия, с одной стороны, выражают неоднозначность понятия «структура», с другой, характеризуют различия творческих методов и нуждаются в отдельном рассмотрении. Сделать какие-либо выводы без междисциплинарного подхода и обращения к философии, которая так или иначе определяет этот метод, не представляется возможным. Так, Х. Лахенманн основывает свои идеи на оппозициях «методологического структуризма», а негативная диалектика Т. Адорно, ставшая базисной для концепции Х. Лахенманна, закрепляет и увековечивает музыку как отрицание, как жест социального протеста. Диалектический принцип также определяет и выбор основных парных эстетических категорий для композитора: музыкальный материал и структура; форма и ее выражение; звуковое пространство и время как его рамка.

Сериальное мышление на уровне работы с параметрами звука в качестве замкнутых структур сочетается с формой, базирующейся на принципе, основанном на идее безрепризности и методе чередования секций, образующих своего рода пунктирный профиль музыкальной композиции.

Противопоставляя серийное и структурное мышление, У.Эко в трактате «Отсутствующая структура» цитирует Булеза: «Серийность становится формой поливалентного мышления <...> Это категорическое опровержение классического мышления, желающего, чтобы форма, с одной стороны, была предзадана, и в то же время представляла собой общую морфологию <...> Классическое тональное мышление существует в завершенном мире, в котором все держится силами притяжения и отталкивания, в то время как серийное мышление, напротив, живет в непрестанно расширяющейся Вселенной» [6].

Таким образом, точка зрения, высказанная П. Булезом в его стремлении к предзаданности и созданию общей морфологии формообразования, присущих серийному мышлению, не противоречит идее «всеобщей морфологии» Я. Ксенакиса, если рассматривать ее в контексте постоянного вселенского расширения.

Порождение «открытых структур», о которых пишет У.Эко, происходит не только в музыке, но и в других видах искусства. Предлагая теорию «открытого произведения», У.Эко подвергает сомнению саму возможность использования традиционного аналитического инструментария при обращении к «открытому произведению».

¹ Перевод статьи «Звуковые типы новой музыки» Х. Лахенманна составляет одно из приложений диссертации Н. Колико «Композиция Хельмута Лахенманна: эстетическая технология» [5].

Французский философ Ж. Делёз в трактате «Логика смысла» также не пытается применять привычные аналитические категории. Он протестует против классической традиции теории смысла, совершенно сознательно бросая вызов классике, переворачивая многие устоявшиеся мнения, прежде всего само понимание соотношения смысла и нонсенса. Нонсенс и смысл не только не исключают друг друга — в этой понятийной паре нонсенс выступает источником смысла. Отсюда и проистекает смысловая инверсия: «Утверждение между смыслом и нонсенсом изначального типа внутренней связи, некоего способа их соприсутствия необходимым образом задает всю логику смысла» [7, с. 91]. Именно этот путь оказывается наиболее близким для анализа новой музыки, которая опрокидывает и разрывает границы замкнутости классической завершенности.

И все же, несмотря на разомкнутость этой системы, несмотря на пренебрежение синтаксисом как таковым в отдельных случаях, структура — всеобщее понятие для новой музыки. Обратившись к творчеству Джона Кейджа, по-своему интерпретировавшего соотношение смысла и нонсенса, во многом в близком делёзовскому ключе, в его статье «Предшественники современной музыки» (1948) [8] можно найти изложение его теории музыкальной композиции, включающей четыре элемента: материал, метод, структуру и форму. «Структура в музыке — это ее делимость на части от мелкой фразы до крупной секции. Форма есть содержание, целостность. А метод — способ управления целостностью нота за нотой. Материалом музыки являются звук и тишина. Композиция — это интеграция всего вышперечисленного» [8]. Таким образом, структура в системе Кейджа оказалась не менее важным элементом, чем форма, так как под формой он понимал целостность музыкального произведения, а структура — явление более высокого порядка: основа и первопричина целостности, воплощение в виде числовой формулы, определяющей все уровни композиции. Эта теория музыкальной композиции Д. Кейджа в очередной раз свидетельствует в пользу того, что в музыкальной композиции отношение к структурированию носит неоднозначный характер.

К. Штокхаузен считал сериальную систему в определенном смысле утопической, так как предполагавшееся изначально равноправие дифференцированных параметров на практике показало свою несостоятельность: детерминированная таким образом тоновая и интервальная организация звуковысотности соседствовала с параметрами ритма и артикуляции, упорядоченными согласно совершенно иной упрощенной логике. А мультиплицирование мельчайшей ритмической единицы также обнаруживало свою искусственную привязку длительности к высоте звука.

Эту критику избыточности структуры в отношении органической несогласованности ее составляющих Я. Ксенакис высказывал еще в середине 1950-х годов, когда сериализм находился на стадии своего «расцвета». Две основы сериальной музыки — серия и полифоническая структура — содержат уже в своем зародыше деструктивные свойства, не говоря уже о том, что сериализм оперирует элементарными математическими процессами — комбинаторикой двенадцатизначного ряда. В качестве альтернативы этому композитор предлагает значительно более сложную и одновременно более близкую самой природе интуитивную математику и стохастический метод. Он предпочитает гетерофонию, проистекающую из всеобщей логики и законов природы, где сосуществуют голоса в качестве вариантов (ветвей) единой мелодической линии (ствола). Результат этого переплетения не позволяет уловить все нюансы соотношения линий и дает макроскопический эффект иррационального и случайного распространения звуковой массы. В трансформации геометрических фигур в рядах в «теории решета», специфических по-

лифонические структурах — «арборесценциях», спектральных экранах с применением марковских цепей и в волновых формах стохастического синтеза преобразуется множество вариантов пространственно-временной комбинаторики². Композитор сознательно ограничивал себя в исходных принципах сочинения музыки до минимума, перенося их в область композиционной работы над конкретным произведением.

Во многом метод Я. Ксенакиса, отправной точкой которого стала критика сериализма, и штокхаузеновская техника 1960-х годов обнаруживают некоторую общность: «Различные группы в композиции имеют различные черты пропорционирования, различные структуры, которые связаны друг с другом таким образом, что могут быть поняты как качества одной группы и соотнесены с другими группами по степени их родства» [10, с. 65]. «Скорее мы направляем слух на целое, которое производит впечатление собирательного целого, где отдельные единицы отличаются в такой степени, что связи между ними не растворяются, одни не стремятся быть важнее других <...> Мы называем это „структурным сочинением и слушанием“» [10, с. 65–66].

Таким образом, ксенакисовская, как и штокхаузеновская, критика сериализма не беспочвенна: «слишком много означающих знаков» [7, с. 94] и слишком мало связующих элементов между ними, чтобы можно было говорить о глубинной органической связи, а стремление к единому «структурному сочинению и структурному же слушанию», с одной стороны, ведет к усложнению общего композиционного уровня и поискам живой, воспроизводящей другие элементы генерирующей структуры. С другой стороны, Ж. Делёз упоминает в восьмой серии своей «Логике смысла» сформулированный К. Леви-Строссом парадокс, аналогичный парадоксу Лакана, имеющий в его изложении форму антиномии: когда даны две серии — означающая и означаемая, то первая представляет избыток, вторая — недостаток. Посредством избытка и недостатка серии соотносятся и отсылают друг к другу, оставаясь в вечном неравновесии и непрерывном несовпадении-смещении. При всей невозможности прямых сопоставлений смысловых серий в предложении со структурами в композиции новой музыки принцип соотношения избыточности и недостаточности структурного мышления — этот парадокс оказывается весьма характерным и для новой музыки и особенностей структурирования композиции и может проявлять себя на различных уровнях.

1. Предкомпозиционный уровень. Генерирование первоначальной «матрицы» композиции — единой сверхидеи, благодаря которой формируются и все остальные уровни композиции. Так это происходит в сериальной технике, где к общей для этого направления технике добавляется оригинальная авторская идея ее применения — или техника мультипликации, используемая Булезом в «Молотке без мастера», или «виртуальный канон» (Derive-I), или «техника складки» [1]. Общая серийная структура, руководство которой осуществляется предпринимаемым автором особым «порядком чтения», определяет интеграцию всех составляющих композиции.

2. Мультисерийная структура, центральным элементом системы которой становится комплексная взаимосвязь происходящих внутри различных измерений музыкального материала в композициях «новой сложности». Техника «генерирования» определяется первоначальной серией, последовательностями ритма и интервалов. «Решетка», регулирующая массу «неоформленных творческих желаний»³, выступает

² Эта тема разработана в диссертационном исследовании М. Дубова [9].

³ «Решетка» — понятие, которое вводит для объяснения своего творческого метода английский композитор Б. Фернихоу — представитель направления «new complexity».

своего рода координатором не только композиторских идей, но также и различных композиционных уровней. Две серии, парадоксальным образом взаимодополняющие друг друга, избыточность или недостаточность которых Делёз упоминает в связи с Лаканом, у Фернихоу проявляют себя на уровне формы в виде изначально существующих «сюжета» и «субсюжета». Они соединяются в процессе взаимного разрушения и трансформации.

3. Организующая единое целое лахенманновская *Временная сетка* [Zeitnetz] [5] — протяженный ряд серийно пермутированных и ритмически оформленных звуков, которые выполняют функции абстрактных указателей, фиксирующих вступление или «выключение» различных звуковых *семейств*, кульминационные зоны и многое другое. Она стоит в иерархии композиционных уровней над всей музыкальной тканью сочинения и носит скрытый от слушательского восприятия характер невидимого руководства.

Во Втором квартете (*Reigen seliger Geister*) (1992) звуки *временной сетки* — уже результат перекрестной пермутации исходного ряда.

Числовые пропорции, определяющие порядок вступления звуковых семейств и время их «событий», сформированы на основе того же перекрестного принципа.

Необходимо также отметить, что перекрестный принцип, во многом характерный для сериализма («Перекрестная игра» К. Штокхаузена, «Полифония X» П. Булеза), у Лакхенманна носит принципиально иной характер. Высоты звуков, если и обязаны своей организацией двенадцатитоновым пермутациям, в любом случае олицетворяют собой только генерирующий принцип. На принятие Лакхенманном структурализма в качестве отправной точки осуществления творческого первоначального замысла указывает в его концепции наличие вышеупомянутой методологической системы оппозиций, свойственных ему в той или иной степени [5].

Вновь обратившись к тексту «Логика смысла» Делёза, можно найти у него подтверждение необходимости обретения элементов посредством единого универсального ядра: «Каким бы образом язык ни был дан, элементы языка должны обретаться все вместе, все сразу, так как они не существуют независимо от их возможных дифференциальных связей. Но означаемое вообще принадлежит к порядку познаваемого, а познание подчиняется закону поступательного движения, перехода с уровня на уровень — *когда уровни надстраиваются друг над другом*» [7, с. 75].

Эта иерархия элементов языка ничуть не меньше волнует и композиторов, о чем свидетельствуют приведенные выше цитаты из высказываний Я. Ксенакиса, К. Штокхаузена и Х. Лакхенманна.

Возвращаясь к лахенманновской иерархии структуралистских оппозиций и рассмотрев первую из них (материал и структура), мы также придем к некоторому несоответствию означаемого и означающего: «конкретная ситуация», к описанию которой в тех или иных случаях стремится композитор, не всегда укладывается в жесткие рамки структуры: «Это музыка, — говорит Лакхенманн в комментарии к *Pression*, — в которой организацию звуковых событий составляет способ их извлечения, и он так же важен, как и конечные результирующие акустические качества. Тембр, громкость и т. д. не столько существуют для самих себя, сколько *описывают конкретную ситуацию*» [11, р. 75]. Этот парадокс Делёз называет парадоксом Робинзона: «Ясно, что на необитаемом острове Робинзон мог воссоздать аналог общественной жизни, только подчинив себя — сразу и всем — взаимосвязанным правилам и законам, пусть даже их не к чему было приме-

нять. Напротив, завоевание природы идет поступательно, отдельными этапами, шаг за шагом. Любое общество, каким бы оно ни было, представлено всеми своими законами сразу — юридическими, религиозными, политическими, экономическими, законами, регулирующими любовь и труд, деторождение и брак, рабство и свободу, жизнь и смерть. Но завоевание природы, без которого общество не может существовать, развивается постепенно — от овладения одним источником энергии или объектом труда к овладению другим. Вот почему закон обладает силой еще до того, как известен объект его приложения, и даже при том, что этот объект, возможно, никогда не будет познан» [7, с. 77].

Далее Ж. Делёз говорит о том, что именно такое неравновесие делает возможными революции. И именно такое несоответствие выступает неизменным двигателем преобразований в композиторской технике новой музыки.

Устанавливая оппозицию означающего и означаемого, Ж. Делёз формулирует закон *регрессивного синтеза*, из которого следуют два вывода: 1) существуют постоянные переходы в сериях означающего и означаемого, т. е., по существу, их разграничение релятивно; 2) означаемое в бесконечно размножающихся сериях теряется [7, с. 77].

У. Эко, противопоставляя серийное и структурное мышление, обращался к опыту послевоенного авангарда, в частности к музыке П. Булеза. Постоянное системное обновление, расширяющийся структурный модус, образование многоступенчатых сложно и связей обращают исследовательский интерес в область избыточности знаков, с трудом поддающихся классификации. Подобная «избыточность» вновь отсылает нас к выводам Ж. Делёза: между смыслом и nonsensom существует изначальный тип внутренней связи, а способ их соприсутствия необходимым образом задает всю смысловую логику произведения. Избыточность порождает несоответствия и обращает в область стихийного. Преодоление принципа замкнутости оказывается наиболее близким для анализа новой музыки, которая опрокидывает традиционную логику, уравнивая ее в правах с nonsensom.

Литература

1. Петрусева Н. Пьер Булез. Эстетика и техника музыкальной композиции. Исследование. М.; Пермь: Реал, 2002. 352 с.
2. Ксенакис Я. Пути музыкальной композиции / пер. Ю. Пантелеевой // Слово композитора (по материалам второй половины XX века): сб. тр. М.: Российская академия музыки им. Гнесиных, 2001. С. 22–35. (Российская академия музыки им. Гнесиных: сб. трудов. Вып. 145.)
3. Boulez P. The System Exposed (1951) // Boulez P. Orientations: collected writings. London: Faber, 1986. P. 129–142.
4. Stockhausen K. Четыре критерия электронной музыки / пер. В. Громадина. URL: <http://rmusician.ru/archives/2730.htm> (дата обращения: 10.02.2012).
5. Колико Н. И. Хельмут Лахенманн: эстетическая технология: автореф. дис. ... канд. иск. М., 2002. 24 с.
6. Эко У. Отсутствующая структура. Введение в семиологию. URL: http://belpaese2000.narod.ru/Teca/Nove/eco_struttura.htm_Toc35763069 (дата обращения: 20.03.2012).
7. Делёз Ж. Логика смысла. Фуко М. *Theatrum philosophicum* / пер. с фр. Я. И. Свирского. М.: Раритет; Екатеринбург: Деловая книга, 1998. 473 с.
8. Ценова В. Пересекающиеся слои, или Мир как аквариум. Джон Кейдж — Валерия Ценова (интервью, которого не было). URL: <http://www.21israel-music.com/Cage.htm> (дата обращения: 30.03.2012).
9. Дубов М. Янис Ксенакис — архитектор новейшей музыки: автореф. дис. ... канд. иск. М., 2008. 18 с.
10. Stockhausen K. Texte zur Musik. Bde 1–10. Bd I. Köln: M. DuMont Schauberg, 1963.
11. Lachenmann H. *Pression für einen Cellisten: Revision version 2010*. Mainz: Breitkopf and Haertel, 2010. 18 S.

Статья поступила в редакцию 6 июня 2012 г.