

С. В. Лаврова

ДВЕ СТОРОНЫ ЗВУКОВОГО ВОСПРИЯТИЯ НОВОЙ МУЗЫКИ: Х. ЛАХЕНМАНН — ЭНЕРГИЯ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО ЖЕСТА И НОВЫЙ ТИП СЛУШАНИЯ

«Третья эпоха»* — послевоенная музыкальная практика, 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 также и 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 тесно взаимодействовать на службе у какой-либо общей идеи. Вместе с тем новая музыка привела в движение все течения и направления, развивавшиеся параллельно в ее недрах, которые пришли к функциональному взаимообмену, как и различные составляющие современного звукового спектра.

Для Новой музыки одним из наиболее важных факторов выступает контекст. Немецкий композитор Х. Лахенманн говорит о «новом контексте звука», где звуки внешнего мира вовлекаются в единое целое, и шум осмысливается как структура, в результате чего, мы начинаем постигать красоту того, что поколения музыкантов отбрасывали как нечто недостойное внимания.

Новый контекст «тишины» и шумового материала становятся следствием действия *трансгрессии* (сложности). Прежнее понимание звука, в качестве тонального элемента, так или иначе связанного с характеристиками консонанса или диссонанса, сменяется новыми эмпирико-акустическими представлениями. Его исходные параметры, такие как высота, тембр, громкость и продолжительность обогащаются процессуальностью — (атака и затухание).

К концу 60-х годов XX в., после многолетних опытов с музыкальными инструментами Х. Лахенманн приходит к эстетике, названной им «конкретная инструментальная музыка», которая проявила себя в интеграции новых звучностей в русле европейской симфонической традиции. Коллекция детально продуманных композитором непривычных звучностей, извлекаемых из обычных инструментов симфонического оркестра, составляет арсенал его звуковых средств. Безусловно, подобный опыт раздвигает границы исполнительской техники, выводя исполнителя и слушателя на новые рубежи и предлагая ему непредсказуемый эстетический результат, одновременно тщательно стратегически спланированный и композитором. Отношение немецкого композитора к электронной музыке, в которой отсутствует энергия исполнительского жеста, исключительно негативное. Отринув для себя и собственного творчества «мертвый звук», запертый в колонки, Х. Лахенманн пытается воссоздать нечто совершенно необычное средствами вполне привычных для

Лаврова Светлана Витальевна — кандидат искусствоведения, доцент, Санкт-Петербургский государственный университет, композитор, член союза композиторов России; e-mail: slavrova@inbox.ru

* Появление электронных и электронно-инструментальных композиций Х. Х. Штукеншмидтом определен как «третья эпоха» в музыке [1, S. 17].

© С. В. Лаврова, 2013

филармонической практики акустических инструментов, причем композитор классифицирует и определяет спектр используемого им материала [2]

В этом смысловом поле более не существует в отдельности электроники или акустики: эти две категории неотделимы друг от друга. Так, сегодня мы можем наблюдать физический тип кольцевой или частотной модуляции звука, и, с этой точки зрения, нет более столь существенной разницы между этими двумя сторонами звуковой деятельности. Противопоставление одного другому противоречит здравому смыслу, так как их тесная взаимосвязь и обмен функциями — очевидны.

Известно, что в музыкальном восприятии органы слуха выполняют двойное кодирование звука: спектральное и временное. Происходит это таким образом, что все рецепторы становятся доступны также и сенсорному восприятию, отправляющему определенные импульсы в мозг.

Сам звук, с точки зрения Е.Назайкинского, обладает, двусторонним свойством: «с одной стороны, это объективное физическое явление — колебательный процесс, порождающий в упругой среде быстро распространяющиеся волны» [3, с.38]. Но также существует и другая сторона восприятия — «субъективное психологическое: нечто воспринятое слухом и отразившееся в сознании в виде особого психического образа» [там же].

Х. Лахенманн, говоря о типах звуков новой музыки, пытается свести бесконечное многообразие звуков к типологии звуковых объектов: «Эмансипация акустически представленного звука по отношению к его соподчиненной путем сравнения функции в музыке прошлого принадлежит к достижениям развития музыки нашего столетия» [2, S. 22]. Цель такого высказывания — не создание исчерпывающего варианта терминологии, а, скорее, некая провокация теоретической мысли в отношении дальнейшего развития идей композитора, разворачивающейся в этом направлении, импульс к практической композиторской деятельности, а также попытка взглянуть на происходящее в области новой музыки с позиции нового смысла акустического восприятия в перспективе. «Определенные задачи также заключаются в том, что звук не подразумевает собой нечто гомогенное в акустическом смысле, но музыка понимается как нечто “эмпирическое”, звук может быть воспринят, по крайней мере, с таким же успехом через гомогенность последовательно воздействующего принципа расположения. Такое функциональное представление звука имеет свой аналог в “каденции” старой музыки: она — результат гетерогенных акустических деталей, которые выступают не одновременно, а последовательно друг за другом и в связи друг с другом. Тем самым грань между представлениями о звуке и форме становится расплывчатой. Одно может превращаться в другое, — одно может быть другим» [2]. Таким образом, со всей очевидностью проступает неоднозначность представлений о звуке как форме и в зависимости от его места и контекста смысловых различий.

Свойство любого явления — образовывать новые функциональные связи, отрываться от своего первоначального назначения и стремиться вырваться из тисков привычного контекста, обрести самоценность и тем самым изменить привычный ход событий. Именно так проявляет себя звуковой глоссарий Х. Лахенманна, и всевозможные «шорохи», «скрежеты», «свисты» получают право на самостоятельную жизнь, обретая художественную и звуковую ценность. Следующие поколения композиторов, не стремясь копировать эти звуки, составляют свой собственный звуковой словарь и, извлекая периферийные звучания, наделяют их новой эстетической и художественной ценностью.

Один из практиков и теоретиков конкретной музыки П. Шеффер определил «звук» в качестве словаря природы. Неотчетливость шумов — необъективна, ведь шумы так же ясно артикулированы, как и слова в словаре. В противоположность этому миру звука, с точки зрения П. Шеффера, существует мир музыки, мир музыкальных сущностей, того, что он называет «музыкальными объектами». Они возникают, когда звуки приобретают музыкальное значение. Звук любого источника, будь то звук скрипки, крика, стона или скрипящей двери, в нем всегда будет присутствовать принцип симметрии по отношению к звуковой первооснове, которая сложная ввиду того, что имеет множество характеристик, проявляющихся в процессе сравнения при восприятии. Услышав скрип двери или мяуканье кота, можно подвергнуть эти звуки сравнению — по продолжительности, высоте или тембру. Таким образом, делает соответствующие выводы П. Шеффер, мы относим звуки окружающего мира с теми, которые считаем музыкальными. В этом процессе мы обнаруживаем одни и те же свойства у звуков, происходящих из различных источников. Процесс сравнения мяуканья кота и скрипа двери отличается от процесса сравнения ноты скрипки с нотой трубы, о которых вы могли бы сказать, что они имеют одинаковую высоту и длительность, но различный тембр. Это и есть, с точки зрения П. Шеффера, симметрия между миром звука и миром музыкальных значений [4].

Х. Лахенманн для определения используемых им звучаний в партитуру вводит особую графику, где нередко вместо нотного стана можно обнаружить изображение струн с указаниями места ведения смычка для получения того или иного эффекта. Для композитора существуют уже даже не инструменты в расширенной трактовке: они представляются ему некими конструкциями и одновременно обладателями определенных акустических характеристик, используемых в различном качестве, зачастую отталкиваемом от противного самой природе звучания. И в этом случае уже не важно, какова природа самого инструмента — духовой, струнный, или ударный... Продуманность до мельчайших деталей взаимодействия самого звука и энергии жеста исполнителя превращает привычные действия в нечто абсолютно новое. И жестикulyция становится весьма важным свойством самой композиции, а звук приобретает новый смысл, будучи перемещенным из шумовой области в сферу музыкально-филармоническую. Почти бесшумное ведение смычка по корпусу, при всем его негромком звучании имеет определенную энергию, которая наделяет этот звук особым смыслом.

Совмещая поиски конкретной и электронной музыки с акустическими инструментами в нетрадиционной трактовке, композитору удается достичь принципиально новых художественных средств одной лишь революционной сменой контекста, подкрепленной особой философией и эстетикой, где «красота» — это отказ от привычки, а ее отражение — новая философия звука. Х. Лахенманн в предлагаемой им творческой позиции основывает свой метод, с одной стороны, на конкретной музыке, с другой, на структурализме, отсылающем к предшествующей сериальной традиции. Эти, казалось бы, с точки зрения К. Леви-Стросса, несовместимые типы мышления сходятся воедино. Конкретная музыка — это, скорее, парадокс, который упирается в отсутствие репрезентативного характера, что не позволяет говорить о наличии единиц «первого членения». Обезличивая шумы, она преобразует их в псевдозвуки. И, с точки зрения К. Леви-Стросса, как обозначает в своей работе У. Эко, она так и остается на уровне первого членения [5, с. 402].

Контекстуальное свойство действенно-акустического аспекта звука проступает при анализе конкретной музыкальной композиции. Обратимся к «Pression» Х. Лахен-

манна — одной из первых работ композитора, вводящих понятие его концепции музыки *concrète instrumentale*. Наряду с этим сочинением в тот же период появляются *Dal niente* [Из ничего] для кларнета соло (1970), *Guero* [Гуиро] для фортепиано (1970), *Kontrakadenz* для оркестра (1971), *Gran Torso* [Большой корпус] для струнного квартета (1972), *Klangschatten — mein Saitenspiel* [Звуковые тени] для трех концертных ролей и струнного оркестра (1972), *Fassade* [Фасад] для оркестра и магнитной ленты (1973), *Schwankungen am Rand* [Предельные вибрации] для медных и струнных (1975) и другие сочинения. Подобный список показателен с точки зрения интереса композитора к различным составам как по масштабу, так и по соотношению тембров.

Акустический образ уже в самих названиях предстает красочным и ярким, вызывая множество изначальных ассоциаций, служащих импульсом для действенного восприятия. Предлагаемый в этих сочинениях тип взаимоотношений между исполнителем и композитором, между слушателем и исполнителем, композитором и слушателем, для которого совершенно небезразличен способ воспроизведения звука, воздействует на слуховой опыт, обращенный к действенному аспекту в противовес пассивной инерции традиционного отношения к звуковому материалу.

Для того чтобы установить эту новую связь компонентов художественного результата, немецкому композитору приходится обратиться к поискам необычных звучаний, ломающих привычный контекст. Расширяя возможности инструментальной игры, Х. Лахенманн создает свой собственный спектр звучаний: у струнных всевозможные *arco* и *con legno*, *saltando*, *battuto*, *pizzicato* применяются значительно реже на струнах: по большей части он использует деревянные части корпуса, пространство за подставкой и непосредственно на ней, завиток, колки и деку. А в связи с этим традиционная нотация оказывается неприемлемой, а способ отображения действий исполнителя — чем-то пограничным между нетрадиционной нотной записью, графическим изображением частей инструмента, действий на нем и табулатурной нотацией.

В «*Pression*» в соответствии с эстетикой композитора виолончель также используется вне привычного контекста: без какой бы то ни было теплоты тембра, вибрации. В этом случае виолончель — прежде всего резонирующий ящик. Об этом сочинении сам Е. Фишер-Лихте пишет следующее: «...звуковые явления усовершенствованы и организованы таким образом, что они не столько являются результатами музыкальных событий, сколько их собственных акустических признаков. Тембры, звуковые импульсы в качестве компонентов конкретной ситуации, характеризуемой определенной структурой, последовательностью, энергией и сопротивлением. Это не то, что прибывает изнутри, это то, что возникает из высвобожденной композиционной техники. В то же самое время очевидно, что то, что мы слышим — конечный результат — является эстетической провокацией: красота, отрицающая привычку» [6, S. 18].

Общий спектр используемых звучаний сводится к следующим эффектам:

1) шумовым звукам без определенной высоты — шорохам, возникающим в результате скольжения смычка по подставке с нажимом;

2) треску — следствию трения зафиксированного двумя руками смычка о поверхность струн при движении вокруг подставки;

3) агрессивному резкому скрежету при движении смычка с давлением по струнам за подставкой; ударному гулкому звуку, издаваемому ладонью левой руки по деревянному грифу;

4) хрупкому тихому звуку — *col legno saltando*, исполняемому древком смычка под крайними струнами;

5) тихому шелесту от скольжения смычком по струне вблизи подставки при одновременном ее надавливании снизу большим пальцем левой руки.

Процесс звукоизвлечения и механические свойства звука Х. Лахенманн оценивает значительно выше непосредственно самого звука. Композитор взращивает то, что было когда-то расценено как результат ошибки звуковоспроизведения. Он подвергает очистке, совершенствует и определяет широкий диапазон шумов, в бесконечных изменениях, основываясь на тонких различиях скорости движения смычка, его давления на струну, угла движения смычка. В музыке Х. Лахенманна эти звуки составляют определенное структурное содержание композиции, а вовсе не случайны.

Передавая энергию музыкальному контексту, тело музыканта в момент работы с материалом становится его неотделимой частью, которая носит почти что хореографический характер. Когда эта жестикуляция представлена музыкальным материалом, это не только требует от исполнителя необыкновенной гибкости и многоплановости, но также и порывает с привычным понятием исполнительской работы как чего-то абстрактного, разделяющего интерпретатора и композитора. Зафиксированная текстом энергия жеста обретает смысл только через звуковое воплощение, связывая собственное уникальное тело исполнителя с его или ее инструментом, чтобы произвести действие, которое не может быть полностью скопировано. И в этом случае «автономия эффекта задается, во-первых, его отличием от причины, а во-вторых, его связью с квазипричиной <...> эти два аспекта придают смыслу очень разные и даже с виду противоположные характеристики. Ибо постольку, поскольку он утверждает свое сущностное отличие от телесных причин, положений вещей, качеств и физических смесей, смысл как эффект-событие характеризуется поразительной бесстрастностью (он световодозвуконепроницаем, стерилен, бесполезен, ни активен, ни пассивен)» [7, с. 137]. Отличие от причины — первоначального замысла композитора, и его квазипричинная связь, о чем пишет французский философ постмодернизма Жиль Делёз, уже процитированный выше, — связующие звенья между исполнительским жестом, его энергией и звуковым материалом, способные придать абсолютно различные и даже противоположные смысловые характеристики конечному художественному продукту. Но это ни в коем случае не нарушит самой основной идеи: нового типа слушания, иного принципа взаимодействия всех соучастников необычного звукового процесса и акта совместной творческой энергии.

Литература

1. *Stuckenschmidt H. H.* Die dritte Epoche. Bemerkungen zur Ästhetik der Elektronenmusik // Die Reihe. 1955. No 1. S. 17–19.
2. *Lachenmann H.* Klangtypen der neuen Musik // Zeitschrift für Musiktheorie. 1970. No 1. S. 21–30.
3. *Назайкинский Е. В.* О психологии музыкального восприятия М.: Музыка, 1972. 384 с.
4. *Шеффер П.* «Я потратил свою жизнь впустую...» Интервью П. Шеффера с английским журналистом Т. Ходжкинсоном / пер. с англ. Ю. Дмитриковой // Recommended Records Quarterly. 1987. Vol. 2, No 1. P. 25–30.
5. *Эко У.* «Отсутствующая структура: Введение в семиологию. СПб.: Петрополис, 1998. 544 с.
6. *Fischer-Lichte E.* Ästhetik des Performativen. Frankfurt am Main: [Б. и.], 2004. 240 S.
7. *Делёз Ж.* Логика смысла / пер. с фр. М.; Екатеринбург: Раритет. 460 с.

Статья поступила в редакцию 7 февраля 2013 г.