

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ ИСКУССТВА

УДК 7.01

ВИЗУАЛЬНЫЕ ЭЛЕМЕНТЫ В ТВОРЧЕСТВЕ БЕАТА ФУРРЕРА: МОДЕЛИ, КОНЦЕПТЫ, МЕТАФОРЫ

*Иванов-Ракиевский В. А.*¹

¹ Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского,
ул. Большая Никитская, д. 13/6, Москва, 125009, Россия.

В данной статье через концепты, метафоры (а не техники композиции), модели, имеющие отношение к визуальному, рассматривается творчество Беата Фуррера.

В музыке поставангарда заметны тенденции доминирования визуального. В музыке Беата Фуррера визуальное представлено несколькими разновидностями. В качестве интеллектуальной модели в «Nuun» используется идея фотографической фильтрации, воплощенная музыкальными средствами. Концепт перспективы, имеющий смысловые корни в концепциях времени и движения Бергсона, рассмотрен на примере «Phasma», метафоры света и тени — в «Begehren. Music Theatre», тогда как эксперименты с синестетическим восприятием — в «Квартете для четырех ударных». С помощью этих примеров выявляются визуальные модели, концепты и метафоры в качестве композиторских стратегий Беата Фуррера.

Ключевые слова: Беат Фуррер, визуальные элементы, визуальные концепты, поставангард.

VISUAL ELEMENTS IN THE WORK OF BEAT FURRER: MODELS, CONCEPTS, METAPHORS

*Ivanov-Rakievsky V. A.*¹

¹ Moscow State Tchaikovsky Conservatory, Bolshaya Nikitskaya St., 13/6, Moscow, 125009, Russian Federation.

Considering Beat Furrer's music, we can highlight both visual concepts and sound concepts. «Visual» elements are models, concepts and metaphors

(and not composition techniques). The tendencies of visual domination are very noticeable in the postavanguardia music. In Beat Furrer's music, the visual is represented by several varieties. The idea of photographic filtering is used as an intellectual model in «Nuun». This idea is actualized by musical means. The perspective concept, having semantic roots in Bergson's concepts of time and movement, is considered on the example of «Phasma»; the metaphors of light and shadow are in the «Begehren. Music Theatre», while experiments with synesthetic perception are in «The Quartet for four percussions». These examples allow to identify visual models, concepts and metaphors as Beat Furrer's composition strategies.

Keywords: Beat Furrer, visual elements, visual concepts, sound concepts, postavanguardia.

*«В этом и сложность, и захватывающий мир,
ведь музыка — временное искусство.
По-моему, изобразительное искусство пытается показать время,
...музыкантам же интересно «остановить время» или, скорее,
создать что-то вроде перспективы или глубины.
Не передать линейный процесс от А до В,
но показать многослойность,
воплотить идею перспективы,
глубины»*

Беат Фуррер¹.

Как через визуальное композитор может создавать музыкальные формы и структуры, и каким образом визуальное может объяснить структуры, заложенные в музыкальном материале произведений? Творчество Б. Фуррера большинство исследователей рассматривают через концепты и модели, характерные для постставангарда и постсериализма, когда на смену устойчивым композиторским техникам приходят гибкие идеи-концепты, требующие для своей реализации персональных композиторских решений. «Для концептуального искусства, в первую очередь, важна суть вопроса — художественный жест, концепт, а лишь затем художник может обратить свое творческое внимание на форму и технику реализации», — пишет С. Лаврова [2, с. 101]. Изучение источников о Б. Фуррере, общение с композитором, опыт исполнения его музыки позволяют выявить ряд свойств, присущих его музыке и характерных для постсериальной или поставангардной композиторской модели, а именно:

¹ Цит. по: [1, S. 138].

- звуковой синтаксис — фокусирование на работе со структурами языка (литературными текстами, языковыми конструкциями, фонетическими особенностями); проекция методов работы с языком (лингвистики) на работу со звуком;

- отсутствие линейного повествования в сюжетной составляющей (либретто, сценариев) и классических музыкальных форм (сонатных, рондо и пр.);

- отсутствие тональных (за исключением второго клавишного) или сериальных систем;

- наличие концептов и моделей междисциплинарного характера, генерирующих форму и содержание произведения.

С момента изобретения И. Гуттенбергом книгопечатания роль средств передачи визуальной информации постоянно возрастала. В последнее десятилетие наличие персональных домашних компьютеров и смартфонов, а также разнообразного программного обеспечения привело к тому, что практически каждый человек участвует в восприятии и создании визуального контента. Даже музыка — искусство, целиком связанное со слуховым восприятием, — разделяет эту тенденцию. Идеи визуального всё чаще включаются в дискурс о музыке, словарь которого пополнился за последнее время такими понятиями, как «кинетика звукового материала», «музыкальный жест», «графика партитуры»; одновременно частью самой музыки становятся графические партитуры, партитуры с видеопроекциями и т. д.

Для анализа визуальных категорий в музыке ныне используются такие понятия, как: «оттенки», «фильтрация», «тень», «свет», «перспектива». Эти и другие образы служат аналитическим инструментарием, выступают в качестве моделей, концептов и метафор. В частности, эти слова-концепты играют ключевую роль в понимании музыки столь заметной фигуры в современной музыке, как Б. Фуррер. Д. Эндер называет их «константами приема» и задается вопросом: «Несет ли музыка Фуррера нечто принципиально визуальное, или это визуальное обозначение просто служит основой для понимания?» [3, S. 186].

В музыке поставангарда или постсериализма концепты визуального занимают одно из центральных мест. Свойства звука и способы его восприятия нередко рассматриваются через оптические законы. «Преломление и отражение света в музыкальной плоскости не менее значимы: они трактованы как авторское преломление звука при помощи оптических преобразований и его отражение в слушательском восприятии», — пишет С. Лаврова [2, с. 176]. Или у П. Булеза находим: «В тонких интервалах должно выставляться время; обустроить его следует таким образом, чтобы ухо слушало через лупу» [4, с. 125]. Концепты зеркала, анаморфоза можно встретить у С. Шаррино, Х. Лахенмана, К. Саарихо и др.

К процессу композиторского творчества Фуррер подходит как архитектор:

он выстраивает звуки в пространстве, создает ими пространство. Именно поэтому Малте Кобел называет его архитектором звука [1, S. 130].

У Фуррера нет попыток прямой передачи или перевода техники, способов живописи или кинематографа. Скорее, благодаря выбору языка и вербализации звука происходит преобразование, в результате которого визуальные метафоры становятся плодотворными при анализе музыки композитора. Введение чуждого языка — метафорического словаря визуальных искусств — в область музыки изменяет не только способы ее восприятия, но и способы сочинения. Описание звукового события использует и визуальный язык, который, в свою очередь, наделяет музыку иным смыслом. Происходит не только передача звукового материала в лингвистический дискурс о музыке, но в описании звукового материала встречается язык визуального и изобразительного искусства, то есть двойная передача: *изображение — звук — слово* или *звук — слово — изображение*.

Проблема перехода визуального в музыку может вводить в заблуждение, если принимать во внимание понятие метафоры и идею взаимодействия различных сфер искусств. Здесь необходимо уточнить, что в случае метафоры эта передача происходит на лингвистическом уровне и ее не следует путать с просмотром изображений, которые отображаются или имитируются в звуке или музыке иллюстрацией. Везде, где у Фуррера визуальные модели выходят на передний план, происходят преобразования, развиваются параллели, аналогии и метафоры. Визуальное играет роль сравнения. Копируются образцы и формы другого искусства.

Важнейшим элементом композиторского мышления Б. Фуррера является «фильтр». Идею фильтра или сита мы находим еще в творчестве Я. Ксенакиса, для которого метод решета был осознанным механизмом самоограничения, а также средством проработки материала — структурирования сонорной ткани, ритмических структур и пр. Идея фильтра неоднократно возникает в текстах о музыке Б. Фуррера, а также и в его высказываниях в адрес некоторых музыкальных произведений (например, «Квартет для четырех ударных», 1995; «Nuun», 1996 и «Begehren. Music Theatre», 2001). Само понятие фильтра, может употребляться, например, в области фотографии и кинематографе. Для Фуррера «фильтр» представляет собой интеллектуальную модель, композиционный метод, а не фактический визуальный эффект. Он использует также и дополнительные понятия, такие как «наложение, затемнение». Также благодаря применению идеи фильтрации становится возможным «расслоение».

В пьесе «Nuun» для двух фортепиано и ансамбля (1995–1996) идея филь-

тра реализуется в постепенном снятии звуковых слоев². Произведение начинается с внезапного *tutti*: различные жесты и ритмы из звучания струнных инструментов, фрагментированные секстоли в партии ударных, два фортепиано, дополняющие друг друга вместе с кларнетами и фаготом; флейты, гобой, саксофон и медные духовые инструменты составляют четыре различных движущихся крещендирующих слоя.

Первоначальная сложная интенсивность материала и структур постепенно «фильтруется», а звуковой образ уменьшается. Это происходит незаметно и проявляется в отдельных моментах (например, при изменении в составе инструментов после шестнадцати тактов фонового звучания фортепиано с постоянным ритмическим движением чередующихся ударных с вибратоном и маримбой с кроталом на первом плане). Внезапно звучание двух фортепиано прерывается; внимание фокусируется на ритмическом движении. Повторное использование фортепиано несколько тактов спустя выводит ранее едва слышимый инструмент на передний план. В то же время струнная группа незаметно переходит от ритмизованных тридцать вторых к крещендирующему тремоло. Благодаря этим едва уловимым сдвигам в исполнении и паузам, микроскопическим преобразованиям в голосах и их взаимосвязи друг с другом изменения в общем звуковом материале постепенно нарастают. Этот короткий фрагмент служит только одним из примеров применения метода фильтров в «Niun».

Идея фильтрации выражается не только в явных «формальных», но и в менее заметных неочевидных примерах. Например, напоминающая азбуку Морзе ритмическая структура у фортепиано с такта 230 сохраняет ритмизацию квинтолями, но теперь исполняется на одном звуке и выполняет только ритмическую роль. Вместо нагнетания, через увеличивающееся наслоение, мы наблюдаем в «Niun» удаление этого наслоения и, таким образом, очистку материала. «Сложность удаляется слой за слоем», — объясняет сам композитор [1, S. 134]. В результате этого удаления разные структуры, ранее терявшиеся в общем сложном звучании, неоднократно выходят на первый план и привлекают внимание. Так возникает прозрачный звуковой образ, в котором становится возможной синхронность нескольких слоев.

В «Niun» Б. Фуррер демонстрирует образец метода, которым впоследствии многократно пользовался. Повторение одного и того же звукового материала при немного отличающейся конфигурации фильтра (музыкального события, служащего тембральным фильтром) создает то парадоксальное сочетание преобразований и статики, благодаря которому изменяется и ощущение музыкального времени.

² Вспомним в этой связи о звукоплоскостной композиции Фридриха Церхи, с принципами которой Фуррер мог ознакомиться в период обучения в Вене.

Похожее явление шаткости и изменчивости времени встречается в конце «Квартета для четырех ударных» (1995). Здесь, как и в «Nuph», материал все более удаляется, а состояние покоя, возникающее благодаря устному тексту, наступает в последних тактах. Статичность, образуемая взаимодействием разных слоев через фильтрацию, можно назвать вертикализацией времени, темпоральной мгновенностью. Слушатель направляется от линейного течения времени на более «глубокое» прослушивание музыки, формирующееся за счет изменения переднего плана и фона. Речь не идет о визуальных эффектах, но визуальный эффект фильтра может служить моделью для осмысления метода Б. Фуррера.

Концепция пьесы «*Lotófagos II*» (2008) для двух сопрано, струнного квартета, контрабаса, аккордеона и контрабас-флейты основывается на идее семнадцати спектральных фильтров, которые, с одной стороны, создают пространство, а с другой — окрашивают голоса, придают им цвет (речь идет о тембральной краске). Приведем пояснения самого композитора: «Два сопрано следуют друг за другом не как отголоски, так как здесь нет первого и второго голоса. Они дополняют друг друга, иногда почти в унисон. Эти два голоса модулируют так, что инструментальное звучание и голос создают единство. Благодаря этому качеству я могу окрашивать голоса — это было структурообразующей исходной точкой для этой пьесы. Гармоничная концепция основывается на семнадцати фильтрах. Они были задуманы как спектральные фильтры, которые дают голосам пространство. ...Иногда голоса трансформируются в металлические — инструментальные, а иногда инструменталисты отдаляются от голосов так далеко, что кажется, что они продолжают часть шумов устной речи» [5, с. 62].

Яркий образец фильтрации можно найти также в Первом клавиштюке, в тот момент, когда движение басовых аккордов на третьей педали фильтрует статичные события в среднем регистре фортепиано.

Не менее важную роль в творческом мышлении Фуррера играет концепт перспективы. Под словом «концепт» мы подразумеваем то, что Ю. С. Степанов называет смыслом явления, понятия, идеи или их соотношения, пропозиции. Концепт перспективы в творчестве Фуррера имеет философские корни, берущие начало в идеях А. Бергсона. Как говорит сам композитор, «Размышляя о движении, я смотрю, что об этом написал Анри Бергсон, и эти мысли из совсем другого мира часто бывают очень вдохновляющими» [6, S. 45]. Фуррер, около четырех лет изучавший философию в университете, безусловно, знал и теорию длительности, и теорию расходящихся линий А. Бергсона. Представления Фуррера о времени и движении берут основания во взглядах Бергсона — Делёза. Так, А. В. Дьяков отмечает, что сам Делез подчеркивал, что на него большое влияние оказал Бергсон: «Сказать, что исследование темы Делёз — Бергсон вращается вокруг вопросов о множественности, движении, становлении и различии, —

значит заявить не четыре различных проблемы, но одну и ту же проблему, рассматриваемую под четырьмя разными углами» [7, с. 311].

Идею произведения «Phasma» (2002) в очень общем виде можно обозначить как множественность перспектив восприятия движения. Сам Фуррер проводит аналогию с движением скоростного поезда: «Темой “Phasma” была скорость. Когда едешь в поезде, видишь, что то, что находится вблизи, мелькает очень быстро, а то, что далеко — очень медленно. <...> Так познается пространство, так осознается пространство через скорость. И меня интересовало, как можно передать это ощущение музыкальными средствами. В основе “Phasma” должна была быть идея расходящихся линий, все, что происходит горизонтально и вертикально, является результатом гармонии и мелодии этих различных скоростей» [8, с. 2]. Иными словами, при движении в поезде у нас есть несколько перспектив восприятия: 1) дальняя, на которой наблюдатель видит, что предметы в окне поезда двигаются очень медленно; 2) ближняя, на которой предметы быстро сменяются; 3) предметы в самом поезде — они остаются неподвижными; и 4) если начать движение по составу (пробежать по проходу), то перспектив станет еще больше. Таким образом, благодаря особенностям восприятия, данным нам от природы, мы познаем пространство. Отражение этой особенности в творчестве Фуррера подметил и М. Ханкель: «Музыкальные пространства возникают и преобразуются из-за того, что определенный звуковой момент можно услышать в разных пространственных проекциях» [9, S. 105]. Следовательно, Б. Фуррер воспринимает звучание как пространство, в котором слагаемые музыкального материала для наблюдателя движутся как по горизонтали, так и по вертикали с разными скоростями: «Все, что происходит горизонтально и вертикально, является результатом гармонии и мелодии этих различных скоростей» [8, с. 2].

Поясняя идеи, определяющие композиционный замысел «Nuun», Б. Фуррер говорит: «Вместо линейных временных процессов возникает идея пространственной глубины» [9, S. 105]. Графика музыки становится очевидной при многократном прослушивании. Слушатель словно пребывает в постоянном движении относительно «музыкального события» (Nu) и «видит» это событие с разных точек. Событие также движется и развивается. Вот как свидетельствует об этом композитор: «Я всегда сравнивал этот первый звук nuun с монохромным изображением, которое делает моменты движения при приближении видимыми (слышимыми): драма рисунка кистью становится осязаемой при приближении» [1, S. 133].

В «Nuun» просматривается попытка Б. Фуррера показать время и пространство через множество перспектив восприятия: «Повествование, сжатое до одного момента (Nu), в постоянном повторении проецируется в изменяющееся пространство. Процессы фильтрации позволяют отдельным компо-

нентам выходить на передний план, другие остаются на заднем плане. В результате появляется ощущение перспективы. Вместо линейных временных процессов возникает идея пространственной глубины: процессы «вертикализуются» — моментальная съемка происходит за счет движущихся фильтров в постоянно меняющейся перспективе» [9, S. 105]. Если, по выражению самого автора, «Nu» — это повествование, сжатое до одного момента, то, помещая этот «момент» (комплекс нот) «Nu» в разные звуковые контексты, Б. Фуррер добивается «звучания времени» или, иными словами, решает задачу передачи многомерности времени и пространства музыкальными средствами.

Именно в пьесе «Nuun» Фуррером формулируется метод, чуть позже реализованный в пьесе «Still» (1998) для ансамбля и более всего проявленный в «Phasma»; частично примененный во Втором и Третьем клавириштюках, пьесе «Linea dell'orizzonte» (2012). В начало всех названных произведений помещены «суммарные» звуковые события, которые захватывают все пространство. Иными словами, сначала есть герметичное звуковое поле «Stimmengewirr», которое М. Ханкель, комментируя начало «Nuun», назвал «гулом голосов в доме Фамы» [9, S. 105]. Постепенно из него выпадают отдельные элементы, которые многократно повторяются, взаимодействуют и формируют фактурные слои. В этих слоях всегда присутствует первый и второй, иногда третий и четвертый, планы. Помимо одновременного существования нескольких фактурных слоев, есть еще определенные фильтры, призванные отделять звуковые события так, чтобы получались ясные и чистые линии движения и гармонические спектры. Таким образом, через деконструкцию первоначального суммарного звукового поля на элементы и многократное повторение этих элементов в разных последовательностях, через взаимодействие, фильтрацию и синтез этих элементов происходит очищение и проявление богатейшего звукового спектра.

Вена в период обучения Б. Фуррера стала одним из центров современной музыки, главным образом, стараниями создателя ансамбля современной музыки «Die Reihe» Фр. Церхе и учителя Фуррера — Р. Хаубенштока-Рамати. Необходимо в связи с этим указать на несколько произведений Фр. Церхи, например, на симфонию «К» (1967), основанную на повторении 26 структур, расположенных друг под другом в виде десятислойного монтажа. Второе произведение (центральное для творчества Церхи) — семичастный оркестровый цикл «Зеркала» (1969–1972) в жанре Bühnenwerk (в переводе с нем. — «сценическое произведение»). В этом цикле музыкальные события связаны со светом и движением тел и объектов и требуют также оптического воплощения. Но главное в произведении — не его реальные визуальные эффекты (которые перекликаются с «Begehren» Фуррера), а то, что этот цикл стал вершиной пути в многолетней работе над формированием принципа организации музыкальной ткани.

Цикл основан на звукоплоскостной (нем. — Klangflächenkomposition) или сонорной композиции. О. В. Лосева выделяет несколько свойств такой композиции: «1. Звуковая плоскость представляет собой более или менее сложноорганизованную атематическую структуру, состоящую из отдельных звуков (высот тембров), не воспринимающихся, однако, в качестве таковых и образующих некую звуковую амальгаму, мнимое единство. 2. Внутри этой плоскости осуществляется активное, но протекающее на микроуровне развитие, которое слух регистрирует как изменение её плотности, окраски контуров. 3. Поскольку движение и развитие протекают теперь, минуя синтаксический уровень, только на интонационном и композиционном, лишены ритмической размеренности и соразмерности, ощущение времени коренным образом меняется, и в зависимости от применяемых композитором средств время может замедляться, останавливаться, отступать на второй план, исчезать, течь вспять и т. п.» (цит. по: [10, с. 38]). Все названные О. В. Лосевой свойства звукоплоскостной композиции (присутствие множества пластов с разной плотностью, различно окрашенных, изменяющихся на микроуровне, взаимодействующих) можно сопоставить с работой Фуррера: развитие происходит за счет мельчайшего изменения параметров музыкальной ткани и взаимодействия пластов различно окрашенного материала.

Проблемы времени, пространства, их фиксации и реализации музыкальными средствами, как отмечала О. В. Лосева, были чрезвычайно актуальны в творчестве Р. Хаубенштока-Рамати: «Музыкальная форма всегда в отношении к стилю и времени, которым она подчиняется, — представляет собой временную и пространственную концепцию музыкального события... Композитор должен сегодня мыслить формой, он должен изобретать концепции форм» (цит. по: [10, с. 99]). Рамати, который был также и художником, долгое время занимался графической партитурой. Для него проблема деформации концепции, связанная с реализацией музыкального времени через классическую партитуру, решалась в графической партитуре. В ней можно передать идею одномоментно, подобно фотографии или художественному полотну: «Если взглянуть на горизонтальную ось листа как на ось времени (время = пространство), а на вертикальную — как на ось высоты (снизу = низко, сверху = высоко), то точка линия и плоскость — основные элементы абстрактной живописи и графики — превращаются в основные элементы записи музыки, свободные от любых немзыкальных элементов» (цит. по: [10, с. 102]).

Идеи различных перспектив восприятия, графики восприятия, наиболее отчетливо просматриваются в оперном творчестве Б. Фуррера. Удивляться этому не приходится, поскольку визуальные составляющие естественны для сцены. Например, в опере «*Fata*» (2004–2005) встречаются те же приёмы фильтрации, что и в пьесе «*Niin*». Музыканты играют в специальном боксе со множеством створок по сторонам. В разные моменты времени створки поднимаются,

открывая для слушателей определенные звуковые события, происходящие внутри, с разных сторон. То, что было на периферии нашего восприятия, переходит на первый план, а то, что было на первом, становится звучащим контекстом.

В первом же такте «музыкального театра» (так назвал жанр своей сценической пьесы композитор) «Begehren» Он (Орфей) произносит слово «тень». Основываясь на мифе об Орфее, Фуррер рассказывает о восхождении Эвридики (греч. Εὐρύδικη — «всеобщий закон») к свету. Оба героя — Он и Она (Орфей и Эвридика) — действуют в отдельных сферах. Находясь в одном пространстве сцены, они отделены друг от друга большим расстоянием. В звуковом плане расстояние между героями передается через разницу тембров пения и речи: Она — поёт, Он — говорит. Существенную роль играет использование разных языков: немецкого (в частности, звучат отрывки из романа Г. Броха «Смерть Вергилия») и латинского (поэзия Вергилия и Овидия). Прием фильтрации и концепт перспективы прочитываются и в шестой сцене «Begehren». Оратор — Он — выходит на первый план, а Она, наоборот, сопровождаемая хоралом, выступает в звуковом пространстве сцены на заднем плане. Фуррер специально обращает внимание на это различие в местоположении: Она поет «очень отдалённо» («*lontanissimo*»), а Он говорит «близко / усиленно», так же, как и инструментальные голоса. В результате на сцене образуется «перспектива», или ощущение звукового пространства. При этом звучание становится все более вертикальным и носит неподвижный, статический характер. Он характеризуется повторением отдельных элементов, почти без развития. Особенно обращает на себя внимание шумный тембр звука, в который «входит» Он (струнные и флейта), в отличие от довольно мягкого хорального блока, с обертоновыми звуками, в котором находится Она.

В одном из недавних сочинений Фуррера (2015), «Enigma VII» для смешанного хора *a cappella* на тексты Леонардо да Винчи, мы видим мобильную сцену, где музыканты и публика пребывают в постоянном движении относительно друг друга. В результате ансамблевое звучание для слушателя все время складывается по-новому.

На фестивале «Wien Modern» в 2005 году в Музее прикладного искусства Вены был представлен Третий струнный квартет Фуррера. Выбор места был продиктован сотрудничеством с художником Х. Куницбергером (Hanns Kunitzberger), который представлял картины своей серии «ABBILD» вместе со струнным квартетом Б. Фуррера. Смысл сотрудничества с Куницбергером композитор видел в том, что «одно может сделать ощутимым другое: зрячий услышит, слышащий увидит» [1, S. 138], — апеллируя тем самым к синестетическому восприятию.

Идея видеть услышанное может быть рассмотрена также и на примере «Квартета для четырех ударных» (1995). В последних тактах происходит

переплетение текста, музыки и изображения. Фуррер, комментируя квартет и его проблематику движущихся и статичных состояний, указывает на аналогию движения с картиной М. Дюшана «Обнаженная, спускающаяся по лестнице» (1902). Ближе к концу произведения композитором использован текст Дж. Кейджа: «...выходят за рамки воображения и стоят абсолютно неподвижно, как в середине прыжка» [11, с. 9].

Для идеи визуального слушания необходимо сопоставление движущегося и неподвижного. В этих последних тактах есть парадоксальная попытка остановиться в движении звуков, как в картине Дюшана, благодаря кристаллизации отдельных фрагментов движущегося изображения — стробоскопии.

Итак, визуальные элементы в творчестве Б. Фуррера работают на нескольких уровнях, а именно:

1. На уровне модели (метода, приема), так метод фотографической фильтрации служит для Фуррера интеллектуальным приемом применения фильтра на уровне различных пластов музыкальной ткани.

2. На уровне метафоры (метафора на уровне сравнения, сопоставления: тени и света и тембральной краски в различных пространствах, метафора формы в орнаменте, формы картины и формы времени).

3. На уровне концепта (в идее перспективы, когда концепт, или то, что проживается и создается здесь и сейчас, имеет активную фазу). Таким образом, через музыку проживается идея перспективы.

Материя произведений Б. Фуррера — это взаимодействие звуков, призвуков, слогов, слов, вербальных и звуковых жестов, то возникающих отдельно, то складывающихся в линии, гаммы, арпеджио, звуковые комплексы и кластеры. Звук воспринимается композитором как акустический объект, строительная единица, с помощью которой он создает пространство. Вот, например, как Фуррер говорит об аналогии восточных орнаментов и ритмической структуры движения: «Особенно меня интересует... исламское искусство орнамента. Оно исключает любую конкретную иллюстрацию, но рисунки похожи в их элементарных моделях, повторениях и изменениях, выражающихся в противопоставлениях и трансформациях ритмической структуры движения и энергетических процессах. Состояния, внутренние состояния игры света и тени отождествляются со звучанием голосов в различных помещениях. Суть феномена повторения — медленная трансформация состояний, которые я хотел бы противопоставить речевым жестам: с одной стороны, языковая похожесть музыкальных жестов, с другой — структуры, которые состоят из повторяемых элементов и выражают другие состояния» [5, с. 62].

Фокусировка точки слушания, настройка оптики и перспективы восприятия, визуальная фото- и кино-обусловленность субъектно-объектных отношений — одни из главных тем в философии и искусстве поставангарда.

Современный мир осмысливает и символизирует себя через визуальное: печатную продукцию, фотографию, кинематограф. Достаточно вспомнить такие произведения, как «Галактика Гуттенберга» М. Маклюэна, «Самега Lucida» (1980) Р. Барта, «Фотография» (1990) Р. Краусс или «Кино» (1983–1985) Ж. Делёза, в которой он выделяет фундаментальные концепты движения, образа, времени, чтобы оценить значение визуального. Важно отметить, что кино для Ж. Делёза — не просто система выразительности художественного смысла, но область производства образов-концептов.

В фильме «Бытие, небытие и ничто» («Das Sein und das Nichts / Being and Nothingness», Австрия – Люксембург, 2007) режиссер Б. Минк (Bady Minck) в качестве музыкального сопровождения использует произведение Фуррера для ансамбля «Песня, желающая в финале найти другое окончание» («Ein Lied, das über das Ende des Liedes hinaus ein anderes Ende finden wollte», 2000). Это произведение Фуррера основано на значимом для Ж. Делёза и поставангардной эстетики концепте деконструкции. В киноверсии присутствует образ Фуррера-пианиста: он играет на рояле и сочиняет переложение «Новелетты» Р. Шумана, *fis-moll* op. 21/8 (1838). Вначале — это лишь оркестровка первой части «Новелетты», но затем музыкант находит для произведения «другое окончание», деконструируя последовательно шумановский материал.

В заключение обратим внимание на несколько характерных явлениях современной музыки, важных для понимания творческих взглядов Б. Фуррера. Обратимся к книге М. Маклюэна «Галактика Гуттенберга: Сотворение человека печатной культуры», в которой философ определяет этапы эволюции человека через разделение, специализацию чувств. По Маклюэну, в Новое время (с изобретением Гуттенберга) возникает усиление визуальных компонентов жизни. Еще до Гуттенберга фонетическое письмо было ориентировано на зрительное восприятие. Печатная культура ознаменовала переход к превалированию визуального над устным. Маклюэн подчеркивает: «Печатный текст максимально усиливает визуальные черты алфавита и таким образом доводит индивидуализирующее воздействие фонетического алфавита до такой степени, которая была недоступна рукописной культуре» [12, с. 112]. Изобретения XX века развиваются в концепциях, разработанных в книгах «Интернет-галактика», или «Галактики Тьюринга». Скажем лишь, что по Маклюэну визуальные элементы в современной повседневной жизни и в искусстве играют невиданную ранее роль. И, как отмечает Д. Хаустов, происходит «эволюция визуальности: от фонетического алфавита к печатному станку и далее в наш дигитальный век» [13, с. 226].

С. Санио в статье «Музыкальные концепции изображения», говоря о современной западной музыке и ее повсеместном обращении к литературным текстам, объясняет и связанные с этим процессы визуализации: когда тексты, слова, слоги, буквы попадают в музыкальный материал и лишаются

привычного «буквального» значения, элементы языка символизируются и функционируют как визуальные символы: «Основополагающая текстуализация западной музыки — это не просто символизация, а всегда визуализация (т. е. элементы языка становятся визуальными объектами). Это взаимопроникновение музыки с визуальными идеями формирует музыкальное мышление» [14, S. 5].

ЛИТЕРАТУРА

1. *Kobel M.* Beat Furrer und das Visuelle. Perspektiven komponieren oder Bild-Werden der Musik / Malte Kobel // Musik-Konzepte. Neue Folge. Nr. 172/173 Beat Furrer (Mai 2016). S. 130–144.
2. *Лаврова С. В.* Проекция основных концептов постструктуралистской философии в музыке постсериализма: дис. ... д-ра искусствоведения. СПб. 2016. 535 с.
3. *Ender D.* Metamorphosen des Klanges. Studien zum kompoziyiorischen Werk von Beat Furrer, Kassel: Bärenreiter, 2014. 245 S.
4. *Булес П.* Ориентиры I. Воображать // Избранные статьи. Пер. с франц. Б. Скуратова; ред. и предисл. К. Чухров. М.: Логос-Альтера, Ессеномо, 2004. 199 с.
5. *Furrer B.* Beat Furrer im Gespraech mit Julia Cloot: Nicht mehr, noch nicht // Metamorphosen. Beat Furrer an der Hochschule für Musik Basel: Schriften, Gespräche. Dokumente / Hrsg. von M. Kunkel. Saabruken: PFAU, 2011. S. 61–72.
6. *Furrer B.* Beat Furrer im gespräch mit Peter Hagmann «Modelle, Ordnungen, Transformationen» Metamorphosen. Beat Furrer an der Hochschule fuer Musik Basel: Schriften, Gespräche. Dokumente / Hrsg. von M. Kunkel. Saabruken: PFAU, 2011. S. 44–47.
7. *Дьяков А. В.* Жиль Делез. Философия Различия. СПб.: Алетейя, 2013. 504 с.
8. *Фуррер Б.* Интервью с Ивановым-Ракиевским В. А. Москва – Берген. 26 июля 2017 г.
9. *Kunkel M.* Das Fama-Prinzip Metamorphosen in der Musik Beat Furrers // Beat Furrer an der Hochschule für Musik Basel: Schriften, Gespräche. Dokumente / Hrsg. von M. Kunkel. Saabruken: PFAU, 2011. S. 81–116.
10. *Лосева О. В.* Современная музыка Австрии: Очерки и документы. М.: Гос. ин-т искусствознания, 1998. 107 с.
11. *Furrer B.* Quartett für vier Schlagzeuger (1995). Bärenreiter. BA 7470. 9 s.
12. *Маклюэн М.* Галактика Гуттенберга: Сотворение человека печатной культуры. Киев: Ника Центр, 2003. 432 с.
13. *Хаустов Д. С.* Лекции по философии постмодерна. Москва: РИПОЛ классик, 2018. 288 с.
14. *Sanio S.* Musikalische Bildkonzepte // Positionen. Beiträge Zur Neuen Musik. 2004. S. 5–8.

REFERENCES

1. Kobel M. Beat Furrer und das Visuelle. Perspektiven komponieren oder Bild-Werden der Musik / Malte Kobel // Musik-Konzepte. Neue Folge. Nr. 172/173 Beat Furrer (Mai 2016). S. 130–144.
2. Lavrova S. V. Proekcii osnovny`x konceptov poststrukturalistskoj filosofii v muzy`ke postserializma: dis. ... d-ra iskusstvovedeniya. SPb. 2016. 535 c.
3. Ender D. Metamorphosen des Klanges. Studien zum kompoziyiorischen Werk von Beat Furrer, Kassel: Bärenreiter, 2014. 245 S.
4. Bulez P. Orientiry` I. Voobrazhat` // Izbranny`e stat`i. Per. s francz. B. Skuratova; red. i predisl. K. Chuxrov. M.: Logos-Al`tera, Eccehomo, 2004. 199 s.
5. Furrer B. Beat Furrer im Gespraech mit Julia Cloot: Nicht mehr, noch nicht // Metamorphosen. Beat Furrer an der Hochschule für Musik Basel: Schriften, Gespräche. Dokumente / Hrsg. von M. Kunkel. Saabruken: PFAU, 2011. S. 61–72.
6. Furrer B. Beat Furrer im gespräch mit Peter Hagmann «Modelle, Ordnungen, Transformationen» Metamorphosen. Beat Furrer an der Hochschule fuer Musik Basel: Schriften, Gespräche. Dokumente / Hrsg. von M. Kunkel. Saabruken: PFAU, 2011. S. 44–47.
7. D`yakov A. V. Zhil` Delez. Filosofiya Razlichiya. SPb.: Aletejya, 2013. 504 c.
8. Furrer B. Interv`yu s Ivanovy`m-Rakievskim V. A. Moskva – Bergen. 26 iyulya 2017.
9. Kunkel M. Das Fama-Prinzip Metamorphosen in der Musik Beat Furrers // Beat Furrer an der Hochschule für Musik Basel: Schriften, Gespräche. Dokumente / Hrsg. von M. Kunkel. Saabruken: PFAU, 2011. S. 81–116.
10. Loseva O. V. Sovremennaya muzy`ka Avstrii: Ocherki i dokumenty`. M.: Gos. in-t iskusstvovznaniya, 1998. 107 s.
11. Furrer B. Quartett für vier Schlagzeuger (1995). Bärenreiter. BA 7470. 9 s.
12. Maklyue`n M. Galaktika Guttenga: Sotvorenie cheloveka pechatnoj kul`tury`. Kiev: Nika Centr, 2003. 432 c.
13. Haustov D. S. Lekcii po filosofii postmoderna. Moskva: RIPOL klassik, 2018. 288 c.
14. Sanio S. Musikalische Bildkonzepte // Positionen. Beiträge Zur Neuen Musik. 2004. S. 5–8.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Иванов-Ракиевский В. А. — аспирант; ivanov.piano@gmail.com

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Ivanov-Rakievsky V. A. — Postgraduate Student; ivanov.piano@gmail.com