

HARMONIA MUNDI

УДК 7.01

С. В. Лаврова

ФЕНОМЕН ФРЕЙМОВОГО МЫШЛЕНИЯ В НОВОЙ МУЗЫКЕ ПОСТСЕРИАЛИЗМА

Модульное мышление в качестве научной парадигмы оказало сильнейшее влияние на современное сознание. Первоначальный принцип табличного или же графового мышления, лежащий в его основе имеет достаточно глубокие корни и историю. Идея логических блоков-модулей взаимодействующих друг с другом, опирающаяся табличное представление моделирует сложную систему, которая оказывается весьма далекой от своего первоначального табличного прообраза. Модули и модульные системы сегодня повсеместны: это и Интернет — Всемирная паутина, нейросеть мозга человека.

Попытки рассмотрения человеческой деятельности в автоматическом ключе провоцировали стремление к открытию общих логических законов биологических видов в отвлеченности от содержательной стороны. Однако впоследствии, антибихейвиористская направленность когнитивистов утвердила в качестве основного принципа — ориентацию на когнитивные процессы, их метальные репрезентации, символы и порождаемые ими стратегии.

«Когнитивная революция», произошедшая в 1956–70-е гг.¹ послужила основанием для кардинальной смены научной парадигмы, образованной стремлением объяснить мыслительные процессы через «правила преобразования мысленных представлений». Аксиомы когнитивизма предопределяются фактором междисциплинарной направленности, так как парадигмы мышления универсальны.

В когнитивной лингвистике концепт, сценарий, скрипт, фрейм, гештальт и др. находятся в тесной взаимосвязи друг с другом и являются когнитивными структурами — способом представления знаний в концептосфере. Фрейм в лингвистике — это используемый лексический концепт — способ передачи информации².

В новой музыке понятие фрейма представляет собой универсальную структуру — ментальный конструктор, образ мышления, структурную рамку, которая становится инструментом для конструирования содержания. Современное художественное мышление основывается на фреймовой парадигме. Она становится единственным возможным способом построения целостной системы, который основывается на выявлении связей между элементами и некой универсальной структуры, используемой для конструирования содержания. В сериализме такой универсальной

¹ Дж. Брунер, Дж. Миллер, У. Найссер, Ж. Пиаже, А. Ньюэлл, Г. Саймон.

² Это понятие ввел в 1974 г. американский ученый М. Минский, исследовавший проблемы искусственного интеллекта.

структурой является серия. Серийная матрица — как один из способов модульного мышления для композитора представляет собой мета-содержание и одновременно имманентную музыкальную структуру. Смена сериальной парадигмы музыкального мышления постсериальной, отчасти сопоставима с когнитивной революцией: механистичность серии, выражалась в руководстве самим композиторским процессом в отрыве от содержательной стороны. И этот отказ от содержательности в ее прежнем — традиционном понимании и от моделей, ассоциирующихся в тональной музыке с речевыми интонациями были основными эстетическими максимумами сериализма. Технологизация композиторского творчества началась еще в додекафонии и, трансформировавшись затем в сериализм, она подготовила почву для дальнейшего развития формализации в цифровую эпоху. Параллельное развитие технологий, появление электронной музыки кардинальным образом изменило композиторское мышление. Вовлечение технологических новаций в общий художественный процесс привело к рождению нетрадиционных музыкальных произведений, размыванию границ музыкального произведения как такового. Разнообразие направлений, отправной точкой для которых послужил сериализм, привело, с одной стороны, к еще большему интересу к структурной определенности композиции и математизации процессов (например, в творчестве композиторов New Complexity). С другой стороны, к включению интуитивных процессов, объединяемых нередко с математическими (интуитивная математика Я. Ксенакиса, применение фрактальной геометрии в творчестве Д. Лигети и у С. Шаррино).

Для постсериализма фреймовый способ представлений информации становится наследником структурного мышления сериальной традиции и одновременно зрительно-звуковым образом, поддерживающим отношения с тональной музыкой. Этот способ обладает информационной емкостью и универсальностью. Он основывается на выявлении связей разнообразных элементов и формирует визуальное представление информации, нередко с помощью графических или символических структур.

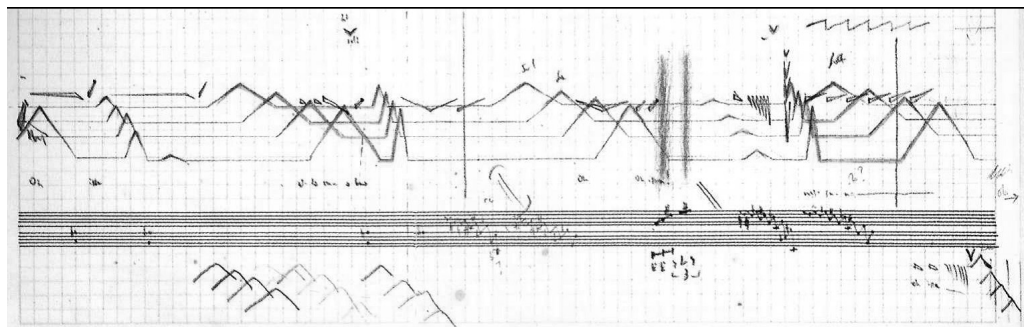
В новой музыке можно выделить три типа фреймового представления звуковой информации: *фрейм-рамка*, *фрейм-визуальный образ*, и *фрейм-сюжет*.

Образцом *фрейма-рамки* может служить реализация концепта «временная сетка» (zeitnetz) немецкого композитора Хельмута Лахенманна, которую он сам использует для описания творческого метода логики музыкальной композиции [1]. Фрейм-рамка представляет собой серию продолжительностей и ритмов, сформулированных или последовательными, алгоритмическими, или алеаторическими средствами. Действия Zeitnetz, позволяя только определенные операции и ограничивая сознательно волю композитора, соответствуют данному ритму. Результат называют структурной мелодией, которая обеспечивает основание для многих композиций Лахенманна. Таким образом, если понятие «мелодии» в музыкальной композиции можно представить в качестве ключевого, к которому прилагаются определения различного характера, как, например, «тембровая мелодия» (klangfarbenmelodie) А. Шенберга, именно структура, то есть поверхность является основополагающей. конкретная инструментальная музыка», которая проявила себя в интеграции новых звучностей в русле европейской симфонической

традиции. Основу звукового космоса Лахенманна составляет продуманный до мельчайших деталей каталог непривычных звучностей, извлекаемых из обычных инструментов симфонического оркестра. Безусловно, подобный опыт раздвигает границы исполнительской техники и выводит как исполнителя, так и слушателя на новые рубежи, предлагая непредсказуемый эстетический результат.

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. Лахенманн с предлагаемой им творческой позиции основывает свой метод, с одной стороны, на конкретной музыке, с другой стороны на структуриализме, отсылающем к предшествующей сериальной традиции. Звуковые типы, представленные композитором в его типологии звуковых объектов, структурированные в соответствии с каким-либо шумовым прообразом, служащим отправной точкой, помещаются в «сетку событий» и образуют структурную мелодию.

Фрейм — визуальный образ как один из способов представления намерений композитора встречается в творчестве итальянца Сальваторе Шаррино. Предварительные диаграммы — звуковые карты (*carte da suono*) для Шаррино представляют особый метод планирования музыкальной композиции и руководство звуковым восприятием. Благодаря существующей символической «знаковых» последовательностей музыкальных элементов во времени появляется возможность визуализировать музыкальный фрагмент, занимающий в партитуре в некоторых случаях несколько страниц, на одной странице диаграммы-карты. Этот метод позволяет управлять и общей композиционной структурой музыкальной формой. Этот метод позволяет просматривать и планировать звуковые события, исходя из общей акустической идеи, планировать метод для применения оптики — удаления объекта, проектирования слухового фокуса — встречи звука и тишины, абстрагироваться от деталей и посмотреть на форму с макропозиции — «с высоты» восприятия слушателя, которое не всегда «схватывает» все детали (см. рис.).



Предварительные диаграммы, которые Шаррино использовал в процессе сочинения, содержат определенную систему символов, отражающих следование музыкальных элементов во времени. Приведенная выше диаграмма «Персея

и Андромеды» (1981) [2 с.149]³ наглядно показывает особенности его творческого метода. Это своеобразный инструмент, который позволяет композитору проектировать маршрут творческого воображения на макроформальном уровне. Эффект визуализации делает очевидной волновую метафору формы. Нотный стан, помещенный внизу каждой системы — удобный инструмент для конкретизации замысла. Принцип мышления Шаррино характеризует возможности трансформации самого материала, множественность трактовки времени и его децентрализация: растяжение, сжатие, «врезание окон», что наглядно демонстрирует топологию развития звукового континуума. Этот макроуровень комплексного звукового объекта, представленного графически, отражает стремление композитора к надзвуковому пространству и «эффекту поверхности».

Для Шаррино звук — это модель восприятия — фигура, имеющая вневременной характер в связи с тем, что он структурируется композитором с прицелом на последующее восприятие и возможные ассоциации. В знакомом нужно увидеть нечто новое, или же, напротив, ощутить новое как уже знакомое.

Для того, чтобы получить отчетливые представления об иерархии музыкальных параметров и понять, вокруг какой оси должна вращаться его авторская система, обратимся к методике анализа, предлагаемой самим композитором в его книге «Фигуры музыки от Бетховена до современности» (1998). Композитор утверждает, что не следует использовать индуктивный метод — от частного к общему, так как в анализе необходимо следовать параллельно восприятию — от общего образа к распознаванию деталей. Музыкальный анализ должен согласовываться с когнитивным процессом. «Когда мы наблюдаем за течением реки, нас не заботит движение отдельных молекул воды. Так, слушая музыку, мы не задумываемся об отдельных звуках или даже кластерах, мы стремимся понять целостный смысл композиции» [3, с. 21]. С точки зрения итальянского композитора, творчество Бетховена явилось водоразделом для музыкальной композиции, которая именно с новаторством немецкого композитора стала мыслиться комплексно — не в качестве движения метрически организованных звуков-частиц, а комплексно. И вместо прежнего четкого разделения параметров более актуальным становится комплексное понятие звукового поля. Именно это понятие говорит о переходе от первенства акустических критериев музыкальной организации к примату визуально-пространственного фактора.

Процессы возрастания звуковых элементов, звуковой энергии и движения, характеризующийся увеличением плотности или напротив — разряжением это процессы, которые тормозились в классической традиции первенством метроритмической организации [3, с. 28]. Из приведенных выше цитат становится очевидным тот факт, что для Шаррино звук — это феномен, обладающий своей пространственной локализацией, временной организацией — прерывной или континуальной. Это видение композитора отражает в своем методе работы над

³ Carratelli C.: *L'Integrazione dell'estetico nel poetico nella poetica musicale post-structuralista. Il caso di Salvatore Sciarrino, Una «Composizione dell'ascolto»* Paris, Thèse de docteur, 2006, 409 p., p.149.

сочинением, который аналогичен индукции восприятия и предложенного им же метода анализа художественного и в частности музыкального произведения.

Шаррино использует индуктивный метод в обоих направлениях: он рисует звуковые карты, приступая к музыкальному анализу, сравнивает их с произведениями изобразительного искусства, создает предварительные «*carte da suono*», распределяет факторы руководства восприятием, и только затем приступает собственно к созданию партитуры. «Каждый оттиск реальности — это нечто гигантское и микроскопическое в один и тот же момент — его создания Побочные объекты вторгаются в нас, они становятся нашим миром и с этого момента не существует времени в отдельности, не существует и границ между внешним и внутренним» [4, с. 189]. В искусстве необходимо примирить противоположности: звук и тишину, полагает композитор, так же как и в реальной жизни приходят к равновесию жизнь и смерть.

Мелодические движения и динамика развития фигур в авторских диаграммах композитора отделены от точного указания высот, которые в случае необходимости фиксируются на нотных строчках под ней. В середине пути, между акустической фиксацией и музыкальной записью, диаграмма позволяет композитору уловить отношения между микроструктурными элементами и макро-структурой произведения, так же, как и отношения между звуковыми рисунками и музыкальным изображением, организовывающим эти фигуры во времени. «*Carte de suono*» становится одновременно и средством композиции, и формой контроля над звуковой графикой, определяя двязычие преобразования одного элемента в другой посредством постепенных интерполяций языковых составляющих. Такой подход подразумевает языковую трансформацию — преобразование реальности вследствие изменения угла зрения, его перспективы. В соответствии с этими особенностями музыка Шаррино требует не только концентрации внимания на микроскопических звуковых эффектах, а еще и трансформации традиционных слушательских ожиданий: отмены поисков традиционной формы, диалектики и значений.

Звук в пространственной диаграмме — это важнейшая часть творческого процесса композитора, однако это не единственное его руководство к написанию пьесы: второй важной ступенью является описание, которое он предваряет изданию партитуры.

Третий тип фреймового представления информации — фрейм-сюжет можно также проиллюстрировать на примере сюжетных описаний «*carte da suono*» С. Шаррино: описания, также имеющие название «*carte da suono*», опубликованы в композиторском сборнике подобных описаний во временном промежутке с 1998 по 2001 гг.

После исследования пространственных характеристик и поэтического сюжета для композиции Шаррино приступал к конкретизации замысла в написании партитуры. Это не выбор соответствующих звуков и не декорация звукового пространства, но его построение через создание новых звуков [4, с.189]. В описании в «*carte da suono*» своей композиции «*Efebo con radio*» Шаррино говорит о трансформации звуковых символов сквозь оптику временных и возрастных представлений. Предметы вещественного мира в зависимости от оптики возраста пред-

ставляются диаметрально противоположными: то, что естественно для взрослого, для ребенка может стать кошмаром. Здесь композитор раздваивается, «регрессирует» в сторону той точки, которая уже больше не принадлежит ему, фокусируя собственное вслушивание на детских воспоминаниях, пытается вернуть утраченную иллюзию. В данном случае этот процесс «вслушивания» ориентирован на фильтрацию сознания средствами памяти. Оперировав радио-кнопкой, композитор воссоздает разорванную форму разрозненных детских воспоминаний. Предлагаемая в данном сочинении модель восприятия соответствует реальности: прерывистость сознания, процессов обработки звуковой информации, оперирование рычагами памяти, выстраивание определенных логических цепочек, в процессе запоминания. Переключая радио с одной программы на другую, вызываются к жизни звуки детства, разрозненные воспоминания. Преодоление концепции инертного звука способствует зарождению органичного, подвижного мира, упорядоченного гештальт-восприятием [4, с. 145]. «Временной континуум сделан, таким образом, из маленькой прерывистости сознания. Наш мозг объединяет моменты пустоты. Непрерывная фрагментарность служит для того, чтобы каждое насыщенное звуками мгновение могло совпасть с уже запомненными. Без вмешательства памяти настоящее время невосполнимых мгновений осталось бы нереализованным. Время вращалось бы вхолостую, и мы даже не подозревали бы о его существовании. Посредством памяти мы сопоставляем следующие части времени, как обширные части, так и как отдельные моменты. Мы сопоставляем то, что мы слушаем, с тем, что мы уже слышали. Это значит, что мы локализуем эти процессы в сознании согласно пространственной логике. Такое взаимодействие между мгновением и памятью делает возможным получать представление о музыкальной форме, постичь композиционный процесс» [3, с. 60]. Это описание-сюжет к композиции «Efebo con radio» — не просто какая-либо история, воплощенная в звуках. Радио — это миф, вызывающий к основам философской концепции самого композитора, в реализации которой он опирается на когнитивные модели восприятия, перенесенные в музыкальную область.

Приведенные три примера не исчерпывают образцов фреймового способа представления информации в новой музыке: фрейм-структура, фрейм-визуальный образ и фрейм-сюжет весьма распространены и это явление значительно шире возможностей данного исследования. Сам же феномен фреймового мышления проявляет себя в способе организации информации, применяющем визуальные и обобщенно-образные методы, связанные со спецификой когнитивных процессов.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Lachenmann H.* Musik als existentielle Erfahrung: Schriften 1966–1995. Edited by Josef Häusler. Mainz: Breitkopf und Härtel, 1996. 476 c.
2. Carratelli, C.: L'Integrazione dell'estetico nel poetico nella poetica musicale post-structuralista. Il caso di Salvatore Sciarrino, Una «Composizione dell'ascolto» Paris, These e de docteur, 2006, 409 p., p.149
3. *Sciarrino S.* Le figure della musica: da Beethoven a oggi. Milano: Ricordi, 1998. 148 c.
4. *Sciarrino S.* Carte da suono scritti 1981–2001. CIDIM-Novecento, 2001. 339 c.