

УДК 7.01

Е. А. Островская, С. В. Лаврова

ПРОСТРАНСТВО ЗВУКА VERSUS БЕЗУМИЕ ПОЛИФОНИИ МИРА

Современность заявляет о себе процессами глобализации мира, превратившими реальность в единое место коммуникаций. Необратимая универсализация культурных образцов и смысловых коммуникаций обрели свои отчетливые параметры и в рефлексиях подсистемы искусства. Искусство как социокультурная реальность и неотъемлемая составляющая общества претерпевает трансформации в направлении постижения нового течения времени и нового осмысления пространства. Подобные рефлексии необходимы, дабы смыслы системы не были стерты глобальными изменениями, несущими с собой гомогенизацию культур и утрату локальных специфик. Компрессия пространства и индивидуализация времени, явившие себя еще в 1980-х—1990-х гг., все отчетливее слышны в музыке. Пристальное внимание к новым концептам времени и пространства, очевидное в различных отсеках подсистемы искусства, заставляет задаться вопросом о релевантности общепринятого в обиходе гуманитарных наук.

Социология и антропология, религиоведение и культурология в течение многих десятилетий используют хорошо известный репертуар концепций времени и пространства. Любое новое исследование, следуя принятым академическим стандартам, вынуждено учитывать этот репертуар. А в нем — от бахтинского хронотопа и до аппадураевского глобального времени — стандартный набор соответствий концепций времени и пространства определенным типам обществ и культур.

Уже в обществах традиционных, с господством религиозных идеологий, мы сталкиваемся со сложными концептами времени и пространства. Европейские гуманитарии ярчайшими примерами исследования по этой теме давно признали концепцию хронотопа Бахтина и изыскания средневековых идей Хейзинги [8; 9]. Кроме того, в религиоведении и культурологии исследователь неизбежно обращается к собственным религиозным представлениям о времени и пространстве, почерпнутым из соответствующих доктринальных текстов. И здесь уже наблюдается поливариативность, выраженная в линейных и циклических концептах времени, в идее о пространстве избранного народа, трехчастном и многомерном делении вселенной, сакральной географии, соединяющем пространства древа мира, и проч.

В современных обществах высокодифференцированные религиозные концепты времени и пространства утратили статус универсальных объяснительных схем. Более того, в них обнаруживается конкуренция рефлексий и объяснений, предлагаемых различными подсистемами общества. Например, политическая подсистема претендует на трактовку пространства прежде всего как территории, суверенитета, границ, союзов и т. д. Экономическая подсистема видит простран-

ственное измерение реальности как поток обмена, торговли, продажи и распространения, с границами и без них. Религиозная подсистема, как и подсистема семьи, склонна воспринимать пространства как внетерриториальные просторы идентичности.

В этом контексте весьма уместно задаться вопросом: а каковы пространство и время в реальности? Они вообще существуют или всегда обозначаются заново, в зависимости от ракурса рассмотрения? Где искать ответы на эти вопросы, если смотреть на существующую реальность в ракурсе подсистемы искусства?

Мы сосредоточимся исключительно на вопросах, затрагивающих пространственное осмысление реальности. Нас будет интересовать пространство с точки зрения новой музыки или актуального музыкального искусства. В связи с этим важно учитывать, что актуальное искусство стремится к созвучности требованиям глобальной реальности, где от художника и композитора ожидается включенность в единое коммуникативное поле смыслов. Где же содержатся эти смыслы, и каким образом современный культуртрегер их опознает?

Мы считаем необходимым обратиться к анализу концептов пространства, предложенных основоположниками Новой музыки. Подчеркнем, что в таком ракурсе особое внимание будет обращено на анализ их собственных концепций и соответствующих музыкальных воплощений.

Начать следует с анализа концепта «звук». Сегодня в Новой музыке «звук» — это комплексное понятие, фигурирующее в композиторском творчестве, в том числе и в качестве «звукового поля». Уже в эпоху расцвета сериализма наметился переход от пуантилистического определения звука (как точечного феномена) к его трактовке в качестве многосоставного объекта с внутренней полифонией параметров. Так, П. Булез, декларируя свою технику мультипликации частот, примененную им в цикле «Молоток без Мастера», определяет звуки как частоты. Французский композитор объясняет тем самым сложность этого параметра. Звуковые поля, образованные после проведения мультипликации частот, есть не что иное, как звуковые комплексы, или «гроздь».

Уже во второй половине 1950-х гг. обнаруживает себя стремление к отказу от однородности звучания и структуры, столь характерных для пуантилистической музыки. К. Штокхаузен полагал в качестве возможности преодоления точечности создание статистических композиций. В своей идее он руководствовался общими статистическими характеристиками внутри заданного поля и определенных пределов.

Самый, пожалуй, яркий образчик принципиально новых трактовок пространства в музыке явил миру греческий композитор Я. Ксенакис. В 1954 г. он создал композицию «Metastasis», которая впоследствии была им реинтерпретирована в архитектурную конструкцию выставочного павильона «Phillips». Проект павильона Ксенакис воссоздал по собственным партитурным эскизам для Всемирной выставки «Экспо-58» в Брюсселе. Тогда же Ксенакис написал «разгромную» статью о сериалистическом методе. В фокусе критики оказались и примитивная арифметика сериализма, и отсутствие в его методах логических связей между звуковыми параметрами. Результат был ошеломителен: против автора статьи вос-

стал весь европейский авангард. Примечательно, что ни Булез, ни Штокхаузен абсолютно не поддерживали реформаторской затеи. Даже для таких склонных к трансформациям композиторов покушение на привычное оказалось чрезмерным [1], хотя значительно позже они сами прошли аналогичный путь. Что же такое принципиально инновационное, ставящее под сомнение представления о пространстве музыки, предложил Ксенакис?

Он предложил представить звуковой образ гудящей толпы возмущенного народа, из которой выделялись бы частные выкрики, или возгласы, а сама толпа вела бы себя как единое целое. В данном контексте отдельные параметры не играют никакой роли. Ксенакис считал, что стремиться следует к порождению звуковой глыбы с заранее заданными свойствами. Достичь этой неординарной цели надлежало с помощью статистических методов математики, называемых им стохастическими [2, s. 5].

Специфика трактовки музыки проистекает здесь из инновационного определения звучания реального мира. Мир предстает как неорганизованный хаос полифонического безумия. Музыка трактуется в качестве пространственной формы, расставляющей четкие границы этой энтропии. Операционально композитор встает перед необходимостью генерирования первичного образа пространства для его последующей звуковой реализации и заполнения. Подчеркнем, что во многих работах Ксенакиса пространственные формы звука определены в качестве модели упорядочения первичного хаоса реальности мира.

Звуковое поле он именует «сонорным полем», а его элементы — «звуковыми массами» или «сонорами». В музыкальных композициях Ксенакиса звуковой/сонорный объект обретает собственную пространственную форму. Необходимо отметить, что для подобных экспериментов требовались особые средства передачи вновь организованного звучания мира. Таким средством стала спектральная музыка, подарившая возможность услышать микромир звука на уровне макрофонии [3 с.].

Основоположники спектрализма принимали акустические свойства отдельного звука в качестве гармонического материала для целостной музыкальной композиции. Подобная работа со звуком сделалась возможной исключительно благодаря развитию компьютерных программ для анализа звука. В их число входит и программа, написанная на основе математической теоремы Жозефа Фурье. Впоследствии она получила название «быстрое преобразование Фурье» (БПФ).

Развитие средств восприятия и передачи тембровой составляющей звука — электронной музыки, микрохроматики, четвертитоновости и спектральной композиции — стало причиной кардинального перелома в трактовке музыкального звука. Музыка перестала быть сочетанием лишь звуковысот и ритма. Принципиально новым поворотом стал поиск внутреннего звукового пространства.

Эти поиски представлены в работах Х. Лахенмана, концентрировавшегося на классификации звуковых типов новой музыки. Там, где привычные характеристики оказываются неприемлемыми, он предлагает исходить из собственного пространства звука — атаки и затухания импульсов. Лахенман полагал, что

во внутризвуковом пространстве содержится множество импульсов. Со всей очевидностью они предстают при спектральном анализе звука: импульсы возникают и затухают по-разному, или с различной степенью регулярности. Собственное время звука позволяет разделить типы звуковых объектов на каденционные и тембровые, флукутирующие, фактурные, структурные [4]. Желая изобразить визуальную организацию внутреннего пространства звука, Лахенман разработал соответствующие схемы.

Каденционный тип, согласно представлениям немецкого композитора, включает в себя три подтипа: импульсный, колеблющийся и замирающий. Схематически каденционный тип обозначен простым треугольником. У импульсного звука может быть несколько процессов атаки и затухания. Колеблющийся звук подразумевает множественность импульсов атаки и затухания. Замирающий содержит синхронизированные процессы его снятия, причем процесс естественного затухания может быть крещендирующим.

Тембровый тип звука являет собой особое состояние дления во времени. Флукутирующий тип схематически подобен орнаменту. Его простейший пример — трели и тремоло — повторяющиеся во времени процессы.

Фактурный тип — это также звук-состояние. Слуховое воздействие этого типа Лахенман сравнивает со звуками окружающей среды — бесконечный поток различных звучаний, сливающихся в макро-звук.

Последний — структурный тип являет собой строго просчитанную организованную внутреннюю форму. Разнокачественные детали и элементы, каждый из которых обладает также своим собственным временем, вливаются в общий детально структурированный тембр. С точки зрения звуковой иерархии, этот тип самый сложный и высокоорганизованный. Таким образом, представленная типология Лахенмана иерархична: каденционный — тембровый — флукутирующий — фактурный — структурный.

Стремление обозначить визуальные корреляты внутренних пространств музыки обусловлено поиском комплексных средств передачи новой музыки. Так, восприятие новой музыки с присущими ей пространствами не ограничено лишь аудио-аспектом. Вместо классического нотного текста исполнитель нередко оперирует «картами» звуковых пространств.

Визуальные корреляты пространства музыки детально осмыслены и в творчестве итальянского композитора Сальваторе Шаррино. Он полагал, что пространственный аспект бытия есть отправная точка не только для музыкальной внутренней формы, но и для всех прочих составляющих системы искусства. В опубликованном сборнике его лекций эта тема развернута в полном объеме. Шаррино совершает попытку проследить развитие определенных типов организации пространства в различных видах искусства на протяжении всей человеческой истории [6].

Основополагающим принципом его собственной концепции становится идея организации пространства. И здесь композитор руководствуется предварительными «звуковыми картами». Сознательно отказываясь от риторики как в собственном творчестве, так и в способе трактовки музыкальной истории, он основывает

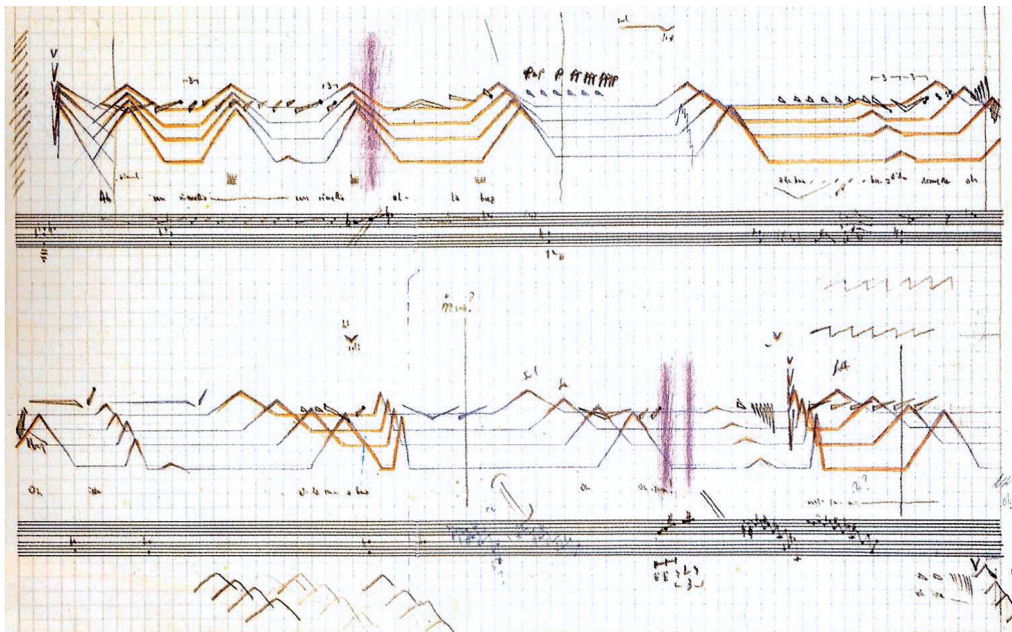
развитие музыкальной композиции на предварительных схемах, или звуковых картах («carte da suono»).

В соответствии с «carte de suono» композитор планирует «руководство музыкальным восприятием». Отталкиваясь от ярких зрительных образов, он предлагает оригинальную концепцию «фигур». Композитор оперирует зрительными, геометрическими и даже текстурными ассоциациями. Мелодические движения и динамика развития фигур отделены от точного указания высот, которые в случае необходимости фиксируются на нотных строчках под диаграммой. В качестве примера приведем звуковую карту к фрагменту оперы «Персей и Андромеда» (1984).

Благодаря этой диаграмме, мы воочию соприкасаемся с методом визуализации внутреннего пространства звука. В «Персее и Андромеде» Шаррино руководствовался образом морских волн. Реализация образа осуществляется при помощи электронной обработки звуков и особой трактовки тембров музыкальных инструментов. Основное средство развития — фазовый сдвиг волн.

Диаграммы демонстрируют особый способ предкомпозиционного процесса, в котором автор схематично рисует себе целое и представляет детали. Звуковая информация кодируется с помощью соответствующих знаков и символов. Микромир и макромир, детали и общее видение, процесс и форма в этих диаграммах становятся визуально управляемыми.

Составляя типологию «фигур», композитор перечисляет пространственные символы, которые вне зависимости от эпох и стилей проявляют себя во всех возможных видах искусства. К таковым относятся аккумуляция, мультипликация,



С. Шаррино. Звуковая карта к опере «Персей и Андромеда».

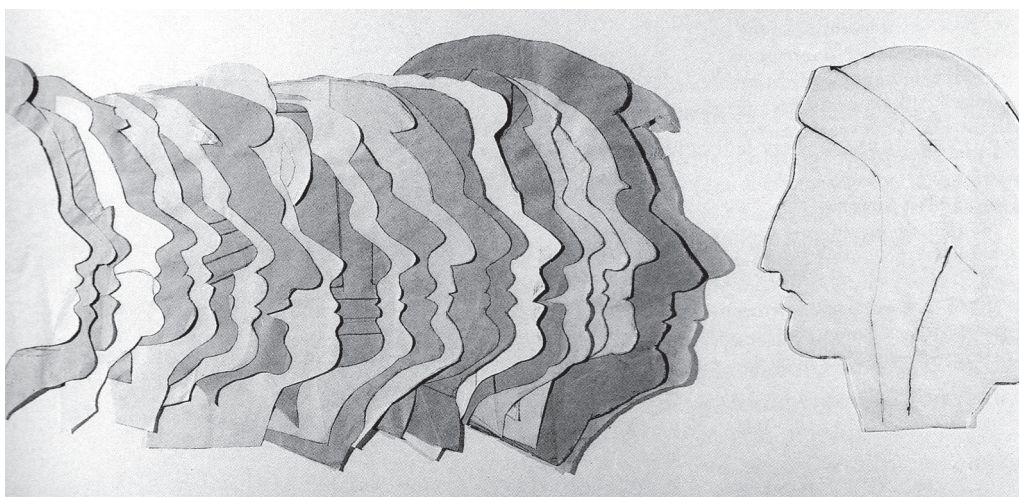
«небольшой взрыв», генетическая трансформация и «формы с окнами». Аккумуляция — это процесс накопления энергии в движении к кульминационной точке. Тишина постепенно заполняется звуковыми элементами, происходит уплотнение. [6, с. 25]. В качестве примера Шаррино приводит картину Джейсона Поллака — пример поразительного единства хаотических моделей на холсте.



Д. Поллак. Numero 1 (1948)

Здесь, на наш взгляд, особенно ярко предстает одна из центральных идей Новой музыки — пространство преобразует энтропию реальности мира в организованное целое. Абсолютно неважно в конечном итоге: что конкретно послужило идеей, поспособствовавшей конечной целостности звучания. Это может быть и причудливая комбинация пения птиц, и звучание утренней снегоуборочной машины под аккомпанемент предрассветного хора.

Мультипликация — нечто особенно близкое к природе. Она воплощает постепенный переход от пустоты к чрезмерной наполненности, которая вполне может быть хаотичной. Свойства заполнения довольно сложно прогнозировать. Необходимо также отметить, что ни аккумуляция, ни мультипликация не имеют у Шаррино каких бы то ни было математических аналогий. В качестве примера мультипликации композитор приводит каноническую технику из «Реквиема»



М. Чероли. «Поэты» (1965)

Лигети. Ее специфика заключается в стремлении к созданию плотных резонирующих звуковых структур, трансформирующихся в нечто принципиально новое по мере распада прежних детерминант. Кроме того, Шаррино приводит в качестве примера инсталляцию «Поэты» малоизвестного скульптора послевоенной Италии Марио Чероли.

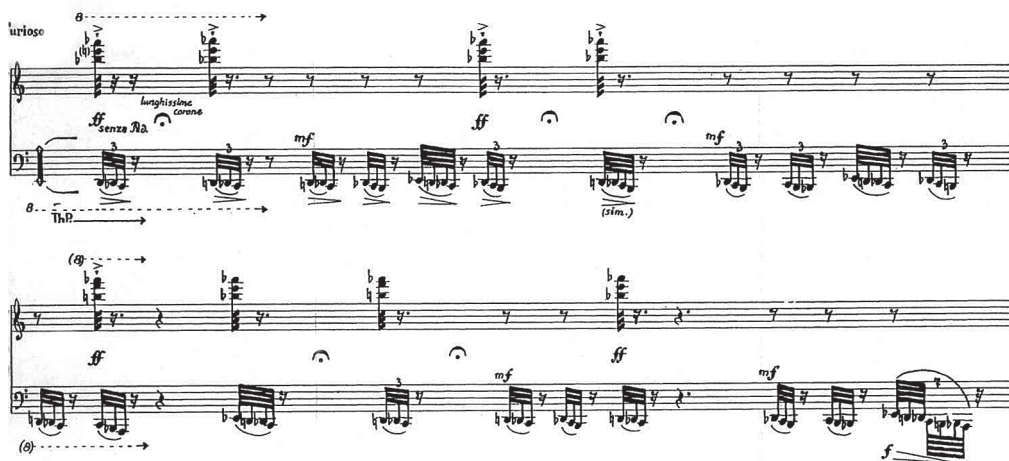
С точки зрения Шаррино, на данном этапе развития Новой музыки логика и структурность не являются универсальными законами, а пять вышеупомянутых этапов складываются в соответствии с событиями природы. В музыке последнего времени преобладала конструктивная логика, выступавшая сама по себе источником вдохновения и творческой энергии. Новая музыка обнаруживает движение в сторону сопротивления формальной логике, обретения новых принципов, способных оживить замершую структуру. Более того, новая музыка следует дискурсивной, а не конструктивной логике.

«Небольшой взрыв» Шаррино иллюстрирует начальными тактами своей Второй фортепианной сонаты, где последующие за первоначальным кластером звуки и аккорды подобны осколкам, разлетающимся в различные регистры.

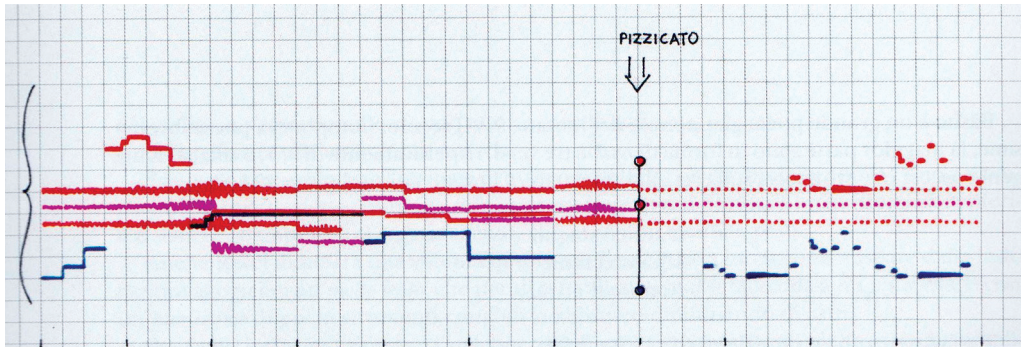
Далее он рисует «звуковую карту» фрагментов из двух сочинений из предшествующих эпох: Второй части Квартета ор. 161 Ф. Шуберта (такты 147–157) и «Шехерезады» М. Равеля.

Генетические преобразования или процесс генетической трансформации в музыке и, исходя из теории Шаррино, в искусстве вообще [6, s. 78] подобны

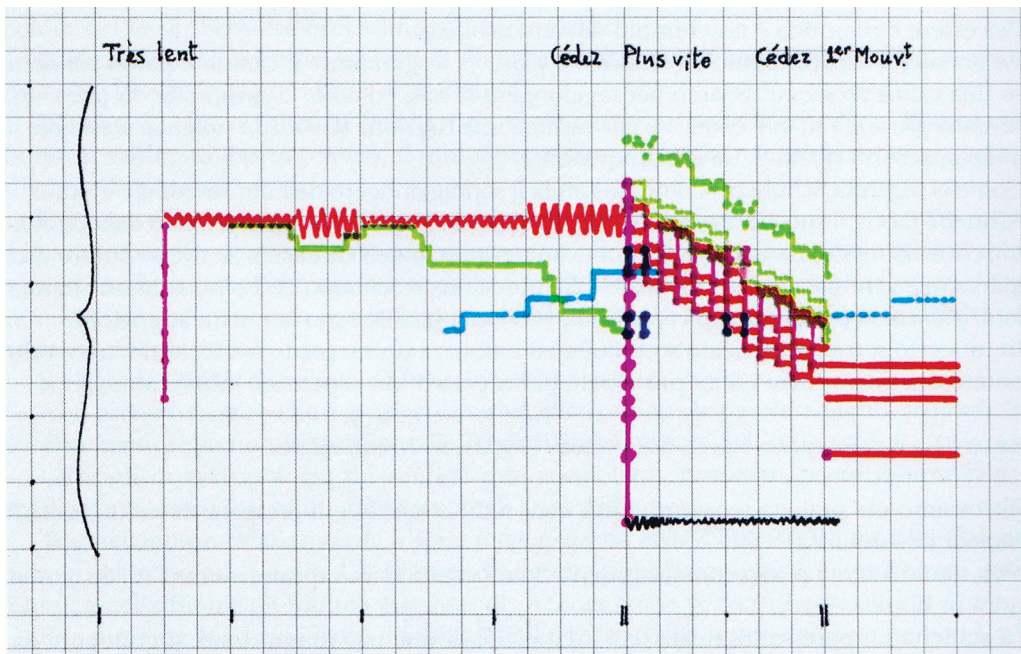
Salvatore Sciarrino
II SONATA (1983)
per pianoforte



С. Шаррино. Вторая соната для фортепиано



С. Шаррино. Звуковая карта Квартета ор.16 Ф. Шуберта (вторая часть, такты 147–157)



С. Шаррино. Звуковая карта к увертюре «Шехерезада» М. Равеля

процессу роста живого организма. Основной идеей здесь служит принцип самоподобия и образования самоподобных структур. В фокусе внимания Шаррино оказывается феномен индивидуальной раздвоенности или «самоподобия». Самоподобные преобразования определяются свойствами, выражаемыми законами из области фрактальной геометрии. Фракталы бывают континуальными и дискретными — Шаррино интересуют дискретные. Именно они оказываются структурными компонентами его музыкальных композиций, выстраиваемых с помощью принципа организации пространства, называемого «формы с окнами» [6, s. 97].

Шаррино не пытается выстраивать репризные композиции с принципом трехчастности, поскольку процесс трансформации элементов здесь не несет в себе никакого пространственного содержания. «Формы с окнами» образуются в соответствии с принципом сознательного разрыва формы. Прерывность импонирует Шаррино как способ вырваться из тенет классической трактовки времени в музыке. Принцип «формы с окнами» становится отправной точкой композиции и единым организующим каркасом полифонического процесса, позволяет передать внутреннюю многомерность пластов пространства музыки. Объясняя этот принцип, Шаррино апеллирует к изобразительному искусству, к полотну Макса Эрнста «Il giardino di Francis» (Французский сад), где с точки зрения композитора, присутствует эффект пространственного разрыва, открывающего дверь в иное измерение.

Претендующая на универсальность типология Шаррино представляет собой уникальный пример взаимодействия множества принципов мышления в рамках общей идеи. Все приведенные выше примеры характеризуют принципиально иной подход к звуку как обобщенному звуковому образу. Слуховой образ можно определить в качестве представления звуковой сущности, «демонстрирующей некоторую когерентность в своем акустическом поведении» [7, с. 259].

Подводя итог, сформулируем принципиально новое направление концептуализации пространства, которое явила нам Новая музыка или музыкальный отсек актуального искусства. В этих рамках мир трактуется как полифония энтропии, хаотичная реальность без форм и границ. Эмансипировавшись от академически принятых стандартов, отринув классические концепты времени и пространства, Новая музыка трактует самое себя как автономную реальность. Таким образом, она принимает на себя функцию упорядочения реальности, придания ей формы. Она трактует пространство как собственную внутреннюю форму, а отнюдь не как нечто внеположенное музыке. Она не желает более заполнять собою заранее

заданные другими подсистемами формы и внешние пространства, будь то пространства как локусы или пространства как внешние по отношению к ней формы. Новая музыка обнаружила собственные звуковые поля. И творчество композитора нацелено на их исследование, драматургическую организацию и путешествие в них.



М. Эрнст. Французский сад (1962)

ЛИТЕРАТУРА

1. *Blätter G.* La crise de la musique sérielle. Reprinted in Kéleütha, 1955. p. 39–43.
2. *Xenakis Y.* Formalized Music Thought and Mathematics in Composition (Revised Edition). Pendragon Press, 1992. 400 p.
3. *Гризе Ж.* Структурирование тембров в инструментальной музыке (пер. Д. Шутко) / Композиторы о современной композиции. Хрестоматия. М: Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского, 2009. 356 с.
4. *Lachenmann, H.* Klangtypen der neuen Musik. Zeitschrift für Musiktheorie, 1970. S. 21–30.
5. *Sciarrino S.* Carte da suono (1981-2001). Palermo: Cidim Novecento, 2001. 466 s.
6. *Sciarrino S.* Le figure della musica: da Beethoven a oggi. Milano Ricordi, 1998. S. 98.
7. Теория Современной композиции /отв. ред В.С. Ценова. М: Музыка, 2005. 624с.
8. *Бахтин М. М.* Формы времени и хронотопа в романе Очерки по исторической поэтике / Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. М.: Худож. лит., 1975. С. 234–407.
9. *Хейзинга Й.* Homo Ludens [Человек играющий]. Статьи по истории культуры. М.: Прогресс-Традиция. 1997. 416 с.