

УДК 7.01

*С. В. Лаврова*

ИННОВАЦИЯ И ПОВТОРЕНИЕ  
В МУЗЫКАЛЬНО-ФИЛОСОФСКОМ ДИСКУРСЕ:  
УМБЕРТО ЭКО, ЖИЛЬ ДЕЛЕЗ И ТВОРЧЕСТВО БЕРНХАРДА ЛАНГА

Одной из центральных тем музыкально-философского дискурса, распространившегося от философии на теорию Новой музыки и далее на композиторскую практику, должна быть признана проблема, артикулируемая Умберто Эко как «инновация и повторение», а в интерпретации Жюлья Делеза представленная как «различие и повторение».

Эко еще в 1985 г. писал о том, что искусство, было и остается «повторяющимся», в то время как безусловная оригинальность — это понятие современное, которое родилось в эпоху романтизма. Классическое искусство во многом являлось серийным, и в данном случае термин «серийность» не тождествен понятию музыкальной серии из области додекафонии и серийной музыки. Принципиально иная трактовка понятия подчеркнута философом, определившим, что додекафонные ряды — «это нечто противоположное по отношению к повторяющейся серийности, характерной для всех медиа, потому что в данном случае любая последовательность двенадцати звуков используется один единственный раз в одном сочинении» [1, с. 60]. Как полагал Эко, «модерный авангард» начала XX в. с его коллажными техниками, с усами к «Моне Лизе» — это «искусство об искусстве», которое подвергает сомнению романтическую идею о «творении из ничего». Вариативность бесконечных репрезентаций, в сущности, является повторением, и лишь отчасти несет в себе черты инновации, где сам процесс воспроизведения и придает новый смысл методу вариаций, выстраивание ряда — есть повторение. Используя термин «вариация», Эко имел в виду один из приемов классической музыки, где он является методом своеобразного «серийного производства». Этот принцип рассчитан лишь отчасти на «наивного слушателя», а реализуется в конечном счете «благодаря соглашению с критическим слушателем», где фантазии автора на старые темы уже не противопоставляют серийность и повторение инновации. «Нет ничего более “серийного”, чем рисунок на галстуке, и в то же время, нет ничего более индивидуализированного, чем галстук. Пример настолько же прост, насколько показателен. Между элементарной эстетикой галстука и, например, высокохудожественной ценностью вариаций Голдберга существует градуированная шкала стратегий повторения, адресованных искушенному потребителю» [1, с. 69]. Сущностью серийного производства является принцип копирования и многократного воспроизведения: два экземпляра, с этой позиции — копии одного и того же образца. В музыке сериализма серия — повторяющийся звуковой ряд — не только не является абсолютным тождеством, но и подчеркивает «различие», которое парадоксальным образом воплощено в «повторении».

Философ постмодерна Ж. Деррида также обращается к «различию» в своей работе «Письмо и различие» (1967): письмо не всегда находится под контролем пишущего, обнаруживаются провалы, пробелы, противоречия, и само письмо обладает силой сопротивления, которая провоцирует проявление различия [см.: 2, с. 38].

Делез в труде «Различие и повторение» (1968) утверждает, что различие несводимо к тождеству и не подчиняется ему. Повторение (*répétition*) не есть общность, а скорее ключ к пониманию различия (*différence*). Различие же исключает всякую связь «различного с различным», делавшую его мыслимым. Эти концепты также весьма значимы для сферы композиторского творчества в контексте предшествующего сериализма, где «различие» проходило «красной нитью» в качестве основополагающего принципа [см.: 3].

Серия была новым типом повтора — то есть, в сущности, анти-повтором, бесконечной «анфиладой» вариантов первоначальной серийной матрицы. В музыке последней трети XX — начала XXI вв. «концепт повтора» сменяет «концепт различия»: минимализм основывается на репетитивной технике, однако в этом случае меняются сами свойства повторения. «Статический» тип повтора — основополагающий для музыкального минимализма представляет собой метод, в котором «повторение ничего не меняет в повторяющемся объекте, но оно что-то меняет в созерцающем его сознании» [3, с. 95].

«Повтор» заимствованной музыкальной мысли в новом художественном контексте намеренно противопоставляется авторскому видению, в этом типе повтора подчеркивается различие «своего-чужого». Цитата — своего рода фантом, призрак «вечного возвращения», вторгающийся в стремительно меняющийся мир и уравнивающий его дисгармоничность. Повторяя, цитируя, композитор стирает различия между «своим» и «чужим», прошлым и настоящим, между видимым и слышимым. Повторение обретает также двойное качество: «повторение повторения». Тотальное цитирование включает объекты в общий круг: один и тот же заимствованный материал появляется в различных произведениях, образуя двойные, тройные цитаты, где композиторы ведут скрытый диалог между собой в повторении.

У. Эко предлагает понятие «интертекстуального диалога», т. е. феномена, при котором в данном тексте эхом отзываются предшествующие тексты. Его интересуют, в первую очередь, «эксплицитные и узнаваемые цитаты», встречающиеся в постмодернистском искусстве или литературе, «которые заигрывают с интертекстуальностью (романы с техникой наррации, поэзия с поэзией, искусство с искусством)». В качестве подобного рода цитаты он приводит «типичный для постмодернистской наррации прием» — «ироническое цитирование общего места (топоса)» [1, с. 40], где тексты включают в себя цитаты из других текстов, и знание о предшествующих текстах является необходимым условием для восприятия нового текста. Это стратегия «осознаваемого, осуществляемого и коммерчески предусмотренного повторения». Многие бродвейские мюзиклы (в театре или в кино) представляют собой повествование о том, как ставится музыкальная комедия на Бродвее. Таким образом, утверждает Эко, жанр «Бродвей» требует

«обширных интертекстуальных познаний: фактически, он подготавливает и создаст необходимую компетенцию и все необходимые предпосылки для его понимания» [1, с. 72]. С этой позиции музыкальная комедия — «дидактическое произведение, которое осознает идеализированные правила собственного производства».

Эко в своей работе предложил в качестве вариантов «умеренного или модернистского эстетического решения» такие типы как *retake*, *remake*, *серия*, *интертекстуальность* и др. Первый тип повторения — *retake* (повторная съемка) — обращение к известным персонажам в «продолжение истории». *Remake* представляет собой новый вариант какой-либо общеизвестной истории. *Серия*, согласно Эко, распространяется на ситуации и ограниченное число неизменных персонажей, вокруг которых вращаются второстепенные варьирующие персонажи. «Серия убажывает нас (нас, — иначе говоря, потребителей), ибо она отвечает нашей интенции на разгадывание того, что произойдет» [1, с. 67]. Ее разновидности — петля и спираль. *Петля* — это бесконечное переживание прошлого героя без линейного движения времени, где герой не стареет. *Спираль* отражает принцип, где явно ничего не происходит, и каждый персонаж настойчиво продолжает играть свою обычную роль. *Saga* — разновидность серии, она прослеживает эволюцию одной семьи в определенный «исторический» промежуток времени, ориентируясь на генеалогический аспект. Для масс-медиа, феномен «интертекстуального диалога» предполагает владение информацией, ранее уже переданной другими медиа. Основными критериями, которыми должно обладать эстетически безупречно выполненное произведение, как считает Эко, являются диалектическое единство между порядком и новизной, между правилом и инновацией и способность этой диалектики быть воспринятой потребителем. Вышеперечисленные типы соотношений повторения и инновации, предложенные Эко, применимы к продукции масс-медиа. В отношении абстрактного искусства (которое итальянский философ представляет в одном русле с музыкой барокко) он придерживается мнения о его а-семантической и не фигуративности (в то время как телевизионные сериалы безусловно фигуративны).

Несмотря на то, что Новая музыка (которая, в продолжение мысли У. Эко) также а-семантична, она имеет точки соприкосновения с киноискусством и отдельные позиции приведенной выше классификации оказываются для нее актуальными. Многозначность понятия «серия», которое в случае с масс медиа обозначает одно, а в качестве музыкальной мета-структуры — совершенно иное, не исчерпывает смысловой инверсии общих терминов. *Retake* — важный принцип в переосмыслении готового звукового материала со сменой контекста. Признаки *retake* можно обнаружить в концепции конкретной инструментальной музыки немецкого композитора Хельмута Лахенманна. Ее идея заключается в перенесении звуков окружающего мира, в том числе и шумо-бытового характера, в филармоническое пространство, предлагая новые исполнительские практики для вполне традиционных оркестровых инструментов. Принцип *remake* можно представить в ракурсе переосмысления уже существующих музыкальных композиций в пост-модернистском ключе. Признаки *remake* определяют более классический подход к материалу и не радикальное переосмысление, что и отличает его от *retake*.

*Петля и спираль*, которые как полагает Эко, являются специфическими проявлениями серии, для Новой музыки второй половины XX в. предстают в контексте проекции парадигмы звукозаписывающих технологий на музыкальную композицию. Примером подобной проекции может служить творчество австрийского композитора Бернхарда Ланга, доминантной творческой идеей которого становится дихотомия различия и повторения, однако скорее в делезовском понимании, чем в трактовке Эко.

\* \* \*

Философскими концептами Ж. Делеза буквально инспирированы творческие идеи многих произведений Б. Ланга, представляющих собой два мета-цикла<sup>1</sup>:

1. «Различие/Повторение» («Difference/Repetition») для различных составов (с 1998 г.);

2. «Монадологии» (с 2007 г.).

Оказавшись под влиянием делезовского трактата, Ланг определил свою эстетическую концепцию как «loop-эстетику»<sup>2</sup>, а в ее фокусе оказалась проблема «различия» и «повторения», которая далее развивается и в «Монадологиях». Эта творческая позиция создает основания для бесконечных повторений уже существующего. Работа с многократными перезаписями музыки приводит к созданию мета-композиций, которые призваны радикально изменить понимание слушателем проблемы оригинального произведения. В реалиях современной нам действительности, фрагменты как классической, так и популярной музыки становятся вездесущими, а мир — своего рода акустической площадкой. В результате в восприятии современного слушателя происходит кардинальный сдвиг.

В цикле «Монадологии» Ланг составляет «коллекцию» элементов существующей в коллекциях грамзаписей музыки и перерабатывает ее. Ключом к пониманию нового метода композиции становится делезовский подход, который философ развивал в трактате «Различие и Повторение».

Свою творческую позицию, которая группируется вокруг проблемы Различия и Повторения он определил следующим образом: «все, что уже существует в интеллектуальном пространстве, нам необходимо переработать: знание основывается на расшифровке идеи, закодированной в универсальной памяти» [см.: 4]. Опыты со звуковыми петлями композитор начал с 1997 г. со знакомства с творчеством М. Арнольда. К этому же моменту относится начало работы над циклом «Differenz / Wiederholung» (D/W»).

Музыка, полагает композитор, всегда была связана с линейностью и повествовательностью. Первой попыткой ввести тип кругового движения или замкнутой линейности было начало искусства контрапункта. «Бесконечные каноны — это замкнутое на себе повествование, подобное Ленте Мебиуса, направленной

<sup>1</sup> В рамках этих идей композитор работает вплоть до настоящего времени.

<sup>2</sup> Луп (англ. «loop» — петля, кольцо) — фрагмент звуковой или визуальной записи, замкнутый в кольцо (петлю) для его циклического воспроизведения.

в бесконечный круг. Это разрыв с линейным развитием направленный к третьему измерению восприятия» [5].

В начале XX в., полагает Б. Ланг, эти идеи были подхвачены двумя композиторами: А. Веберном и Й. М. Хауэром [5]. Идея космической симметрии у Веберна приводит к образованию канонических петель, примером которых может служить ор.21 (четыре элемента замкнутого бесконечного канона). У Хауэра отчетливо проступает желание отказаться от повествовательности: цикл «Двенадцатитоновая игра» (Zwölftonspiel) был изначально задуман композитором как бесконечный канон. И, тем не менее, додекафония постулировала разнообразие (*varietas*), доминирующее в повествовании и в этом крылось противоречие: серия должна была оставаться неизменной и повторяться в качестве основной мета-структуры на протяжении всей композиции [5]. Далее, утверждает Ланг в работе «Cycling re-cycling», главными действующими лицами в развитии идеи круговорота стали Дж. Кейдж и М. Фелдман. Кейдж, полагает австрийский композитор, развивал идеи преодоления линейности восприятия Хауэра. Взрыв экспериментальной музыки в шестидесятых был параллельным революциям в области киноискусства. Вернер Херцог использовал принцип круговращения в фильме «Фата Моргана», а далее Петр Кубелка, Вали Экспорт и Петер Вайбель стали использовать «петли» в качестве экспериментальных средств в киноискусстве. Одним из первых на этом пути был кинорежиссер Мартин Арнольд [5]. Однако в музыке постсериализма этот принцип проявил себя даже несколько раньше: К. Штокхаузен использовал принцип обратной петли в своих «Электронных этюдах» (Studie 2). Идея создания композиции при помощи звуковых петель, образованных из элементов старых звукозаписей связана с философией деконструктивизма, так как целью становится новое прочтение. Виниловый диск — это своего рода метафора старых моделей памяти: еще древние римляне использовали термин «*tabula rasa*» (чистая доска) для обозначения восковых дощечек, описанных Платоном.

Ланг размещает короткие фрагменты музыкального материала, закольцовывает и образует таким образом различные нерегулярные петли. Внутри петли материал может быть разрезан, сжат или увеличен, но в качестве короткой музыкальной ячейки он остается в сердцевине петли и соответственно, самой композиции.

Композитор объясняет свой метод звуковых петель следующим образом: «Первое, что необходимо сделать, это отыскать образец готового материала, второе — определить репетитивные зоны, а также сжатие и растяжение сэмпла и его конечную скорость. Необходимо установить “SST” — стартовую точку сэмпла; “SE” — неизменные позиции сэмпла, “SL” — длину сэмпла, “LST Loop” — модуляцию, “LL” — изменяющуюся длину лупа, “LPOS” — смену позиции лупа» [5]. Основными методами модуляции в этой своеобразной технике являются аддиция и аугментация, а также джиттер — частотные случайные отклонения передаваемого сигнала — «эпсилон-зона определяемого модуляционной точки цикла». Петля представляет собой небольшой паттерн продолжительностью о 200 мс для 7000 мс, краткость которого композитор объясняет стремлению к имитации

когнитивного процесса — короткой схемы памяти. Не менее важным становится материал звуковых пустот (тишины или пауз). Его распределение также носит визуализированный характер: цикл петли — точки схождения бесконечных канонических имитаций. Особый вид представляет собой «зеркальный луп» — петля с центром в середине. Композитор по его собственным словам зачастую намеренно подчеркивает конец лупа каким-либо искусственным сбоем — как, например, звук вдоха или выдоха. «Это своего рода транскрипция поврежденного цикла записи» [5].

Упрощенно симметричная дифференциация основана на математическом принципе симметричной перспективы: квантовое — (симметричное) и не-квантовое (асимметричное, наподобие принципа добавочных длительностей у О. Мессиана  $4/4 + 1/8 + 1/32$ ). Дифференциация повторений: глобальные изменения провоцируют количество репетиций (самых повторений), местные модуляции — внутреннее изменение каждого из повторов.

Таким образом, можно провести параллели между «loop-методом» Б. Ланга и вполне традиционной имитационно-канонической техникой. Однако принципиальной новизной, в отличие от фактора повторения, становится то, что композитор работает на поле новых технологий и размещает готовые звуковые объекты в соответствии с делезовскими идеями дифференцированного повтора.

Повторение одних и тех же звуковых элементов образует сдвиг в восприятии, так как меняется не объект, а фокус, открывающий своеобразный лабиринт интерпретационных возможностей. Таким образом, повторение генерирует различие восприятия, подрывая идентичность мышления.

В статье под названием «Космический мусор: краткая мифология отходов» [6] Ланг обращается к одному из проявлений современной массовой культуры — интеллектуальному мусору («трэшу», от англ. trash: «хлам», «ерунда»), порожденному массовым машинным производством своего рода «цивилизационной ловушкой» и, в то же время, стимулу активации творческого начала. Интеллектуальное производство (как и любое другое) не может обойтись без того, что принято классифицировать в качестве «отходов», к которым можно отнести все то, что в какой-то момент осталось незамеченным, забытым, забракoванным по разным причинам.

Одним из первых к отходам обратился Энди Уорхолл, в 1960-х снявший несколько «трэш-фильмов». Детально проработанные изображения людей, созданные американским художником Заком Фриманом также собраны из «трэша» — элементов повседневного бытового хлама, вроде обломков расчесок и оторванных пуговиц. Их отличает пристальное внимание к деталям как проявление своеобразного психологизма. Однако Фриман из элементов хаотического мусора создает вполне реалистические картины, в то время как для Ланга «трэш» — вектор движения от осколков реальности в область абстракции.

Интерес к киноискусству для австрийского композитора послужил основой композиционной стратегии, в которой он обращается к экспериментальным фильмам режиссеров-деконструктивистов Мартина Арнольда и Рафаэля Монтаньеса Ортиса. Они создают так называемые «переработанные фильмы», составленные

из небольших фрагментов обнаруженных и невостребованных кадров, дефрагментированных, и нередко перевернутых от конца к началу. В результате восприятие зрителя вынуждено переходить от уровня общей повествовательности к уровню, в котором тонкости движения и выражения занимают центральное место. Принцип нового прочтения оказывается основополагающим. Проекция коротких фрагментов «трэша» (элементов ранее существовавшей классической и популярной музыки) в новое интеллектуальное поле в «Монадологиях» Ланга создают сложную картину из нерегулярных звуковых петель. Композиционный метод, реализующийся в мета-циклах состоит из трех этапов:

1. отбор элементов из звукового «интеллектуального мусора»;
2. выработка операций в программе для «Live-ElektroNIK», разработанной при непосредственном участии композитора, которая называется «Looping Tom»;
3. непосредственно работа с исполнителями и инструментами.

Всю музыкально-звуковую историю Б. Ланг использует как гигантский архив звукообразов. В своей дармштадтской лекции о «loop-эстетике» композитор сказал, что именно Ж. Делез, а не кто-либо из композиторов Новой музыки «пробудил его из долгого догматического сна» [5]. Путь к новому для австрийского композитора лежал через трактат «Различие и Повторение». Другими внемзыкальными источниками стали анти-нарративный прорыв в области литературы (У. С. Берроуз), «поток сознания» Дж. Джойса и «повторение» как его «личная метафора»: «размеренность повторяющихся циркулярных движений вращающегося диска» [5]. Этот последний фактор помог композитору найти новый контекст повторения уже существующего в ритме смены событий, где задача видится в разработке новых способов восприятия в границах существующей области значений. Ланг сосредоточивается и на поисках импровизационных структур. Звуковые полосы стали лабораторией для создания партитуры и нашли свое отражение в комбинациях импровизационных структур. Применительно к литературе, У. Эко утверждал существование двух читательских различных стратегий построения текста. Первый вариант — линейное прочтение, аналогичное путешествию по лесу, при котором бродящий выбирает лишь один маршрут, которому следует. Второй — нелинейное: с возвратами, ответвлениями и повторами [7, с. 68–69]. Ланга, безусловно, привлекает второй тип читателя и слушателя, наряду с некоторыми особенностями, которые его заинтересовали в делезовской концепции «D. и W.» («Различия и Повторения»):

1. повторение в качестве феноменологического жеста (экспериментальные фильмы Мартина Арнольда);
2. повторение под воздействием оптики (звук под увеличительным стеклом (М. Фелдман, спектрализм);
3. повторение в качестве генерирующей структуры (Мета-структура — серия в сериализме);
4. повторение в качестве инструмента деконструкции (всевозможные электронные и инструментальные звуковые коллажи);
5. повторение в качестве генератора вещественного опыта;
6. повторение как гипнотический инструмент (У. Берроуз, Б. Ланг «D/W 2»);

7. повторение как способ подчеркнуть различие (Б. Ланг, «DW 6» «Комната, полная обуви» для электроники);

8. повторение как способ запоминания (А. Бергсон, «Эссе о непосредственных данных сознания»);

9. повторение как результат автоматизма (дадаизм);

10. повторение как отражение кинематографических структур;

11. повторение как понятие импровизации (пред-композиционные экспериментальные методы);

12. повторение как нелинейный анти-нарративный принцип (У. Берроуз)[5].

Мета-цикл «Различие и Повторение» («D/W») в творческой практике Б. Ланга еще не завершен. В настоящий момент в нем восемь пьес для различных инструментальных составов:

1. «DW1» для флейты, виолончели и фортепиано: (формирование алеаторических канонов);

2. «DW 2» для двух чтецов, электроники, камерного ансамбля и видео (используются звуковые петли и элементы импровизации);

3. «DW 3» для флейты, виолончели и аккордеона;

4. «DW 4»: «Игра масок» для электроники — используются записи музыки А. Шенберга и фрагменты видео;

5. «DW 5»: «Измельчение прошлого» для электроники;

6. «DW 6» «Комната, полная обуви» для электроники;

7. «DW 6b» для гитары и репликатора;

8. «DW7» для оркестра и репликатора.

Для развития серии «DW», по словам композитора, ему были необходимы четыре концептуальных компонента: визуальный облик повторения в видеофильме, философия различия и повторения Делеза, использование петель импровизационной музыки (La-Le-Loo, Vlo), открытие различных музыкальных материалов: электроакустика (CDP цикл, гранулярный синтез).

Композиции Ланга — это попытка выйти за пределы привычного акустического опыта, так как понимание смысловой константы его творчества важно для композитора в большей степени, чем конечный музыкальный результат: процесс взаимодействия между композитором, исполнителем и слушателем для него носит характер философской дискуссии, где творчество композитора — это становление и эволюция единой идеи, которая проходит пунктирной линией через все пьесы, вписанные в мета-цикл, название которого и определяет ракурс философствования.

Б. Ланг дополняет свою концепцию различия и повторения, ставшую темой многих его теоретических работ и с позиции многообразия композиторской практики. В репетитивном музыкальном театре («театре повторений») (2000–02), идея повторности достигает уровня визуализации. Необходимо также отметить, что корреляция звукового и визуального в его творчестве играет особую роль, равно как и перформативные свойства, проявившиеся также в музыкально-театральном ракурсе.

В музыкально-театральной композиции «Я ненавижу Моцарта» (2006) Б. Ланг и либреттист М. Штурмингер создали перформативное пространство, где

музыканты исполняли Моцарта снова и снова, и это повторение, возведенное в изрядную степень абсурдности, привело к коллапсу восприятия. В 2010 г. Ланг в соавторстве с хореографом К. Гайг и медиа-художником В. Ритчем разработал проект, где один или более танцоров в повторяющихся движениях по резонирующим пластинам становятся источником звуков, которые записываются, а затем подлежат обработке. В этой структуре танец и музыка — не параллельные сферы, но взаимозависимые. Параллельно с экспериментами в области перформативности, композитор работает над мета-циклом «Монадологии».

Для создания этого мета-цикла Б. Ланг разработал специальную компьютерную программу, основанную на принципе клеточного автомата<sup>3</sup> с применением гранулярного синтеза и гранулярного анализа<sup>4</sup>. Эта программа позволяет многократно трансформировать элемент через применение определенных математических процедур. В качестве исходного материала, который подлежит изменению, композитор использовал элементы своих собственных сочинений, а также Моцарта, Рихарда Штрауса, А. Шенбера и А. Брукнера, А. Веберна и многих других. Принцип, который уже фигурировал в его музыкальном осмыслении философского трактата «Различие и повторение», выражен в следующих словах: «... все повторяется, некоторые повторяют сознательно, другие бессознательно — я повторяю намеренно» [8].

Философской доминантой мета-цикла «Монадологии» становится не только ярко выраженное еще в «D/W» пристрастие к идеям и концептам Ж. Делеза. Ланг позволяет его парадигмам работать с существующей музыкой, проецируя идеи Лейбница (1646–1716) в транскрипции Делеза (см.: Делез Ж. «Складка. Лейбниц и барокко», где последний размышляет о метафизическом трактате Лейбница «Monadologie») на музыку [9]. Центральный аргумент в теории Лейбница — то, что все сущее состоит монад (др. — греч. «μονάς» — единица, простая сущность), простых субстанций, не имеющих частей. Эта теория находит свое отражение и в музыке Ланга, где материал из коротких фрагментов уже существующей музыки рассматривается как монада (клетка). Дополнением к этой методологической связи Делеза и Лейбница в мета-цикле служит идея техно-среды — машины-посредника, с помощью которого рождаются новые переживания и ощущения посредством автоматизированного процесса, что помогает художнику продемонстрировать один из многих возможных новых прочтений до-существующего материала. Ланга очаровывает и образ сломанной машины — алеаторически порождающей новые контексты.

Своеобразная «трэш-поэтика» поврежденных звуковых фрагментов позволяет Б. Лангу реализовать так называемую «функцию джиттера»: гранулированную прогрессию, обогащающую идею элементами хаотической непредсказуемости.

<sup>3</sup> Клеточный автомат — это дискретная модель, изучаемая в математике, теории вычислимости, физике, теоретической биологии и микромеханике. Он включает в себя регулярную решетку, состоящую из ячеек, каждая из которых может находиться в одном из конечного множества состояний, таких как 1 и 0.

<sup>4</sup> Гранулярный синтез произошел от техники сэмплирования и алгоритмов сдвига высоты тона. Его можно применять в целях создания уникальных звуковых образов.

У М. Арнольда композитор позаимствовал кинематографическую ориентацию в принципе вертикализации музыкальной формы, которая отчасти была уже и в музыке М. Фелдмана в противовес блочному принципу. Этот принцип оказывается верным лишь на уровне макроструктуры, но не для клеточных процессов, где применяются контрапунктические методы, в том числе и бесконечный канон. Для реализации этих идей Ланг использовал специальную программу, разработанную в центре IEM в Граце.

После того, как осуществлен предварительный отбор материала, происходит процесс фильтрации. Далее, отдельная клетка (продолжительность от 50 мс. до 7000 мс.) становится элементом, порождающим целостную структуру. Эти «экстрагранулярные частицы», как их определяет сам Б. Ланг, составляют минимальные элементы кратковременной памяти как различимая музыкальная фраза или интонация. 50 миллисекунд записи после деконструкции в бесчисленных малых звуковых зернах помогают создавать абсолютно новые текстуры. В течение этого второго этапа «клетки» трансформируются при помощи программы гранулярного анализа.

«Клеточные автоматы» — это математически идеализированные представления, основным направлением которых является алгоритмическая разрешимость тех или иных задач для создания моделей сложных систем, что позволяет исследовать локальные механизмы моделируемой системы на микроуровне. Автор известной монографии «Новый вид науки» Стивен Вольфрам [10] акцентирует внимание на системах, которые генерируют сложные результаты из простейших начальных условий, и этот трактат в большой степени повлиял на мышление Б. Ланга и математическую модель для разработки программного обеспечения в серии «*Monadologie*». «Новый вид науки» стал своего рода новой композиционной теорией. На начальном этапе программирования решается, каким образом будет генерироваться развитие музыкального материала: будут ли сжаты клетки, или растянуты, последует ли далее сокращение сегментов, и многое другое.

Очевидно, что подавляющее большинство факторов этого композиционного процесса зависит от воли случая и является алеаторическим. В этом отношении Ланг разделяет идеи Дж. Кейджа, так как процесс основан на математических принципах с высокой степенью неопределенности. Результаты довольно сложные, как в отношении полученных текстур, так и в отношении ритмического фактора. Музыканты должны следовать за непрерывным хаотичным потоком быстро трансформирующихся «музыкальных клеток», которые предопределены программированием клеточного автомата.

Необходимо подчеркнуть, что, несмотря на единство технических методов, и эстетических устремлений композитора, в мета-цикле «*Монадология*» отдельные части все же выделяются. Различие подхода к «повторению» заключено в самом выборе материала, а он многообразен: от образцов XVI в. до современности — классики фолк-рока Боба Дилана.

В «*Monadologie VII для Арнольда*» (2009) композитор достигает качественного скачка в восприятии: он работает с фрагментом Камерной симфонии ор. 38 (1939) А. Шенберга. Подзаголовок «для Арнольда» указывает на австрийского режиссера

Мартина Арнольда. Как и в других частях, здесь главной композиционной стратегией становится «взрыв» исходного материала. Типичный поздне-романтический оркестр приводит Б. Ланга к идее существенного расширения: он дотраивает оркестр при помощи ударных, аккордеона и электроники. Духовые и ударные у Ланга доминируют при создании нового тембра. В качестве отправной точки для «*Monadologie VII*» композитор выбрал пять коротких фрагментов (мотивов) из второй Камерной симфонии Шенберга ор. 38. Каждый из них становится «клеткой» для работы программы.

Используя музыкальный материал Камерной симфонии Шенберга, Б. Ланг создает сжатый вариант — quasi- дайджест этапов ее развития. Примечателен также выбор фрагмента коды, где происходит возвращение материала: этот выбор обусловлен желанием композитора создать зеркальную версию симфонии, более характерную для А. Веберна.

Избрав именно эти фрагменты композиции Шенберга в качестве отправной точки композиционной идеи, Ланг в свете своей «*loop-эстетики*» выражает критическое отношение к принципу редуцированного повтора у нововенцев, раскрывая в «*Monadologie VII*» «скрытые повторы» у А. Шенберга. Эта композиция гиперболизирует завуалированные элементы формального повтора и, повторяя, лишь подчеркивает «различие».

Композитор характеризует «*Monadologie VII*» в нескольких ключевых фразах: «Эта пьеса работает с микроскопическими клетками, генерирующими весь музыкальный материал, которые являют собой в основном образцы из существующих материалов» [11]. Они трансформируются под воздействием клеточных автоматов — абстрактных машин в соответствии с делезовской трактовкой смысла. Клетки проходят через дискретные состояния, как сложных дифференциалов, так и мутаций» [11].

Рассмотрев в качестве примера творческой парадигмы Б. Ланга концепты «Различия и Повторения» Ж. Делеза и «Повторения и инновации» У. Эко, можно сделать вывод: эта дихотомия, в которой больше проявлений взаимодействий, чем сопряжения, становится одной из центральных проблем как современного не фигуративного искусства, так и масс-медиа. При этом элементы, заимствованные из области «семантического» могут приобретать противоположные свойства в новом контексте.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Эко У. Инновация и повторение: Между эстетикой модерна и постмодерна // Философия эпохи постмодерна: Сб. переводов и рефератов / Сост. и ред. А. Усмановой. Минск.: Красико-принт, 1996. С. 48–74.
2. Деррида Ж. Письмо и различие / пер. Д. Ю. Кралечкина. М.: Литературно-издательское агентство «Академический проект», 2000. 495 с.
3. Делез Ж. Различие и повторение. СПб.: Петрополис, 1998. 384 с.
4. Lang B. Weltraummüll: Kurze Notiz zu den Mythologien des Ab-Falls// URL: <http://members.chello.at/bernhard.lang/publikationen.htm> (дата обращения: 10.12.2015).
5. Lang B. Loop aesthetics Darmstadt 2002. URL: [http://members.chello.at/bernhard.lang/publikationen/loop\\_aestet.pdf](http://members.chello.at/bernhard.lang/publikationen/loop_aestet.pdf) (дата обращения: 10.12.2015).

6. *Lang B.* The return of ptolemy: the discworld: cycling re-cycling. URL: [http://members.chello.at/bernhard.lang/publikationen/cycling\\_recycl.htm](http://members.chello.at/bernhard.lang/publikationen/cycling_recycl.htm) (дата обращения: 10.12.2015).
7. *Меньшиков Л. А.* Прагматика понимания текстов постмодернистской культуры // Человек. Культура. Образование. 2015. № 4. С. 62–74.
8. *Lang B.* The return of ptolemy: the discworld: cycling re-cycling. URL: [http://members.chello.at/bernhard.lang/publikationen/cycling\\_recycl.htm](http://members.chello.at/bernhard.lang/publikationen/cycling_recycl.htm) (дата обращения: 10.12.2015).
9. *Делез Ж.* Складка. Лейбниц и барокко / Общ. ред. и послесл. В. А. Подороги. Пер. с франц. Б. М. Скуратова. М.: Издательство «Логос», 1997. 264 с.
10. *Wolfram S.* New Kind of Science. USA: Wolfram Media, 2002. 1197 p.
11. *Lang B.* Monadologie VII // URL: [http://members.chello.at/bernhard.lang/werkbeschreib/ueber\\_monadologie7.htm](http://members.chello.at/bernhard.lang/werkbeschreib/ueber_monadologie7.htm) (дата обращения: 10.12.15).
12. *Эко У.* Шесть прогулок в литературных лесах: авторский сборник. М: Симпозиум, 2002. 288 с.