

УДК 78.072.2

СИНТАКСИС ЖЕСТА: КОНЦЕПЦИЯ ДЕКОНСТРУКЦИИ В МУЗЫКАЛЬНОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ

С. Е. Чирков¹

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

Одним из важных исполнительских элементов, исследованием которого активно занимается современная наука, является феномен музыкального жеста. Именно в области жестов осуществляется взаимодействие интерпретационного (рационального) начала и сферы реализации на уровне аппарата музыканта. При исполнении максимально дифференцированных мультиструктурных сочинений техническая сторона работы исполнителя, его психо-эмоциональные и физические возможности играют определяющую роль. В статье рассматриваются особенности исполнительского анализа и интерпретации музыки Брайана Фернихоу в рамках концепции музыкальной деконструкции, разработанной К. Ш. Манкопфом, а также роль жеста и его составляющих в процессе выявления дискурсивных противоречий на уровне интерпретации сочинения и его коммуникации слушателю.

Ключевые слова: Брайан Фернихоу, новая сложность, деконструкция, музыкальный жест, критическое исполнение, Клаус-Штеффен Манкопф, интерпретация

SYNTAX OF GESTURE: THE CONCEPT OF DECONSTRUCTION IN MUSIC INTERPRETATION

*Tchirkov Sergej E.*¹

¹ Tchaikovsky Moscow State Conservatory, 13/6 Bolshaya Nikitskaya Str. Moscow 125009, Russia

Recent studies refer to a phenomenon of musical gesture as one of the most important elements of a music performance. This is in the domain of gesture that the interpretational (rational) act meets the body and brain vehicle for sound production. The technical part of musician's work, his or her psycho-emotional and physical abilities play a decisive role especially in the performance of highly differentiated multi-structural pieces of music.

This paper focuses on some aspects of performer's analysis and interpretation of music by Brian Ferneyhough from the point of view of deconstruction in music, — a concept presented by Claus-Steffen Mahnkopf. It also aims to study the role of gesture and its forming components in the process of identifying and communicating to the listener the discursive contradictions at the interpretational level.

Keywords: Brian Ferneyhough, New Complexity, deconstruction in music, gesture, critical performance, Claus-Steffen Mahnkopf, interpretation.

Многозначное понятие интерпретации в музыке часто сводится к способности исполнителя раскрыть образную сферу сочинения и убедительно представить оригинальную трактовку авторского замысла в соответствии с нотным текстом, а также характерными историческими и иными условиями создания произведения. При этом техническая сторона реализации партитуры нередко сознательно рассматривается как подчиненная собственно творческому процессу, остающаяся предметом дискуссии лишь внутри профессиональных сообществ музыкантов-исполнителей. Между тем, тенденция к усложнению и дифференциации структурной разработки материала, характерная, в частности, для музыки представителей направления так называемой *новой сложности* (англ. *new complexity*)¹, стала дополнительным стимулом к переосмыслению некоторых фундаментальных составляющих понятия интерпретации, в частности, — роли жеста при исполнении музыкального произведения. Не менее важным фактором в этом направлении стало развитие альтернативных способов записи музыкального текста и расширение функциональных возможностей уже существующих инструментов.

Исследования, посвященные проблеме и определению музыкального, в частности, исполнительского жеста, сходятся, как правило, в том, что жест является комплексным феноменом. При этом он может быть как имманентным (автономным), так и сформировавшимся в результате опыта, навыков и традиции. В фокусе данного исследования мы сознательно концентрируем внимание на процессах, происходящих в результате физических действий исполнителя, направленных на звукоизвлечение, с одной стороны, и предусматривающих эквивалент коммуникативной функции (метафоры и передачи)² исполнительского замысла (концепции интерпретации, контроля и интуиции), связанной с сообщением слушателю стилистических особенностей произведения, приоритетов формальных взаимосвязей), с другой стороны. Из всего корпуса определений и методов анализа музыкального жеста исполнителя жесты, осуществляющиеся на уровне исключительно сценического исполнения и слушательской рецепции, не могут быть рассмотрены в рамках настоящей статьи.

Особый интерес представляют возможные варианты интерпретационного решения произведений, идентичность которых заключается не в комплексной структуре, а в комплексе одновременно функционирующих, максимально дифференцированных и проработанных структур. Как правило, такие сочинения не подлежат разложению на простые элементы аналитическими методами, но подразумевают возможность критической интерпретации с помощью концепции деконструкции, как на уровне творческого акта, так и в процессе реализации коммуникативного элемента — исполнительской работы. Клаус-Штеффен Манкопф обозначил специфику подхода к композиторскому ремеслу в эстетическом и методологическом качестве с помощью понятия «*критическая композиция*»³. Среди композиторов,

¹ Термин ассоциируется со статьей австралийского музыковеда Ричарда Тула [1].

² См.: [2, с. 95].

³ Понятие «критическая композиция» принадлежит композитору Николаусу Хуберу [3]. Используя его по отношению к творчеству представителей *new complexity*, Манкопф апеллирует к его эстетическому и методологическому значению [4].

представленных в подобном ракурсе, наибольшую известность получили сочинения Брайана Фернихоу⁴. Исполнение *комплексистских*⁵ сочинений по природе диалектично: необходимо не только детально проработать авторский текст, но и спроецировать множество возможных сценариев сценического исполнения, так как ввиду сверхсложного текста и насыщенной фактуры точная одномоментная реализация нотной записи не представляется возможной. При этом техническая сторона работы исполнителя, его психо-эмоциональные и физические возможности играют здесь определяющую роль, так как именно в области жестов осуществляется взаимодействие интерпретационного (рационального) начала и реализации на уровне аппарата музыканта. Формирование определенного комплекса навыков вызывает у музыканта, в зависимости от его образования и творческого пути, приверженность к существующей традиции передачи музыкальной информации, которая закодирована как на уровне интенций, так и на уровне жестов и рефлексов. Применительно к музыке Фернихоу эти факторы создают предпосылки к возникновению исполнительских неточностей, которые проявляют себя в предзаданном вокабуляре владения инструментом. В тоже время произведения Фернихоу, являясь, по сути, результатом критического соединения процессов, независимых в рамках одной структуры и в то же время, взаимодействующих в трансструктурном пространстве. Под «точностью» здесь следует понимать то, что в немецком языке обозначается словом *Werktreue* — верность сути произведения, а не буквальное воспроизведение всех деталей. Что же, в таком случае, может считаться точным исполнением, и возможно ли вообще добиться точности? С точки зрения адекватности процесса исполнительской работы композиторским импульсам можно предположить, что речь идёт о *критической интерпретации* (индивидуальной по своей природе, обладающей идентичностью только в системе координат данного произведения). Таким образом, первой задачей для исполнителя становится выявление принципов композиционного процесса. Только проанализировав текст, а также сопоставив и применив альтернативные аналитические методы, можно приступать к поиску интерпретационных решений.

Для анализа произведений Фернихоу требуется расширенный, почти всегда трансдисциплинарный исследовательский инструментарий. Это связано не только с высокой степенью организации и плотности изложения чрезвычайно сложного материала. Важным фактором также является возникающее сопряжение элементов: кажущиеся стабильными элементы музыкальной структуры представляют собой постоянно мутирующие, энергетически заряженные, «континуальные дискурсивные потоки» [6, с. 41]. Импульсом для творчества композитора часто становились внемузыкальные феномены: философские учения эпохи Возрождения и концепты постструктуралистов, живопись и гравюра, архитектура и ранняя

⁴ Внешне схожее отношение к роли жеста музыканта при производстве звука можно проследить у композиторов, интегрирующих собственно способ воспроизведения звука в форму сочинения, например у Хельмута Лахенмана, Сальваторе Шаррино и др.

⁵ Понятие *Komplexismus* Манкопф противопоставляет понятию *Komplexität*, для того чтобы подчеркнуть, что речь идет о принципиально иной ступени эволюции гипер-сложности, отличающей произведения Фернихоу. [5, с. 20].

музыка. Все партитуры автора представляют собой потоки разновекторных объектов, которые формируют все новые взаимосвязи, образуют энергетически-заряженные слои. Таким образом, на разных уровнях возникают процессы «вечного становления». «Генетический код» этих процессов — жестовые параметры, обладающие богатым энергетическим потенциалом⁶.

Можно предположить, что именно поиск объектов, которые могут быть идентифицированы как жесты, является начальным этапом анализа произведения Фернихоу. При этом остается неясным, какими критериями для выявления и сопоставления найденных объектов следует руководствоваться исследователю. Ведь даже нейтральный уровень анализа партитуры — «созданного объекта» (используя методологию Наттье) — не предоставляет полной информации ни о процессе создания, ни о процессе восприятия. Он всего лишь «момент анализа» [7, с. 54]. Сложность заключается и в том, что определенные конфигурации, которые относительно легко определяются как жесты, могут оказаться *ложными* (англ. *false gestures*) импульсами, чья идентичность не автономна и не имманентна конкретному произведению, но в которой в той или иной форме заложена традиция или вокабуляр уже существовавших жестов: «Синтаксис [...] хранит память о былых контекстах — о прошлых композиционных (или жанровых) моделях» [8].

Субверсивность присутствует в самом материале, и Фернихоу сознательно подчеркивает нелинейные, парадоксальные, многоплановые взаимосвязи между материалом и структурой. Здесь мы имеем дело с критической композицией, которая, по сути, не диалектична (автор не стремится установить имманентные связи и [9, с. 206]), но деконструктивна, то есть подразумевает сознательное выявление противоречий — «того, что невозможно синтезировать» [10, с. 143]. В этом случае предметом аналитического интереса становится, в первую очередь, этап предварительной работы над сочинением, где вырабатываются различные стратегии возможного формообразования, и к замыслу уже применимы понятия «энергии, веса, массы и импульса». [6, с. 239]. На уровне пред-композиционной деконструктивной деятельности проявляется субверсивность собственно композиторского процесса, который становится автономным по отношению к содержанию произведения. В результате этого внутреннего противоречия возникает некий энергетический пробел — лакуна, которая само по себе не подлежит конструкции, при этом, только в конструкции возможно ее существование. Осознание этого «пространства» (от нем. *Zwischenraum*) является одним из главных эстетических признаков деконструктивной композиции [10, с. 145]. «Разрыв», «трещина», «промежуток», «отделение» — эти понятия указывают на невозможность существования цельной

⁶ Феномен жеста чрезвычайно важен для эстетики и техники творчества Фернихоу, однако композитор избегает конкретных формулировок. Его видение жеста рассыпано по статьям, интервью и лекциям разных лет. Можно сказать, что автор сознательно избегает однозначных определений, оставаясь верным принципу постоянного становления не только в своих музыкальных высказываниях, но и в письменном слого. Отчасти поэтому переводы его теоретических статей и интервью с композитором представляют большую сложность для исследователя. Его манера изложения подобна негативу фотографии, на котором после проявления (перевода) остается что-то еще, что уже невозможно передать.

идентичности произведения искусства, при этом они становятся элементом его структуры. Таким образом, в комплексе причинно-следственных связей внутри сочинения всегда присутствует элемент субверсивности, разрыва, с одной стороны, и излишка, профицита (*Surplus*), с другой. «Все музыкальное произведение есть живая система нерасчленимых энергий, взаимно пронизывающих друг друга; оно — реальное единство перекрещивающихся причин, которые есть одновременно и действия этих причин. Музыка — бесформенное единство самопротивоборствующих моментов взаимопроникновенного множества...» [11, с. 240–241]. Применительно к деконструктивной композиции приведенное высказывание А. Ф. Лосева можно было бы перефразировать, употребив слово «единство» во множественном числе, так как именно во множестве структур возникают взаимосвязи объектов, которые становятся одновременно и причиной, и действием.

Схожие процессы характеризуют и исполнительскую реализацию сочинения, которую отличает диссоциация звуковых параметров. Невозможность воспроизвести в точности все детали авторского текста приобретает концептуальный характер в произведениях композиторов-комплексистов, отличающихся принципиальной не-идентичностью нотации и звучания. «Неточность, наполненная смыслом» (*meaningful inexactitude*) [6, с. 268–269]: так сам Фернихоу характеризует исполнение, адекватное своей композиции. Какова природа и поле действия этой «неточности»? Возможно ли обнаружить причины появления энергетических лакун и в интерпретиционно-исполнительской деятельности?

Интерпретация подразумевает не только реализацию нотного текста, но и постижение творческих процессов, результатом которых становится текст, зафиксированный в той или иной форме. Исполнитель осуществляет коммуникацию как на уровне собственного понятийно-рецепционального взаимодействия с партитурой, так и на уровне сообщения слушателю. Взаимодействие основывается на тех немногих деталях, которые в нотном тексте не могут быть обозначены: это и степень нюансировки, и соотношение баланса, минимальных темповых отклонений, и индивидуальное прочтение словесных указаний автора относительно характера исполнения произведения или его частей. Однако деконструктивная композиция сама по себе настолько сложна, что ее реализация уже на уровне партитуры изобилует невероятным количеством деталей, относящихся к технике исполнения. Поиски единой, пусть и индивидуальной трактовки невозможны, так как в композиции отсутствует единый смысл, оформленный в рамках одной структуры, но происходит постоянное взаимодействие множественных структур и создание множества смыслов на всех уровнях. Поэтому вопросы нюансировки неизбежно отходят на второй план в приоритете задач исполнительской работы, а выверить баланс огромного количества оттенков исполнения в принципе не представляется возможным.

Как показано выше, любая форма общего анализа или прочтения комплексистской партитуры — это творческий акт. Для его реализации требуются особые знания и навыки их различных областей. Было бы наивным предполагать, что музыкант-исполнитель обладает обширным инструментарием для осуществления этого процесса. Наиболее распространенная опасность, приводящая к небрежной

интерпретации, заключается в том, что исполнитель, даже добросовестно изучив партитуру, ограничивается лишь реализацией ее технической стороны (нем. *Ausführung*). Собственно коммуникативный аспект при этом ограничивается идентификацией тех композиторских жестов, которые, так или иначе, напоминают что-то уже существующее в исполнительской практике. Исполнитель лишен возможности выявить какие-либо простые элементы жеста, для того, чтобы на их основе сознательно синтезировать музыкальную интерпретацию. Такой анализ возможен лишь по отношению к композиторским жестам, выявленным на этапе создания партитуры, с последующей идентификацией объектов в качестве жестов, выявлением их взаимосвязей, энергетического и структурного потенциала [12, с. 162]. Фиксация таких образований в исполнении и сознательное установление связей между ними облегчает работу инструменталиста, точнее приближает ее к традиционной интерпретации, но при этом теряется энергетический, субверсивный аспект творческого акта, а исполнение лишается экспрессивной составляющей и герменевтической эмпатии.

При этом исполнитель имеет ценное преимущество по отношению к исследователю, который работает лишь с партитурой и пред-композиционными материалами. Для него открываются возможности непосредственного погружения в детали ткани и фактуры изучаемого сочинения. В процессе подготовки музыкант сопереживает процесс развития, пусть и на стадии уже фиксированного текста. Он сам начинает заниматься пред-исполнительской работой (по аналогии с пред-композиторским процессом), нащупывает те или иные стратегии интерпретации, предвосхищает возможные варианты коммуникации и продумывает их возможные эквиваленты. На этом этапе важным моментом является осознанное отношение к собственным исполнительским жестам, так как именно в сфере жестов происходит первичная ассоциация композиторских жестов с исполнительскими возможностями и интерпретационным концептом. Эти процессы особенно важны, так как они есть необходимое условие последующей фазы диссоциации / автономизации исполнения на уровне физического жеста. Рассматривая жест по аналогии с выше-описанными композиционными процессами у Ферниху, проследим основные этапы развития двух проявлений исполнительского жеста: интерпретационного (рационально-стратегического) жеста и физического (вызванного действиями аппарата музыканта для производства и контроля звука) жеста на стадиях работы исполнителя над произведением. Эти этапы, как было показано выше, содержат в себе изначальные противоречия в момент автономизации композиции и сказываются на содержательной стороне произведения. В приведенной ниже таблице показаны основные этапы исполнительской работы над сочинением и соответствующие им процессы в области исполнительского жеста.

Из приведенной таблицы следует, что противоречия между коммуникативным (интерпретационным) намерением и техническими сложностями исполнения возникают на этапе работы с инструментом. Этот процесс не является уникальным для исполнения исключительно музыки Ферниху или других комплексистов⁷.

⁷ См.: [12, 13].

Т а б л и ц а

**Соответствие основных этапов исполнительской работы
над сочинением процессам в области исполнительского жеста**

Этапы работы исполнителя	Динамика исполнительского жеста
Целостный анализ.	Стадия предварительной работы над произведением без инструмента: Идентификация композиторских жестов. Первые интуитивные контуры интерпретационного жеста.
Сопоставление методов альтернативного анализа.	
Ассоциация отдельных композиторских жестов с их физической реализацией (поиск аппликатурных, штриховых и фразировочных решений отдельных фрагментов сочинения).	Стадия предварительной работы с инструментом, появление множества элементов физического жеста.
Соединение проработанных фрагментов и поиски первичных интерпретационных концепций (генеральных линий исполнения).	На уровне жеста осуществляется ассоциация замысла и его реализации.
Обнаружение первых несоответствий между замыслом и возможностью его целостной технической реализации (слишком сложные иррациональные ритмические построения, дифференцированный динамические указания). Осознание противоречий между исполнительской идеей и физическими возможностями исполнителя.	Начало фазы диссоциации физической составляющей жеста и интерпретационного концепта.
Поиск альтернативных исполнительских стратегий. Одновременно совершенствование технических навыков исполнения фрагментов и более крупных разделов сочинения. Разработка индивидуальных, присущих произведению техник исполнения.	Фаза диссоциации на уровне физического жеста: выявление и дифференциация элементарных (естественных), приобретенных в результате собственного опыта и характерных для данного произведения жестов.
Свободное владение техникой исполнения отдельных фрагментов. Предконцертные исполнения всего произведения, в котором исполнитель концентрируется не на следовании первоначальному контуру интерпретации, а на физической работе своего аппарата и корпуса.	Автономизация физического жеста.
Осознание и принятие трансформаций, мгновенных решений и энергетических импульсов, возникающих в процессе исполнения.	На уровне интерпретационного жеста возникает пространство, в котором происходит принятие мгновенных решений, в зависимости от импульсов, получаемых от физических жестов. Образуется динамическое силовое поле.

В той или иной степени схожие проблемы возникают при работе над любым виртуозным сочинением. Но если исполнение этюда Листа или Рахманинова предполагает подчинение аппарата, преодоление технических аспектов ради свободного выражения интуитивно-экспрессивного, не сдерживаемого тем или иным сложным пассажем или неудобным расположением аккорда, то экспрессия дискурса комплексной музыки возможна лишь благодаря этим противоречиям. Следствием осознанного принятия этих противоречий в качестве неотъемлемой составляющей интерпретации становится возрастающая роль физического жеста. На следующем этапе работы исполнителя физический жест вступает в состояние внутреннего конфликта. Приобретенные навыки исполнителя, явившиеся результатом сопоставления освоенного словаря приемов, заученных вместе с жестами, оказываются нереализуемыми в условиях постоянно возникающих трещин и пробелов мультиструктурного, субверсивного композиторского процесса. Появляющиеся все новые исполнительские средства выражения, которые, обусловлены лишь вектором движения, закодированным в композиторском жесте-объекте, в свою очередь, вступают в конфликт с интенцией нарратива, контроля и первоначальной исполнительской концепции. Сознательно обостряя все эти противоречия, интуитивно и мгновенно интерпретируя их как основу адекватного исполнения, музыкант создает динамическое силовое поле. В этом поле со-существуют и взаимодействуют друг с другом различные по происхождению, направлению и силе экспрессии центры притяжения. Исполнение становится критическим по отношению к самой сущности процессов реализации, коммуникации, концептуальной интерпретации, свободе выбора, причем деконструктивное начало осуществляется именно в области жестов и силами самих жестов.

ЛИТЕРАТУРА

1. Toop R. Four facets of 'The New Complexity' // Contact 32, Spring 1998.
2. Hatten R. S. Interpreting Musical Gestures, Topics, and Tropes: Mozart, Beethoven, Schubert. Bloomington: Indiana University Press, 2004.
3. Huber N. A. Kritisches Komponieren (1972) // Durchleuchtungen, Texte zur Musik, hrsg. v. Josef Häusler. Wiesbaden 2000.
4. Mahnkopf C.-S. Was heisst kritisches komponieren? // KunstMusik 6, 2006.
5. Mahnkopf C.-S. Komplixismus und der Paradigmenwechsel in der Musik. // MusikTexte 8, 1990.
6. Ferneyhough B. Collected Writings / ed. by J. Boros and R. Toop. Amsterdam: Harwood Academic Publishers, 1995.
7. Nattiez J.-J. Musicologie générale et sémiologie. Paris: Christian Bourgois éditeur, 1987.
8. Амрахова А. А. К проблеме семантического синтаксиса в творчестве современных композиторов // Музыковедческий форум 2010 [Доклады заочной сессии] URL: <http://www.gnesin-academy.ru/node/5504> (дата обращения 10.11.2017).
9. Гегель Г. Энциклопедия философских наук. М.: Мысль, 1974. Т. 1. 452 с.
10. Mahnkopf, C.-S. Der Strukturbegriff der Musikalischen Dekonstruktion // Die Humanität der Musik. Essays aus dem 21. Jahrhundert, Wolke-Verlag, Hofheim, 2007.
11. Лосев А. Ф. Музыка как предмет логики // Из ранних произведений. М.: Правда, 1990. 655 с.

12. Цареградская Т. В. Брайан Фернихоу. Очарование музыкального жеста // Научный вестник Московской консерватории, 2014. № 2 (17).
13. Лаврова С. В. К понятию жеста в новой музыке // Вестник Академии русского балета им. А. Я. Вагановой, 2014 № 1–2 (31). С. 216–231.

REFERENCES

1. Toop R. Four facets of 'The New Complexity'. In: *Contact* 32, Spring 1998.
2. Hatten R. S. *Interpreting Musical Gestures, Topics, and Tropes: Mozart, Beethoven, Schubert*. Bloomington: Indiana University Press, 2004.
3. Huber N. A. Kritisches Komponieren (1972) In: *Durchleuchtungen, Texte zur Musik*, hrsg. v. Josef Häusler, Wiesbaden 2000.
4. Mahnkopf C.-S. Was heisst kritisches komponieren? In: *KunstMusik* 6, 2006.
5. Mahnkopf C.-S. Komplixismus und der Paradigmenwechsel in der Musik. In: *MusikTexte* 8, 1990.
6. Ferneyhough B. *Collected Writings*. Ed. by J. Boros and R. Toop. Amsterdam: Harwood Academic Publishers, 1995.
7. Nattiez J.-J. *Musicologie générale et sémiologie*, Paris, Christian Bourgois éditeur, 1987.
8. Amrakhova A. A. K probleme semanticheskogo sintaksisa v tvorchestve sovremennyh kompozitorov. In: *Muzykovedcheskij forum* 2010 [Doklady zaochnoj sessii] URL: <http://www.gnesin-academy.ru/node/5504> (data obrascheniya 10.11.2017) (In Russian).
9. Hegel G. *Entsiklopediya filosofskih nauk* t.1 M, Mysl' 1974 (In Russian).
10. Mahnkopf C.-S. Der Strukturbegriff der Musikalischen Dekonstruktion. In: *Die Humanität der Musik. Essays aus dem 21. Jahrhundert*, Wolke-Verlag, Hofheim, 2007.
11. Losev A. F. Muzyka kak predmet logiki In: *Iz rannih proizvedenij*. M.: Pravda, 1990.
12. Tsaregradskaya T. V. Brajan Fernikhou: ocharovanie muzykal'nogo zhesta. In: *Nauchnyj vestnik Moskovskojkonservatorii*, 2014. No. 2 (17).
13. Lavrova S. V. To the conception of gesture in the "New music". In: *Vestnik Akademii russkogo balleta im. A. Ya. Vaganovoi*. 2014. No. 1–2 (31).

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

С. Е. Чирков — info@tchirkov.eu

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Sergej E.Tchirkov — info@tchirkov.eu