Ilya ***OSTROMOGILSKY***

Philosophical deconstructivism and the new methods for analyzing musical compositions

Статья посвящена интерпретации многообразных музыкальных явлений второй половины XX века в контексте современных философских идей (Ж. Деррида, Ж. Делёз и Ф. Гваттари, Ж. Ф. Лиотар). В центре внимания ставится межвидовая взаимосвязь смежных искусств на новом уровне — музыки и живописи, музыки и литературы, а также трансформация языков этих искусств; кроме того, на основе музыкальной терминологической классификации А. Маклыгина предлагаются аналитические подходы к творчеству Д. Лигети, рассматриваемого в качестве многоуровнего феномена. Среди важнейших аспектов статьи — сопоставления произведений Д. Лигети и В. Кандинского, Дж. Харви и М. Эшера, осуществляемые методом синестезийного анализа, предпологающего, по мысли автора, аналогию образных начал, фактурных и композиционных приемов.

The article analyzes the interpretation of various musical phenomena in the second half of the 20th century in the context of some contemporary philosophical ideas (J. Derrida, G. Deleuze and F. Guattari, J.-F. Lyotard). The article is focused on the interconnections between related kinds of arts (music and literature, music and painting), as well as their language transformations, at a new level. Besides that, the author proposes some new approaches, based on the music terms classification by A. Maklygin, for analyzing G. Ligeti's compositions as multi-level phenomena. Among the most important aspects of the article, there are correlations between creative work of G. Ligeti and W. Kandinsky, J. Harvey and M. Escher, elicited by using the metods of synesthetical analysis that presuppose, in the author's opinion, the coincidence of the imagery motifs, textural and compositional devices.

Илья ОСТРОМОГИЛЬСКИЙ

Философский деконструктивизм и новые методы анализа музыкальной композиции второй половины XX века

Деконструктивизм, как одно из наиболее установившихся направлений современной философской мысли, относящийся, в частности, к широкому спектру эстетических проблем, основывается на понятии деконструкции, разработанном французским философом Ж. Деррида и заложившим в него многозначный смысл. Важнейший нюанс выделяют А. Грицанов и Е. Гурко: «...деконструкция рассматривает совокупность текстов культуры в качестве сплошного поля переноса значения, не останавливающегося ни в каком месте в виде застывшей структуры» [3, *с. 25*].

«Совокупность текстов культуры», таким образом, следует понимать как широкую взаимосвязь различных областей искусства XX века на «территории» подобного «сплошного поля». В нем основным фактором становится размытость границ между смежными видами (музыкой, живописью, литературой и другими), оперирующими различными средствами выражения, которые в отдельных случаях, как например, в графической музыкальной нотации, подвергаются смешению.

Подобные взаимопроникновения формируют новый уровень связей по сравнению с предшествующими эпохами, так как, в частности, трансформация языка в музыке и в абстрактной и полуабстрактной живописи дала возможность прямых ассоциаций и композиционных пересечений. Воплощением этого является цикл Э. Денисова «Три картины П. Клее» для альта и камерного ансамбля (1985), в котором реализованы музыкальными средствами, помимо образных составляющих, фактурные и композиционные приемы художника. По мнению Э. Денисова «Всякое произведение живописи является размещением в двухмерном пространстве определенного количества элементов. Перед художником встает проблема формы — координирования элементов, придания им логики пространственного распределения, создания ритма внутри композиции <...> Близкими по смыслу элементами оперирует и композитор» (цит по: [14, *с. 162*].

Особым примером сопоставления является пьеса Дж. Кейджа «4'33''» для любого состава исполнителей (1952), сопровождаемая экспозицией «белых картин» (1951) Р. Раушенберга, представляющих собой «чистое» полотно. Тишина пьесы, продолжительность которой вынесена в название, символически интерпретирует белые холсты; автор возводит ее на философский уровень, соотнося с «зеркалом для воздуха» [10, *с. 292*], пустой поверхности, оставляющей возможность появления любого семиотического знака (даже тени от зрителя) и допуская акустический ряд лишь в качестве конкретных звуков реального мира. Здесь происходит отказ от бинарных оппозиций: реальное — воображаемое, естественное — искусственное, присутствие — отсутствие и т. д.

Столь же качественно новой коммуникацией представляется ряд литературных параллелей в музыкальной композиции рассматриваемого периода. Пересечение обоих искусств на структурном уровне произошло в сонате № 3 для фортепиано (1957) П. Булеза с алеаторикой формы, импульсом к созданию которой послужила «Книга» С. Малларме с идеей свободной перестановки листов. Композитор предоставил исполнителю выбор порядка частей («формант»), а также эпизодов в их составе.

Связь «Музыки перемен» для фортепиано (1951) Дж. Кейджа с древнекитайской «Книгой перемен» (И-Цзин) проявилась на философском уровне в примате индетерминизма, в применении принципа случайности в процессе создания композиции. Почти полное, непосредственное слияние литературы и музыки произошло в книге «Молчание» («Silence») Дж. Кейджа, которую сам автор рассматривал и как музыкальное произведение.

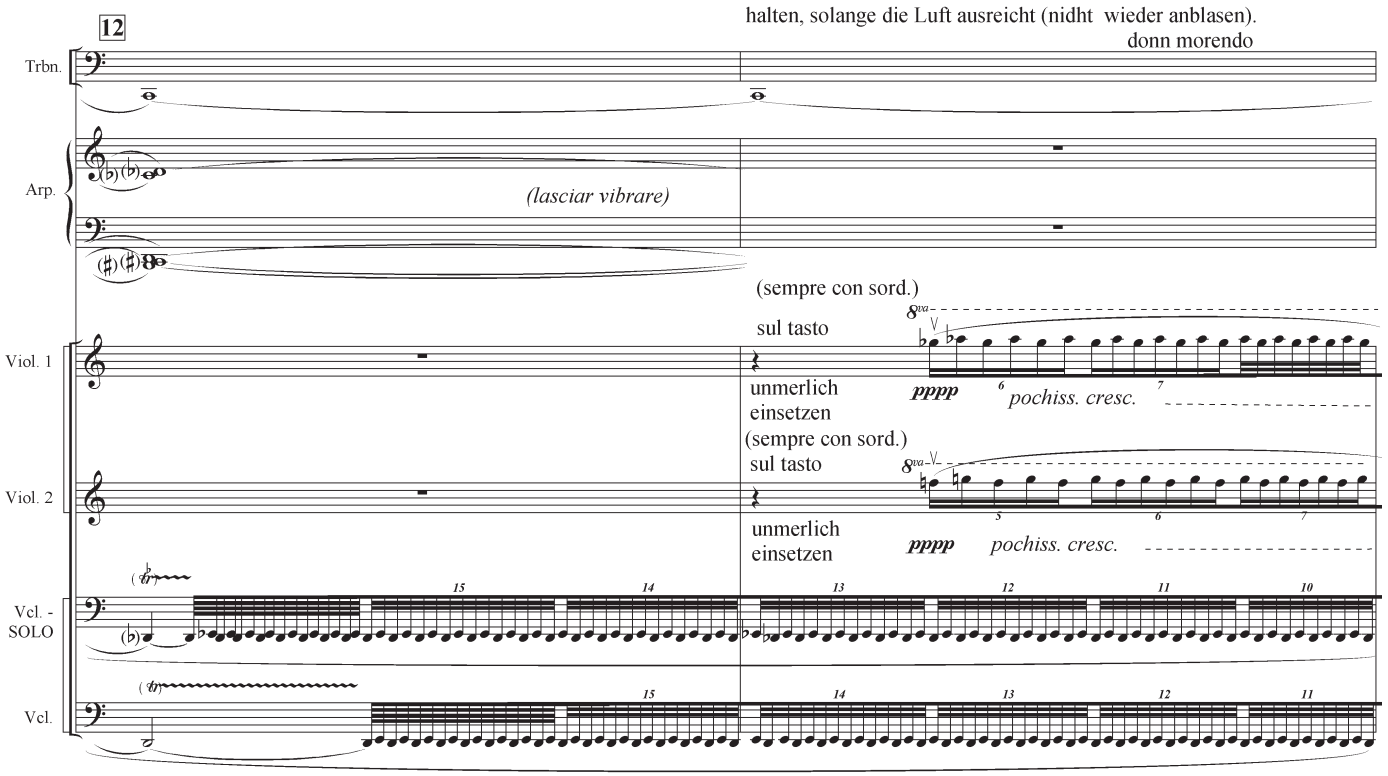
Упомянутое выше «сплошное поле» прослеживается в «Sinfonia»

(1968–1969) Л. Берио, в которой взаимодействуют оркестровые и вокально-речевые средства (восемь голосов). В III части воспроизводятся тексты из романа С.Беккета «Неназываемый» (1953), совместно с фрагментами из Дж. Джойса, наряду с отрывками сольфеджио и другими (см.: [6, *с. 96*]). Подобный многозначный словесный синтез органично сочетается со звучанием скерцо из симфонии № 2 Г. Малера, а также с реминисценциями, которые охватывают, по свидетельству Л. Берио, музыку самых разных композиторов от И. С. Баха до П. Булеза и К. Штокхаузена и самого автора (см.: [2, *с. 114*]). Изощренное слияние в этой части более или менее равнозначных элементов в единый звуковой конгломерат представляет новую взаимосвязь, к которой применимо понятие ризомы, данное Ж. Делёзом и Ф. Гваттари (см.: [8, *с. 387–388*]), опосредованно трактующее подобные явления в искусстве и допускающее сравнение их с образом «корневища» с его множеством запутанных отростков.

Обращаясь к принципиальным установкам Новой музыки, следует отметить, что они ориентированы на новизну языка, являющейся основной тенденцией этого направления (К. Штокхаузен, Д. Лигети, П. Булез, Я. Ксенакис, В. Лютославский, Л. Берио и другие). Применительно к музыкальным новациям необходимо рассмотреть процессы, заключающиеся в деконструкции. Как формулирует Т. Керимов в «Современном философском словаре», «Два шага Д[еконструкции] — *переворачивание* и *реконструкция* — производятся одновременно, что в то же время сохраняет различие между ними» (цит по: [13, *с. 17*]. Так, *переворачивание* означает, в частности, эмансипацию звука, в т. ч. его самоценность; появление сонористики как способа мышления, построения логики формы, как оперирование специфическим музыкальным материалом, в т. ч. темброблоками; возникновение спектральной музыки с моделированием звукового спектра, ставшего своеобразной матрицей, ключом к созданию композиции. *Реконструкция* связана с возникновением новой гармонии — к примеру, гармонических полей, образованных методом мультипликации высот в «Молотке без мастера» (1953–1955) П. Булеза, новой полифонии — микрополифонии Д. Лигети, а также оригинального полифонического «сцепления троек» в арабесках «Derive I» (камерно-инструментальном, 1984) П. Булеза. Микрополифония Д. Лигети является «визуальной» («виртуальной») или, по его словам «неслышимой» (см.: [12, *с. 42*]): в нотной записи видны полифонические приемы, а воспринимается общее звучание, наполненное внутренней жизнью. Так, регистровое сближение трелеобразных фигур в каждой паре канонических линий, различно размещаясь в пространстве, образует красочную звуковую «пульсацию» во II части концерта для виолончели с оркестром (1966) Д. Лигети (такты 12–17). Сами каноны и их ракоходы (в т. ч. совместно с обращениями) словно «скрыты» от слушателя, а на первый план выходит особая переменчивость «пульсации», создаваемая ускорением и замедлением упомянутых фигур с помощью арифметической ритмической прогрессии (*пример 1*).

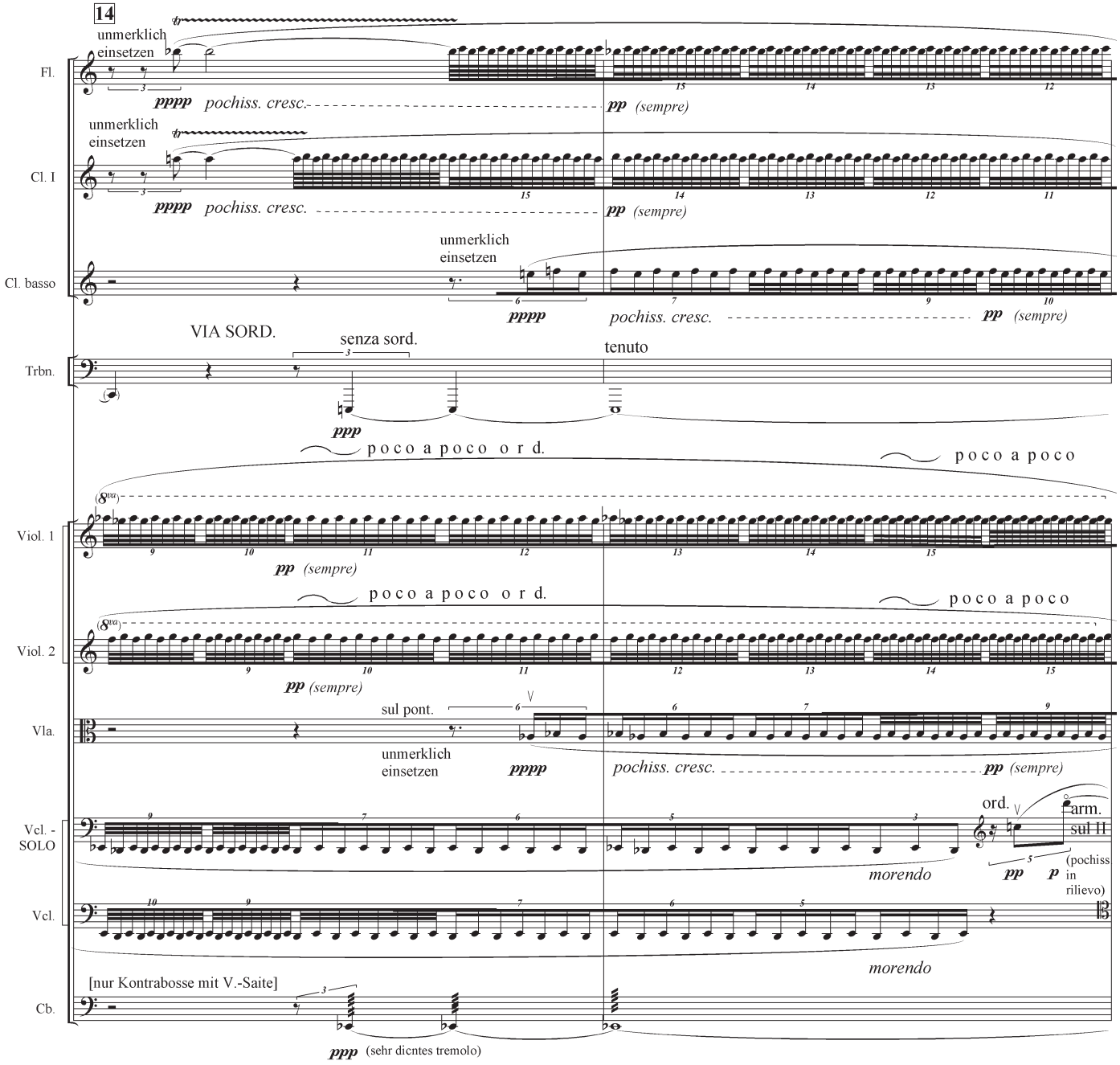
Исходя из указанных выше деконструктивных процессов, вызвавших к жизни кардинальные преобразования, следует применить новый аналитический аппарат для выявления и анализа различных музыкальных композиционных параметров. Применительно к сонористической композиции, основывающейся на новом синтаксисе, доминирующим качеством которого становится звукокрасочность, образованы две классификации типологий звучностей: Х. Лахенмана и А. Маклыгина. Первая основывается на идее «собственного» времени звука: атаки и затухания (см.: [15, *с. 405–409*]. Вторая (А. Маклыгин) определяет типы

Пример 1. **Д. Лигети.** Концерт для виолончели с оркестром. II часть (т. 12–14)



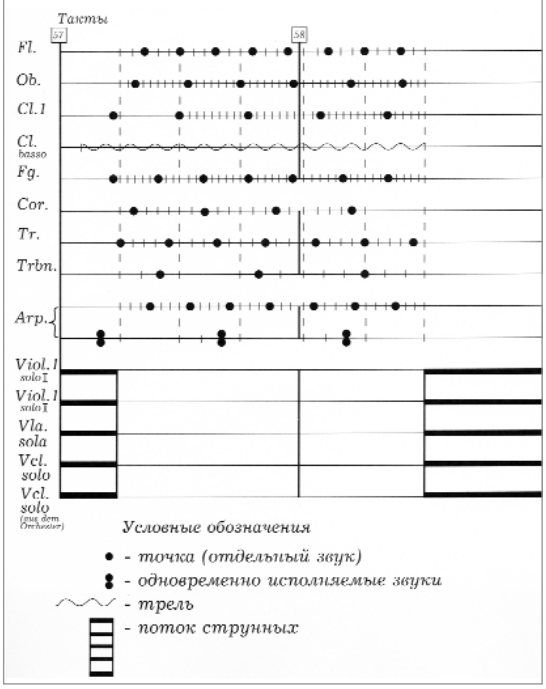
фактуры на основе связи визуального и звукового аспектов: точка, россыпь, линия, полоса, поток, пятно, а также шорохи (не относящиеся к зрительным ассоциациям) (см.: [7, *с. 393–398*]). Эта классификация, в частности, органично характеризует фактурные составляющие произведений Д. Лигети, при этом ее необходимо было бы дополнить терминами — волна, звуковой дождь и облако.

Новые методы анализа музыкальной композиции на основе упомянутой классификации типов фактуры позволяют концептуально интерпретировать визуальные и акустические аспекты творчества Д. Лигети. Методологически его можно рассматривать в качестве многоуровнего феномена, состоящего из синестезийного[1], перцепционного, временного и структурного уровней. Первый из них включает важнейшее сопоставление — «зримого и слышимого», являющееся одной из основных проблем творчества Лигети, что позволяет провести аналитические параллели между его произведениями и абстрактной живописью. Действие синестезийного уровня охватывает также терминологические параллели смежных областей искусства согласно классификации А. Маклыгина и теоретическому труду В. Кандинского «Точка и линия на плоскости» (1926). Основные категории, общие для обеих теорий, — точка и линия — трактуются художником при сравнении времени в живописи и музыке: первая является выражением «наиболее краткой временной формы» [5, *с. 87*], а вторая — «след перемещающейся точки, т. е. произведение» [5, *с. 109*]. По Кандинскому: «Точка — покой. Линия — внутреннее подвижное напряжение, возникшее из движения» [5, *с. 172*]. Однако, у Лигети не все столь однозначно, «отдельно взятый краткий звук» [7, *с. 394*] — точка не является отражением стагнации, а линия может быть не только динамичной, но и статичной. К примеру, кульминационный раздел II части виолончельного концерта



[1] «Под синестезией, которая и сегодня еще остается загадочным явлением, обычно понимают межчувственные ассоциации, когда те или иные зрительные, слуховые и другие образы, а также представления и даже абстрактные понятия переводятся с одного образного языка на другой» [9, *с. 119*].

Схема несовпадения точек первой россыпи кульминационного раздела II части виолончельного концерта Д. Лигети



включает чередование экспрессивных потоков солирующих виолончели и оркестровых струнных с разнообразными пуантилистическими россыпями точек у деревянных и медных духовых, арфы и добавляющихся к ним струнным, исполняемых чаще всего механически точно. Благодаря различным пульсациям точек у разных инструментов (полиритмическое каноническое остинато) образуется их изощрённое несовпадение, воспринимающееся как деструкция временного континуума. В ряде россыпей применение полидинамики (от *pppp* до *ff*) способствует появлению внутренней динамичности этого вида фактуры (см. *схему*).

Перцепционный уровень проявляется в технике микрополифонии, в фактурном «изобразительном» принципе разветвлений, в пространственных идеях, в использовании графической нотации. Временной — глубинно характеризует поиски композитора в области эмоционального восприятия его музыки, придания ей статичности, связанной с трактовкой категории времени как «замороженного». Формообразующие и драматургические особенности произведений Лигети являются содержанием структурного уровня.

Метод синестезийного анализа сопоставляемых произведений музыки и живописи при образном совпадении позволяет рельефно оттенить их особенности и художественные приемы, что происходит при сравнительном рассмотрении «Lontano» («Вдалеке») для оркестра (1967) Д. Лигети и картины «На точках» (1928) В. Кандинского. В трех разделах «Lontano» разрастание от одиночного звука, двухзвучия и трехзвучия и сужение микрополифонического (канонического) пространства, т. е. идея приближения и отдаления, образно и структурно совпадает с расширением шарообразных элементов от находящихся на основании (сходном с нотным станом) трех отдельных точек в картине. С этим же музыкально-пространственным принципом коррелируются многочисленные векторы, указывающие противоположные направления движения: от нас внутрь и издали к нам.

В контексте рассматриваемого метода широкую смысловую аналогию получает сравнение «Ricercare una melodia» для трубы и «tape delay system» (1984) Дж. Харви с гравюрой на дереве «Tage und Nacht» («День и ночь», 1939) М. Эшера. В музыкальной композиции происходит взаимодействие партии солиста и контрапунктического многоголосного медного звучания (в системе), в результате чего возникают эффекты эха, трансформированных звуковых отражений. Зеркальность визуального ряда в оптическом произведении М. Эшера концептуально может соотносится со звуковыми противопоставлениями у Дж. Харви. Полет журавлиных клиньев представлен синхронно в противоположных направлениях: белых птиц со стороны дня, черных со стороны ночи. Символика подобного оптического взаимопроникновения прослеживается и в рельефе пейзажа, в элементы которого трансформируются силуэты птиц (*рис. 1*).

Таким образом, возникает особая многозначность межвидовых взаимоотношений различных искусств, включающая переплетение их языковых свойств, в частности, в разнообразной музыкальной графической нотации и в терминологических перекличках. Ж. Ф. Лиотар отмечает: «Возникает множество различных языковых игр. Таково проявление гетерогенной природы этих элементов» (цит. по: [13, *с. 53*]).

В этой связи приобретает особую значимость анализ электронных «Артикуляций» (1958) Д. Лигети, произведенный Р. Вейнгером в виде созданной им слуховой партитуры этого произведения. В ней главным элементом является широкий спектр цветных графических символов, каждый из которых обозначает определенные звуковые составляющие композиции. Отдельные эпизоды, составленные из этих символов, представляют собой различные абстрактные изображения. К примеру, во фрагменте № 9 наблюдается общее плавное движение волновых образований и точечных комплексов, допускающее сопоставление с визуальным строем картины В. Кандинского «Сдержанный порыв» (1944). Электронное произведение Д. Лигети дало, таким образом, импульс к мощному зримому воплощению в слуховой партитуре.

При анализе ряда музыкальных композиций с алеаторикой формы

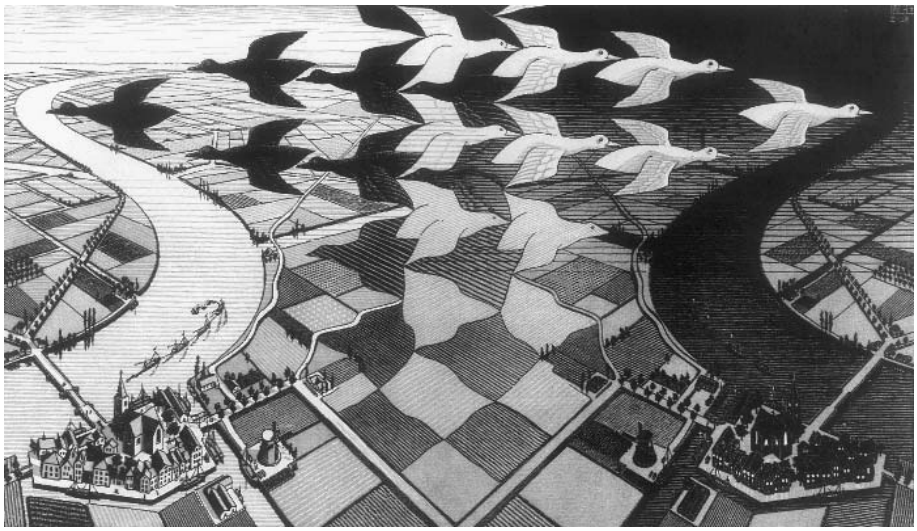


Рис. 1 . **М. Эшер** «День и ночь». 1939 год

(«Цикл для одного ударника», 1959, К. Штокхаузена; «Serenata per un Satellite», 1969, Б. Мадерны; пьеса «Людмила» для флейты из камерно-инструментального цикла «Силуэты», 1969, Э. Денисова и другие) или с графической нотацией («December 1952» Э. Брауна; «Volumina» для органа, 1961–1962, Д. Лигети и другие) методологически становится возможным применение термина «нонселекция», разработанного Д. Фоккемой (см.: [4, *с. 179–183*]) применительно к постмодернистской литературе и означающего, в частности, отказ от последовательного расположения компонентов текста, нарушение смысловой коммуникации эпизодов вследствие прерывистости и избыточности всевозможных сведений. Аналогичные процессы происходят в указанных музыкальных явлениях: произвольная перестановка исполнителями частей или фрагментов, свободная интерпретация визуальных знаков, выбор любых инструментов и т. п. Так, К. Штокхаузен, характеризуя исполнение своего произведения «Plus-Minus» для неопределенного состава (1963), в котором сочетаются символические таблицы с нотным текстом, пишет: «Результатом оказалось в высшей степени поэтическое качество, достигнутое применением того метода, которым сочинен “Plus-Minus”: когда достигнут такой результат, то соображения деталей звука и материала оказываются неважными» (цит. по: [11, *с. 192*]).

Обращаясь к различным аспектам рассмотрения современной музыкальной композиции, необходимо отметить в ряде случаев перекрещивание с иными художественными явлениями — артефактами художников (энвайронментами, хэппенингами, перформансами и другими), что подтверждает отмеченную выше размытость границ между смежными видами искусства. Эти многочисленные арт-практики демонстрируют изощренный процесс слияния всех составляющих в конкретном пространстве. Концептуально эта тенденция прослеживается и в музыкальных явлениях, в частности, в инструментальном театре М. Кагеля, в котором главную роль играют «синкретизм, создание визуально-вербально-звукового конгломерата» (цит. по: [1, *с. 95*]. Так, в пьесе «Match» (1964) имитируется квазипоединок между двумя виолончелистами, а в роли рефери выступает исполнитель на ударных инструментах.

В многочисленных хэппенингах, перформансах и инсталляциях, организуемых Дж. Кейджем вплоть до 1991 года, совмещаются аудио- и видео источники, светораспределительная техника и т. п. Индетерминизм в соотнесении элементов звукового пространства (различных ансамблей и т. д.) характерен для хэппенинга «Музицирк» (1967), созданного им совместно с М. Дюшаном и другими, в котором полислойное сочетание разностилевых звучаний, усиленных через громкоговорители, совмещено с показом фильмов и слайдов, с танцевальными и мимическими номерами. Здесь визуальное и акустическое слилось в единое действо.

Прослеживается связь произведений Лэнд-арта, внедренных в ландшафт, с конкретной музыкой на уровне ее звукового материала, к примеру, в «Материи покоя» (1990) К. Х. Штамера, в которой компонентами музыкального пространства становятся компьютерно-инсталлированные звучания водяных капель, крики птиц и звуки насекомых.

В подобных музыкальных композициях деконструктивистская трансформация языка, связанная со смешением («разборкой и сборкой») средств выражения (акустических, визуальных и других), приводит к созданию новых пространств, как звуковых, так и реальных, сценических (в хэппенингах и других).

Таким образом, деконструктивистские явления, упомянутые выше, в т. ч. размытость границ смежных искусств, эмансипация звука в многообразных проявлениях, стали основой для возникновения методов анализа, адекватных произведениям Новой музыки второй половины XX века.

Список литературы

1. ***Барбан Е.*** Контакты. Собрание интервью. — СПб.: Композитор Санкт-Петербург, 2006. — 472 с. — ISBN 5-7379-0317-62.

2. ***Берио Л.*** Фрагменты из интервью и статей // XX век. Зарубежная музыка: Очерки и документы. Вып. 2. / Под ред. М. Арановского и А. Баевой. — Москва: Музыка, 1995. — С. 110– 123. — ISBN 5-7140-0594-5.

3. ***Грицанов А. А., Гурко Е. Н.*** Жак Деррида. — Минск: Книжный Дом, 2008. — 256 с. — ISBN 978-985-489-773-8.

4. ***Ильин И.*** Постмодернизм. Словарь терминов. — Москва: INTRADA, 2001. — 384 с. — ISBN 5-87604-044-4.

5. ***Кандинский В.*** Точка и линия на плоскости. — СПб.: Азбука-классика, 2004. — 240 с. — ISBN 5-352-00717-0.

6. ***Кириллина Л.*** Лючано Берио // XX век. Зарубежная музыка: Очерки и документы. Вып. 2. / Под ред. М. Арановского и А. Баевой. — Москва: Музыка 1995. — С. 74–109. — ISBN 5-7140-0594-5.

7. ***Маклыгин А.*** Глава XI. Сонорика (разделы 1–8) // Теория современной композиции / Отв. ред. В. Ценова. — Москва: Музыка, 2005. — С. 393–398.

8. ***Маньковская Н.*** Ризома // Лексикон нонклассики. Художественно эстетическая культура XX века / Под общей ред. В. В. Бычкова. — Москва: РОССПЭН, 2003. — С. 387–388.

9. ***Мигунов А. С.*** От синестезии к синтезу искусств // Многогранный мир Кандинского. — Москва: Наука, 1998. — С. 119–123. — ISBN 5-02-011684-X.

10. ***Переверзева М. В.*** Джон Кейдж: жизнь, творчество, эстетика. Монография. — Москва: Русаки, 2006. — 336 с. — ISBN 5-93347-220-4.

11. ***Просняков М.*** «Плюс-Минус» К. Штокхаузена: символ и звучание // Музыкальная культура в Федеративной Республике Германия. — Gustav Bosse Verlag Kassel, 1994. — С. 185–192. — ISBN 5-8243-0420-3.

12. ***Савенко С.*** О стилистических тенденциях творчества Лигети // Дьёрдь Лигети. Личность и творчество. / Сост. Ю. Крейнина. — Москва: РИИ, 1993. — С. 38–55.

13. ***Скоропанова И. С.*** Русская постмодернистская литература. — Москва: Флинта, 2002. — 608 с. — ISBN 5-89349-180-7.

14. ***Холопов Ю., Ценова В.*** Эдисон Денисов. — Москва: Композитор, 1993. — 312 с. — ISBN 5-85285-468-9.

15. ***Ценова В.*** Глава XI. Сонорика (раздел 9) // Теория современной композиции / Отв. ред. В. Ценова. — Москва: Музыка, 2005. — С. 401–411. — ISBN 5-7140-03-09-8.