

С. ЛАВРОВА

ЛОГИКА СМЫСЛА НОВОЙ МУЗЫКИ

(Опыт структурно-семиотического анализа

на примере творчества Хельмута Лахенманна и Сальваторе Шаррино)

Санкт-Петербург 2013

ЛОГИКА СМЫСЛА НОВОЙ МУЗЫКИ

(Опыт структурно-семиотического анализа

на примере творчества Хельмута Лахенманна и Сальваторе Шаррино)

Оглавление:

1. Введение	
2. ГЛАВА ПЕРВАЯ: «Логика смысла» музыкальной композиции последней трети XX века: опыт постановки проблемы.....	
I. Композиция последней трети XX века- начала XXI века - основные тенденции развития.....	14
II. Брайн Фернихоу: сложность и трансгрессия «Логики ощущений».....	19
III «Ризоморфность как методологический прием анализа новой музыки»...33.	
IV «Различие и повторение»: новый контекст звуковых средств и элементов структуры.....	38
V Заключение первой главы.....	49
3.ГЛАВА ВТОРАЯ: «Логика смысла» музыкальной композиции последней трети XX века: опыт системного анализа серий парадоксов	
I Первая серия парадоксов: чистое становление.....	51
II Вторая серия: эффект «бестелесности» в «исследованиях белого» Сальваторе Шаррино.....	55
III Серия третья: предложение.....	62
1.Прембула: звуковые и языковые элементы.	
2.Предложение	
IV Четвертая серия: дуальность причин и эффектов, телесных вещей и бестелесных событий - парадокс стерильного раздвоения, или сухого повторения.....	72
V Пятая серия: смысл в вещах и на поверхности: парадокс абсурда или невозможных объектов.....	81
VI Шестая серия: сериация.....	86
VII Седьмая серия: эзотерические слова - слова-бумажники.....	91
VIII Восьмая серия: структура – «слишком много означающих знаков!».....	96

IX Девятая серия: проблематическое: сингулярность и модус события.....	100
X Десятая серия: идеальная игра.....	105
XI Одиннадцатая серия: нонсенс – «парадоксальный элемент и вечный двигатель».....	113
XII Двенадцатая серия: парадокс.....	118
XIII Тринадцатая серия: шизофреник и маленькая девочка: «Девочка со спичками Х.Лахенманна и «Лоэнгрин»С.Шаррино.....	124
XIV Четырнадцатая серия: двойная каузальность смысла и двусторонние свойства звукового восприятия.....	145
XV Пятнадцатая серия: сингулярности; эффект "светозвуководонепроницаемости", «пустые небеса» в опере <i>Luci mie traditrici</i> С.Шаррино.....	150
XVI Шестнадцатая серия: статичный онтологический генезис: континуум сингулярностей и «полифония расположений» Х. Лахенманна.....	159
XVII Семнадцатая серия: статичный логический генезис: свойства звука, телесной глубины и звукового континуума.....	162
XVIII Восемнадцатая серия: три образа философов.....	168
XIX Девятнадцатая серия: юмор.....	172
XX Двадцатая серия: этическая проблема у стоиков: Шалтай-Болтай как учитель-стоик.....	178
XXI Двадцать первая серия: событие. Действенный аспект звукового восприятия в перспективе музыка как экзистенциальный опыт.....	180
XXII Двадцать вторая серия: фарфор и вулкан.....	183
XXIII Двадцать третья серия: Эон; «горизонт сознания» Гуссерля и «Часы Бергсона».....	188
XXIV Двадцать четвертая серия: коммуникация событий: расщепление причинных связей.....	197
XXV Двадцать пятая серия: единоголосие.....	201
XXVI Двадцать шестая серия: язык.....	204
XXVII Двадцать седьмая серия: оральность.....	208
XXVIII Двадцать восьмая серия: сексуальность.....	212
XXIX Двадцать девятая серия: благие намерения: Эдип как трагедия Видимости – механизм проецирования поверхностей.....	217
XXX Тридцатая серия: фантазм.....	222
XXXI Тридцать первая серия: мысль.....	227
XXXII Тридцать вторая серия: различные виды серий.....	231
XXXIII Тридцать третья серия: приключения Алисы.....	234
XXXIV Тридцать четвертая серия: первичный порядок и вторичная организация, маятниковая структура фантазма.....	236
4.ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....	236
5.БИБЛИОГРАФИЯ.....	23

ВВЕДЕНИЕ

Музыкальная композиция последней трети XX века – явление, подлежащее глубокому осмыслению и не допускающее однозначных категоричных выводов и заявлений. Теория и практика музыкальной композиции с обеих сторон этого обоюдно-сложного процесса, в свою очередь отсылают к различным областям человеческой деятельности и мышления, способствуя структуризации и упорядочиванию понятий, осмыслению всего богатства музыкально-эстетического опыта и вместе с тем, вовлекая новую музыку в единое пространство мирового художественного творчества XX века.

Постоянное расширение этого универсума не только создает сложности аналитического характера, но и делает невозможным узкопрофессиональный подход. На сегодняшний день не существует общепринятой теории анализа новой музыки. Для каждого автора используется свой терминологический ряд, созданный из его же собственных характеристик. И эти понятия оказываются верными лишь него самого, в то время как другие композиторы, обозначают одни и те же явления по-разному. В качестве примера достаточно будет упомянуть «обратимые»-«необратимые ритмы» О.Мессиана и П.Булеза, которые представляют собой полнейшие противоположности. В связи с этим, теория музыкальной композиции – это лишь результат осмысления всего широчайшего опыта, осуществленный на том или ином этапе этого гигантского и постоянно обновляющегося процесса. Безостановочно трансформируясь, он не позволяет делать какие-либо однозначные выводы.

Не менее остро стоят проблемы музыкального языка. Принципиальное музыкальное и звуковое полиязычие, казалось бы, создает непреодолимые препятствия на пути какого-либо системного анализа. Необыкновенное разнообразие звукового синтаксиса не позволяет свести его в единую систему и установить какие-либо общие правила. И при всей логической разветвленности музыкальной композиции XX века, можно обнаружить определенные общие элементы, феноменологические по своей природе, отвечающие некоторым законам восприятия и собственному звуковому времени, на которое проецируется авторская фантазия. Они встречаются не единожды, а обнаруживают в творчестве композиторов рубежа XX-XXI столетий.

Для того чтобы попытаться проследить «Логика смысла» музыкальной композиции данного периода, необходимо, соотнести определенные понятия со структурами языка, и выявить смысловые ориентиры, так как «означаемое» не может существовать в отдельности от языка и его характеристик. По словам Р. Барта «чрезвычайно трудно вообразить систему изображений

или предметов, где означаемые существовали бы независимо от языка: представить себе, что та или иная материальная субстанция нечто означает, - значит неизбежно прибегнуть к членению действительности с помощью языка. Смысл есть только там, где предметы или действия названы; мир означаемых есть мир языка. Таким образом, хотя на первых порах семиология имеет дело с лингвистическим материалом, она рано или поздно наталкивается на "подлинный" язык»¹.

Относительно музыкального материала, дилемма является ли он языком или речью, не находит однозначного решения. М.Бонфельд по этому поводу пишет: «Музыкальная коммуникация в каждом своем конкретном проявлении реализуется как речь. Это не вызывает сомнений. В каком бы смысле она ни использовалась, понятие «музыкальный язык» предполагает некое абстрагирование, являясь виртуальным. Сама же музыка, т.е. любое актуально звучащее произведение, есть речь, речевой акт. Можно утверждать, что в применении к музыкальным видам творчества музыкальная речь — это единственная эстетическая реальность. Именно поэтому было бы гораздо целесообразнее обратить внимание на взаимоотношения вербальной и музыкальной коммуникаций не в их языковом, но в их речевом аспекте.»² В отношении виртуального и актуального, интересно будет также привести высказывание Ж.Делёза о философии, которое невероятным образом пересекается с процитированным выше: «Философия — это теория множеств. Всякое множество предполагает наличие в нем актуальных и виртуальных элементов. Не существует чисто актуального объекта. Всякое актуальное погружено в похожую на туман расплывчатость виртуальных образов». В соответствии с этим утверждением, новая музыка, также является «теорией множеств»³, в которой виртуальный уровень – музыкального текста, замысла композитора, пересекается с их актуализацией: исполнением, которое, в свою очередь, также может иметь разнообразную трактовку. В данном круговороте вращаются как философия, так и новая музыка, и в этом ракурсе, они безусловно тождественны, что дает в свою очередь последней право на параллель с «Логикой смысла».

Композитор и философ Владимир Мартынов в одной из своих последних книг, названной им «Время Алисы»⁴ выражает уверенность в том, мы являемся свидетелями того момента, когда время вербальной цивилизации заканчивается и происходит это непосредственно на наших глазах. И сегодня мы можем создать из слов лишь стену непонимания. Слово перестает быть смыслом и теперь во имя обретения смысла через Слово нужно пройти, как кэрроловская Алиса проходит сквозь зеркало. «Нужно разучиться говорить и научиться молчать». Зазеркалье как метафора, также как и «Логика смысла» отсылает проблемы современной художественной

¹ Ролан Барт «Структурализм: «за» и «против». – М., 1975, с.114 – 163 (252с.)

² М.Ш. Бонфельд «Музыка: язык или речь? // "Открытый текст»
URL: <http://www.opentextnn.ru/music/Perception/?id=1416> (дата обращения 10.12.2012)

³ Жиль Делез. *Актуальное и виртуальное*¹ Фламарион. Париж. 1996. Перевод Ю. Подорога. // <http://visiology.fatal.ru/texts/deleuze.htm> (дата обращения 15.03.2013)

⁴ В.Мартынов *Время Алисы* М, Классика XXI век 2010 г. (256 стр.)

культуры к Л.Кэрроллу. И этот трактат В.Мартынова, который не обращен, тем не менее, к «Логике смысла» Ж.Делёза, а лишь непосредственно к аналогичному первоисточнику – еще один аргумент в пользу возможного сравнительного анализа.

Анализ актуальных, и в том числе и коммуникативных проблем новой музыки, проходящий как «Алиса сквозь зеркало», через нить философской мысли Ж.Делёза представляется оригинальной идеей для постижения свойственных им характерных черт, внутренних и внешних противоречий.

Если даже предположить, что музыка, с коммуникативной точки зрения, является скорее речью, нежели языком, это вовсе не противоречит логике Ж.Делёза, который применительно к Л.Кэрроллу предлагает метафору «бракосочетания между языком и бессознательным»⁵, где смысл - это «несуществующая сущность», которая «поддерживает крайне специфические отношения с nonsensом.»⁶ Язык, в сочетании с бессознательным, образуют речь, и имеют самое непосредственное отношение к звуковой сфере, где бессознательное, соединяется с определенными элементами языка, но применительно к новой музыке, все языковые системы являются авторскими и функционируют на своей орбите. С точки зрения Ж.Делёза, язык имеет в первую очередь выразительную функцию, несмотря на то, что смысл выражается предложением, но присутствует в вещах, эта разделяющая и, одновременно, соединяющая граница между вещами и предложениями – грань на которой сложно удержаться и это доступно разве что Л.Кэрроллу и новой музыке.

Главный принцип философии, который постулирует Ж.Делёз – это отражение и созидание понятий, «но не понятий о чем-то, что уже предсуществует и требует своего осмысления, а понятий о том, что еще должно стать объектом, чего пока нет "на самом деле". Именно в этом случае философ становится "врачом цивилизации", ибо "хотя врач не изобрел болезнь, он, однако, разъединил симптомы, до сих пор соединенные, сгруппировал симптомы, до сих пор разъединенные, (...) «составил какую-то глубоко оригинальную клиническую картину»⁷ С его точки зрения, для культуры такими "клиницистами цивилизации" выступают в том числе и художники, собственным телом выразившие "болезнь бытия".

В соответствии с вышесказанным, обращение к новой музыке со стороны делёзовской «Логике смысла» опять же не выглядит ни случайным, ни абсурдным, поскольку композиторы не в меньшей степени «клиницисты цивилизации», чем, художники или писатели. В индивидуальной пространственно-временной концепции в музыкальном искусстве, отображается нечто общее,

⁵ Жиль Делез Логика смысла: Москва Екатеринбург Раритет Деловая книга 1998 // URL: <http://www.electroniclibrary21.ru/philosophy/delez/02.shtml> (дата обращения 12.012.2012)

⁶ Там же

⁷ Жиль Делез Логика смысла: Москва Екатеринбург Раритет Деловая книга 1998 // URL: <http://www.electroniclibrary21.ru/philosophy/delez/02.shtml> (12.012.2012)

присущее цивилизации в целом, а специфика каждого индивидуума позволяет наблюдать симптомы и складывать их в единую «клиническую картину».

Это новое музыкальное время исключительно необъективно: оно скорее - временность, темпоральность самого сознания, и прежде всего его первичных модусов — восприятия, памяти, фантазии. В связи с этим, уместной была бы цитата А.Ф.Лосева, в отношении его фундаментальной «Логики музыкальной композиции»: «Попробуем, поэтому, сначала освоиться со всей чистотой феноменолого-диалектической природы музыки на основании схем и конструкций, близких всякому и не-феноменологическому, не-диалектическому уму. Возьмем какую-нибудь не-феноменологическую и не-диалектическую систему категорий рассудка, конечно, по возможности наиболее полную, и попробуем посмотреть, что такое музыка с точки зрения этой системы.»⁸ Все эти цитаты, в той или иной степени, позволяют выявить общую картину, демонстрирующую необходимость попытки системного анализа логики музыкальной композиции XX-XXI века. В этом контексте, мотивация обращения к Ж.Делёзу, вполне убедительна.

Связь между словом и звуками, наличие двойного смысла, понятного лишь при пристальном анализе составляющих для Ж.Делёза очевидна: «Именно сквозь, через слова мы видим и слышим. Беккет говорил, что надо "сверлить дыры" в языке, дабы увидеть или услышать "то, что притаилось с обратной стороны". О всяком писателе и следует говорить — он видящий, он слышащий, "не так увидел, не то сказал"⁹, он колорист, музыкант». С этой же позиции можно сказать, что видение и слышание писателя не одностороннее действие: оно обладает обратным эффектом: композитор в звуках также постулирует смысл, облекая его в многозначную абстрактную форму.

Обратившись к исследованию Е.Назайкинского, посвященному данной проблеме в классической музыке, мы найдем следующее: «Именно логика музыкальной композиции, а не система форм и их технических особенностей, является, так же как и интонационный синтаксис, тем общим для композитора, исполнителя и слушателя моментом, который позволяет видеть в произведении содержательный процесс развития образов, эмоций и мыслей, дает возможность в

⁸ А.Ф. Лосев Музыка как предмет логики М., издание автора, 1927. 264 с. // URL: <http://www.losev-library.ru/index.php?pid=5291> (дата обращения: 20.12 2012)

⁹ Делез Ж. Критика и клиника (GILLES DELEUZE Critique Et Clinique) - / Пер. с франц. О. Е. Волчек и С. Л. Фокина. http://www.gumer.info/bogoslov_Buks/Philos/del_kr/05.php (дата обращения: 20.12 2012)

соответствии с композиторским замыслом выстроить режиссерский план исполнения или поэтично, проникновенно описать художественные впечатления от услышанного.»¹⁰

Для музыкальной композиции XX века технические элементы, имеют основополагающее значение, на которое, в свою очередь, опираются все остальные составляющие. Систематизация отдельных свойств неизбежно приводит к обобщению, которое является неотъемлемой принадлежностью мышления. Ведь именно сериальное мышление, также как и все другие музыкальные феномены, демонстрирует то, что проявило себя в определенно совокупности композиционных проблем.¹¹ Таким образом, отдельные элементы композиции составляют общий логический каркас, со следованием магистральной технической идее, в данном случае идее сериализма. Однако в рамках этот «принципа мышления» может действовать разнообразная логика: в своей статье «Мыслить музыку сегодня» П.Булес свой объективный метод называет организацией по различным критериям, где его так называемый «аксиоматический метод» позволяет конструировать формальные теории, составляющие сеть взаимоотношений, схем и осуществленных дедукций. Результатом применения этого метода к различным материалам, становится одна и та же формула, применяемая к группе отличных друг от друга объектов, которые подчинены тем же закономерностям, свойственным данным не имеющих какой-либо символической определенности теории.»¹²

Техника и метод, в данном случае, представляют собой различные категории: понятие метода значительно более широкое, в сравнении с техникой. К «сериальному методу» или в данном случае «аксиоматическому», примыкает техническое решение, предлагаемое автором для той или иной композиции. Так в рамках серийного метода появляется «техника мультипликации» в знаменитом «Молотке без Мастера», техника виртуального канона в “Derive I”, техника полифонических скрещиваний в «Полифонии X». Предлагая в каждом новом случае свой «логический стержень», П.Булес вносит техническое разнообразие в единство метода. С его точки зрения, различные звуковые методы должны быть организованы в соответствии с одними и теми же критериями. И одного лишь числа оказывается недостаточно, чтобы дать глубокое единство различным характеристикам звука и интегрировать их в общей структуре.¹³

Композиционно-техническая основа и конструкция для музыки XX века становится адекватной по значимости, богатству и многообразию самого музыкального содержания, столь важному в системе ценностей эстетики XVIII века. И этой же проблеме посвящено немало исследований.

¹⁰ Назайкинский Е. Логика музыкальной композиции. М.: Музыка, 1982. - 319 с vipstudent.ru/?q=lib&r=7&id=1195071493

¹¹ Петрусёва Н.А. Пьер Булес. Эстетика и техника музыкальной композиции. Москва – Пермь: Реал, 2002. (380с.) (стр.6)

¹² Там же (стр.65)

¹³ П.Булес 1968г. (с. 303) Цит. Петрусёва Н.А. Пьер Булес. Эстетика и техника музыкальной композиции. Москва – Пермь: Реал, 2002. (380с.) (стр. 292)

Они возводятся в ранг систем, к которым обращаются отдельные композиторские индивидуумы. Что же касается частных смысло-образующих элементов, не подпадающих под систематизацию и не входящих в те или иные технические группы, они не подлежат рассмотрению в контексте общей «логики смысла». Попыткой заполнить этот пробел является данное исследование. Для того чтобы проследить все многообразие процессов мышления в современной музыкальной композиции, необходима какая-либо отправная точка. Идею подсказал одноименный трактат философа постмодернизма Ж.Делёза под аналогичным названием «Логика смысла».

Попытки установить параллели между философией Ж.Делёза и новой музыкой уже проводились в отдельных исследовательских статьях, однако системного анализа ранее не осуществлялось. Французский философ близок к новой музыке: в диалогах с Ричардом Пина¹⁴ он говорит о проблемах пространственно-временного характера, обращаясь к вопросу «пульсирующего времени», рассуждая о минимализме и Ф.Гласе, о П.Булезе и бесконечной мелодии Р.Вагнера. Одной из попыток установления связей между философией Ж.Делёза и творчеством немецкого композитора Х. Лахенманна была статья из материалов Парижской конференции 2012 года музыковеда Паоло Ассиза.¹⁵

Среди диссертационных исследований также следует назвать работу Луиса Фитча, в которой музыка английского композитора Б.Фернихоу сопоставляется с трактатом «Логика ощущений» ("Logic of sensations") посвященного художнику Фрэнсису Бэкону.¹⁶

Этими примерами, степень освещенности проблемы исчерпывается: они лишь провоцируют интерес к установлению перекрестных связей, но не позволяют говорить даже о ее слабой изученности. И, тем не менее, эта проблематика, порождающая множество вопросов и провоцирующая интерес, предстает еще более актуальной при условии, что доля исследований о новой музыке в российском музыкознании также ничтожна.

¹⁴ Семинар от 3 мая 1977 года. Английский перевод – Тимоти С. Мерфи (murphyx@ucla.edu)
© Перевод с английского Арсена Меликяна и Андрея Корбута, 2003. // URL: http://www.gumer.info/bogoslov_Buks/Philos/Delez/muz.php (дата обращения: 20.12 2012)

¹⁵ Paulo de Assis, « The conditions of creation and the haecceity of music material », *Filigrane* [En ligne], Numéros de la revue, Deleuze et la musique, Mis à jour le 23/01/2012

URL: <http://revues.mshparisnord.org/filigrane/index.php?id=422> Cet article est mis à disposition sous contrat Creative Commons (дата обращения: 20.12 2012)

¹⁶ Lois Fich “ Brian Ferneyhough: The logic of Figure” University of Durham PH.D 2005 // URL: <http://ethos.bl.uk/OrderDetails.do?uin=uk.bl.ethos.415822> (дата обращения: 20.12 2012)

Музыка второй половины XX века представляет собой интереснейший многообразный материал, а между тем, для российского музыкознания, творчество многих европейских композиторов, ставших по существу уже классиками, еще только предстоит открыть. И если творчеству немецкого композитора Х. Лахенманна посвящено диссертационное исследование, имеющее главным образом отношение к его «эстетической технологии»¹⁷ (понятию его творческого метода в соединении в эстетико-философскими аспектами), то об итальянском композиторе Сальваторе Шаррино, не написано ни одного исследования на русском языке.

Зарубежная литература о Х.Лахенманне концентрируется в основном на рассмотрении отдельных аспектов творчества композитора - эстетических и социально-философских установках. Необходимо упомянуть исследование Э. Хюппе (1994) а также статьи Х. К. Метцгера (1988), Ф. Хильберга (1997), М. Шпаллингера (1988), К. Готтвальда (1988), М. Кальтенеккера (1986, 1993, 1997) М. Херманна (2002), Й. Х.Хорн (1998; 1999), А.Хеатликот (2003), Д.Лэш (2010) Й. Х. Хорн. Несмотря на недостаточную освещенность в отечественном музыкознании, творчество обоих авторов уже вошло в «золотой фонд» музыки XX – XXI века, и диссертационных исследований, в том числе и монографий, как об отдельных творческих аспектах, об индивидуальных методах композиторской техники, в европейском и американском музыковедении написано вполне достаточно. И на них опирался автор настоящей работы. Среди основных источников на различных языках, можно назвать следующие: диссертации Карло Карателли¹⁸ и исследования об операх Каролы Гай¹⁹ Марко Ангиуса²⁰, посвященные творчеству С.Шаррино, а также работы Джанфранко Виннай²¹, а также статья Джеймса Бунша о антириторическом начале в творчестве

¹⁷ Н. Колико Композиция Хельмута Лахенманна: эстетическая технология: дис. на соиск. учен. степ. к.иск. 17.00.02 / [Рос. акад. музыки им. Гнесиных]. М.; 2002 (166с.)

¹⁸ Carlo Carratelli L' integrazione dell'estetico nel poietica musicale post-strutturalista: il caso di Salvatore Sciarrino, una "composizione dell'ascolto" tesi di dottorato, Università di Trento-Universite Paris Sorbonne 2006 // URL: http://www.salvatoresciarrino.eu/Data/Tesi/Tesi_Carratelli.pdf (дата обращения :12.12.2012)

¹⁹ Gay, Carola Lo specchio dello specchio. Drammaturgia e vocalità in due opere di Salvatore Sciarrino: "Luci mie traditrici" e "Lohengrin", tesi di laurea Università di Milano, relatore Emilio Sala // URL: http://www.salvatoresciarrino.eu/Data/Tesi/Tesi_Carola_Gay.pdf (дата обращения :12.12.2012)

²⁰ Angius, Marco Il pianoforte e la trasformazione del suono nell'opera di Salvatore Sciarrino, tesi di Laurea Università di Bolona, 1991, relatore Loris Azzaroni. (256 s.)

²¹ Musica falsa, 2003, n° 19, p. 64-65. VINAY Gianfranco. Vue sur l'atelier de Salvatore Sciarrino : à partir de "Quaderno di Strada" et "Da Gelo a Gelo"; collection d'analyses musicales des éditions Michel de Maule : Gianfranco Vinay, 'Quaderno distrada' de Salvatore Sciarrino, Paris, Michel de Maule, 2007
//URL: <http://www.erudit.org/revue/circuit/2008/v18/n1/017903ar.pdf> (дата обращения: 12.12.2012)

итальянского композитора²². И не менее важным материалом послужил сборник текстов лекций самого композитора: «Le figure della musica, da Beethoven a oggi». ²³

В связи с творчеством Х.Лакенманна заслуживают отдельного упоминания исследования: Абигейл Хейлкот²⁴, Доминик Лаш²⁵ и отдельные статьи самого композитора разных лет, послужившие также материалом для данного исследования.

Наибольшее значение для понимания композиторской эстетики, элементов техники, служащих аспектами сравнительного анализа, были первоисточники- тексты самих композиторов, позволяющие адекватное толкование и облегчающие понимание музыки.

Декларативность, присущая новой музыке, композиторская потребность в объяснении, чтобы быть правильно услышанными, на этом сложном пути обращения к фактической современности – весьма полезное свойство. И именно оно позволяет делать правильные выводы и удостовериться в точности рассуждений. Для обоих авторов было необходимо подчеркнуть свою преемственность. В связи с этим, они также апеллируют к классике, что позволяет рассматривать их творчество, как на ближнем расстоянии, так и в тоже время, с позиции исторической ретроспективы.

Не менее, важным фактором для выбора этих двух авторов в качестве основных фигур сравнительного анализа «Логике смысла» явилось коренное различие принципов композиторской техники. В одном случае - это предпочтение «организующей структуре» (Х.Лакенманн), в другом – интуитивное, построенное на тонкостях связи визуального и слышимого постижение окружающего мира. (С.Шаррино). Однако, несмотря на коренные различия в самом характере

²² Bunch James Anti-Rhetoric in the music of Salvatore Sciarrino // URL: docsfiles.com/pdf_rhetoric_and_music.html (дата обращения: 12.12.2012)

²³ Sciarrino Salvatore Le figure della musica, da Beethoven a oggi, Ricordi 1998. (272 s.)

²⁴ Heatlicote, Abigail (2003) Liberating sounds: philosophical perspectives on the music and writings of Helmut Lachenmann, Durham theses, Durham University. Available at Durham E-Theses Online: URL: <http://etheses.dur.ac.uk/4059/> (дата обращения: 12.12.2012)

²⁵ Dominic Lash Metonymy as a creative structural principle in the work of JH Prynne, Derek Bailey and Helmut Lachenmann with a creative component Brunel University 2010 // URL: http://www.academia.edu/808999/Metonymy_as_a_creative_structural_principle_in_the_work_of_JH_Prynne_Derek_Bailey_and_Helmut_Lachenmann_with_a_creative_component (дата обращения: 12.12.2012)

мышления, звуковой результат, особая концепция восприятия в обоих случаях находят много общего.

Возникает совершенно естественный вопрос: насколько сопоставимы литературные и музыкальные произведения, и более того, возможно ли перенести проблемы музыкального смысла в область философии, или же наоборот философские проблемы в звуковую плоскость? В русле богатейшего опыта ризоморфных взаимосвязей и принципа «сложного мышления», ответ очевиден и он положителен, несмотря на наличие множества спорных моментов. Стремление к преодолению нарративности, присуще не только музыкальной композиции, к этому слову привычных стереотипов повествования обращены и многие литературные произведения.

Новая музыка, в своем стремлении отойти от нарратива, устремилась в область «абстрактного».

Кризис нарратива в XX столетии вызвал к жизни иную форму описания, в основе которой – принцип монтажа, ставший востребованным в эпоху постмодерна с её тяготением к плюралистичности сознания, фрагментарности, цитатности. Гипертекст, изобилующий отсылками к текстам, многообразно комментирующим друг друга, становится значительно более актуальной формой, представляющей альтернативу нарративности.

Поль Рикёр в своей работе «Время и рассказ» утверждает, что время становится человеческим временем в той мере, в какой оно нарративно артикулировано, а рассказ обретает свое полное значение, когда он становится условием временного существования. Цель своего сравнительного анализа августиновского времени в «Исповеди» и аристотелевского анализа интриги в «Поэтике», он выразил в стремлении выявить временные аспекты акта конфигурации текста и показать опосредующую роль этого времени построения интриги по отношению ко временным аспектам, префигурированным в практическом поле, и рефигурацией нашего временного опыта с помощью этого сконструированного времени.²⁶ Находя в античной и средневековой философии, у Аристотеля и Августина истоки парадигм, характерных для всей последующей западной культуры через анализ их развития в различных повествовательных полях — истории, художественной литературе, философии с античности до наших дней, П.Рикёр делает вывод о том, что в конечном счете, все формы повествовательные по-разному осмысливают временной человеческий опыт, будучи родственными. И каждая из них включает в себя и личностное время наряду со временем человечества.

Нарративность характеризуется двумя различными понятиями: 1.первое из них было образовано в классической теории повествования, и прежде всего в теории немецкого происхождения, которая тогда еще называлась не нарратологией', а *Erzihlforschung* или *Erzihltheorie* (теория повествования). И в этой традиции к нарративному или повествовательному

²⁶ Поль Рикёр. Время и рассказ. Т. 1. Интрига и исторический рассказ. М.; СПб.: Университетская книга, 1998. (313с.) (с.6)

разряду произведения причислялись в соответствии с признаками коммуникативной структуры. Суть повествования, сводилась классической теорией к преломлению повествуемой действительности через призму восприятия нарратора. Однако, вплоть до настоящего времени находятся теоретики, определяющие специфичность повествования присутствием нарратора. 2. Второе понятие о нарративности, которое легло в основу «Нарратологии» В.Шмидта, сформировалось в ее структуралистском направлении. Согласно этой концепции решающим в повествовании является не столько признак структуры коммуникации, сколько признак структуры самого повествуемого. Термин «нарративный», противопоставляемый термину «дескриптивный», или «описательный», указывает не на присутствие опосредующей инстанции изложения, а на определенную структуру излагаемого материала.²⁷ Рассматривая сквозь призму данной точки зрения современную литературу, В.Шмидт обращается также к взаимоотношениям читателя, автора и нарратора – к тем повествовательным инстанциям, которые образуют сложные коммуникативные связи.

Стремление избежать какой бы то ни было последовательной описательности, вызывает к жизни не только «языковые игры», а скорее даже «метаязыковые игры». Возможно ли в данном контексте проецировать «Алису в Зазеркалье» или «Алису в стране Чудес», к которым апеллирует Ж.Делёз, на музыкальную композицию? Несмотря на очевидную противоречивость и спорность этого соблазна, в данном исследовании совершается такая попытка. Подобный опыт постановки проблемы дает возможность поиска ключевых смысловых идей, образующих перекрестные связи между музыкой конца XX - и уже наступившего XXI века с философией, литературой, математикой, архитектурой, изобразительным искусством.

Ж.Делёз в своем предисловии к вышеупомянутому трактату объясняет свою позицию, как воспроизводимую им серию парадоксов, образующих теорию смысла. Объясняя почему подобная теория неотделима от парадоксального, он утверждает, что «смысл - это несуществующая сущность», которая поддерживает крайне специфические отношения с нонсенсом. В этой «парадоксальной конституции теории смысла» он отводит особое место Л.Кэрроллу, и именно потому, что он первым предоставил «первую великую мизансцену парадоксов смысла». Его работа с многообразна: он коллекционирует парадоксы, обновляет их, иногда изобретает, а в некоторых случаях даже препарирует их. Не менее значимое место, отводимое стоикам иницировано тем, что именно они, с точки зрения Делёза, стали зачинателями нового образа философа, порывающего с досократиками, с сократической философией и с платонизмом. И эта новая грань невероятно близка к парадоксальной конституции теории смысла.²⁸

²⁷ Шмидт В. Нарратология М. Языки славянской культуры (271с.) с.11

²⁸ Делёз Ж. Логика смысла Раритет Деловая книга Москва Екатеринбург 1998 // URL: <http://www.electroniclibrary21.ru/philosophy/delez/02.shtml> (дата обращения: 9.01 2013)

«Парадоксальная конституция новой теории смысла» составляет основу предлагаемого исследования. Естественным образом возникает вопрос: как применима подобная логика к музыкальной композиции XX века, и в чем же состоит разрыв с традиционными понятийными установками, выработанными прежней классической системой? Ответ на него будет дан в процессе анализа частных примеров, образующих смысловые параллели с Ж.Делёзом. Для выявления фундаментальных различий и возможных соответствий, мы обратимся также к «Логике музыкальной композиции» Е.Назайкинского.

Несмотря на насущную важность в понимании такой первоочередной композиционной составляющей, как «логика смысла», уже существовали попытки объяснить свои собственные логические процессы и эстетические ориентиры, которые предпринимались многими композиторами XX века. Но они не привели, к логическим обобщениям, объясняющим на частных примерах общесмысловые тенденции. В результате, возникает естественное впечатление совершеннейшего отсутствия единых принципов мышления и полной индивидуализации композиции. Во многом – оно верное, ибо необходимость, продиктованная временем, устанавливает исключительность аналитических операций структуры, логических основ, парадоксальности и нестандартности мышления, в противовес возможным стереотипическим повторениям. «Время, когда В.А.Моцарт вознаграждал Г.Ф.Генделя сознательным преклонением, используя определенное число стилистических приемов, осталось в прошлом и было отдельным эпизодом» утверждает П.Булес.²⁹ Характеризуя сегодняшнюю картину звукового мира, необходимо подчеркнуть его исключительное разнообразие. Если и он и окажется сводимым к единым критериям, то реализуются они в исключительно индивидуальной плоскости. Для композитора, несомненной первостепенной важностью обладает «система избирательных критериев» в технических вопросах, и отправная точка смысловых категорий и поисков – логический стержень.

Следующим аспектом, требующем пояснений, может быть, вопрос почему именно эти два европейских композитора, оказались в фокусе «Логики смысла». Здесь необходимо подчеркнуть, что и С.Шаррино и Х.Лахенманн изменили лицо новой музыки, внесли в нее свежую экспериментальную струю, обратившись к новому контексту прежних художественных средств, отразив их в зеркале собственной эстетики. Ответ по этому поводу, можно также совместить с делёзовским, относительно целесообразности апелляции к Л.Кэрроллу, произведения которого «всегда ориентированы на то, чтобы доставить удовольствие читателю: детские книжки или, скорее, книжки для маленьких девочек; восхитительные странные эзотерические слова; шифры и расшифровки; рисунки и фотографии; основательное психоаналитическое содержание; логический формализм и лингвистические примеры. Но сверх и помимо простого удовольствия

²⁹Петрусёва Н.А. Пьер Булес. Эстетика и техника музыкальной композиции. Москва – Пермь: Реал, 2002. (380с.) (стр.302)

здесь присутствует что-то еще: игра смысла и нонсенса, некий хаос-космос.»³⁰ Первая часть высказывания, пожалуй что, больше относится к С.Шаррино, который может быть ярким новатором и классиком одновременно, а вот то, что существует помимо «простого удовольствия», пожалуй имеет отношение к обоим авторам. Возможно, что именно такой подход к восприятию новой музыки в качестве увлекательной «детской игры», обусловленный, в том числе и произведениями, написанными специально для детской аудитории, поможет адекватному прочтению даже не самым взыскательным слушателем и знатоком новой музыки. Хочется надеяться, что именно «Алиса в стране чудес» и философия Ж.Делёза будут проводниками в этот загадочный и не совсем понятный мир новых звуков.

Приступая к выявлению логических ориентиров, необходимо обратиться также к изменению привычных понятий в контексте неизбежно возникающего категориального ряда в системе новой музыки: «различия» и повторения»; «нового» и «старого». С этой целью необходимо включить в исследовательский процесс также трактат Ж.Делёза «Различие и повторение» и понятие «Ризомы».

Материал для исследования в данном междисциплинарном ракурсе, представлен разносторонним образом: основным источником исследовательской мысли стал трактат Ж.Делёза «Логика смысла», а также другие тексты философа – «Логика ощущений». «Складка: Лейбниц и Барокко», «Капитализм и шизофрения: Тысяча плато», написанный совместно с Феликсом Гваттари, «Различие и повторение», «Кино».

С другой стороны, материалом для сравнительного анализа из области новой музыки стало творчество Х. Лахенманна, и С.Шаррино, их партитуры, а также статьи и эссе, в которых были сформулированы творческие и эстетико-философские идеи, проанализированы аспекты как собственного творчества, наряду с произведениями других композиторов - от классиков до современников. Помимо параллелей Ж.Делёз-Х.Лахенманн-С.Шаррино в исследовании также были задействованы и другие композиторские персоналии: в определенном разрезе был представлен опыт «сложности» английского композитора Брайна Фернихоу, а также немаловажную роль играет творчество Луиджи Ноно, являющееся связующим звеном между С.Шаррино и Х. Лахенманном.

В формировании взглядов обоих композиторов большую роль сыграла учеба и тесное общение с Л. Ноно. Х.Лахенманн учился у великого «маэстро тишины» - в Венеции (1958-1960); а С.Шаррино был его ассистентом.

³⁰ Делез Ж. Логика смысла Раритет Деловая книга Москва Екатеринбург 1998 // URL:<http://www.electroniclibrary21.ru/philosophy/delez/02.shtml> (дата обращения: 9.01 2013)

Их многостороннее творческое общение в годы учебы заложило глубинную основу художественных и эстетико-философских убеждений композиторов, а также внесло в их личностное содержание устремленность к гуманистическим идеалам. Разработка особой стратегии слухового восприятия, осуществленная в «Прометее» (*Prometeo* 1984), Л.Ноно получит развитие у Х.Лахенманна, в его идеях и отдельных положениях его эстетической теории в принципах «освобожденного восприятия». Невероятная тонкость акустических трансформаций и взаимовлияний и дополнений живого и электроники в музыке Л.Ноно, послужила отправной точкой творческих идей и для С.Шаррино: в опере «Персей и Андромеда» он задействовал аналогичный принцип.

«Тишина», получившая концептуальное значение в творчестве Л.Ноно, особая стратегия «экологии слушания» оказалась чрезвычайно актуальной для обоих композиторов, и во многом определила развитие пост-структуралистских идей новой музыки – в целом. Оперы «Девочка со спичками» (*Das Mädchen mit den Schwefelholzern* (1990-1996) Х.Лахенманна, «Лоэнгрин» *Lohengrin- Azione invisibile*, монодрама для солиста, инструментов и голосов (1982-84) С. Шаррино обнаруживают тесную связь с трагедией слухового восприятия - «Прометей» (*Prometeo* 1984).

Логика построения основных разделов следует единому принципу совмещения трех планов – 1. изложения отдельных положений «Логике смысла» Ж.Делёза и поиска аналогий в новой музыке 2. последующей апелляции к творчеству С.Шаррино и Х.Лахенманна в их концептуально-эстетической позиции и в третьем направлении: 3. анализа их преломлений в музыкальной композиции.

В свою очередь, композиционный план исследования строится следующим образом: две главы исследования представляют опыт постановки проблемы (в Первой главе), и опыт структурно-семиотического анализа (во Второй главе).

Вторая глава неукоснительно следует принципу делёзовской «Логике смысла» - всем ее тридцати четырем сериям парадоксов, несмотря на то, что параллели не всегда столь очевидны, и в некоторых случаях возможны спорные толкования. Безусловно, что явный перевес в сторону второй главы - очевидный факт в данной работе, что обусловлено следованием плану Ж.Делёза.

Наряду с тем, немаловажен и сам опыт постановки проблемы, понятийный аппарат, выявление ведущих тенденций в музыке конца XX века. Освещение данного вопроса основывается на апелляции к другим трактатам французского философа, что помогает прояснить последующие параллели с новой музыкой и обратиться к аналогичным немногочисленным попыткам

исследований в европейском музыкознании в рамках научных статей и одной существующей диссертации.³¹

Методологическую основу составляет ряд взаимосвязанных подходов:

1.междисциплинарный подход – анализ новой музыки и отдельных эстетических и психологических аспектов восприятия в контексте философии Ж.Делёза, отдельных тенденций развития в других видах искусства, а также в связи с новейшими исследованиями в области психоакустики и гештальт-психологии. 2.Отказ от последовательного логического изложения материала, руководствуясь особым стилем и методом исследования Ж.Делёза – приоритет «складки делёзовской мысли». 3.Параллельный подход и принцип поиска аналогий, обращение к различному звуковому материалу в общекультурном контексте.

Последним, фактором, требующем прояснений во введении является присутствующий в работе термин «анаморфоз»: в данном случае это слово, заимствованное из творческого арсенала С.Шаррино помогает многое объединить. Такое название носит не только одна из его композиций на тему М.Равеля, но и сам художественный принцип, во многом сопоставимый с оптическими иллюзиями М.Эшера. Анаморфозы - это причудливые, и вместе с тем математически выверенные изображения, появившиеся в связи с теоретическим обоснованием геометрической перспективы в период Раннего Возрождения. маньеризм и барокко, с их приверженностью к странностям и экстравагантности, интересом ко всему необычному, иногда даже уродливому, высоко развили этот род изображений. Часто они служили забавой или доказательством мастерства, но также могли быть плодом научных исследований.³² В данном случае этот термин необыкновенно точно характеризует как творческий метод С.Шаррино и Х.Лахенманна, так и принципы Л. Кэрролла, о которых пишет Ж.Делёз.

³¹ Диссертационное исследование Lois Fitch «Brian Ferneyhough : the logic of the figure» Submitted for the degree of Ph. D (2004) [etheses.dur.ac.uk/1770/1/1770.pdf](http://theses.dur.ac.uk/1770/1/1770.pdf) (дата обращения:10.12.2012)

³² **АНАМОРФÓЗ** (греч. Anamorphosis — "искажение формы", Anamorphoo — "изменяю форму" от Ана — "на, через" и morphe — "форма, вид, облик") — в изобразительном искусстве — родственный анаколуфу прием намеренного искажения формы ради выразительности, гротеска, экспрессии, создания таинственного, мистического настроения либо просто ради шуток. Состояние анаморфозы достигается ракурсами, перспективными искажениями, причудливой светотенью, игрой "фигуры и фона", приемами декупюра, отражения в зеркале. Анаморфозы характерны для искусства Маньеризма и Барокко, а также наивного, самодеятельного творчества, например силуэта или создания разного рода "обманок" с единственной целью — напугать простаков. Своеобразным жанром живописи Маньеризма стали созданные художником рудольфинского стиля Дж. Арчимбольдо "составленные головы" (см. "têtes composées"). <http://slovari.yandex.ru/>

ГЛАВА ПЕРВАЯ:

«Логика смысла» музыкальной композиции последней трети XX века: опыт постановки проблемы.

I

Композиция последней трети XX века- начала XXI века - основные тенденции развития.

Музыкальная композиция XX-XXI века - явление невероятно многоплановое и разнообразное. Её связи с прежним классическим наследием очевидны, и вместе с тем, разрыв с традиционным мышлением, это также - факт, который сложно оспорить.

Особую сложность для каких бы то ни было оценок представляет тот факт, что по словам Юргена Хабермаса «Модерн – незаконченный проект»³³ и он требует возобновления чего-либо забытого, или ушедшего на задний план в построении образа современности. Модерным, современным с точки зрения философа, считается то, что способствует объективному выражению спонтанно обновляющейся актуальности духа времени. И своего рода опознавательным знаком такого рода произведений является "новое", которое устаревает и обесценивается в результате появления следующего стиля с его "большей новизной".³⁴

Авангардная эпоха – разделенная на периоды «до» и «после» мировых войн, отразила в полной мере все потрясения уже ушедшего в историю века. Сокрушая привычные понятия и представления, она сделала их фундаментом для построенного ею нового причудливого здания. Минувшее - совсем еще не давнее прошлое, не в полной мере стало достоянием истории: сейчас мы только подходим к моменту, когда становятся позволительными и допустимыми какие-либо оценки, проясняются до сих пор еще туманные понятия и представления. В соответствии с высказыванием Т.Адорно, «новые средства музыки сложились благодаря имманентному развитию старых, одновременно размежевавшись с ними вследствие качественного скачка.³⁵» И этот качественный скачок был настолько велик, что нарушил привычное равновесие, приведя в

³³ Хабермас Ю. Философский дискурс о модерне / Пер. с нем. М. М. Беляева и др. — М.: Весь мир, 2003. //URL: http://www.krotov.info/lib_sec/22_h/hab/haber_0.htm (дата обращения 20.12.2012)

³⁴ Хабермас Ю. Модерн - незавершенный проект //URL: http://www.gumer.info/bogoslov_Buks/Philos/Article/Hab_Modern.php (дата обращения 20.12.2012)

³⁵ Адорно Т. Философия новой музыки М.: Логос XXI век, 2001 г (352 с.) //URL: <http://log-in.ru/books/filosofiya-novoiy-muzyki-adorno-teodor-filosofiya/> (дата обращения: 20.12.2012)

хаотичное движение все, бывшие привычными в соответствии с их местоположением, элементы прежней системы. В процессе высвобождения они стали соединяться и образовывать сложные структуры.

Концептуальное мышление композиторов, основанное на взаимодополнении теории и композиции (Дж.Борн), науки и технологии, отсылает к понятию так называемого «сложного мышления», исследованного Эдгаром Мореном – руководителю Центра трансдисциплинарных исследований в Париже» (Association pour La pensée complexe)³⁶. Морен указывал на открытие новых возможностей посредством связей между различными областями дисциплинарного знания.

Обращенность новой музыки к сложным структурам в одной из своих статей отметил и композитор П.Булез, утверждая, что сами формы синтаксической организации просты. Они сводимы к монодии, гетерофонии, полифонии; и все они в равной степени могут быть обращены к сложным концепциям: полифонии полифоний, гетерофонии гетерофоний и и.т.д, из которых, в свою очередь могут образовываться простые формы.³⁷ Так полифония, соединившись с тембром образовала микрополифоническое пространство в композициях Д.Лигети, так в следствие соединения гармонического и тембрового начал, возникла спектральная техника.

Спектральный метод своим появлением отразил одно из естественных желаний человека – углубиться в сам звук, в его физическую структуру. Внутренние свойства звука стали смысловым стержнем, как целостной композиционной структуры музыкального произведения, так и отдельного фрагмента. Будучи явным наследником экспериментов отраженных в опытах науки о звуке, служащей основой для предварительной технической подготовки спектральная техника уделяет особое внимание и специфике звукоизвлечения. Наличие первоосновы для конструирования музыкального материала, не отменяет работы с внутренней полифонией звука и полифонией параметров Партитура, предельно конкретизированная и детализированная, становится определяющим и необходимым условием.

«Сложность» в своем первоначальном значении, в качестве суммы простых составляющих³⁸ стала своего рода метафорой устремлений композиторов. Процесс усложнения носил постепенный характер обращения к полифоническим структурам: внутренней звуковой полифонии (спектральная техника), однопараметровой полифонии: ритмической или высотной,

³⁶ С.К. Гураль Язык и мышление. Феномен «сложного мышления». // URL: lib.tsu.ru/mminfo/000349304/03/image/03-005.pdf (дата обращения: 12.12.2012)

³⁷ Boulez 1963, s.115 Цит.по: Петрусёва Н.А. Пьер Булез. Эстетика и техника музыкальной композиции. Москва – Пермь: Реал, 2002. (380с.) (стр. 240)

³⁸ Значение слова «Сложный» по Ожегову: сложный- состоящий из нескольких частей, многообразный по составу частей и связей между ними // URL: <http://tolslovar.ru/s7566.html> (дата обращения: 12.12.2012)

визуальной – то есть «микрополифонии» (интерсонорный контрапункт), полипластовости, многопараметровой полифонии.³⁹

Одним из весьма актуальных направлений в музыке последнего тридцатилетия становится «Новая сложность» (New Complexity), появившаяся с середины 1970-х годов XX века, и культивировавшая не только сложность в аспектах техники композиции, особенностей исполнительства и нотации, но и работу с полипараметровостью. Замкнутая природа материала существует одновременно в горизонтальном и вертикальном измерениях. Горизонтальные пласты часто следуют различным типам логики, чтобы достичь определенных точек в своем развитии. Находящийся внутри пространства материал может сжиматься и растягиваться. Лидером и основоположником направления считается английский композитор Брайан Фернихоу.⁴⁰

Применение собственно двенадцатитоновости достаточно редко встречается в музыке композиторов New Complexity, что обусловлено широким использованием микрохроматики различного объема. Вовлечение серийных процедур в общий процесс, основанных на предельной тембровой, артикуляционной, динамической детализованности, наряду с техникой генерирования, является очевидным фактом. Подобное отношение к исполнительству выходит за пределы привычного, призывая к освоению новых возможностей и преодолению инерции. Применительно к этому явлению, уместно будет упомянуть постмодернистскую *трансгрессию* — одно из ключевых понятий философии данного направления, фиксирующее феномен перехода непроходимой границы, и прежде всего между возможным и невозможным: "трансгрессия — это жест, который обращен на предел" (М.Фуко), "преодоление непреодолимого предела" (М.Бланшо). Находясь в русле подобного рода постмодернистских устремлений, new complexity, не только способствует развитию композиторской и исполнительской техники, но и транслирует новые эстетические идеи и устремления.

«Жестов, обращенных к беспредельности» в музыкальной композиции последнего времени — немало. Результатом подобного явления становится разрушение существующих границ между процессом и объектом; между звуком и тишиной; между «шумом» и звуком. Рассмотрим далее каждый из трех обозначенных примеров трансгрессии:

1. Сокрушение границ между процессом и объектом происходит в том случае, когда все оказывается подчиненным единой процессуальности. В связи с этим, было бы сравнить мнения К. Штокхаузена, и Дж. Кейджа.

³⁹ См. Теория современной композиции Ответственный редактор В.С. Ценова Редакторы: В. Панкратова, С. Котомина. : Государственный институт искусствознания, Московская консерватория «Музыка», 2005 (624с.)

⁴⁰ Автор термина «новая сложность» — австралийский музыковед [Ричард Туп](#).

С точки зрения первого из них, Вся музыка предшествующей традиции основывалась на экспонировании и последующем повторении. Все возможные фазы этого процесса: транспозиция, секвенция, вариация являются повторениями с последующим завершением. Но теперь, в нашем столетии в музыке появляется новый тип, связанный с принципом процесса. И эта техника трансформации и мутации с точки зрения прежних стереотипов мышления, совершенно нова. Раньше новое возникало на основе повторения, с той же силой, как теперь все подчинено концепции процесса. И очень существенно, поскольку в одном сочинении протекает множество различных процессов в различных темпах и регистрах. Каждый со своей драматургической кривой: один достигает кульминации, а другой находится совсем в иной стадии. Время становления – также различно: один развивается очень быстро, другой очень медленно, как будто вдалеке. Эту множественность процессов в едином произведении он считает новой концепцией, подобной наблюдениям за разными живыми существами.⁴¹

Аналогичная по своей сути мысль, однако с иной смысловой акцентуацией, принадлежит и Дж.Кейджу. Согласно его представлениям о гармонии, имея в виду разумеется, не дисциплину, а общеэстетическое понятие, он утверждает, что вначале всё различно, но, внутреннее развитие приводит к единству. С его точки зрения нет ничего лишнего в жизни, а концепция начала, середины и конца рождается лишь из чувства отчужденности личности от остального мира. В его концепции жизнь едина, а в своем творчестве он осуществил переход от структуры к процессу, от музыки - объекта, имеющего части, к музыке без начала, середины или конца, музыке, «подобной погоде.»⁴²

Помимо отсутствия противопоставления объекта – процессу трансформации, стираются грани между тем, что считалось собственно «музыкальным звуком» и шумовым.

2. Стирание грани между звуком и тишиной. Дж.Кейдж утверждает, что все звуки мира в определенном смысле равноценны: так как именно они дают нам наиболее полное представление о нем. Процесс вслушивания – это достижение целостности Бытия, которое требует от человека, чтобы он отвечал его сущности и, таким образом, был ее вестником.⁴³

⁴¹ К.Штокхаузен из беседы с молодежью в клубе МГУ весной 1990 года // Музыкальная жизнь № 5 1991 (с.15)

⁴² Цит. по: «Пересекающиеся слои или мир как аквариум: Валерия-Ценова-Джон Кейдж интервью, которого не было» // URL:<http://www.21israel-music.com/Cage.htm> (дата обращения: 12.12.2011г.)

⁴³ Там же.

С позиции сегодняшнего дня, уже не кажется столь невероятным то, что когда-то шокировало и удивляло: «Черный квадрат» К.Малевича, «4;33» Дж.Кейджа сегодня уже прочно вошли в историю искусства XX века.

В. Мартынов в вышеупомянутом трактате «Время Алисы» утверждает, что рубежные произведения XX века – «Черный квадрат» К.Малевича, «4'33» Джона Кейджа и «Фонтан» Марселя Дюшана, нередко расценивающиеся как эпатаж и шарлатанство в действительности не являются ни тем, ни другим «Здесь есть явление подлинного как такового...» Рубежные произведения представляют собой «дипластии» (этим редко встречающимся термином обозначают приписывание одному объекту взаимоисключающих признаков, элементов, определений). Непонимание же, в свою очередь оказывается обусловлено тем, что «сознание современного человека не может вынести реликтовой и доречевой мощи дипластии и вынуждено защищаться.»

Человек разумный оперирует вербальной культурой, созданной им же самим. Метафизическое разделение единой реальности на понятия чувственного и умопостигаемого, явления и сущности, вещи и идеи, означающего и означаемого, это с точки зрения В.Мартынова лишь следствие возникновения и распространения фонетического алфавитного письма – особенного и специфического способа существования слова. Отделение слова от породившей его ситуации превращает его в самоценное литературное произведение, оставляя ситуацию как бы за скобками. Жизненная ситуация «высушивается», превращаясь в «словесный порошок, который, в свою очередь, будучи растворен в жидкости различных литературных приемов, становится тем, что мы называем литературой и что имеет к жизни такое же отношение, какое порошковое молоко имеет к молоку парному».⁴⁴ И эта эволюция лишь один из ярких примеров процесса трансформации культуры.

Очевидно, что сегодня, понятие материала, для создания композиции, независимо от того какую область искусства она репрезентирует - вторично. В свою очередь, первична – идея, концепция. Так полноправным элементом звукового материала становится «не-звук» - то есть тишина, а формой и содержанием – временная рамка. Дж.Кейдж, вдохновившись некогда учением дзен-буддизма, согласно которому природа не имеет внутренней структуры, или иерархии явлений, испытал на себе также влияние современных теорий взаимосвязи всех явлений, развивавшихся социологом М.Маклюэном и архитектором Б.Фуллером. Понятие музыкального материала снова выходит за привычные пределы, стирая границы, подчиняясь общему течению *трансгрессии*.

3. Равноправие «шума» и звука: идентичность иприятие любых звуков мира, «дающих наиболее полное представление о нем», без предпочтения одного звука другому, что

⁴⁴ В.Мартынов «Время Алисы» М., «Классика XXI век» 2010 (256 с) (с.28)

несомненно, «лишает чувства сопричастности»⁴⁵ - составляют новую концепцию звука, которая объединяет множество абсолютно различных в своих эстетических идеалах композиторов: от Дж.Кейджа, которому принадлежит вышесказанная мысль, до Х.Лахенманна, обладающего абсолютно иной позицией в отношении структурирования материала. С точки зрения Х. Лахенманна сегодня существовать без структурного мышления невозможно.

Однако, такой тип мышления и структурные техники как вго производные, должны «играть с существующими определениями материала»⁴⁶ Предлагая подобный, исключительно структурный подход к звуку, он подвергает предварительной классификации звуковые формы, применяемые не только им самим, но также и другими авторами (Д.Лигети, К.Штокхаузенем). Музыку, которая отходит от структурной точности и проходит через «сознательно-бессознательное столкновение с «ложными структурами», он называет "диалектическим структурализмом"⁴⁷.

Структурализм, как одно из направлений в философии, первоначально сложился и проявил себя в области лингвистики. В структурной лингвистике, основы которой разработал швейцарский филолог Ф. де Соссюр, он рассматривался в контексте единства мышления с окружающей действительностью. Новая концепция обращена к изучению внутреннего, формального строения языка, отделенного от внешнего мира, где мышление оказывается подчинено. Ф. Соссюр полагал, что «язык есть форма, а не субстанция»; «язык есть система, которая подчиняется лишь своему собственному порядку»; «наше мышление, если отвлечься от выражения его словами, представляет собой аморфную, нерасчлененную массу».

С точки зрения Делёза, структура не имеет ничего общего с формой', будучи не определяемой автономностью целого, его богатством по сравнению с частями, гештальтом, который проявляется в реальном и в восприятии.⁴⁸ Он считает, что структура определяется природой некоторых атомарных элементов, которым предначертано учесть одновременно формирование целостностей и вариацию их частей. Не имея ничего общего с образами воображения, несмотря на то, что структурализм весь проникнут рассуждениями о риторике, метафоре и метонимии; сами эти образы определены структурными перемещениями, которые учитывают сразу и прямой, и переносный смысл. И также, согласно философу, она не имеет общего с сущностью.

⁴⁵ Лахенманн Х., 1996, с. 62 Цит. по: Н.Колико Хельмут Лахенманн : Эстетическая технология : диссертация ... кандидата искусствоведения : 17.00.02.- Москва, 2002.- (177 с.)

⁴⁶ Lachenmann H. Musikalsexistentielle Erfahrung: Schriften 1966-1995. Wiesbaden: Breitkopf/Hartel, 1996. (472s.)(s.63)

⁴⁷ Лахенманн Х., 1996, (с. 108) Цит. по: Н.Колико Хельмут Лахенманн : Эстетическая технология : диссертация ... кандидата искусствоведения : 17.00.02.- Москва, 2002.- 177 с

⁴⁸ Делез Ж. Марсель Пруст и знаки (Перевод с французского Е. Г. Соколова), СПб. "АЛТЕЙЯ" 1999//

Определяя критерии структурализма, в работе посвященной Марселю Прусту ⁴⁹, в качестве *первого критерия структурализма* Ж.Делёз обозначает: «открытие и признание третьего порядка, третьего царства: царства символического. Именно отказ от смешения символического с воображаемым и реальным является первым измерением структурализма».

Второй критерий: локальное, или позиционное. Символический элемент структуры «отличный от реального и воображаемого, он не может определяться ни предшествующими реальностями, к которым он отсылал бы и которые бы обозначал, ни воображаемыми содержаниями, из которых он следовал бы и которые давали бы ему значение».

Третий критерий: дифференциальное и единичное. С точки зрения философа, любая структура представляет два следующих аспекта: систему дифференциальных отношений, по которым символические элементы взаимно определяют, и систему единичностей, соответствующую этим отношениям и очерчивающую пространство структуры. *Четвертый критерий*: различающее и различие. «Структура в себе самой является системой дифференциальных отношений и элементов; но также она различает виды и части, существа и функции, в которых она актуализируется. Она является дифференциальной в самой себе и способствующей различению в результат.» *Пятый критерий*: серийное. Для Делёза, если сама структура определяет проблемное поле, а природа проблемы обнаруживает собственную объективность в этой серийной конституции, которая иногда приближает с его точки зрения, структурализм к музыке.⁵⁰ *Шестой критерий*: пустая клетка: и здесь философ пишет о возможности наличия парадоксального объекта или элемента изначально заложенного в структуре. Последний – *седьмой критерий*: от субъекта к практике. И в отношении этих последних критериев — от субъекта к праксису, он утверждает, что они являются самыми неясными, это критерии будущего. В шести предшествующих характеристиках, по его собственным словам, он стремился только собрать в систему то общее, что есть у весьма независимых друг от друга авторов, обращаясь при этом к совершенно разным областям. И также собрать теорию, которую предлагают сами авторы относительно этого общего.

Соотнося серийный критерий с музыкой, очевидно, что Ж.Делёз подразумевал серийный метод музыкальной композиции. Часто употребляемые ныне, в том числе и встречающиеся в данной работе термины: *сериализм* и *постсериализм*, необходимо конкретизировать и сопоставить их с понятиями структурализма и структурного мышления. Также необходимо прояснить понятия *техники* и *метода*.

⁴⁹Делёз Ж. Марсель Пруст и знаки (Перевод с французского Е. Г. Соколова), СПб. "АЛЕТЕЙЯ" 1999//

URL: http://www.gumer.info/bogoslov_Buks/Philos/del_mars/ (дата обращения: 21.03.2013)

⁵⁰ Там же

Сериализм представляет собой комплексный подход к звуковым параметрам – перенесение свойств первоначально освоенных в додекафонии на ритм, интенсивность, артикуляцию, тембр.

Попытки выстроить их, находящихся в разных плоскостях, в единую линию наряду с поисками универсального закона для руководства предпринимались К.Штокхаузенем в его теории «единого временного поля».

Специфика постсериального композиторского мышления заключается в особом фокусировании слушания, стремлении к слуховой экологии, к новому пониманию тишины.

Необходимо также отметить, что сериализм и структурализм, применительно к новой музыке, понятия абсолютно не равнозначные. Структурное мышление, заявляло о себе и в постсериальной композиторской практике в творчестве Хельмута Лахенманна, чей метод определяется им же самим как диалектический структурализм.⁵¹ Специфика Лахенманновского структурализма

По своему переоценив основы жестких установок «позитивистского» структурализма, к концу 1968 г. Х.Лахенманн приходит к собственной концепции, обозначенной им в качестве диалектического структурализма.⁵²

Структура, определяется Лахенманном в качестве комплексного понятия "полифонии расположений", в котором она обретает черты постструктуралистской "отсутствующей структурой", о которой писал Умберто Эко.⁵³ Предполагая. Невозможность существования новой музыки в отрыве от структурного мышления у немецкого композитора соотносится с проецированием техники на соответствующие определения звукового материала. Период переосмысления структуралистских установок сериализма, переоценки, наступивший в 60-х годах, хронологически совпал зарождением постструктуралистских идей в литературе.

Глубокая связь между этим направлением и структурализмом состоит в сохранении знаково-языкового взгляда на мир, наряду с практическим осуществлением намерений объединить научно-философский подход с искусством, рациональное с чувственным и иррациональным, а ученого с художником. Аналогичные процессы происходили и в области новой музыки, когда в

⁵¹ С конца 1968 г. композитор более четко концептуализирует свои представления, называя в итоге предмет своих поисков диалектическим структурализмом. . "Я знаю, - утверждает композитор, - что те структуры, которые я как композитор установил, находятся в элементах многих традиционных структур... Эти структуры увлекают слушателя в непредвиденные зоны своих воспоминаний. В этом процессе ориентировки слушатель находится наедине со своим внутренним миром"(Лахенманн, 1988, с.118). Цит. по: Колико Н. Композиция Хельмута Лахенманна: эстетическая технология: Дис. канд. иск. / РАМ имени Гнесиных. М. 2002 (177с.) (с.24)

⁵² Диалектическому структурализму Х.Лахенманна посвящена работа Н.Колико «Хельмут Лахенманн: эстетическая технология» (Дисс. Канд. искусствовед. 17.00.02) М.:2002 (166 с.) (с.6) .Композитор дает следующее определение своим принципам диалектического структурализма: "Музыка, которая уводит от своей структурной точности через сознательно-бессознательное столкновение с ложными структурами, с которыми она сосуществует - такую практику композиторского мышления я называю "диалектическим структурализмом" (Лахенманн, 1996, с. 108).

⁵³Эко У. Отсутствующая структура. Введение в семиологию. СПб.: Symposium 2006 (432 с.) (с. 364)

конце 50-х - начале 60-х годов такие композиторы К. Штокхаузен, П.Булез, Л. Ноно, Я.Ксенакис, стали перемещать традиции сериализма в русло новых композиционных идей. На смену «точечному» пониманию звукового материала пришел принцип «групповой» и «полевой композиции» у К.Штокхаузена, понятия «микро» и «макро», а также поиски возможностей функционального взаимобмена между практикой электронной и инструментальной музыки. Я.Ксенакис предложивший еще в период расцвета сериализма 1950-х годов принципиально иной путь музыкальной композиции, основанный не на элементарном процессе вычисления при помощи двенадцати величин различных параметров, а метод, значительно более сложный с математической точки зрения, основанный на интуитивной математике и теории вероятности. Этот путь, адресованный к комплексному пониманию звучания, сонорике, противопоставлению различных масштабных уровней композиции: «макроструктур» и «микроструктур» намеченный им еще в период расцвета тотального сериализма, стал одним из магистральных движений новой музыки после 1960-х годов. А предкомпозиционный этап с участием компьютера, столь важный для творчества Я.Ксенакиса, оказывается в центре новой системы взглядов во французском спектральном направлении, а также и в творчестве Х.Лахенманна.

Подобная тенденция, связующая опыт конкретно-электронной музыки и последующее внедрение его в инструментальную практику, воплотилась в его концепции конкретной инструментальной музыки и новом подходе к исполнительскому процессу.

Структурный подход к звуку Х.Лахенманна обнаруживает себя в следующих двух пунктах: предварительная классификация звуковых форм и их последующее размещение в соответствии с серийным рядом – идеей «высшего порядка».

Понятия *серии* и *структуры*, в свою очередь, – столь же не равнозначны, как и соотношение *метода* и *техники*. *Техника* - это лишь один из способов реализации *метода*, также как и серия – частный случай структуры. Таким образом, эти термины не исключают друг друга, а скорее представляют различные масштабные уровни одного и того же явления. Серийный метод представлен широчайшим спектром различных техник, различающихся в обозначениях и наименованиях, но в тоже время, обозначающих аналогичный принцип. Техника мультипликации П.Булеза, примененная им в «Молотке без Мастера» имеет много общего с техникой групп К.Штокхаузена. Техническая идея Булезовской «Полифонии Х», аналогична принципам «Перекрестной игры» немецкого композитора.

Эволюция додекафонного метода привела к появлению сериализма. Последующее развитие идеи носило характер отрицания в стихийной алеаторике, и дальнейшего утверждения, уже в новом качестве и в иных условиях эволюционирующего мышления постсериализма.

А.С.Соколов в своем исследовании Введение в музыкальную композицию XX века⁵⁴ утверждает, что смена художественных канонов имеет диалектическую природу, позволяющую наблюдать соответствующие фазы эволюции: *протоканон*— *канон* — *постканон*. С этой точки зрения ход истории новой музыки не является исключительным. Ортодоксальная додекафония, тотальный сериализм определяются А.С.Соколовым как своего рода «строгий стиль» в авангардной музыкальной культуре XX в. «Это вполне «герметичная» сфера канонического творчества, на границах которой нетрудно обнаружить соответствующие ей фазы протоканона и постканона.»

«Третья эпоха»⁵⁵ порывающая с привычными смысловыми категориями, ознаменовавшая эру «электронно-вокально-инструментальных звуков привнесла элементы техногенного шока в музыкальную композицию, провозгласив правомерность любого материала в качестве музыкального. Обозначая как новую эру «третью эпоху» можно сопоставить ее открытие с Делёзовским первым критерием структурализма: суть которого в «открытии и признании третьего порядка, третьего царства: царства символического».

Новая эра сблизила все аспекты художественного творчества, направив их навстречу друг другу. Изобразительное и звуковое, философия и музыкальная композиция, литературно-словесное творчество и музыка языка – все эти феномены получили возможность тесного взаимодействия на службе у какой-либо общей идеи. В искусстве нового времени «шум» - в прежнем понимании этого термина и тишина становятся полноправными составляющими музыкальной композиции, также, как и манера в изобразительном искусстве. С точки зрения Гадамера, совершенно неважно, в какой манере работает художник или скульптор. Продолжая его мысль, можно сказать, что столь же несущественно, работает ли композитор с обычными темперированными звуками или с сконструированными им же самим, шумами. «Важно лишь то, встречает ли нас в них упорядочивающая духовная энергия, или же они просто напоминают нам о том или ином содержании нашей культуры, а то, даже и о том или ином художнике прошлого.»⁵⁶ Аналогичный подход к звуковой материи, делает ее содержание не столь принципиальным: и в данном случае первостепенным становится перенос точки опоры в область вышеупомянутой в цитате из Г.Гадамера той самой «упорядочивающей энергии».

Идея универсальности культуры и наличия междисциплинарных связей в искусстве представляется актуальной начиная со второй половины XX столетия. По словам А. Шнитке, XX век — это четвертая эпоха, суммирующая и вместе с тем оценивающая предшествующее в

⁵⁴Соколов А.С.Введение в музыкальную композицию XX века : учеб.пособие по курсу «Анализ музыкальных произведений» для студ. высш. учеб. заведений / А.С. Соколов. — М.: Гуманитар. изд. центр ВЛАДОС, 2004. — 231с (с. 6)

⁵⁵ Появление электронных и электронно-инструментальных композиций, Хансом Хайнцем Штукеншмидтом определено как "третья эпоха" в музыке (Stuckenschmidt 1954, S. 17).

⁵⁶ Гадамер Г.-Г. Актуальность прекрасного. М.: Искусство, 1991. « Искусство и подражание» 1991(365 с.) (с.241)

едином надысторическом контексте. Согласно его мнению, возникает новый тип культуры, элементами которой становятся целые культурные традиции, мифологические структуры, знаки разных эпох⁵⁷.

Музыкальную композицию XX века невозможно представить в виде замкнутой системы, без апелляции к иным видам искусства или к видам мыслительной деятельности. О каком бы из «апостолов» музыкального авангарда второй половины столетия ни зашла речь, общекультурный контекст его творчества будет сопутствовать пониманию отдельных новаций.

Как понять композиционный метод Яниса Ксенакиса, не выходя за рамки исключительно музыкального анализа, не упоминая интуитивную математику или архитектуру? Обратившись к идее звуковых масс, Я.Ксенакис апеллирует к природной сущности этих явлений, связанных с вечными темами, которые приобретают в новом контексте принципиально иной смысл и эстетическое значение: композитор осуществил новый опыт формализации музыки, описанный им в книге «Formalized music»⁵⁸.

Определение архитектура – застывшая музыка принадлежит Фридриху Вильгельму Йозефу Шеллингу⁵⁹. Им была сформулирована эта формула, ныне широко известная, в то время как сама мысль уподобления архитектуры музыке встречалась и ранее у И. В. Гете в его «Изречениях в прозе», где он говорит, что «архитектура — это онемевшая музыка».

В интервью с Я. Ксенакисом на вопрос: «В чем заключается взаимосвязь музыки и архитектура?» — композитор отвечает, что архитектура охватывает трехмерное пространство нашей жизни, в котором выпуклые и вогнутые поверхности имеют большое значение, как для звуковой, так и для визуальной сферы. Оновополагающим принципом является соблюдение пропорций. Архитектура — это каркас, связанный с визуальной сферой, в которой есть компоненты «рационального», и именно эта область составляет и часть музыки. Связь между архитектурой и музыкой основывается на наших психических структурах, которые в обоих случаях одинаковы. И один из основных здесь – принцип симметрии. Общеизвестным также является факт, что при

⁵⁷ А.Ивашкин Беседы с Альфредом Шнитке Москва РИК “Культура” 1994 //URL: <http://lib.ru/CULTURE/SHNITKE/shnitke.txt> (дата обращения: 21.12.2012)

⁵⁸ Xenakis Y., Formalized music : thought and mathematics in composition / Iannis Xenakis. Book ... Description, Stuyvesant, NY : Pendragon Press, 1992., 387 p.

⁵⁹ Из сочинения «Лекции по философии искусства» (1842) немецкого теоретика искусства Фридриха Вильгельма Йозефа Шеллинга (1775—1854) // URL: <http://enc-dic.com/winged/Arhitektura--zastvshaja-muzka-57/> (дата обращения: 15.03.2013)

проектировании павильона “Филиппс” Ксенакис заимствовал идеи из оркестровой музыки, которую сочинял в то время.⁶⁰

Подводя некоторые итоги, можно выявить три основные тенденции в музыкальной композиции, которые проявляют себя с определенным постоянством при всем невероятном богатстве структурных ориентиров и эстетических устремлений. Эти аспекты утверждают необходимость междисциплинарного подхода в анализе новой музыки.

1. «Сложное мышление» - обращенность к сложным концепциям.
2. Трангрессию – установку новых пределов возможного («жест, который обращен на предел»)
3. Новый контекст прежних звуковых средств: звука, тишины, шумового материала (и.т.д.)

В русле выше обозначенных тенденций, далее обратимся к композиции новой музыки с, рассматривая эти аспекты позиции философских идей Ж.Делёза.

II

Брайн Фернихоу: сложность и трангрессия «Логика ощущений».

Как уже было отмечено выше, одним из весьма актуальных направлений в музыке последнего тридцатилетия и отражением принципов *La pensée complexe* – «сложного мышления», становится «Новая сложность» (*New Complexity*). Для композиторов этого направления характерны не только стремление к предельной точности отражения авторского замысла в партитуре и к расширению границ исполнительской техники. Особый интерес представители *New Complexity* испытывают к проблеме музыкального времени. Множество пластов, каждый из которых имеет свое собственное время, сочетаются в одновременности в пространстве, образуя сложный полиритмический и полиметрический контрапункт.

Нередко сочинения Б.Фернихоу включают слово «время» в часть названия: Тёмное время (*Shadowtime*) опера (2004) *Chronos - Aion* для ансамбля (2008) Этюды времени и движения I (*Time and Motion Study I*) для бас-кларнета соло (1971—1977) «... no time (at all)» для двух гитар (2004), «Внезапность» (*Suddenness*) для оркестра (2007). Это также говорит в пользу того, что интерес композитора к временным категориям закономерен.

Признав «сложность» и максимальное расширение ареала интересов в качестве отправных точек творчества, он считает, что «композиторы, погружившиеся только в звук, похожи на страусов, засунувших голову в песок. Долг композитора, по его мнению, — приобщение к

⁶⁰ Цит. по: «Композитор архитектурных форм» (Памяти выдающегося композитора и архитектора XX столетия Яниса Ксенакиса, ушедшего из жизни в Париже 4 февраля 2001 г.) Текст: Александр Дернов // URL: http://www.forma.spb.ru/magazine/articles/d_008/main.shtml (дата обращения: 12.12.2012)

максимально возможному числу различных творческих практик и вера в «героический индивидуализм».⁶¹

И вместе с тем, Б.Фернихоу отвергает навешиваемые на него критикой ярлыки апологета усложненной авангардистской композиторской техники. С его точки зрения, техника - служанка более высоких идейных соображений, воплощенных в музыке. Он сравнивает себя с хирургом во время операции, который вскрывает и зашивает отдельные участки духовного тела нашей цивилизации.⁶²

Последнее утверждение, соотносится со словами Ж.Делёза, относительно особой миссии художников в этом мире. Их миссия - быть «клиницистами цивилизации», которые, согласно его философии, сближаются со знаменитыми врачами-симптомологами, обновившими диагностику. Каждый из них рискует, экспериментируя на себе, и только этот риск дает ему право на диагноз. Необходимость «взять на себя риск творца», создает возможность мыслить этим опытом, войти в это событие, а не делать его объектом «незаинтересованного» созерцания, которым разрушается опыт.⁶³

Философское начало в музыкальном искусстве Б.Фернихоу проступает со всей очевидностью. Его интерес к философии многосторонний: он касается не только направлений творчества и установки на множественность и сложность. Его опера «Темное время» (Shadowtime) (2004) написана о жизни и гибели философа франкфуртской школы Вальтера Беньямина, которому также посвящён роман Бруно Арпайи «Ангел истории» (2001). Дальнейшие параллели также присутствуют у Б.Фернихоу: например, он заимствует от В.Бенджамина понятие ауры.

Воспоминание о чувственном `мире' в его Carceri d'Invenzione I для камерного ансамбля из 16-ти исполнителей (1982) во вступлении к Mnemosyne для басовой флейты и магнитофонной записи (1986) воспроизводят ауру прошедших чувств. Бенджамин определял ассоциативную ауру, которая образуется вокруг объекта восприятия.⁶⁴ Все то, что исчезает в эпоху технического прогресса в произведении искусства, может быть суммировано с помощью понятия ауры.⁶⁵ В. Бенджамин определяет ауру как с его точки зрения уникальное «ощущение дали», независимо от

⁶¹ Из интервью Радио «Свобода» (2007 г.) <http://www.svoboda.org/content/article/375707.html> (дата обращения: 10.12.2012)

⁶² Там же <http://www.svoboda.org/content/article/375707.html> (дата обращения: 10.12. 2012)

⁶³ http://dic.academic.ru/dic.nsf/enc_philosophy/ (дата обращения: 12.12.2012)

⁶⁴ Вальтер Бенджамин Краткая история фотографии // Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости. Избранные эссе. "Медиум". М. 1996. // URL:http://gender-route.org/glossarium/1/aura_v_benyamina/ (дата обращения: 12.12.2012)

⁶⁵ Вальтер Бенджамин. "Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости" // URL:http://gender-route.org/glossarium/1/aura_v_benyamina/ (дата обращения: 12.12.2012)

близости предмета. Представляя ее в поэтических образах, нетрудно увидеть социальную обусловленность проходящего в наше время распада ауры.⁶⁶

В исследовании Луиса Фитча «Брайн Фернихоу: логика фигур»⁶⁷ автор сопоставляет с творчеством композитора «Логику ощущений» - трактат Ж.Делёза, посвященный художнику Фрэнсису Бэкону. В «Логики ощущений» подвергаются испытанию основные понятия делёзовской философии, в контексте творчества английского художника XX века. Наряду с этим, философ предлагает необычное видение истории живописи.

Интересным фактом, способствующим возможности сравнительного анализа творчества Б.Фернихоу с Ф.Бэконом, также является то, что для композитора главными импульсами создания музыки, и источниками вдохновения служат не только музыкальные идеи или какие-либо технические задачи, а нередко, в том числе и литературные или живописные произведения. Примером здесь может послужить его семичастный оркестровый цикл “Carceri d’Invenzione by Giambattista Piranesi” (1982), навеянный гравюрами Пиранези, или же композиция «Невидимые краски» (Unsichtbare Farben) для скрипки соло (1999). Среди повлиявших на его музыку художников Б.Фернихоу называет Джексона Поллока, Роберта Матта и Фрэнсиса Бэкона.⁶⁸

Говоря о живописи Ж.Делёз в «Логики ощущений» призывает также и к ритму, таким образом, утверждая, что живопись сегодня является не только пространственным искусством, но и временным, лишь с иным порядком понятий. Живописец по его словам показывает, изначальное единство чувств являя взору «всеощутимую Фигуру, для отображения которой необходима мощи Ритма, более глубокого, чем зрение, или слух или что - либо еще. Именно он, останавливаясь на слуховом уровне ощущений, появляется как музыка; останавливаясь на зрительном уровне, он появляется как живопись.⁶⁹

Б. Фернихоу в своей лекции на Дармштадских курсах новой музыки в 1988 году говорит о «тактильности времени» - его гибких границах способствующих растяжению, сжатию, наслоению различным образом организованных и даже деформированных, вследствие вышеупомянутых возможностей временных пластов.⁷⁰ Иллюзорность границ времени, позволяет композитору сегодня экспериментировать с этим параметром, сделав его основой собственной системы.

⁶⁶ Беньямин. В. “Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости”// URL:http://gender-route.org/glossarium/1/aura_v_benyamina/ (дата обращения: 12.12.2012)

⁶⁷ Fitch L. - Brian Ferneyhough : the logic of the figure Submitted for the degree of Ph. D (2004) [etheses.dur.ac.uk/1770/1/1770.pdf](http://theses.dur.ac.uk/1770/1/1770.pdf) (дата обращения: 12.12.2012)

⁶⁸ Интервью радио «Свобода» <http://www.svoboda.org/content/article/375707.html> (дата обращения: 12.12.2012)

⁶⁹ Делёз Ж. Логики ощущений» Жиль Ж.Делёз. Фрэнсис Бэкон: Логики ощущений. СПб., Machina, 2011 <http://www.artguide.ru/ru/articles/23/70> (дата обращения: 12.12.2012)

⁷⁰ The Tactility of Time (Darmstadt Lecture 1988) Brian Ferneyhough Perspectives of New Music, Vol. 31, No. 1. (Winter, 1993), pp. 20-30. Stable URL:<http://links.jstor.org/sici?sici=0031-6016%28199324%2931%3A1%3C20%3ATTOT%28L%3E2.0.CO%3B2-6> Perspectives of New Music is currently published by Perspectives of New Music. (дата обращения: 12.12.2012)

Говоря о новой музыке, как искусстве времени, необходимо также подчеркнуть, что она является одновременно и искусством пространства, а понимание ритмо-временного фактора, объединяющего вокруг себя множество других параметров, в значительной мере отсылает к «Теории единого временного поля» К. Штокхаузена. Именно к этой идее композитора привели поиски соответствий ритмо-временного фактора, формообразования и звуковысотного параметра в 50-х годах. Однако, в этом случае, в центре системы оказался параметр времени, выделенный из «звуковой материи». Ставя в качестве «сверхзадачи» возвращение звуку его былой целостности, немецкий композитор продолжает свои поиски соответствий между ритмом и звуковысотностью на страницах своей статьи, впервые опубликованной в 1957 году журналом “die Reihe” «... как течет время...».⁷¹

Время и колебания связаны неразрывно, и отделить одно от другого не представляется возможным. Все существующие звуковые эксперименты основываются на двух компонентах: на времени и частоте. Система, предложенная К.Штокхаузенем, объединила в композиционном процессе на обще-структурных основаниях микровремя звука и макровремя ритма, и свершила, при всей невероятной доле обрушившейся на нее критики, переворот в сознании. Звук стал главным объектом и предметом музыкальной композиции: он самоценен и сегодня это уже не подлежит доказательству.

В темброобразовании основную роль играют призвуки, которые дают частые колебания, пульсацию, приводящую к звукам определенной высоты, а высоты в свою очередь образуются различными скоростями колебаний, что создает определенную зависимость: чем ниже звук, тем меньше колебаний и более слышен их ритм в качестве соотношения скоростей – длин звуков. Этот ритм высокого порядка образует в свою очередь форму. Таким образом, возникает единое пространство от микровремени – это тембры и высоты; до макровремени – это ритм и форма. Простейший способ измерения для К.Штокхаузена – это пропорции октавы 1:2, и соответственно предлагаемая в его теории единица измерения – длиннооктавы. Пояснения композитора к теории необыкновенно красочны: так если ускорить запись 9 симфонии до 1 секунды получится тембр схожий со звучанием с музыкой Гагаку. Эти примеры демонстрируют взаимосвязь тембра и временного фактора. Так множество звуков композиции «Контакты» (1959-1960) были созданы посредством ускорения в несколько сотен и тысяч раз различных отрезков материала с целью получения новых тембров.

Идеи К. Штокхаузена составили базис технических поисков Б.Фернихоу. Принцип взаимодействия множественных темповых наслоений, вследствие которого возникают сложнейшие ритмы, «переключающие» исполнителя в различные системы имеет немало общего у этих двух композиторов, представляющих сериальную и постсериальную композицию. Для слушателя подобная «тактильность временной сетки», ее подвижность, порождает необходимость

⁷¹Karlheinz Stockhausen's New Morphology of Musical Time by Christopher K. Koenigsberg Written at Mills College, December 1991 for David Bernstein's Seminar on 20th Century Theories of Musical Time. <http://www.music.princeton.edu/~ckk/smmt/index.html> (дата обращения: 12.12.2012)

быть подобным маятнику, раскачивающемуся от одного временного полюса к другому. Этот переход в «область резонанса» у Ф.Бэкона Ж.Делёз описывает как свойство ощущения - переходить с уровня на уровень под действием сил, которые могут вступать в коммуникацию. И в таком случае, из области простой вибрации мы переходим в область резонанса⁷².

Б.Ферниху описывает "область напряженности между темпом и метром" как центральную идею своего сочинения *Carceri d'Invenzione III*. Композитор объединяет все значительные структурной точки зрения события или "импульсы" которые, постепенно проникают все более глубоко в музыкальную поверхность, и, в конечном счете, переживают структурный распад. Все процессы формируются из сложного сцепления предустановленных элементов ритма, метра и темпа. В продолжительном кларнетовом вступлении уже после пяти тактов происходит изменение основного темпа восьмой = 52 к восьмой = 65. После трех тактов происходит возвращение к =52. Такие краткосрочные изменения темпа появляются повсюду. Например, 5:4 пропорция скорости в отношениях к 6/8 приводит к 6/10, в то время как 7:8 или более сложная пропорция скорости не может столь однозначно вписаться в какой-либо простой размер. Во многих случаях, Б.Ферниху может изменить основной темп "вручную" постепенными превращениями, немного изменив пропорциональные отношения вторичных темпов в пределах сетки: например, основным темпом может быть восьмая = 51 вместо 52.

Колебания временного маятника между различными слоями приводят к невероятной ритмической усложненности и иррациональные размеры и длительности не что иное как темповый пересчет ритмических пропорций. Ж.Делёз, приводя в качестве примера М.Пруста, говорит о понятии «Фигуры» - которое является основным предметом вышеупомянутого исследования Л.Фитча: «Непроизвольная память» у Пруста оспаривала два ощущения, которые, находясь в теле на разных уровнях, цеплялись друг за друга: настоящее и прошлое ощущения,— и высвобождали нечто несводимое к ним, ни к прошлому, ни к настоящему именно это соотносится с понятием «Фигуры».⁷³

Основным математическим эквивалентом преобразований в *Carceri d'Invenzione III* является ряд 4-3-2-2-3-4. Зеркальный и обладающий абсолютной симметрией, этот ряд служит многим функциям, таким как определение длины мер 8 - 13: 4/8, 3/8, 2/8, и т.д. Из этого ряда Ферниху производит ряд чисел, который является дополнением первой серии, используя индекс 12, из чего следует: 8-9-10-10-9-8. Другие семь рядов Ферниху воспроизводят основные аккорды цикла, а также появляются в оригинальной идее формообразования.

⁷² Делёз Ж. Логика ощущений // URL: [abuss.narod.ru>Biblio/deleuze/deleuze_bacon.pdf](http://abuss.narod.ru/Biblio/deleuze/deleuze_bacon.pdf) (дата обращения: 21.12. 2-12)

⁷³ Делёз Ж. Логика ощущений // URL: abuss.narod.ru>Biblio/deleuze/deleuze_bacon.pdf (дата обращения: 12.12. 2012)

Pulse Cycle 1

4 $\frac{3}{8}$ 3 Impulses $\frac{4}{8}$ 7 Impulses $\frac{4}{8}$ 11 Impulses $\frac{4}{8}$ 15 Impulses $3 + 4 + 4 + 4 = 15$

3 $\frac{1}{8}$ $\frac{1}{8}$ $\frac{3}{8}$ $1 + 1 + 3 = 5$

2 $\frac{4}{8}$ $\frac{4}{8}$ $4 + 4 = 8$

measure 20

2 $\frac{1}{8}$ $\frac{1}{8}$ $1 + 1 = 2$

3 $\frac{3}{8}$ $\frac{4}{8}$ $\frac{5}{8}$ $3 + 4 + 5 = 12$

4 $\frac{4}{8}$ $\frac{1}{8}$ $\frac{4}{8}$ $\frac{5}{8}$ $4 + 1 + 4 + 5 = 14$

Для Ж.Делёза, ритм – это нечто телесного происхождения. Его мощь, присутствующая и в изобразительном искусстве, сообщает особую витальность, где ритм, обнаруживает большую глубину, чем зрение, слух и т. д. «Останавливаясь на слуховом уровне ощущения, ритм появляется как музыка; останавливаясь на зрительном уровне ощущения, он появляется как живопись. «Логика чувств» (по выражению Сезанна) не рациональна, не церебральна. Ритм в ней связан с ощущением, и эта связь устанавливает в каждом ощущении уровни и области, через которые оно проходит. Ритм пронизывает картину так же, как музыкальную пьесу. Это чередование диастолы и систолы: мир захватывает меня, замыкаясь на мне, а я открываюсь миру и самоткрываю его. Витальный ритм ввел в зрительное ощущение не кто иной, как Сезанн. Следует ли сказать то же самое о Бэконе с его сосуществованием движений, когда заливка смыкается на Фигуре, а Фигура сжимается или, наоборот, растягивается, чтобы примкнуть к заливке и в конце концов раствориться в ней?»⁷⁴

Ричард Туп обращаясь к примеру Carceri пишет о процессе «фильтрации».⁷⁵ Независимо от того в какой степени, предварительно вычислены отдельные параметрические процессы композитором, существует фильтр, который неожиданно `сжимает процесс, в котором элементы повторно объединяются с другими, чтобы сделать возможным процесс непрерывного структурного обновления.

⁷⁴ Ж.Делёз Логика ощущений» abuss.narod.ru/Biblio/deleuze/deleuze_bacon.pdf (12.12. 2012)

⁷⁵ Toop R. "On Complexity" // Perspectives of New Music 31, no. 1 (Winter): 42–57. Truax, Barry. 1994. "The Inner and Outer Complexity of Music".

Музыка Б.Ферниху собой убедительно воплощает парадокс предкомпозиционных вычислений, получающих свои собственные импульсы развития, в соответствии направляющим их процессом «фильтрации» при помощи универсального инструмента «решетки».

Для солиста, в свою очередь, Б.Ферниху ставит особые задачи, регламентированные подробным описанием в каждом из изданий, где объясняются «правила игры» данного сочинения. Особую сложность составляет понимание интегральной основы композиции. Одним из исследователей «новой сложности» является Ян Хемминг⁷⁶, опирающийся в свою очередь на

CARCERI D'INVENZIONE III
in Just Händel
Brian Ferneyhough (1986)

Clar 1
Clar 2
Bass Clar
Hrns 1,2
Tpts 1,2
Tbns 1,2
Tuba
Perc 2
Perc 3

Symm. bar length 8
Pulse-Cycle 1 begins

Symm. pulse cycle
Pulse-Cycle 2 begins

Symm. brass chord

тексты самого Б.Ферниху. Я.Хемминг утверждает, что именно понятие комплексной полифонии является основной чертой характерной для этого направления. В своем собственном анализе Второго струнного квартета, Б.Ферниху избрал принцип двустороннего анализа: ориентируя сначала на внешней стороне исполнительского жеста, а затем углубляясь в технические нюансы предкомпозиционной работы. Я.Хеминг выделяет 7 «музыкальных жестов», создавая их иерархию: 1.глиссандо от отдельных нот, от интервалов, медленное четвертионовое глиссандо; 2. выдержанные отдельные звуки, интервалы, трели - выполняющие педальную функцию; 3.

⁷⁶ Hemming J. Das dritte Streichquartett von Brian Ferneyhough: Voraussetzungen slosigkeit oder Geschichtsberrug? Manuscript. Maistratet TU Berlin Fachgeleit Musikwissenschaft 1995 // URL: <http://mlucom@urs.unicaledl/msegn/ferneyhough> (дата обращения: 12.12012)

ритмические жесты; 5.аккорды – отдельные, последовательности аккордов, подчеркнутые отдельные тона; 6.тремоло двойные требующие сдержанной артикуляции; 7.”grace- note”,

скопление звуков, подчиняющихся какому-либо центральному тону:

Применение собственно двенадцатитоновости о чем уже было сказано выше, достаточно редко встречается в музыке композиторов New Complexity, что обусловлено широким использованием микрохроматики различного объема. Примером подобного рода микрохроматической шкалы может служить ряд композиции “Terrein” для скрипки и камерного ансамбля (1991-1992) Это сочинение навеяно цитатой из письма Роберта Смитсона – американского художника, известного работами в области лэнд-арта и паблик-арта., а также стихотворениями А. Р. Аммонса. Еще один пример, демонстрирующий сложность, в качестве характерной черты междисциплинарного подхода к музыкальной композиции Б.Ферниху, внедряющей его творчество в общехудожественный контекст XX-XXI столетия. “Чем дальше объект входит в пространство, тем меньше он представляет рациональную идею видимой скорости. Линии пространства вытесняются прозрачной структурой времени.”⁷⁷ – Роберт Смитсон. Представленная ниже схема характеризует использование микрохроматического ряда в композиции “Terrein” . Интервальное движение осуществляется средствами арифметической прогрессии. Аналогично этому принципу, микротоновая систематически развивается и в последствии разрушается таким же образом. Начинаясь с четвертитоновых соотношений звуков G, E, F, и D (в 80т.), происходит постепенное «обострение» интонации.и микро-интонации включением далее также и F#, G#, D#, C# с их микротоновыми градациями.

Несмотря на то, что в “Superscriptio” используется двенадцатитоновая серия. Структура образует определенный числовой ряд, выраженный в последовании полутонов, который аналогично сериальной технике переносится на другие параметры. «Полифония полифоний», о которой говорил Пьер Булез в приведенном выше высказывании об обращенности к сложным структурам, превращается в многопараметровую полифонию.

Вовлечение серийных процедур в общий процесс, основанных на предельной тембровой, артикуляционной, динамической детализированности, наряду с техникой генерирования, является очевидным фактом. Подобное отношение к исполнительству выходит за пределы «привычного», призывая к освоению новых возможностей и преодолению инерции. Музыкальная композиция становится результатом координации различных параметровых решений

⁷⁷ Ross Feller Slippage and Strata in Brian Ferneyhough's Terrein // URL: <http://www.ex-tempore.org/Volix2/feller/index.html> (дата обращения 15.12.2012)

композитора: те или иные факторы могут трансформировать развитие в результате объединения и изменения расстановки акцентов. Для Б.Фернихоу важным средством самоограничения становится провозглашенный им «принцип решетки» - своего рода системы «непрерывно движущегося сита», разделяющего «фундаментальную недифференцированную массу желаний».⁷⁸

The image displays a musical score for Clarinet 1, likely from a work by Brian Ferneyhough. The score is divided into several sections, each with a tempo marking: 52, 65, 78, and 12. The notation is highly complex, featuring many notes, rests, and dynamic markings. The score is divided into sections by double bar lines and includes various performance instructions such as 'poco rall.', 'ancora', 'scurile', and 'violente'. The score is written for Clarinet 1, as indicated by the 'Clar.1' label.

Своеобразная метафора «решетки» или «решета», или структурного отбора параметров, и возможных вариантов их реализации, встречается не только у Б.Фернихоу. Х.Лакхеманн в своем творческом методе вводит понятие «временной сетки» [*Zeitnetz*]. Упорядочиванием временного процесса в ряде - руководит протяженный ряд серийно пермутированных и ритмически оформленных звуков, выполняющих функцию "указательных знаков". Это руководство имеет «закадровый» невидимый характер, не декларируемый композитором,

⁷⁸Цит. По : Теория современной композиции – учебное пособие (отв. Редактор В.С.Ценова) Москва «Музыка» 2005 (624 с.) (с 492)

отражающий предкомпозиционный этап работы. По собственным словам композитора, *временная сетка* представляет собой "артикулирующие время элементы... крайне нерегулярного пульса, протекающего почти тайно и с самого начала регулирующего целое"⁷⁹.

Сам английский композитор говорит по поводу адекватной системы записи в одном из своих интервью, следующее: Мой собственный метод нотации – это попытка как можно точнее предугадать адекватные методы исполнения и приоритеты материала, к которым необходимо приблизить это исполнение; худшее, что я могу себе представить – постоянно напоминать, что новая музыка довольно часто не предполагает однозначной нотной записи. Предполагаемый контекст, обращенный к исполнителю должен им дифференцироваться как своего рода «микрокосмос» внутри которого он должен существовать. Имея перед собой сложную партитуру, с чего ему следует начинать? С ритма, дифференциации высот, основных типов движения? Насколько важна артикуляция, например? Если вы сталкиваетесь с чем-то непривычным, независимо от вашего исполнительского уровня, как например нотный текст в моей «Капсуле единства» "Unity Capsule", это становится основным вопросом. Каждая попытка постановки новой уникальной исполнительской задачи – область исполнительских приоритетов. Впоследствии, всегда будут существовать некоторые отличия от исполнения к исполнению. Партитуры с отдельными строчками для различных артистических действий – это особенный тип фиксации звуков: они лишь приблизительно описывают действия, как показала история новации. Так как и множество способов исполнительской энергии носят отнюдь не авторитарный характер, даже в период подобного эстетического плюрализма.⁸⁰

Наряду с этим, требуется абсолютно точное соблюдение ритма и темповых градаций. Именно эти качества композитор и предписывает исполнителю: точное понимание метрических пропорций, управляющих этой работой, для ее тщательного выполнения, является чрезвычайно важным. В дополнение к тактам, основанным на обычном бинарном делении (2/8, 3/8 и т.д.) идентичный принцип (разделения целой ноты) применен и к другим, основанным на делении на три (1/12, 3/48 и т.д.) и подразделению на квинтоли. Согласно этой системе, 1/10, и пунктир на четверть в такте 3/12 равняется двум третям той же самой длительности на 3/8. Тактовые черты должны неизменно быть расценены как отметка мгновенных изменений биения. Никакого *rubato* быть не должно, так как многие из эффектов работы зависят от степени синхронизации между метрикой и другими композиционными принципами по в любом данном сочетании.⁸¹

⁷⁹ Lachenmann H. Musik als existentielle Erfahrung: Schriften 1966-1995. Wiesbaden: Breitkopf/Hartel, 1996.(s. 237) цит. по: Н.Колико Хельмут Лакенманн: «Эстетическая технология» диссертация канд. искусствоведения М. 2002 (177 с.) (с.46)

⁸⁰ Brian Ferneyhough; James Boros// Perspectives of New Music, Vol. 28, No. 2. (Summer, 1990), pp. 6-50.

⁸¹: Brian Ferneyhough Предисловие. (1982; engl.) в: Studienpartitur zu Superscriptio. Edition Peters II-7289, London 1982.

В “Unity Capsule” композитор использует как вокальные, так и инструментальные звуки, а также высотный материал четырех видов: интервалы от полутона и более, четвертитоны - в виде 24-х ступенной гаммы, 31-тоновую гамму и, соответственно 1/5 тона, и интервалы еще более утонченной дифференциации – менее 1/5 тона. Переход от одного уровня к другому, должен быть органичным. Таблица вокальных символов, приложенная к партитуре, способствует необходимой точности исполнения.

По замыслу композитора, флейта, губы, язык, пальцы, голос инструмента, должны образовывать единый организм. Щелчки, произносимые исполнителем, различные буквы и слоги, в сочетании с мультифонными флейтовыми аккордами, образуют ярчайшие тембровые эффекты и одновременно ставят перед исполнителем сложнейшие технические задачи.”

«Время тишины» (паузы), как и все остальные ритмические обозначения, должно выдерживаться абсолютно точно в соответствии с хронометрическими указаниями. Тишина для Б.Ферниху становится столь же важным «незвуковым материалом» как и реальные звуки. В своем Втором струнном квартете композитор тишине отводит особую роль, фокусируя внимание исполнителей на чередовании «звучащего» и «беззвучного».

Таким образом, прежде чем приступить собственно к разбору нотного текста, исполнителю требуется изучить предварительное разъяснение трактовки нотных символов, определиться с элементами, звуковой материи, а также получить ясное представление об устремлениях композитора.

Применительно к объяснению предварительного процесса исполнительской работы нужно рассмотреть, схему, также приведенную Б.Фернихоу в качестве наглядной иллюстрации к его сочинению “Intermedio alla chiaccona” для скрипки соло.

Это предварительная работа с определением высотных позиций для исполнителя.

The diagram illustrates the relationship between sounding pitches, fingering, and string utilization for a solo violin piece. It consists of three staves:

- Sounding Pitches:** A staff showing the sequence of notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4, B3, A3, G3.
- A Possible Fingering:** A staff showing the corresponding fingerings for each note: 1, 2, 3, 4, 3, 2, 1, 2, 3, 4, 3, 2, 1, 2.
- Strings Utilized:** A staff showing the string used for each note: E, A, D, G, E, A, D, G, E, A, D, G, E, A.

Одним из основополагающих параметров композиторской работы для «новой сложности» становится, как уже говорилось выше, музыкальное время. В связи с этим, интерес Б.Фернихоу к немецкому композитору Б.-А. Циммерману и к его идее «шарообразного времени», наивысшее сценическое воплощение получившей в опере «Солдаты», о чем он сказал в одном из своих интервью⁸², отнюдь не случайный. Близость концепций во многом очевидна, и информационная насыщенность музыкального времени имеет столь же очевидное сходство. Однако, Б.Фернихоу к пространственно-временным процессам относится структурно-математически, а Б.А.Циммерман

- стилистически - посредством коллажно-монтажной техники, открывающей путь сквозь пласты настоящего, прошлого и будущего.

The diagram shows a complex musical score with various dynamic markings and structural elements. It includes a staff with notes and rests, with dynamic markings such as *pp*, *sfz*, *pp*, *mfz*, *pp*, *fff*, *pp sub*, and *ff*. There are also structural markings like *molto marc.* and *rit.* The score is divided into sections by brackets and other markings, indicating a complex temporal and structural organization.

⁸² Brian Ferneyhough; James Boros *Perspectives of New Music*, Vol. 28, No. 2. (Summer, 1990), pp. 6-50.

Находясь в русле подобного рода постмодернистских, устремлений как *трансгрессия*, «new complexity» не только способствует развитию композиторской и исполнительской техники. Процессы размывания границ между прежними оппозиционными понятиями захватывают все новые уровни музыкальной композиции. «Трансгрессия(...) там, на тончайшем изломе линии, мелькает отблеск ее прохождения, возможно, также вся тотальность ее траектории, даже сам ее исток. Возможно даже, что та черта, которую она пересекает, образует все ее пространство. Кажется, игра пределов и трансгрессии направляется простым упрямством: то и дело трансгрессия переступает одну и ту же линию, которая, едва оказавшись позади, становится беспамятной волной, вновь отступающей вдаль - до самого горизонта непреодолимого. Но эта игра не просто играет этими элементами; она выводит их в область недостоверности то и дело ломающихся достоверностей, где мысль сразу теряется, пытаюсь их схватить.»⁸³

III

«Ризоморфность как методологический прием анализа новой музыки»

Современная музыкальная композиция не локальна: она неразрывно связана с другими явлениями общекультурного контекста и без понимания какой-либо основной идеи, находящейся в иной немusical плоскости, постижение смысла не реализуемо. Это утверждение было достаточно убедительно доказано анализом некоторых аспектов творчества Б.Фернихоу, которое сложно представить без немusical идей, что соответствует и множеству других примеров.

И здесь неизбежно возникает метафора «ризомы», предложенная Делезом и Гваттари: с точки зрения которых ризоморфность —это продуцирование стеблей [черенков, отростков] и волосков, которые кажутся корнями, или еще лучше, связываются с ними, проникая в ствол, заставляя их служить новым странным образом. Недоверие к древовидной культуре, на которой основано все от биологии до лингвистики пагубно сказалось на наших представлениях, поскольку «ничто, кроме подземных черенков и надземных корней дикорастущих растений и ризомы ни красиво, ни любо, ни политично»⁸⁴.

Музыкальная культура также представляется «древовидной» подобно лингвистике и биологии. И здесь переплетаются сложным образом все составляющие. Как представить творчество Лучано Берио без литературного компонента? По его собственным словам, «музыка есть все, что

⁸³ Фуко М. О трансгрессии // Танатография Эроса: Жорж Батай и французская мысль середины XX века. – СПб.: Мифрил, 1994. – 346 с. (с. 117)

⁸⁴ : Делез Ж., Гваттари Ф.Капитализм и шизофрения: Тысяча плато У-Фактория, Астрель 2010 // URL: <http://vipbook.info/nauka-i-ucheba/philosophy/32209-kapitalizm-i-shizofreniya-tysyacha-plato.html> (дата обращения:10.12.2012)

слушается с намерением слышать музыку»⁸⁵ Свои воззрения на проблему соединения языка знаков и языка звуков Л.Берио изложил в статье «Поэзия и музыка: опыт». В центре творческих интересов композитора находится звук, становящийся смыслом, это составляет основу не только музыкального языка, но и словесного. Оба материала в его композиционных методах фигурируют как почти тождественные и взаимозаменяемые.

Таков подход к процессу музыкальной композиции в сочинении «Тема (Приношение Джойсу)», созданном и исполненном в 1958 г. Активно интересовавшийся в то время трудами по структурной лингвистике композитор обрел в У.Эко единомышленника, друга и соавтора. Ж.Бодрийяр пишет о внемузыкальной, скорее шумовой природе слова у Л.Берио: «Именно так в лучшем случае интерпретируют поэзию — как жизненный шум Л. Берио, театр жестокости А.Арто, задыхающийся хрип и вопль, колдовское вторжение тела в репрессивно-интериоризированное пространство языка».⁸⁶

Дж. Кейдж в своей композиции «45 минут для чтеца» в самом названии определяет временную рамку и тип исполнителя. И теперь уже даже не словесный текст является музыкой. Основным музыкальным компонентом, по словам самого композитора, становится время: составляя название многих его сочинений (4:33) оно есть то, «в чем длятся звуки и тов чем длимся мы»..⁸⁷ Далее Кейдж исходит из «принципа целостности», с его точки зрения присущего любому из объектов окружающего мира, поскольку лишь движение объектов, будь то «обрывок струны, или закат солнца» образует непрерывность, целостность бытия.⁸⁸ Эта Кейджевская «непрерывность» подобна биологическим процессам и проецируется естественным образом на метафору «ризомы».

На эти трех примерах становится очевидным факт, что вне общего культурного контекста «новая музыка» не существует в каком-либо гипертрофированном виде. В таком случае возникает вопрос: возможно ли получить какое бы то ни было представление о музыке этого периода, не принимая во внимание целый срез художественной культуры, образующий в последней трети XX в. сложную корневую систему взаимопроникающих и поперечных связей?

Таким образом, для того чтобы осознать процессы, происходящие в музыкальной композиции, необходим весь художественный спектр, отсылающий нас к различным видам искусства и

⁸⁵ Цит. по :. Кириллина Л. Лючано Берио // URL: <http://www.opentextnn.ru/music/personalia/berio/> ((дата обращения:10.12.2012)

⁸⁶ Бодрийяр Жан Символический обмен и смерть 2000 // URL: http://siblibio.com/biblio/archive/bodriyar_cimvolicheskiy/06.aspx (дата обращения:10.12.2012)

⁸⁷ Кейдж Джон Лекция о Ничто. перевод Ревати Сарасвати. // URL: <http://anapa-pro.com/post/92/> (дата обращения:12.12.2012)

⁸⁸ Кейдж Джон Лекция о Ничто. перевод Ревати Сарасвати. // URL: <http://anapa-pro.com/post/92/> (дата обращения:12.12.2012)

мыслительной деятельности. Хотя подобная идея и не гарантирует точности выводов, и представляется достаточно спорной, но поиск истины возможен только в такой парадоксально-полюемической форме и узость в данном случае неприемлема. Множественность, присущая действующим структурным законам новой музыки, создает широкие возможности для анализа и требует апелляции к различным культурным контекстам. Будучи включенной в какую-либо структуру множественность обнаруживает себя, а её рост компенсируется через редукцию законов комбинации. Об этом ее качестве пишет Ж.Делёз в «Тысяче плато». С его точки зрения, «разрушители единства являются также в этом случае созидателями ангелов, *doctores angelici*⁸⁹, поскольку они утверждают единство, в чистом виде ангельское и верховное.»⁸⁹

Если до XX в. логика развития музыкальной композиции носила преемственный характер, то в XX веке, она становится все менее предсказуемой, принципиально отказываясь от какой бы то ни было преемственности в пользу фрагментарного скачкообразного развития. Полное отсутствие общих «правил игры» в новейшей музыкальной композиции приводит к тому, что автор всякий раз заново проходит путь: от первичных установок —⁹⁰ составления собственного глоссария, создания оригинальной логики развития — к конечному результату, следованию внутренней языковой системе в рамках им же самим предписанных правил.

Отсутствие общедейственного музыкального синтаксиса приводит к невероятному многообразию музыкально-языковых субсистем, которыми сегодня оперируют композиторы. «Маленькие языковые игры», занявшие нишу «больших метарассказов», согласно мысли Ж.Лиотара, неизбежно привели к процессу децентрализации. Для каждого композиторского индивидуума особую роль играет формирование его собственной техники музыкального языка. Обладая всем широчайшим спектром звукового мира, включающего разнообразные шумы, одной из основных задач современного композитора становится создание неповторимых необычных звуков, способных удивить и даже шокировать слушателя. Смысловая игра, ирония, обман ожиданий, следование двойственной логике развития, создающей непредсказуемый результат, или своеобразие открытого произведения, живущего своей внутренней жизнью независимо от автора, — это грани выбора композитора, определяющие всю сложность отношений со слушательской аудиторией. Принцип «линейного единства» сменяется в данном случае «циклическим единством»: Слова Джойса с множественными корнями, способны нарушить линейное единство слова или даже языка в том случае, когда они задают циклическое единство фразы, текста или знания. С точки зрения Ж.Делёза и афоризмы Ницше также ломают линейное единство знания, когда отсылают к циклическому единству вечного возвращения, присутствующему как не-узнанное

⁸⁹ Делёз Ж., Гваттари Ф. Капитализм и шизофрения: Тысяча плато У-Фактория, Астрель 2010 // URL: <http://vipbook.info/nauka-i-ucheba/philosophy/32209-kapitalizm-i-shizofreniya-tysyacha-plato.html> (дата обращения: 10.12.2012)

⁹⁰ Ж.-Ф. Лиотар - Состояние постмодерна Москва Аллетейя 1994 // URL: <http://gendocs.ru/v4348> (дата обращения: 10.12.2012)

(non-su) в мысли. Не порывая в тоже время с дуализмом, с комплиментарностью субъекта и объекта, с природной и духовной реальностями, «единство постоянно нарушается и сталкивается с противодействием в объекте, тогда как в субъекте торжествует новый тип единства.» Вывод таков, что мир потерял свой стержень, а субъект больше не составляет дихотомию, в следствие чего, он получает доступ к единству более высокого уровня, амбивалентности и сверхдетерминации, в измерении, всегда дополнительном к измерению объекта. «Мир превратился в хаос, но книга остаётся образом мира, хаосмос-корешок на месте космоса-корня».⁹¹

Таким образом, отражением превратившегося в хаос мира не может быть нечто выстроенное в линейной строгой системе: апелляция к множеству явлений требует в качестве универсального метода анализа междисциплинарный подход. В данном контексте обращение к «Логике смысла» Ж.Делёза оказывается вполне обоснованным и даже закономерным.

Закон рефлексии и принцип анаморфоз становится вполне логичным в структуре музыкальной композиции. «Закон книги - это закон рефлексии [отражения] – Единое раздваивается (le Un- qui devient deux). Итак, согласно Делёзу: Один становится двумя (Un devient deux) и это составляет закон книги».⁹²

Расщепленность смысловой логики музыкальной композиции приводит к тому, что «расколотое однажды молчание никогда вновь не станет целым»⁹³ и эта фрагментарность, осколочность сознания становится одной из наиболее адекватных форм отражения мира-хаоса.

«Ризома» - это не только метафора, но и общий универсальный принцип междисциплинарных связей и межсистемного анализа: она также встречается в названиях (фестиваль современного искусства, ансамбль), и в том числе в композиции швейцарского композитора Майкла Жарелля (Michael Jarrell 1958) «Rhizomes » - Assonance VIIb (1991-93) для двух фортепиано, двух ударников и live electronics.

В качестве композиционной модели выступает геометрическое превращение квадрата. На приведенной ниже авторской схеме, виден, процесс предкомпозиционной работы:

Раскол квадрата интерпретирован как своеобразный смешанный процесс, где располагаются рядом и перемещение, и циркуляр, использованные таким образом, чтобы диагональ квадрата сходилась на общей ноте фа и допускала превращение любые из этих форм.

⁹¹ Делез Ж., Гваттари Ф. Капитализм и шизофрения: Тысяча плато У-Фактория, Астрель 2010// URL: <http://vipbook.info/nauka-i-ucheba/philosophy/32209-kapitalizm-i-shizofreniya-tysyacha-plato.html> (дата обращения: 10.12.2012)

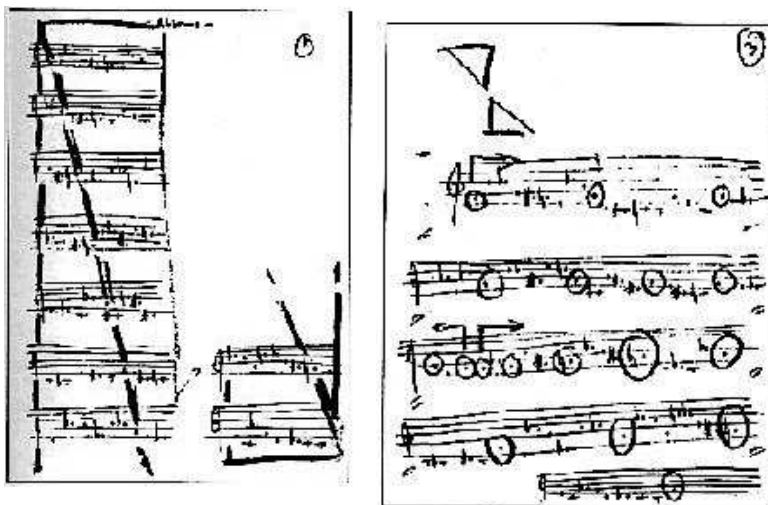
⁹² Там же.

⁹³ Беккет Самуэль «Безымянный» // URL http://www.gramotey.com/?open_file=1269041549 (дата обращения: 10.12.2012)

Таким образом, соотношение идеи и пред-композиционного уровня и собственно композиции, адекватно взаимодействию виртуального и актуального. «Отношение актуального и виртуального все время образует круговращение, но двумя способами: то актуальное отсылает к виртуальному как к другой вещи в широком кругообороте, где виртуальное актуализуется; то актуальное отсылает к виртуальному как к своему собственному виртуальному в самых маленьких кругооборотах, где виртуальное кристаллизуется наряду с актуальным.»⁹⁴

И все же, несмотря на популярность ризомы в качестве метафоры в современном искусстве, как было показано на конкретных примерах, это не является ее основным качеством. Она является собой концепт, противоположный идее «философии единого», которая была нацелена на редукцию многообразия к основанию.

«Древо музыки» - трактовка музыкального искусства в качестве живой многомерной системы, прорастающей из единого ствола в этом отношении аналогична философской концепции. Но у Делёза трактовка принципиально иная: ризома – не дерево, а корневище. Она фиксирует принципиально нелинейный способ организации целостности, оставляющий открытой возможность как для внутренней имманентной подвижности и



плюрализма всевозможных интерпретаций. И именно эта мобильность дает свободу междисциплинарных связей новой музыки с философией, литературой, изобразительным искусством и естественными науками.

В этих новых условиях необходимо выявить не метод и даже не обусловленный им процесс. Своеобразие методов и конечных целей их применения, образуют в каждом конкретном случае свой собственный смысловой стержень, к которому стремился тот или иной композитор. Они позволяют понять тот оригинальный контекст, который он предлагает, оперируя привычными

⁹⁴ Ж.Делёз Актуальное и виртуальное// URL: <http://visiology.fatal.ru/texts/deleuze.htm> (дата обращения:10.12.2012)

категориями и понятиями, для образования собственной концепции, своеобразной логики смысла, к которому было обращено авторское стремление.

В данном исследовании предлагается новый контекст изучения проблем музыкальной композиции через обращение к философскому трактату постмодернизма – «Логике смысла» Ж.Делёза. Подобный угол зрения, возможно и не представит максимально объективно общую картину, но позволит обнаружить весьма интересные параллели и сделать на основании увиденного, неожиданные выводы.

Основным композиционным стержнем любого произведения будь то литературное, или музыкальное, или какое бы то ни было другое, - является его «*логика смысла*». Она может быть своеобразной: разветвленной, неоднозначной, и даже исходить от противного - отрицания какого-либо синтаксиса, как это происходит у Дж.Кейджа, предлагая погрузиться в пространство нонсенса. Несмотря на это – логика не прекратит своего существования. Подобно тому, как атеизм имеет свои определенные религиозные постулаты, и вера в отсутствие божественного начала бытия, безусловно, также является своего рода религией, парадокс в качестве логической первоосновы, не отрицает ее наличия как такового.

IV

«Различие и повторение».

Новый контекст звуковых средств и структурных элементов музыкальной композиции.

Для Новой музыки одним из наиболее важных факторов является контекст. Х.Лахенманн говорит о «новом контексте звука», где звуки внешнего мира вовлекаются в единое целое, и шум осмысливается как структура, в результате чего, мы начинаем постигать красоту того, что целыми поколениями музыкантов отбрасывалось как нечто недостойное внимания.

Новый контекст «тишины», шумового материала, становятся следствием действия *трансгрессии*, сокрушившей привычные границы. С подобного рода «эмансипацией» они изменили свое прежние значение и получили свободу для возможности замещения утративших понятий, отброшенных новой эстетикой в качестве устаревших. Так, прежнее понимание звука, в качестве тонального элемента связанного, так или иначе, с характеристиками консонанса или диссонанса, сменяется новыми эмпирико-акустическими представлениями – ключевыми в данном случае. Его исходные параметры, такие как высота, тембр, громкость и продолжительность обогащаются процессуальностью – (атака и затухание).

К концу 60-х годов, после многолетних опытов с музыкальными инструментами, Х.Лахенманн приходит к эстетике, названной им «конкретная инструментальная музыка», которая проявила себя в интеграции новых звучностей в русле европейской симфонической традиции. Коллекция

детально продуманных композитором непривычных звучностей, извлекаемых из обычных инструментов симфонического оркестра, составляет арсенал его звуковых средств. Безусловно, что подобный опыт раздвигает границы исполнительской техники, выводя исполнителя и слушателя на новые рубежи и предлагая ему непредсказуемый эстетический результат, вместе с тем тщательно стратегически спланированный и композитором.

В партитуру вводится особая графика, где нередко вместо нотного стана можно обнаружить изображение струн с указаниями места ведения смычка для получения того, или иного эффекта. Для композитора существуют уже даже не инструменты в расширенной трактовке: они представляются ему некими конструкциями и одновременно обладателями определенных акустических характеристик, используемых в различном качестве, зачастую отталкивающимся от противного самой природе звучания. И в этом случае уже не важно, какова природа самого инструмента - духовой, струнный, или ударный... Продуманность до мельчайших деталей взаимодействия самого звука и энергии жеста исполнителя, превращает привычные действия в нечто абсолютно новое. И жестикуляция становится весьма важным свойством самой композиции, а звук приобретает новый смысл, будучи перемещенным из шумовой области в сферу музыкально-филармоническую. Почти бесшумное ведение смычка по корпусу, при всем его негромком звучании имеет определенную энергию, которая наделяет этот звук особым смыслом.

Совмещая поиски конкретной и электронной музыки с акустическими инструментами в нетрадиционной трактовке, композитору удается достичь принципиально новых художественных средств одной лишь революционной сменой контекста, подкрепленной особой философией и эстетикой, где «красота» - это отказ от привычки, а ее отражение - новая философия звука. Х.Лахенманн в предлагаемой им творческой позиции основывает свой метод с одной стороны на конкретной музыке, с другой стороны на структурализме, отсылающем в предшествующей сериальной традиции. Эти, казалось бы, с точки зрения К.Леви-Стросса несовместимые типы мышления, сходятся воедино. Конкретная музыка — это скорее парадокс, который упирается в отсутствие репрезентативного характера, что не позволяет говорить о наличии единиц «первого членения». Обезличивая шумы, она преобразует их в псевдозвуки. И, с точки зрения К.Леви – Стросса, она так и остается на уровне первого членения.⁹⁵

Серийная музыка, с точки зрения У.Эко создана на основе «изоощреннй грамматики и синтаксиса». Они удерживают ее в русле традиционной классической музыки, и тем не менее это не спасает ее от внутренних противоречий. И именно они сближают ее с нефигуративной живописью или конкретной музыкой».⁹⁶

⁹⁵ У. Эко. «Отсутствующая структура. Введение в семиологию». — ТОО ТК «Петрополис», 1998. — 432 с. // URL: pseudology.org/...UmbertoEcoSemiology/D14.htm (дата обращения: 10.12.2012)

⁹⁶ Там же (с.313) (10.12.2012)

Подобные размышления не дают однозначного ответа по поводу отличительных особенностей одного и второго, в силу вышеупомянутых «внутренних противоречий». А само по себе серийное мышление может переноситься в стихию шумового материала, в область электронной композиции, как происходит в «Электронных штудиях» К.Штокхаузена, в его «Пении отроков», где серийные процедуры действуют уже в условиях иного материала.

Х. Лакенманн, несмотря на исключительно структурный подход к звуку, который был определен композитором как в созданной им классификации «звуковых типов новой музыки»⁹⁷, так и в дальнейшем в концепции упорядочивающей структуры временной сетки⁹⁸, по-своему переоценивает установки позитивистского" структурализма, в пользу диалектического структурализма. Он полагает, что сериальное мышление – это способ высвобождения исходных средств из их привычного контекста, который в процессе осознанной трансформации, составил для целого поколения композиторов весьма ценное наследие сериализма.⁹⁹ Композитор в своих статьях обосновывает спонимание музыкального структурализма и демонстрирует определенную композиторскую позицию относительно примата структуры.¹⁰⁰

Одним, из наиболее существенных факторов в восприятии звука как сложного организма со своим временем бытия, его внутренней жизнью и спецификой его размещения в пространстве, стал опыт электронной музыки. Если даже сами по себе, эти композиции, созданные из осколков повседневных звуковых событий, будь то звук капающей воды, или захлопывающейся книги, трансформированные в музыкальный континуум, не для всех ценителей музыкального искусства являлись самоценными, то для их создателей, это был ни с чем несравнимый опыт. Перенеся в дальнейшем его в плоскость инструментальной композиции, изменив кардинальным образом представление о звуке и его временном бытии, о том, что может послужить звуковым и музыкальным материалом, композиторы совершили прыжок в звуковую и одновременно временную бездну. Непривычное звучание воспроизводится при помощи расширения исполнительской практики, а время этого звучания совершенно непредсказуемо, поскольку определяется атакой и затуханием данного акустического события.

⁹⁷ Lachenmann, H. «Klangtypen der neuen Musik.» // Zeitschrift f'r Musiktheorie, i (1970), 21 — 30.

⁹⁸ Lachenmann, H. «"Dialektischer Strukturalismus, Ästhetik und Komposition: Zur Aktualität der Darmstädter Ferienkursarbeit." Mainz: Schott, 1978, Pg. 23 -32. (160 s.)

⁹⁹ Lachenmann, H. Musik als existentielle Erfahrung: Schriften 1966—1995. Edited by Josef Housler. Mainz: Breitkopf und Hortel, 1996 (c.79)

¹⁰⁰ Lachenmann, H. «"Dialektischer Strukturalismus, Ästhetik und Komposition: Zur Aktualität der Darmstädter Ferienkursarbeit." Mainz: Schott, 1978, Pg. 23 -32. (160 s.)

Сочетание и соотношение звуковых событий, опять же не подвержено логике, подразумевающей экспонирование – развитие и повторение: оно абсолютно непредсказуемо, швы между наложением материалов, нередко намеренно подчеркнуты и общая концепция опять же, индивидуальна. Таким образом, говоря о появлении электронной музыки, необходимо отметить, что она перестроила категориальное мышление композитора следующим образом: уравнивая понятия звука и шума, возвысив звук до уровня самоценной музыкальной формы; установив правомерность любого материала и также любую возможность его сочетаний и последовательность; и наконец, выделив ритмо-временной фактор – как один из основополагающих в тембро-образовании и узаконив взаимообмен между масштабными уровнями микромира звука и макрокомпозиции.

П.Шеффер в одном из своих интервью описал свое понимание «звука» и его отношение к области «музыкального»: звук, с его точки зрения, это словарь природы. Неотчетливость шумов – необъективна, ведь шумы так же ясно артикулированы, как и слова в словаре. В противоположность этому миру звука, с точки зрения П.Шеффера, существует мир музыки, мир музыкальных сущностей, того, что он называет «музыкальными объектами». Они возникают, когда звуки приобретают музыкальное значение. Звук любого источника, будь то звук скрипки, крика, стоны, или скрипящей двери, в нем всегда будет присутствовать принцип симметрии по отношению к звуковой первооснове, которая является сложной в виду того, что и имеет множество характеристик, проявляющихся в процессе сравнения при восприятии. Услышав скрип двери или мяуканье кота, можно подвергнуть эти звуки сравнению — по продолжительности, высоте, или тембру. Таким образом, делает соответствующие выводы П.Шеффер, мы соотносим звуки окружающего мира с музыкальными. В этом процессе мы обнаруживаем одни и те же свойства у звуков, происходящих из совершенно различных источников. Процесс сравнения мяуканья кота и скрипа двери отличается от процесса сравнения ноты скрипки с нотой трубы, о которых вы могли бы сказать, что они имеют одинаковую высоту и длительность, но различный тембр. Это и есть с точки зрения П.Шеффера симметрия между миром звука и миром музыкальных значений.¹⁰¹

И вот уже в опосредованном виде, построенная таким образом модель возвращает нам мир не изначальным, а видоизмененным, в чем и состоит значение структурализма. Возникает другой уровень объектов, который не принадлежит ни к области реального, ни к области рационального, но к области функционального. Тем самым он самым вписывается в целый комплекс научных исследований, развивающихся в настоящее время на базе информатики. «Затем, и это особенно

¹⁰¹Пьер Шеффер. Интервью 1986 года: разочарование первооткрывателя. Перевод и вступительное слово Юлии Дмитриюковой // URL:http://www.mmv.ru/interview/15-10-2000_sheffer.htm (дата обращения: 10.12.2012)

важно, он со всей очевидностью обнаруживает тот сугубо человеческий процесс, в ходе которого люди наделяют вещи смыслом».¹⁰²

В действительности, при всех возникающих противопоставлениях сериализма – последующим методам композиции – стохастическому методу Я.Ксенакиса, спектральной технике, новой сложности, конкретной инструментальной музыке Х.Лахенманна, они в той или иной мере являются его наследниками. Характерная черта дзэн-буддистского мышления состоящая в том, что непримиримые противоположности, выявляя своеглубинное единство; оказываются лишь формой или этапом существования друг друга, оказывается весьма актуальной для понимания невозможности четкого разграничения сериализма и всех связанных с ним, так или иначе - явлений.

К.Штокхаузен по поводу склонности композитора к порядку или хаосу в определенной мере, утверждает, что это зависит от его собственных духовных потребностей. Он утверждает, что многослойные связи элементов могут быть сверхорганизованными, в то время как алеаторические изменения допускают это в меньшей степени. Взглянув на деревья, штокхаузен полагает, что расположение листьев или иголок достаточно алеаторично, но в рамках определенных ограничений. А если оторвать все листья, узнать дерево будет сложнее, несмотря на то, что оно все же остается, букром. Уважая подробности, мелкие пропорции, мы должны дать большую свободу алеаторике.¹⁰³ Видение «общей картины», в которой детали выстраиваются согласно определенным ограничениям, обращает композиторов, и в частности, самого К.Штокхаузена от детального структурирования на уровне микрокомпозиции к макрокомпозиции.

Я. Ксенакис обратился к применению интуитивной математики еще во времена расцвета сериализма. Его поиски адекватной математической структуры привели к использованию значительно более сложных формул, чем те которые применялись сериальной технике. С его точки зрения, вопрос, который ставится во всей полноте, заключается в том, чтобы узнать, какова математическая структура, требующая предварительного изучения и определяющая конечный результат. А цель композитора, оперирующего такими структурами – определить будет ли то, что мы услышим, столь же интересным, сколь и возможным, являясь одновременно новым и оригинальным.¹⁰⁴

Говоря о взаимодействии с компьютером, которое было совершенно необходимо, для реализации его замыслов, композитор пишет, что в ближайшие годы научный поиск

¹⁰² Там же.

¹⁰³ Супрагуманизация Наступает время, грядет пробуждение (отрывки из книги «К космической музыке» (перевод С.Тюлиной)// «Слово композитора» РАМ имени Гнесиных Сб. трудов Москва 2001 – 106 с. (с.51)

¹⁰⁴ Я. Ксенакис Пути музыкальной композиции // «Слово композитора» РАМ имени Гнесиных Сб. трудов Москва 2001 – 106 с.(с.29)

одновременно приведет к сферам, расположенным в различных плоскостях: «от микрокомпозиции, изучающей звуковой синтез начиная с образцов длительностей порядка одной микросекунды (миллионная часть секунды), до макрокомпозиции, объект которой – музыкальный дискурс длительностью порядка часа.»... «Энтропия объекта предполагает определенную дельту к каждому его произведению, а это значит, что информация, его концентрирующая частично уменьшается в каждом возобновлении, и это непоправимо. Итак, композитору следует, обручась интуицией и обратившись к рассудку распределить рост этих дельт на всех уровнях музыкальной композиции- макроскопическом, промежуточном – микроскопическом.»¹⁰⁵

На поставленный вопрос является ли серийная музыка языком, У.Эко отвечает, отрицательно. Аргументом служит то, что для всякого языка неизбежны два уровня членения (это значит и то, что параметры композиции не могут избираться с такой степенью свободы, как в серийной музыке; есть слова, уже наделенные значением, есть фонемы, а других возможностей нет); ясно, однако, что этот аргумент может быть перевернут и выражен так: словесный язык это только один из многих типов языка, между тем как в случае музыкального языка часто приходится иметь дело также с другими способами членения, более свободными.

Далее он пишет, что косвенный, но довольно точный ответ можно найти у П. Шеффера в его "Эссе о музыкальных объектах", когда он замечает, что в *Klangfarbenmelodie* то, что было факультативным вариантом в предшествующей системе, обретает функции фонемы, т. е. становится смысловым различителем, включаясь в значащую оппозицию.

Вторым аргументом У.Эко является то, что «строгая и жесткая связь обоих уровней членения основывается на некоторых коммуникативных константах, на априорных формах коммуникации, на том, что в другом месте К.Леви-Строс называет Духом, а в итоге это все та же вечная и неизменная Структура или Пра-код. И здесь единственно возможный ответ (к которому и требуется свести, используя понятия честной структуралистской методологии, то, что угрожает перерасти в структуралистскую метафизику) заключается в следующем: если идея некоего Кода Кодов имеет смысл в качестве регулятивной идеи, то неясно, почему этот код должен столь быстро отождествляться с одним из своих исторических воплощений, иначе говоря, с принципом тональности, и почему исторический факт существования такой системы обязывает видеть в ней единственно возможную систему всякой музыкальной коммуникации.»¹⁰⁶ Именно к такому

¹⁰⁵ Я. Ксенакис Пути музыкальной композиции // «Слово композитора» РАМ имени Гнесиных Сб. трудов Москва 2001 – 106 с.с.(25)

¹⁰⁶ Цит по: У. Эко. «Отсутствующая структура. Введение в семиологию». — ТОО ТК «Петрополис», 1998. — 432 с. // URL: pseudology.org/.../UmbertoEcoSemiology/D14.htm (дата обращения 12.12.2012)

выводу можно придти, в процессе анализа как образцов вышеупомянутой «конкретной музыки», так и, в отдельных случаях, сериальных опусов.

В действительности, тональная система долгое время была единственной и применяемые ею механизмы были понятны и носили характер общепринятого унифицированного языка. Относительно явлений, которые происходили после процесса ее самоуничтожения, подобные связи не сложились по причине стремительности и глобальности изменений. Опираясь «фонемами» на что обратил внимание Умберто Эко, сериализм не доходит до более высокого уровня членения.

При всем кардинальном различии, выработанной К.Штокхаузенем системы и последовавших в 1970-х спектральных опытов, между ними имеется немало общего: микровремя и микропространство звука выводятся на макроуровень. Многократное увеличение внутреннего звукового поля, воссоздание невидимого и неслышимого, посредством моделирования в соответствии с микровеличинами звука у спектралистов, обнаруживает тесные связи с поисками временного параметра изнутри его микроструктуры у немецкого композитора. Внутризвуковой микромир послужил выходом в микровремя. И здесь опять же налицо кардинальная смена контекста: перенос звуковой спектрограммы, анализа тембровой структуры, осуществленного на компьютере, в сферу инструментального синтеза.

Отказ от метрического времени, вызванный все той же сменой контекста - изгнание линейности, событийности – качеств, присущих физической составляющей временного вектора, привели к идее сосредоточенности на собственном времени звука: его внутреннем бытии: атаке и затухании.

Спектральный метод, появившийся в 1970-х годах, своим появлением отразил одно из естественных желаний человека — углубиться в сам звук, в его физическую структуру. Внутренние свойства звука стали смысловым стержнем, как целостной композиционной структуры музыкального произведения, так и отдельного фрагмента. Основоположающим было изучение звукового спектра на предкомпозиционном этапе работы, и его последующий перенос из микрофонического пространства – в макрофоническое. Звук рассматривается, словно под микроскопом во всех своих стадиях от атаки до затухания.

Будучи явным наследником экспериментов, отраженных в опытах науки о звуке, служащей основой для предварительной технической подготовки, спектральная техника уделяет особое внимание и специфике звукоизвлечения. Наличие первоосновы для конструирования музыкального материала не отменяет работы с внутренней полифонией звука и полифонией параметров. Партитура, предельно конкретизированная и детализированная, становится определяющим и необходимым условием. Помимо *сложности* композиторской работы с параметровой внутризвуковой полифонией, одним из стремлений композиторов- спектралистов становится преодоление «порога слушательского восприятия». Основоположник спектрального

направления Ж.Гризе неоднократно говорил об этом в своих интервью и в творчестве. Его последнее сочинение носит название «Четыре песни на переход через порог восприятия» («Quatre chants pour franchir le seuil»). В других сочинениях композитор намеренно подводит слушателя к границам не только акустическим, но и психологическим. Понятие «спектральная музыка» отражает в полном объеме суть композиторских поисков: все собственно спектральное в них располагается по одну сторону этого порога. Ж. Гризе в своем творчестве, напротив, стремится к стиранию границ между внутренним и внешним, к постижению слушателем тончайшего звукового мира виртуального пространства микрополифонии звука.

Ж.Гризе писал, что электроника позволяет нам слушать звуки микрофонически, с того момента, когда нашему вниманию открылось внутреннее содержание звука, которое было скрыто в течение многих столетий от музыкальной практики. Эта практика была макрофонической.¹⁰⁷ С точки зрения Ж.Гризе, гармонический спектр представляет собой для слушателя прекрасный ориентир – находящийся на пути от синусоидального – без обертонового тона – к белому шуму (всем обертонам) тому, что было на некоторое время утрачено в пост-тональной композиторской практике. Для построения внутреннего пространства музыкальной формы, Ж.Гризе также проводил весьма значимые для него аналогии с физическими процессами. Понятие «дыхания формы» – аналогично дыхательному процессу в человеческой физиологии, а биение сердца проецируется на маятниковую структуру векторной формы: напряжение – разряжение.

В своей статье под названием "Did you say spectral?"¹⁰⁸ Ж.Гризе предложил идею использования нейтральных звуковых архетипов, которые слух сможет опознать в любом из трех временных модусов, пытаясь заставить слушателя не только слушать, но и слышать. Увидеть и почувствовать в звуке не мертвый и не замерший в процессе «кристаллизации» объект, а живое существо, способное рождаться, жить и умирать – это стремление Ж.Гризе оказалось в центре концепции трех модусов времени. Микромир звука, таким образом, был подчинен ходу времени, и ход этот, оказался для звука столь же разрушителен, как и для всего остального. Живое, рождающееся, проживающее свою собственную уникальную судьбу и умирающее в конце концов, существо, которым стал звук, получило право обладать различной конституцией, строением, характером, и «телесностью». Парадоксальность мышления, свойственная музыкальной композиции наряду с другими явлениями искусства XX века, создает сложную разветвленную логику, в которой структуралистский подход к анализу становится неприемлем. Смещаются пространственно-временные координаты, нарушая привычные смысловые оппозиции: старое-новое, современное – прошлое, различное – тождественное.

¹⁰⁷ Цит. по: Теория современной композиции Ответственный редактор В.С. Ценова Редакторы: В. Панкратова, С. Котомина. : Государственный институт искусствознания, Московская консерватория «Музыка», 2005 (624с.)

¹⁰⁸ Gérard Grisey, "Did You Say Spectral?" trans. Joshua Fineberg //Contemporary Music Review 19, no. 3 (2000): (s.42)

Пара понятий «различие -повторение», развитию взаимоотношений которой, в духе антиструктуралистской критики посвящен одноименный философский трактат Ж.Делеза, приобретает почти что метафорическое значение в художественной культуре второй половины XX века.

Переосмысление понятие различия, освобождаемого от его классических категорий, приводит к тому, что различия несводимы к полной идентичности, а лишь соотносимы друг с другом, следуя дальнейшей логике, и «повторение не есть общность».

Новая музыка, при всей своей многообразной разветвленности, обнаруживает в качестве отправной точки поиска, эти два неразрывно связанных между собой понятия. Бинарный принцип обнаруживают себя, как на уровне эстетических ориентиров: (авангард – поставангард), так и на уровнях композиторской техники: (культ упорядоченности - сериализм) и («воля случая» - алеаторика).

Жан-Жак Натье, характеризуя творческий метод П.Булеза использует бинарные оппозиции.¹⁰⁹ Подобный структуралистский подход, основанный на контрастном мышлении, свойственен творчеству Пьера Булеза, несмотря на обращенность к сложным концепциям. Однако, в большинстве своем, его идеи балансируют между представленными оппозициями, пройдя достаточно долгий путь становления от одной крайности – к другой. Достаточно будет упомянуть название его статьи: «Между порядком и хаосом», чтобы оценить и понять его полемический стиль, относящийся не только к его критической ипостаси, но также и к композиторской.

Свойственный европейскому мышлению в целом бинарный принцип обогащается идеей многомерности и в ряде случаев, предполагает возможность множественного функционирования. Так, развитие одной смысловой категории, может трансформироваться в противоположное понятие: отталкиваясь от одной эстетической установки, процессы эволюции композиторской техники, зачастую приходят к ее последующему опровержению.

Алеаторика на уровне формы - вариабельная композиция, зарождается в рамках сериальной дискретности, а коллаж – открытие музыкального постмодернизма, становится продолжением этой новой многомерной формы.

Неразрешимость противоречий, оказывается обусловленной самим свободным диссонансом, получившим в музыке XX века законное право быть не разрешенным. И в этом отношении, и неоднозначность установок, и взаимопроникновение противоположных идей - закономерны.

¹⁰⁹ Boulez Pierre, *Orientations: Collected Writings*, ed. Jean-Jaques Nattiez, tr. Martin Cooper (Cambridge, Mass: Harvard Univ. Press, 1986) p. 86

Две разделяющие, и в тоже время, тесно взаимосвязанные, эстетические ветви музыки XX века – авангард и поставангард, также оказываются во власти различия и повторения. При этом, «различие» является своего рода эстетической эмблемой авангардной эстетики, провозглашающей исключительность, неповторимость, разрыв с традиционными представлениями; в то время как «повторение» - принадлежит в полной мере поставангарду с его тотальным цитированием, референциями, приверженностью к «новой простоте». Однако, взаимосвязь этих понятий столь тесная, что друг без друга они не функционируют, и в этой паре, сосуществующей в каждом из вышеперечисленных явлений, уместно говорить о прямом и взаимобратном соотношении: в авангардной эстетике это звучит как «Различие-повторение», в поставангардной – наоборот «Повтор-различие».

Исключительность авангарда связана именно с идеей «различия». В категориальной системе новой музыки присутствует понятие серии, как нового типа повтора. В действительности же, возникает эффект постоянного обновления, уничтожающего повтор в его общепринятом значении. Повтор лишается узнаваемости, как таковой, из-за чрезмерной вариативности, и становится инструментом различия, «анти-повтором». Этому способствуют, и сериализация всех параметров, и использование в ряде случаев всеинтервальной серии, чтобы избежать повтора какого-либо интервала, а также пермутации звукового объекта внутри структуры.

Разрыв с традиционными принципами музыкального мышления обозначил минимизацию принципа репризности, предпочтением зеркально-изоморфной формы повтора. А.Веберн, стремившийся к симметрии додекафонной серии, избрал в качестве отправной точки своих поисков – палиндром - «магический квадрат» древнелатинского заклинания.

Таким способом, новыми средствами, композитор делает достижимым старое свойство замкнутой формы.

В музыкальной композиции поствебернианцев, в частности у П.Булеза, замкнутость формы - нечастое явление. С точки зрения композитора, частично-симметричная или асимметричная форма серии обладают большими возможностями для развития, чем симметричная. Избегание повторения и абсолютной симметрии на всех возможных уровнях, становится своего рода эстетическим «кредо». Таким образом, отрицая повтор, как в прямом, так и в зеркальном виде, П.Булез приходит к разомкнутой фрагментарной форме, от которой оказывается лишь только шаг к свободе, к стихии «воли случая»

Множество серийных форм порождают алеаторную форму – живую, неоднозначную, отрицающую единонаправленность и симметрию. Разделяя два типа повтора на статический и динамический, Делёз определяет в первом типе повторение одинакового – тождественность, а во втором, включение различия – апрезентативность. «Одно

повторение в результате, второе повторение в причине. Одно интенсивно, другое экстенсивно».¹¹⁰ «Обратимые ряды и круговые структуры» в современном произведении искусства с точки зрения философа- путь к отходу от репрезентации. Их совокупность – «неоформленный *необоснованный* хаос, у которого нет иного «закона», кроме собственного повторения, своего воспроизведения в расходящемся и смещающемся развитии»¹¹¹. Упомянув *Книгу* Малларме и *Поминки по Финнегану* Джойса, где «тождество читаемого, разрушается в расходящихся рядах, определяемых эзотерическими словами». Ж.Делез ссылается на У.Эко, утверждающего в качестве характеристики произведения современного искусства, отсутствие центра – не соответствие любой точке зрения или интерпретации. Именно *Книга* С.Малларме вдохновила П.Булеза на создание Третьей фортепианной сонаты. Идея лабиринта – движущегося универсума адекватной на драматургическом уровне, становится концепция мобильной формы.¹¹² Однако если у С.Малларме поэт исчезает, уступая инициативу словам, которые «вспыхивают, взаимно отражаясь, словно скрытая просыпь огней на драгоценных камнях», то у П.Булеза резонируют, друг с другом части сонаты, обозначенные автором как мобильные «форманты», а построение драматургии становится привилегией интерпретатора.

Идея бесконечного лабиринта «складок», образующихся на стыке музыки и поэзии соотносится, с одной стороны с композицией П.Булеза „Pli selon pli“ «Складка за складкой, портрет С.Малларме» (1958-1967) для сопрано и большого ансамбля, с другой стороны с трактатом Ж.Делёза «Складка. Лейбниц и барокко». Сама идея применения «техники складки» на уровне соотношения серийных полей и контрапункта групп, на уровне звуковых структур и поэтического текста отсылает к эпохе барокко в которой непрерывно производятся «складки». Делёз также говорит о том, существуют разнообразные складки, пришедшие с Востока, а также древнегреческие, римские, романские, готические, классические... Завоевание эпохи барокко в этом случае – то, что оно их искривляет и загибает, «устремляя к бесконечности, складку за складкой, одну к другой. Основная черта барокко — направленная к бесконечности складка. И, прежде всего, барокко их дифференцирует соответственно двум направлениям, двум бесконечностям, — как если бы у бесконечности было два этажа: складки материи и сгибы в душе.»¹¹³

¹¹⁰ Жиль Делез «Различие и повторение» Санкт-Петербург, Петрополис 1998 – 384 с.(с.40)

¹¹¹ Жиль Делез «Различие и повторение» Санкт-Петербург, Петрополис 1998 384 с.(с.93)

¹¹² Подробный анализ этого сочинения в исследовании Петрусёвой Н.А. Пьер Булез. Эстетика и техника музыкальной композиции. Москва – Пермь: Реал, 2002.(380 с.)

¹¹³ Делез Ж. Складка. Лейбниц и барокко Общая редакция и послесл. В. А. Подороги. Пер. с франц. Б. М. Скуратова - М.: "Логос", 1998. //URL:<http://www.litmir.net/br/?b=145783> (дата обращения:12.12.2012)

Композиция, реализующаяся как «анфилада» причудливых изгибов, образующих оптическую иллюзию бесконечности, исходит из идеи лабиринта: «непрерывности в материи и ее частях, и лабиринт свободы в душе и ее предикатах.»(...) Понимание ключевой идеи приходит как «тайнопись», которая будет одновременно исчислять материю и расшифровывать душу, заглядывать в складки материи и читать в сгибах души.»¹¹⁴

Различие как принцип чередования «немотивированных контрастов», может стать и способом преодоления конечности времени. Момент-форма К.Штокхаузена - полицентрическое по своей сути построение состоит из равноправных частей-блоков, контрастно сопряженных относительно друг друга. И здесь, мы снова сталкиваемся с новым контекстом уже существующей музыкальной формы: ибо невозможно убедить кого-либо, что эта форма уникальная: все сериальные композиции второй или иной степени, представляют собой момент-формы, созданные из множества вариативных серийных структур и диспозиций, которые не сопряжены между собой какой-то логикой линейного развития. Однако, до предложенного К.Штокхаузенем нового контекста формы, они не осознавались как таковые.

Предлагаемый в качестве философской идеи преодоления конечности времени принцип, в данном случае, предполагает возможность совмещения начального и финального разделов, как впрочем, и любого другого, поскольку сами моменты - «различия, включенные друг в друга, со сложным, лишенным идентичности, доподлинно хаотичным миром». К *различию*, по словам Ж.Делёза, оказывается, плохо применимой альтернатива конечного и бесконечного, «как составляющая лишь антиномию представлений». Аналогичным образом, и единицей момент-формы становится «точка-процесс»- замкнутая на самой себе и разомкнутая одновременно. «Конец» и «начало» могут найти себя в любом из моментов. Важнейшим моментом в дзенской теории познания является "ошеломляющее мгновение".¹¹⁵ Мгновенность, это, с одной стороны, знак быстротечности времени, и одновременно знак остановленного мгновения, которое разрывается до воплощения вечности¹¹⁶ Статика и изменчивость – антитеза, допустимая при характеристике подобной формы, в которой отсутствует единое направленное движение, но контрасты создают ощущение постоянного обновления. Говоря словами Ж.Делёза: «Мир не конечен или бесконечен, как в репрезентации,- он завершен и неограничен».¹¹⁷ «Точка-процесс» образует так называемый «вертикальный срез

¹¹⁴ Там же.

¹¹⁵ Завадская Е. Восток на Западе. М., 1970., - 127 с. (с.21—22)

¹¹⁷ Жиль Делез «Различие и повторение» Санкт-Петербург, Петрополис 1998 – 384 с.(с.80)

времени», момент, замкнутый на самом себе, который не является частью общей измеренной длительности.

«Повторение» в большей степени принадлежит к поставангардной культуре. Цитирование и полистилистика, минимализм, основанный на повторе простых мелодико-гармонических ячеек, иначе расставляют акценты в смысловой оппозиции «различия и повторения», обнаруживая явный перевес в сторону последнего. «Новая простота» и репетитивность - это своего рода реакция на предшествующее тотальное различие сериальных опусов.

В минимализме обнаруживает себя «статический» тип повтора, упомянутый выше в высказывании Д.Делёза, что соответствует драматургическому принципу моностатики. Смысл подобного повторения сводится к тезису Юма, цитируемому Делезом: «Повторение ничего не меняет в повторяющемся объекте, но оно что-то меняет в созерцающем его сознании.»¹¹⁸

Репетитивность, погружающая слушателя в состояние транса, призвана к девальвации временных границ. Как немотивированные контрасты-различия, способны преодолеть «конечность времени», так и бесконечный *повтор*, деформирует реальное время. И здесь мы вновь сталкиваемся с новым контекстом повтора, существовавшего в прежних классически традициях формы, однако в соответствии с кардинально иными правилами. Принцип «арочности», противопоставления нового-репризности нивелирован полностью.

Концептуальная доминанта музыкальной композиции поставангарда - антитеза «повторение - различие» проявляет себя посредством цитирования в тесной взаимосвязи этих понятий. «Повтор» заимствованной музыкальной мысли в новом художественном контексте, намеренно противопоставляется авторской, тем самым, подчеркивая «различие». Цитата - своего рода фантом, призрак «вечное возвращение», вторгающееся в стремительно меняющийся мир и уравнивающее его дисгармоничность.

Повторяя, цитируя, музыкальный поставангард стирает различия между «своим» и «чужим», прошлым и настоящим, между видимым и слышимым. Инструментальный театр и принцип кадрового монтажа – делают визуальное - музыкальным. 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.

¹¹⁸ Делез Ж. Различие и повторение» Санкт-Петербург, Петрополис 1998 – 384 с.(с.95)

Обращенность цитирования к прошлому, утверждение синтетической природы последнего, где настоящее и будущее лишь его измерения, соотносится со следующим утверждением Ж.Делёза: «Нельзя сказать – прошлое было. Оно больше не существует, уже не существует, но упорствует, оно содержится, оно *есть*».¹¹⁹

Шарообразная концепция времени: Б.А.Циммермана по-своему развивает идею плюралистичности: на художественном уровне она реализуется посредством коллажа. В своей музыке он неожиданно соединяет хорал Баха с джазом, «Игры» Дебюсси с Фортепианным концертом С-dur Моцарта, цитаты из Р.Штрауса с цитатами Прокофьева, «Поэму экстаза» Скрябина с «Танцем Феи Драже» из «Щелкунчика» Чайковского. При этом, в ряде случаев, цитаты произрастают из тех или иных фактурных элементов, высвечивая слои времени, раздвигая временное пространство «игры различий». В постулируемом Ж.Делёзом «неупорядоченном хаосе», иллюстрацией которого может служить творчество Б.А.Циммермана, перемешиваются не только события, категории тождества и различия, образуются сложные связи и сопряжения, сближающие несовместимые элементы и атрибуты культуры. «Копирование различий, плюрализм свободных различий, диких или неприрученных, собственно дифференциальное пространство и время, первоначальные, проступающие сквозь упрощения границы или оппозиции»¹²⁰ также соприисутствуют в нем.

Говоря о полистилистике и коллаже, невозможно остаться в стороне от исследования феномена кинематографа, осуществляемого Ж.Делёзом: особый интерес представляет проблема времени и пространства, решаемая специфическими средствами: Эволюция кинематографа от образа-движения к образу-времени связывается Ж.Делёзом со все большим ослаблением действия. Появление звука, цвета, и всевозможное расширение их технических возможностей формируют новую оптическую и одновременно звуковую ситуацию, и именно этот фактор весьма значителен для открытия горизонтов, в том числе и музыкального развития.

Недопустимость структуралистского подхода, применительно к анализу новой музыки – очевидна. Смешение оппозиционных элементов, вплоть до их переплетений, образования гибридов, параллельное сосуществование в различных плоскостях и временах, требует нового системного подхода.

Выводы, которые позволяет сделать предложенная в данном параграфе музыкальная концепция дихотомии Ж.Делёза «Различие и повторение», неизбежно приводят к тому, что прежние понятия теряют свой смысл, в связи с изменением контекста, который кардинальным образом децентрализует прежнюю систему координат, являясь одновременно и «различием» и «повторением». А если учитывать тот факт, что эти понятия, в свою очередь также, согласно

¹¹⁹ Жиль Делез «Различие и повторение» Санкт-Петербург, Петрополис 1998 384 с. (с. 73.)

¹²⁰ Там же с.72

утверждению Ж.Делёза, утратили первоначальное значение, возникает необходимость дальнейшего анализа парадоксальной «Логике смысла».

Заключение первой главы

Предлагаемая в данной работе «Логика смысла» новой музыки, не является ни универсальной, ни всеобщей, также как и кэрролловская логика не обладает этими свойствами. Она не имеет отношения к общеструктурным законам, несмотря на то, что отдельные ее пункты и соотносятся с ними. Ж.Делёз, уравнивая смысл и нонсенс в правах, отразил смещение привычных смысловых ориентиров. Аналогичные процессы происходят и в музыке. Восставая против классической теории смысла, Ж.Делёз полагает, что именно «нонсенс обеспечивает дар смысла». «Утверждение между смыслом и нонсенсом изначального типа внутренней связи, некоего способа их соприсутствия необходимым образом задает всю логику смысла»¹²¹

Аналогично тому, как это происходит в литературе, применительно к языку, слову и предложению, можно сказать, что именно равноправие звука и «не –звука» – то есть тишины или шумового материала каковым он считался в классической теории музыки, дарует смысл новому звуковому миру. «Ж.Делёз помещает смысл в сверхбытие, равнозначное небытию. Мастер метафор не случайно привлекает здесь словечко *aliquid*, которое характеризует неопределенность бытия смысла, это нечто вроде улыбки чеширского кота без самого кота, пламени свечи без самой свечи. Такая диалектика недосказанности, недоопределенности не способствует уяснению делезовской концепции смысла.»¹²² Именно эти свойства: «недосказанности» и «недоопределенности» позволяют трактату Ж.Делёза быть своего рода «открытой книгой», тем, что дает возможность дальнейшего развития в иной плоскости, каковой в данном случае является новая музыка.

Интерес к культуре французского философа – всесторонний: в «Логике ощущений» он обращается к живописи Ф. Бэкона, в трактате «Кино: образ движений» - к киноискусству, в книге «Марсель Пруст и знаки» в центре его исследования - французский писатель, «Логика смысла» опирается на творчество Л.Л.Кэрролла и все вышеперечисленные работы, в той или иной степени имеют отношение и к музыке, несмотря на отсутствие прямых ссылок. Упоминания творчества О.Мессиана, П. Булеза, Ф.Гласса, которые встречаются и в «Логике ощущений» и в других отдельных статьях и интервью, позволяют «читать между строк» и провоцируют поиски параллелей. Пристрастия Ж.Делеза в художественной сфере многообразны: это и П.Клее, и Л.Кэрролл, М.Пруст, Ф.Кафка, А.Арто, П. фон Захер-Мазох, У.Хогарт, современная англо-американская литература и пр.

¹²¹ Жиль Делез Логика смысла Перевод Я. Я. Свирского Научный редактор А. Б. Толстов Пер. с фр.- Фуко М. *Theatrum philosophicum*: Москва Екатеринбург Раритет Деловая книга 1998 // URL:electroniclibrary21.ru/philosophy/delez/02.shtml (дата обращения:12.12.2012)

¹²² А. С. Кравец Теория смысла Ж. Делеза: pro и contra // Логос 4 (4 9) 2005 (с- 227-258)

В предисловии к изданию книги Марсель Пруст и знаки» Е.Г.Соколов пишет о двустороннем вкладе философа в область философии и культуры: «первая область делезовских инвестиций собственно философская, узко философская – история философии. Но не в ее канонической модификации, где фаворитом выступает метафизическая линия, протянутая от Аристотеля и Платона через Канта и Гегеля к Хайдеггеру и Гуссерлю, но - «альтернативная», маргинальная, «теневая» и «складчатая» линия, позволяющая высветить иные поля в пределах того же самого дисциплинарного порядка. Другой аспект не в меньшей степени определяет позицию Ж.Делеза: это «редукция в художественный контекст».¹²³

Следствием становится интеллектуальный обмен между философами и художниками-практиками, и определением, насколько интенсивна циркуляция идей, приемов, стратегий и тактик, моделей конструирования между данными областями распространяться не имеет смысла - это общеизвестно. А целью, вместе с тем, безусловно остается философия. Приведенная выше цитата еще раз доказывает правомерность применения «Логики смысла» к опыту структурно-семиотического анализа новой музыки.

Современная культурная ситуация может быть выражена концептом «ризомы». С точки зрения всевозможных внутренних связей, объединенных единой корневой системой. К тому историческому разлому, на границе которого мы оказываемся, применимо именно понятие «складки». Согласно утверждению Ж.Л.Нанси, эта складка располагается на границе между «смыслом как формированием траектории в глубинах хаоса и смыслом как тавтологией, направленной на бытие, которое есть.»¹²⁴

Попытка системного анализа, предпринятая во второй главе, целиком и полностью опирается на план «Логики смысла» не игнорируя ни одного из ее аспектов. Тридцать четыре серии парадоксов апеллируют к всевозможным проявлениям их в звуковой среде. А две области человеческой деятельности, задействованные в этой попытке междисциплинарного анализа – такие как новая музыка и философия, образуют «складку» в глубинах хаоса современного мира.

¹²³ Ж. Делез. Марсель Пруст и знаки. - "Алетейя", Санкт-Петербург, - 1999. Предисловие к изданию :Соколов Е.Г. //URL:<http://www.gumer.info/> (дата обращения:12.12.2012)

¹²⁴ Жан-Люк Нанси Складка мысли Делеза Vita cogitans, №5. - Изд-во СПбГУ, 2007, с. 149-156//URL: http://www.ec-dejavu.net/d-2/Gilles_Deleuse.html (дата обращения:12.12.2012)

ВТОРАЯ ГЛАВА

«Логика смысла»: опыт структурно семиотического анализа новой музыки.

I

Первая серия парадоксов: чистое становление.

Особого внимания заслуживает принцип построения общей композиции посредством серий. В «Логике смысла», Ж.Делёз отказывается от последовательности глав в пользу нелинейного, лишенного логического вектора движения мысли, образующего своего рода «складку» и эта идея реализуется в тридцати четырех сериях. Изменчивость восприятия текста, где смысл – порождение авторских мыслей, уподобляется вечному потоку. Она находит наиболее адекватное выражение в подобной форме комбинации серий, отражающих в общем контексте структуралистскую идею порождения смысла. Жан-Люк Нанси в своей статье «Складка мысли Делёза» определяет специфику мышления философа как адекватную времени: «Вращение и треск, меняется эпоха: неспроста мы стоим на краю тысячелетия, в начале нового, на западной границе, на пределе мира. Такова современная складка. Это важно. Существует не так уж много складок и не так уж много скачков мысли, чтобы они могли развернуться в полной мере. Впрочем, эта мера очень мучительна, или, по крайней мере, строга и сложна: мысль может лишь спотыкаться об нее. Речь не идет о совмещении концов складки. Со складкой необходимо работать, как необходимо работать с тем, что формирует, в складке, простое, но неизбежное несоответствие».¹²⁵

В подобной форме изложения, французский философ предстает не в роли историка философии, который стремился бы к максимально точности в интерпретации прошлых философских концепций. Он также не стремится к литературоведческому анализу Кэрролла, апеллируя к музыкальным образам и области изобразительного искусства, он далек и от искусствоведения. Его обращение ко всем этим областям осуществляется исключительно сквозь призму его собственного видения.

Апеллируя к сложности и даже невозможности однозначной трактовки Делёзовского текста, следует обратиться к известному исследованию Алена Сокала и Жана Брикмона

¹²⁵ Жан-Люк Нанси Складка мысли Делеза Vita cogitans, №5. - Изд-во СПбГУ, 2007, с. 149-156 // URL: http://www.ec-dejavu.net/d-2/Gilles_Deleuse.html (дата обращения: 10.01.2013)

Интеллектуальные уловки – критика современной философии посмодерна¹²⁶, где авторы, представляя тексты Ж.Делёза и Гваттари, отмечают, отсутствие в них ясности. Предполагая, что это может свидетельствовать об их глубине, которую мы не в состоянии понять, они обнаружили большую плотность научных терминов, «использованных вне контекста и без видимой логики, по крайней мере тогда, когда этим терминам приписывается их обычное научное значение.» При том, что наука не монополизировала использование таких слов, как "хаос", "предел" или "энергия" тексты этих философов с точки зрения авторов критики современной философии посмодерна, усеяны очень специальными терминами, которые обычно не используются вне вполне определенного научного дискурса, и что Делез и Гваттари не предлагают никаких альтернативных определений. Но можно с этим и не согласиться, учитывая, что в определенном ракурсе – это философия именования, а не дискурса, которая в свою очередь именуется всевозможными конфигурациями, а не разворачивает или сворачивает смысл.

Смыслы порождаются - Событием. Для анализа этого смысла-события требуется выход за пределы философских стратегий, базирующихся на трансцендентализме и феноменологии. А средством такого «выхода за пределы» Делёз считает выразительную функцию языка

Смысловая игра, ирония, обман ожиданий, следование двойственной логике развития, создающей непредсказуемый результат, или своеобразие открытого произведения, живущего своей внутренней жизнью независимо от автора – это грани выбора не только философа, но и композитора, определяющие всю сложность его взаимоотношений со слушательской аудиторией.

Известно высказывание К.Штокхаузена, в котором композитор предъявляет высочайшие требования к возможности быть адекватно воспринятым и понятым, утверждая что, для восприятия какого-либо из его сочинений, слушателю требуется столько же времени, сколько ему понадобилось для его создания.¹²⁷ В связи с этим, неудивительно, что композиторы в своих теоретических работах нередко обращаются именно к психологии восприятия: в статьях Х. Лакхемманна «Четыре основные определяющие музыкального слушания»(1979) (“Vier Grundbestimmungen des Musikhorens”¹²⁸) «Слушание беззащитно без слушания»(1985) “Hören ist wehrlos- ohne Hören”¹²⁹, автор стремится, следуя традициям феноменологии Гуссерля к слушанию

¹²⁶ Сокал А. , Брикмон Ж. Интеллектуальные уловки.- критика современной философии посмодерна Издательство: М.: "Дом интеллектуальной книги". 2002 – 243 с.

¹²⁷ Эксклюзивное интервью SpecialRadio: Сентябрь 2005 <http://www.specialradio.ru/i/stockhausen/inter.shtml> дата обращения: (10.01.2013)

¹²⁸ Lachenmann H. Vier Grundbestimmungen des Musikhorens // Neuland: Ansätze zur Musik der Gegenwart /Hrsg. von H.Henck. -Köln, 1980. 67-77 s.

¹²⁹ Hören ist wehrlos — ohne Hören" in MusikTexte, no. 10, July 1985 , p. 7-16. //URL:

erudit.org/revue/circuit/2003/v13/n2/902272ar.pdf (дата обращения :12.01.2013)

как воспринимающему себя восприятию. Выделяя четыре фактора, определяющих привычное осознание музыкального материала, композитор призывает к преодолению подобного рода инерции, для возможности превращения восприятия в экзистенциальный опыт.

Согласно идее Х.Лахенманна, восприятие, ориентирующееся в первый момент на знакомые модели, постепенно обновляет первоначальный опыт и обнаруживает скрытый потенциал для проникновения в область «неожиданного». Ключевым понятием для этого процесса с точки зрения композитора является "структура". Восприятие разворачивается в звуковом пространстве в соответствии с приближением и отдалением звука. Осознанно и подсознательно структура и звучание прорастают друг в друга и создают очевидные, воспринимающему субъекту – связи. Приводя в качестве примера Струнный квартет Бетховена №10 op.76 («Нагр») и четвертую пьесу из «Пяти пьес для оркестра» А.Веберна op. 10, немецкий композитор ориентирует слушателя на структурные «знаки», основывая слушательский опыт на том, что «интеллект неотделим от интуиции.» Выбор примеров неслучаен: ведь первом примере из Бетховена – руководством к восприятию является «тональность». Далее, четыре фактора, провозглашаемые Х.Лахенманном в качестве основы восприятия: «тональность», «телесность», «структурность» и «ассоциативная аура». С этой точки зрения вполне оправданным выглядит в качестве основного перцептивного рычага – сопротивление и преодоление привычного. И здесь необходимо объяснить эстетические установки Х.Лахенманна, для которого категория «прекрасного» неизменно связывается с диалектическим процессом отрицания устоявшихся эстетических норм. Красота, как нечто привычное, вытесняется понятием иного идеала - нарушения ожидаемого.

Приводя также в качестве примера собственную композицию «Air»(1969) , он объясняет понятие «временной сетки», неоднократно упоминавшееся выше. Она указывает процесс ритмической артикуляции. Парадоксальность подобной позиции налицо: с одной стороны, композитор стремится нарушить логику восприятия, но при этом явно желает объяснить свою позицию, и в конечном итоге быть понятым, установив новый принцип слушания.

Что же в таком случае является тем самым опровержением привычного, в условиях музыкальной композиции конца XX века? Не так уж просто средствами литературы привести читателя в состояние шока. К этому располагают и нетрадиционная лексика, хитросплетения сюжетных линий, с трудом поддающиеся логическому объяснению, и конечные выводы, с которыми читатель может быть агрессивно не согласен. Необыкновенная смысловая логика «Алисы» Л. Кэрролла, послужившая отправной точкой философского труда Ж. Делёза «Логика смысла», притягательна и удивительна. Произведения писателя ориентированы на то, чтобы доставить удовольствие читателю, но не шокировать.

Вневозрастная аудитория прекрасно воспринимает и «Алису в Стране чудес» и «Алису в Зазеркалье». Читая эти книги детям, взрослые ничуть не меньше увлечены подобным чтением.

Смысловые перевертыши не пугают и не очень-то удивляют ребенка, живущего в фантазийном мире. Однако, погружаясь в атмосферу непривычного в мире звуков, как и взрослый, так и ребенок, способен отвергнуть непонятное. И в этом, слушатель, несоизмеримо консервативней читателя. Читатель, так или иначе, но обращается к тексту, написанному на языке, который ему известен. Все языковые изыски, возможно и способны к преобразению смысла, но все же, им не суждено утратить полную связь, существует лишь тонкая и сложная смысловая игра, позволяющая проникнуть из «поверхностного» - вглубь текста.

В «Алисе», по словам Ж.Делёза, помимо простого удовольствия присутствует «игра смысла и нонсенса, некий хаос-космос. Бракосочетание между языком и бессознательным...»¹³⁰ Предлагая серию парадоксов, образующую теорию смысла, философ рассматривает это известное всем с детства литературное произведение. Опираясь на парадоксы, я совершу попытку проанализировать аналогичную серию в творческой концепции Х. Лахенманна. Безусловно, что в рамках данного жанра, это возможно лишь фрагментарно. Первый парадокс – эстетического свойства: Прекрасное – есть непривычное.

С этой точки зрения, Новейшая музыка, предлагает слушателю звуки не всегда доступные пониманию. Хельмут Лахенманн, оперируя звучаниями, с точки зрения обывателя не имеющими никакого отношения к музыкальным, приходит к своей творческой концепции – «Конкретной инструментальной музыки». Первоначально, разработанная французами Пьером Шеффером и Пьером Анри, использованные записанные на пленку всевозможные шумы окружающего мира в качестве основного звукового материала, в творчестве Х.Лахенманна, она получает воплощение в живых инструментах. По словам самого композитора, основная задача - средствами обычных или необычных звуков «создать подлинную музыкальную ситуацию». И для этого, в первую очередь, необходим «новый контекст». Утверждая подобную мысль, автор приходит к удивительным парадоксам: он даже, говорит, что на самом деле, музыки нет, а мир полон лишь так называемой музыки. Идея ясна: звуковая материя окружающего мира воссоздается в инструментальной музыке, меняя привычный контекст «филармонического звука».

Будучи продуктом исключительно парадоксального мышления, творчество Х.Лахенманна не оставляет места равнодушию: оно раздражает и шокирует, находит последователей и увлеченных поклонников. В качестве примера, можно процитировать статью Фараджа Караева под красноречивым названием «В никуда...»: «Фигура более чем спорная. Манера высказывания представляет собой гениальную энциклопедию околomuзыкальных приемов, не работающую на единую идею, а служащую разрушению идеи как таковой. Цель его поисков иллюзорна. Его изыски неискренни. Результат – плачевен. Итог – тупик. Уподобить музыку конкретным шумам? Warum nicht? ...ветер может дуть на протяжении многих часов,

¹³⁰ Делез Ж. Логика смысла Раритет Деловая книга Москва
Екатеринбург 1998 //URL:<http://www.electroniclibrary21.ru/philosophy/delez/02.shtml> (12.01 2013)

струя из плохо закрытого крана превращается в китайскую пытку, шум морского прибоя – constanta.»¹³¹

Кратко обрисовав эстетические приоритеты Х.Лахенманна и предмет музыкальной материи – перейдем к первой серии парадоксов «Логика смысла» Ж.Делеза: «Парадокс чистого становления с его способностью ускользать от настоящего - это парадокс бесконечного тождества: обоих смыслов сразу – будущего и прошлого, дня до и после, большего и меньшего, избытка и недостатка, активного и пассивного, причины и аффекта.»¹³²

В сочинении “Kontrakadenz”, название таит в себе двоякий смысл: с одной стороны, оно переводится как большая каденция. С другой стороны, слово имеет латинский корень “cadere”(падать) и вместе с “kontra-”образует своеобразный смысловой контрапункт – противоположение. К этому вторичному смыслу слушателя отсылает использование звучаний падающих пинг-понговых мячиков в металлическую, наполненную водой ванночку, звук рассыпающихся монет.

В данном случае, первая серия парадоксов, предложенная Ж.Делёзом, вызывает явные ассоциации с Х.Лахенманном. Бесконечное смысловое тождество открывает лабиринт ассоциаций. Посредине композиции, вдруг раздаётся объявление названия и автора, сквозь музыкально-шумовую завесу, подчеркивая парадоксальность не только его музыкальной логики, но и способность ускользать от настоящего, смещая временные оси.

Цитируя Ж.Делёза, «Взаимообратимость дня до и после, а настоящее всегда убегает «варенье завтра, варенье вчера, но не сегодня».¹³³ Взаимообратимость причины и следствия: подающие пинг-понговые мячи и «Контракаденция» как противоположение. «Парадокс – прежде всего это то, что разрушает не только здравый смысл, в качестве единственно возможного смысла, но и общественно значимый смысл как приписывание фиксированного тождества!»¹³⁴

Ускользающее настоящее в попытке преодолеть конечность времени, становится основной идеей концепции Штокхаузенской «Момент-формы». Ибо при отсутствии единого направленного временного потока, и сосредоточенности на «сейчас», время открывает новые горизонты. «Для тел и положений вещей есть одно время – настоящее.»¹³⁵ - Утверждает Ж.Делёз. В попытке подарить музыке вечность и разгерметизировать музыкальную композицию, К.Штокхаузен творит свои

¹³¹ Ф.Караев «В никуда...» //URL:<http://www.karaev.net/> (дата обращения: 12.01.2013)

¹³² Ж. Делез Логика смысла Раритет Деловая книга Москва Екатеринбург 1998
//URL:<http://www.electroniclibrary21.ru/philosophy/delez/02.shtml> (12.01 2013)

¹³³ Там же

¹³⁴ Ж. Делез Логика смысла Раритет Деловая книга Москва Екатеринбург 1998
//URL:<http://www.electroniclibrary21.ru/philosophy/delez/02.shtml> (12.01 2013)

¹³⁵ Там же <http://www.electroniclibrary21.ru/philosophy/delez/02.shtml> (12.01 2013)

«Момент-формы», Л.Ноно обращается к «открытому произведению» - «трагедии слухового восприятия» «Прометею»- сочинению, которому не суждено стать завершенным. Живое музыкальное произведение будет воссоздаваться заново при каждом новом исполнении: его облик неизбежно изменчив, в зависимости от акустических параметров зала.

Х.Лахенманн, в своей классификации «звуковых типов новой музыки»¹³⁶ исходит из понятия «собственного времени», означающего субъективно ощущаемый момент возникновения и затухания звука. Х.Лахенманн определяет слух, прежде всего, как «процесс осязания»: в котором происходит круговращение а его следствием является реакция на уже прослушанный момент, сообщающий новый импульс – «экспрессивную интенсивность».

Таким образом, и для звука, существует также одно время – *настоящее*, повторяя процитированную выше фразу Ж.Делёза. Первым, в данной классификации оказывается тип, обозначенный композитором, как «звук-каденция», аналогично тональной каденции, имеющий характерный звуковой импульс- *«падение»*. Таким образом, название сочинения “Kontrakadenz”(1970-71), ассоциируется не только с процессом, но и с определенным звуковым типом.

Другое сочинение Х.Лахенманна, называется “NUN” - для флейты, тромбона, мужского хора и оркестра (1999) – теперь. И оно снова отсылает нас к культу «сейчас» - поклонению моменту настоящего.

Во второй серии парадоксов Ж.Делёз обращается к так называемым *«поверхностным эффектам»*. В Зазеркалье события, радикально отличающиеся от вещей, наблюдаются не в глубине, а на поверхности: пленка без объема, окутывающая их – Зеркало, шахматная доска... Алиса не может проникнуть в глубину, она отпускает своего бестелесного двойника.

В связи с этим, также нельзя не вспомнить одно из высказываний К.Штокхаузена:«... определенная музыка открывает Запредельное. А видимый мир всегда поверхностен...»¹³⁷

Х.Лахенманн по-своему заглядывает в Зазеркалье: «Тени звуков» Klangschatten — mein Saitenspiel для 3-х фортепиано и 48 струнных (1972) – это не только название сочинения, но и своего рода метафора – ключ к творческому Кредо. Композитор прибегает к цитированию, оставляя лишь тень – отзвук в «Танцевальной сюите с Немецким гимном» (1979-80) — Tanzsuite mit Deutschlandlied для струнного квартета и большого оркестра (74 players). Цитата из «Сицилианы» И.С.Баха воссоздается из «пустых» звуков, словно полученных при процессе субстративного синтеза в электронной композиции, зашифровывая оригинал, проникая в «Зазеркалье звука». У Л.Кэролла, согласно утверждению Ж.Делёза, «Здесь даже барометр не

¹³⁶ Lachenmann H. «Klangtypen der neuen Musik.» // Zeitschrift für Musiktheorie, i (1970), s.21 — 30.

¹³⁷ Эксклюзивное интервью SpecialRadio: Сентябрь 2005 <http://www.specialradio.ru/i/stockhausen/inter.shtml> (10.01.2013)

поднимается и не подает, а движется вдоль и поперек, показывая вертикальную погоду. Растягивающее устройство удлинит даже песни....»¹³⁸

Растяжение и сжатие звука вызывало живой творческий интерес у К.Штокхаузена, именно таким путем он получал различные тембры в своей композиции «Контакты». Сжатие, образующее временной сгусток – «шарообразное время» Б.-А.Циммермана. Растяжение времени, при котором, репетитивность выполняет роль кэрролловского «растягивающего устройства», присуще музыке американского минимализма.

Х.Лахенманн, подобно звукорежиссеру за пультом, оставляет отзвук, который становится самоценным, зашифрованным в особых тембровых эффектах. Для композитора, звуковые объекты выбраны и организованы таким образом, что их реализация становится, по крайней мере, столь же важной, как и непосредственно акустические процессы. Следовательно, такие параметры, как тембр, динамика и т.д., не имманентны, а только лишь описывают или обозначают конкретную звуковую ситуацию. Работая с действенным аспектом звука, немецкий композитор требует от слушателя, акустического восприятия в перспективе: важна причина его возникновения, ответ на простой обывательский вопрос «*Что случилось?*» возникающий естественным образом, при звуковом эффекте автомобильной аварии, а вовсе не представление звуковых характеристик. Следствие – это конечное восприятие звукового события, позволяющее выявить смысл произошедшего.

«Чистое становление» отсылает нас к необходимости объяснения этого понятия для Делёза. Этот концепт – ключевой для его философии: становление как переход (или же «складка») между внутренним и внешним. Он отсылает к «внешнему». А проблемы философии — это как раз проблемы внешнего, ибо именно во внешнем философия начинает различаться сама в себе.

Обращаясь к этому концепту который впервые в предельно радикальной форме выразил в качестве идеи становления, развития всего сущего Гераклит, в философии Ф.Ницше, Делёз определяет суть ницшианского переворота, как «третью. Фигуру преобразования ценностей.» «Становление не противопоставляется более Бытию, многообразное — Единому (поскольку оппозиции эти являются категориями нигилизма). Наоборот: утверждается единство многообразия, Бытие становления. Или, как говорит Ницше, утверждается необходимость случайности.»¹³⁹

¹³⁸ Ж. Делез Логика смысла Раритет Деловая книга Москва Екатеринбург 1998 //URL: <http://www.electroniclibrary21.ru/philosophy/delez/02.shtml> (12.01 2013)

¹³⁹ Делез Жиль Ницше // URL: <http://www.litmir.net/br/?b=145781&p=1> (дата обращения: 12/02/2013)

II

Вторая серия: эффект «бестелесности» в «исследованиях белого»

Сальваторе Шаррино

Для того чтобы выявить новые тенденции в развитии музыкального языка, и проследить возможные смысловые параллели, следует обратиться самым первоосновам – а именно к представлениям новой музыки о «звуке» и «тишине», а применительно к языковым понятиям к «слову» и «безмолвию».

Поиски новых звуковых форм, в последней трети XX века, использование тишины в качестве полноправного звукового материала, вносят кардинальные изменения в эти представления. История взаимоотношений тишины, молчания и звука оказывается как никогда актуальной темой для исследователей: «мотив молчания», «идея беззвучия», «поэтика тишины», «эстетика пустоты» - сегодня это вполне сложившаяся искусствоведческая терминология. Тишина насыщается новым смыслом, а исследование этого уже вполне «узаконенного» явления оказывается увлекательнейшим процессом, обусловленным сложностью и многообразием его составляющих.

Вслушивание, необходимое для восприятия воздушной, бестелесной звуковой материи – требование, предъявляемое к реципиенту многими композиторами. Л. Ноно, чья концепция звукового пространства тишины во многом сходна с идеями Сальваторе Шаррино, в одном из своих интервью пытался ответить на вопросы: Что есть слышимое? Что — неслышимое? Где начинается слышимость? Где — неслышимость? Что такое звук? Что такое качество звука? Что такое пространство? Эти вопросы его неизбежно привели к изгнанию метрически связанного, детерминированного времени. Для композитора в этом заключена целая концепция картины мира — единства пространства и времени. Звук или единичный тон не ограничен своими обертонами. Он может начинаться где-то в пространстве, произвольно перемещаться в пространстве, прекращаться постепенно или внезапно¹⁴⁰.

В данном контексте, что представляется вполне логически обусловленным, понятие «звука» также подвергается трансформации. Представление о нем как о наименьшей и стабильной частице, из которой складывается какой-либо музыкальный материал, доказало свою полнейшую несостоятельность еще в 50-е годы. «Звук» становится живым, сложнейшим организмом, который в процессе дестабилизации постсериалистических и электроакустических опытов, приобрел статус центра логической системы. Вокруг этой новообретенной «смысловой оси» стали вращаться и все прочие элементы.

¹⁴⁰ Цит. по: Кириллина Л. Луиджи Ноно //URL: <http://www.opentextnn.ru/music/personalia/nono/?id=3655> (дата обращения 10.01.2012)

Поиски соответствий ритмо-временного фактора, формообразования и звуковысотного параметра привели К.Штокхаузена в 50-х к уже упоминавшейся выше, «Теории единого временного поля». Однако, в этом случае, в центре системы оказался параметр времени, выделенный из «звуковой материи». Немецкий композитор, в своих поисках соответствий, в первую очередь ставил в качестве «сверхзадачи» возвращение звуку его былой целостности¹⁴¹.

В процессе композиторской работы над созданием нового музыкального материала в центре пристального внимания Х.Лахенманна оказывается первая стадия возникновения звука. Именно этот момент обладает наиболее хрупкой акустической субстанцией. Фаза изначально-природного, еще не интегрированного в культурную среду звучания оказывается в центре его внимания. Не менее важным становится аспект «окружающей среды» этого «существа» - иными словами, «новый контекст» звука, далекий от «филармонического совершенства». Сочинения Х. Лахенманна складываются из тех "маргинальных" звуковых элементов, которые были осознанно отброшены предшествующей музыкальной практикой (всевозможные «шорохи» и «скрипы» струнных, «киксы» духовых, составившие ныне таблицы мультифоников; побочные эффекты, неосознанно возникавшие ранее в следствие «несовершенства» процесса звукоизвлечения). Подобный подход кардинально изменил и практику, и теорию композиции, и требования, предъявляемые к исполнению новой музыки.

Будучи определенным «положением вещей», результатом разнообразных инструментальных манипуляций, звук существует во временном процессе, для которого есть только его живое - настоящее. «Для тел и положений вещей есть только одно время - настоящее. – пишет Ж. Делёз - Ибо живое настоящее - это временная протяженность, сопровождающая, выражающая и измеряющая конкретное действие того, что действует, и конкретное страдание того, что страдает.»¹⁴²

Для Х.Лахенманна подход к подобному звучащему объекту, как к определенному «положению вещей», исключительно структурный. Осознанное структурирование составляет техническую и практическую сторону его мышления, которое он сам именует «диалектическим структурализмом», а его основу - "полифонией расположений". Под этим понятием композитор подразумевает, звуковое пространство, которое уходит от своей структурной точности через

¹⁴¹ Stockhausen, 1963, 1964, 1971, 1978 — Stockhausen K. Texte zur Musik. Bde 1-6. Köln, 1963, 1964, 1971, 1978. В-1(1963 -165 s. В российском музыковедении об этом существует статья Т.Цареградской К. Штокхаузен и «морфология музыкального времени». 5 Апрель 2010, (23:33)// URL: <http://musxxi.gnesin-academy.ru/?p=1073> (дата обращения: 20.03.2013)

¹⁴² Делёз Жиль Логика смысла Раритет Деловая книга Москва Екатеринбург 1998
с.23//URL:<http://www.electroniclibrary21.ru/philosophy/delez/02.shtml> (дата обращения 12.01.2013)

сознательно-бессознательное столкновение с ложными структурами, с которыми оно, так или иначе, сосуществует.¹⁴³

В своей автобиографической статье, композитор пишет, что со времени сочинений *temA* и *Air*, в его музыке идет речь о сконструированном принципиальном противостоянии тому, что ему представлялось в качестве «общественно предоформленного слухового опыта». И это, с его точки зрения, не означает простого создания его антипода, в силу неоднозначности. Творческий процесс или его диалектика затрагивают различные свойства звучащего материала, который никогда не являлся свободным, и был всегда нагружен и обременён соответствующей экспрессией

С философской точки зрения он отталкивается от «негативной диалектики» Т.Адорно¹⁴⁴, которая сознательно отвергая прежний опыт классической философии при помощи отрицания, эстетики отказа и демифологизации видела единственный здравый путь в освобождении от общественных норм и принуждений, связанных с инструментальной рациональностью.

Система Гегеля, основанная на идентичности понятия и вещи, с точки зрения Т.Адорно не могла быть всеобщей и истинной, равно как и та, что сформированные веками представления о звуке и его привычный контекст нуждались в тотальной перестройке.

Несмотря на яркую революционность подхода к звуку Х.Лахенманна, который все еще способен шокировать неподготовленного филармонического слушателя, четко прослеживается и преемственность теоретиков и практиков новой музыки. Его звуковые объекты, в своем ярком индивидуальном фактурно-тембровом качестве, (каденционный, флуктуирующий, структурный), выявляют родственное соответствие с постсериальным понятием «групп» и «групповой композиции» у К. Штокхаузена и наличие у них какого-либо объединяющего признака (протянутый звук, крещендирующий).

Х.Лахенманн совершил поистине революционные преобразования, из которых проросло последующее поколение композиторов, когда подобные звучания уже не являются производными эстетики отказа: они входят в музыкальный лексикон языка новой музыки 80-90-х годов XX века, переступив и новый тысячелетний рубеж. Среди этих новых имен, в числе первых можно назвать итальянского композитора С.Шаррино.

Невесомая, сотканная из разнообразных элементов звучащей тишины, музыка итальянского композитора С.Шаррино во многих случаях проступает тончайшим орнаментом «белого на

¹⁴³ Lachenmann H. On Structuralism //Contemporary music review: New Developments in Contemporary German Music. V.12 //Ed. N. Osborne, P. Nelson. Malaysia: Harwood Academic Publishers, 1995.-P. 93-102.

¹⁴⁴ Adorno Th. W. Negative Dialektik. Frankfurt am Main, 1969 – 265 s. (s.146)

белом», оказываясь на пороге между слышимым и едва различимым; между видимым и воображаемым.

Одно из сочинений для ударных носит именно такое название: «Исследование белого», в котором выражена основная идея – постижение тайны цвета. Язык композитор по отношению к его же собственной музыке мпoleon метафор, в связи с чем,целесообразно прямое цитирование: «Обостряя звучание вокруг нас, внутри нас расцветает тишина. Поэтому, подобно тому, как бесконечны оттенки белого, так же бесконечны и свойства теней. Как будто мы вспоминаем о молнии, когда уже больше не заметна разница между светом и тьмой: световая волна оставляет за собой темный след. Исследование белого позволяет, таким образом, погрузиться в слепоту, ощутить тонкую грань, где наступает ослепление.»¹⁴⁵

Используя бестелесные, лишённые привычного контекста звучания, композитор приходит к выявлению многообразия и тонкостей тишины и многосоставности «белого».

Возникающие при этом «поверхностные эффекты», о которых, ссылаясь на стоиков, пишет Ж. Делёз, делают «самое потаённое явным». «То, что, избегая воздействия Идеи, выбирается на поверхность, на бестелесный предел, представляет теперь всякую возможную идеальность, причем последняя лишается своей каузальной или духовной действительности.»¹⁴⁶

Необходимо прояснить возникшие параллели между бестелесным событием Делёза и природой «бестелесного» звука. Что же такое «бестелесный звук»? И в чем состоит его «поверхностный эффект»?

Классическое понимание музыкального звука как наименьшего структурного элемента обладает рядом особенностей, определяющихся как устройством слухового аппарата, так и «коммуникативной природой музыкального искусства и эстетическими запросами музыкантов и слушателей»¹⁴⁷, что отличает его от широкого спектра существующих «немузыкальных звуков». В подобном определении из статьи Ю.Н.Рагса в музыкальной энциклопедии, даются также и частотные характеристики, а, в качестве необходимого условия бытования звука, выдвигается требование наличия громкости выше уровня шума в помещении. В случае со спектром звуков, применяемых С.Шаррино и Х.Лакхенманном, мы сталкиваемся с тем, что принадлежит, с точки зрения подобной классификации, к времузыкальной области. Нередко эти тихие невесомые звучности едва ли привышают по громкостному уровню шум в помещении. Большинство этих эффектов требует наличие микрофонов и подзвучки, без которых проявляет себя с большим слушательским трудом и интенсивной работой восприятия. Природа этих звучаний

¹⁴⁵ . <http://www.iscm.ru/index.php?page=composers&id=arensky&composer=sciarrino&work=research> (01.02.2012)

¹⁴⁶ Жиль Делез Логика смысла Раритет Деловая книга Москва Екатеринбург 1998 с.19 // URL:<http://www.electroniclibrary21.ru/philosophy/delez/02.shtml> (дата обращения 01.02.2012)

¹⁴⁷ Музыкальная энциклопедия// URL: http://enc-dic.com/enc_music/Zvuk-Muzykalnyj-2813.html

иррациональна, так как не исходит из привычной инструментальной практики, ориентируя исполнителя на нетрадиционное использование инструмента. Бестелесность таких звуков проявляет себя в отсутствии абсолютно точных характеристик, сосредоточиваясь на воспроизведении предписываемых исполнительских манипуляций, в зависимости от адекватности авторскому замыслу, результат может быть в той или иной степени соответствующим ожидаемому.

«Поверхностные эффекты» - в данном случае это скорее метафора, возникающих звуковых резонансов, сложно поддающихся анализу, так как они зависят, кроме всего прочего и от акустических параметров того помещения, где воспроизводятся.

Делёзовские поверхностные эффекты – это «внутренние фантомы», впитывающиеся «глубиной других тел» - «чрезвычайно тонкие пленки» - неосознаваемые объекты, интегрирующиеся в наши мысли и акртикулирующие философию фантазма. Смысл скрывается в перестановке внешнего и внутреннего уровней «в темпоральной осцилляции, всегда заставляющей фантазм предшествовать себе и следовать за собой».¹⁴⁸

В данном случае, и те и другие «поверхностные эффекты» - понятие Ж.Делёза, и метафора, примененная к новой музыке отражают единый принцип «складки мысли»: интерпретация «бестелесного», отталкивается от стоицизма у французского философа, а новая музыка также по своему претворяет в мире призвуков Делёзовскую идею.

Звуковая концепция С. Шаррино заключается в новом контексте звуков, зачастую не столько отринутых традиционной исполнительской практикой, как в случае с Х.Лакенманном, сколько маргинальных, то есть не основных. Так в Caricció для скрипки соло (1976) он не «внедряет» флажолеты в общую звуковую ткань, а напротив, парадоксальным образом полностью ее выстраивает из «неосновных» звуков, меняя их привычный контекст. Более того, он использует разнообразнейшие, крайне редко применяемые флажолеты у струнных (вплоть до седьмого обертона, а также у самой подставки).

Caricció довольно быстро вошли в исполнительский репертуар благодаря скрипачу Сальваторе Аккардо, которому и были посвящены. Таким образом, композитор соотносит «эффекты с эффектами», прослеживая возникающие «связи между ними» интегрируя их в область привычной практики.

«Бестелесные эффекты никогда не бывают причинами друг друга. Скорее, эффекты - лишь "квази-причины", подчиняющиеся законам, выражающим, возможно, в каждом конкретном случае

¹⁴⁸ Фуко М. Theatrum philosophicum//URL: <http://filosof.historic.ru/books/item/f00/s00/z0000171/st000.shtml> (дата обращения: 20.01.2013)

относительное единство или смешение тел, от которых эти эффекты зависят как от своих реальных причин»¹⁴⁹.

Призвуки, и даже не звуки, которыми оперирует композитор в своих *Capriccio*, выносят на поверхность сверх-звучность, которая может возникнуть вследствие определенных акустико-резонансных эффектов при виртуозном исполнении, например, Каприсов Паганини. Искажение привычных звуков, преобразование их в легчайшие бестелесные призвуки, которые резонируя друг с другом образуют изумительные «воображаемые мелодии» -это «поверхностные эффекты» из которых «испаряются» первопричины звучания, а остаются лишь следствия. «Парадокс - это освобождение глубины, выведение события на поверхность и развертывание языка вдоль этого предела. Юмор - искусство поверхности, противопоставленное старой иронии - искусству глубины и высоты».¹⁵⁰

Среди особых концептуальных свойств музыкального языка С.Шаррино можно назвать парадоксальность мышления, и юмор, с которым он выносит на поверхность глубинные процессы. Так масштабный оперный жанр он воплощает средствами одноголосного по своей природе инструмента- флейты, в своей “*L’ opera per flauto*”.

L’opera per flauto (1990) включает в себя семь частей, написанных в период между 1977 и 1990 годами. Долгий отбор искомых звучностей для того, чтобы ими свободно оперировать определил неспешность разворачивающегося творческого процесса в этом сочинении. Части цикла включают в себя названия, не объединенные какой-либо общей идеей, кроме выявления разнообразнейшего флейтового «лексикона». Одна из них-“*Hermes*”- из греческой мифологии. В греческой мифологии он - посылный между богами и смертными, тот, кто ведет души мертвых в загробную жизнь. И снова звуковой интерес композитора оказывается на пороге: между божественным и человеческим, между жизнью и смертью.

¹⁴⁹ Жиль Делез Логика смысла Раритет Деловая книга Москва Екатеринбург 1998 с.19 // URL:<http://www.electroniclibrary21.ru/philosophy/delez/02.shtml> (дата обращения 0.1.02.2012)

¹⁵⁰ Жиль Делез Логика смысла Раритет Деловая книга Москва Екатеринбург 1998 с.25 <http://www.electroniclibrary21.ru/philosophy/delez/02.shtml>

Salvatore Sciarrino
HERMES
 per flauto
 da eseguire nei luoghi più echeggianti

a Roberto Fabbriciani

Понимание музыки, как определеого порога восприятия, провозглашенное в творчестве Ж.Гризе¹⁵¹ оказывается актуальным для итальянского композитора. Динамические контрасты от фортиссимо к тишайшей динамике не меняют общего «размытого» колорита. По-прежнему работая с призвуками, однако, реализуемыми в различном динамическом качестве, в этой пьесе С.Шаррино обращается к резонирующим гроздьям мультифоников.

¹⁵¹ G. Grisey: 'Tempus ex machina: a Composer's Reflections on Musical Time', *CMR*, ii/1 (1987), 238–75

Использование в качестве основных звучаний - призвуков и всевозможных периферийных, в прежней композиторской практике способов звукоизвлечения – одна из характерных черт новой музыки. Тембро-красочный глоссарий составляют и мультифоники у духовых, наряду с нетрадиционными способами вдувания, и изменения окраски звука (осцилляции) и флажолеты у струнных, и призвуки при особом ведении смычка – от *molto sul tasto*, до *molto ponticello*. Результаты этих специфических приемов образуют в сочетании друг с другом «воображаемые мелодии», которые возникают в результате резонанса. Подобная «призрачность» заставляет вслушиваться, рассматривая всевозможные тончайшие и незримые «оттенки белого».

All'aure in una lontananza (Аура на расстоянии) - название одной из частей, навеянное сонетом итальянского поэта Джамбаттиста Марино (1569-1625). Отсылая слушателя к поверхностному уровню звучания, отстраненному, прошедшему своего рода пространственно-временную фильтрацию, С.Шаррино оперирует тончайшими градациями от пиано (*p*) – в сторону уменьшения силы звука - до *pppp* и даже до обозначения «нулевой звучности», свойственной спектралистам, – то есть возникновения звука из тишины. Основные приемы этой пьесы во многом типичны для итальянского композитора: легкие и невесомые двойные тремоло, чередующиеся с громкими, полными «воздушного шума» звуками на форте, разграничивающими переходы от одного вида тремоло, к другому. Звуки проступают сквозь невидимые фильтры, отражая нечто лишнее телесности – ауру, свечение, незримую энергию.

Salvatore Sciarrino
ALL'AURE IN UNA LONTANANZA
per flauto in sol (o flauto in do o flauto basso)

a Roberto Fabbriani



Secondo il proprio respiro

С. Шаррино делает нечто подобное и в кларнетовой пьесе «Позволь мне умереть, не проснувшись» (Let me die before I wake, для кларнета-соло) (1982). Композитор находит изумительную метафору: «муха, бегущая по краю зеркала: это украшение для вечности». Линия горизонта, отделяющая сновидение от яви, бытие от смерти. Сам композитор говорит об этом следующее: «Со мной музыка достигает пороговой области. Подобно мечтам, в которых проявляются очертания сущностей, но они еще не существуют «...»И эти очертания пересекаются с порогом бессознательного состояния, с мерцанием. Звуки, расположенные невероятно близко к горизонту чувств вас посетят при переходе из древней тишины в затопленные отделы памяти».¹⁵²

¹⁵² <http://www.iscm.ru/index.php?page=composers&id=arensky&composer=sciarrino&work=research> (0.1.02.2012)

Вокальные, хрипящие, ударные, дрожащие, трепещущие звучания «Оперы для флейты» отражают в большей степени экзистенциальный, нежели реальный подход к «воображаемой опере» в *L'opera per flauto*. Пространственно-акустический параметр, становится, в данном случае, лишь плодом воображения.

Использование как реальной, так и сложно-преобразованной тишины - это его собственный композиторский способ освобождения, от какой бы то ни было композиционной риторики. Сознательно отклоняя структуралистский подход, Шаррино балансирует на грани интуиции и структурирования; на грани призрачности и бытия. «Нельзя сказать, что эффекты существуют. Скорее, они нечто такое, что в чем-то содержится или чему-то присуще, обладая тем минимумом бытия, которого достаточно, чтобы быть не-вещью, не существующей сущностью.»¹⁵³

Призрачность, бестелесность, оперирование утонченностью всех возможных и воображаемых оттенков белого, необходимость вслушивания, включения воображения – все эти компоненты составляют эстетику С. Шаррино.

Линия преемственности прослеживается со всей очевидностью: Л. Ноно – Х. Лахенманн – С. Шаррино. Несмотря на явные отличия в технологии построения внутризвучкового пространства, отличающие структуралистский принцип Лахенманна, от интуитивно-структурного подхода С.Шаррино, своеобразная «логика смысла» оказывается вполне сопоставимой в обоих случаях: некоторая отстраненность звучания, оперирование призвуками, невозможность дифференцировать полнейшую тишину и тишайшие невесомые звучности вызывают ассоциации с бесконечностью и бестелесностью ленты Мёбиуса:

«Только огибая поверхность и следуя границам, можно переходить на другую сторону, - таковы свойства кольца Мёбиуса. Неразрывность изнаночной и лицевой сторон смещает все уровни глубины. А поверхностные эффекты в одном и том же Событии, которое вобрало в себя все события, привносят в язык становление с его парадоксами».¹⁵⁴

¹⁵³ Жиль Делез Логика смысла Раритет Деловая книга Москва Екатеринбург 1998 с.34
//URL:<http://www.electroniclibrary21.ru/philosophy/delez/02.shtml> (дата обращения 20.01.2013)

¹⁵⁴ Там же с.33 <http://www.electroniclibrary21.ru/philosophy/delez/02.shtml>

III

Серия третья: предложение.

1. Преамбула: звуковые и языковые элементы.

Прежде чем обратиться к третьей серии парадоксов и сопоставлению элементов языка со звуковыми объектами, необходимо определить в какой степени сопоставимы языковые и музыкальные средства и возможно ли осуществить аналитическую параллель Ж.Делёзу и Л.Кэроэлли.

Множество существующих исследований, посвященных семантическим связям и специфике смысловых отношений в музыке, развивая полемику на эту тему, останавливаются на невозможности абсолютно четко и логически адекватно сопоставить музыкальный язык и литературный, обрисовать смысловые и структурные характеристики этой, безусловной, но отнюдь не очевидной общности. «Музыка стоит совершенно особняком от всех других искусств» – утверждает А.Шопенгауэр. Он утверждает, что в ней мы не видим подражания, воспроизведения какой либо идеи существ нашего мира. И несмотря на это, она - такое великое и прекрасное искусство, так могуче действует на душу человека и в ней так полно и глубоко им понимается, в качестве всеобщего языка, который своею внятностью превосходит даже язык наглядного мира,- что мы несомненно должны видеть в ней нечто большее, чем *exeritium arithmeticae occultam nescientis se numerari animi*, как определил ее Лейбниц, который однако был совершенно прав постольку, поскольку он имел в виду лишь ее непосредственное и внешнее значение, ее оболочку.»¹⁵⁵

Абстрактность звукового мира, невозможность абсолютной идентификации музыкальных звуков – человеческой речи, сохранялась и в прежние эпохи, несмотря на стремление к коммуникации, выраженной посредством определенных моделей, соотносимых с речевыми элементами. Воспроизводя музыкальное содержание посредством определенных форм и их последующего развития, образовывался прочитываемый смысловой ряд, доступный пониманию слушателя, опирающегося на знакомые звуковые модели.

«Какой демон, – говорит П.Булес, – вовлекает композиторов в литературу? Какая власть заставляет их самих стать писателями? Или это просто страстное желание после утерянного рая, этого древнего союза, который они вновь тщетно стремятся обрести?» - задает риторический вопрос композитор.

¹⁵⁵ Шопенгауэр А. О сущности музыки. Выдержки из соч. Шопенгауэра под. Историко-эстет. секции и со вступ. статьей К. Эйгес. – Петроград, Музыкальное государственное издательство, 1919//URL:

<http://www.opentextnn.ru/music/interpretation/?id=2431> (дата обращения 20.12.2012)

Основные идеи, касающиеся соотношения литературного и музыкального языка французского композитора, сосредоточены в области музыки с текстом и адекватной передачи текста звуковыми средствами, согласно оригинальной авторской концепции, которая может существовать как отдельно от литературной составляющей, так имея отдаленные ассоциации с ней. В своей статье под названием: «Булез и другие: о взаимодействии и формах дистанцирования музыки, поэзии и литературы»¹⁵⁶

Н.Петрусева полагает, что взаимосвязь формы и содержания и общность природы аналитического подхода отмечал еще К.Леви-Стросс, цитируемый П.Булезом в статье «Форма»: «Содержание выводит свою сущность из структуры, а то, что называется «формой», есть «структурирование» локальных структур, которые есть содержание».¹⁵⁷ С позиции П.Булеза, в сериальной музыке нет места фиксированным безотносительным формам. Эту точку зрения можно с легкостью перенести и на всю новую музыку. Именно подвижность структур и мобильность форм, создает дополнительные непреодолимые сложности для восприятия новой музыки в качестве языка.

Формируя свою собственную структурно-синтаксическую систему, каждый композитор по сути, создает свой собственный язык. Однако, литература также не стоит на месте и не склоняется к застывшим формам. «То, каким образом эстетические манипуляции с языком влекут за собой интерпретационное сотрудничество адресата»¹⁵⁸, интересуется У.Эко, разработавшего свой семиотический подход к диалектике «открытых» и «закрытых» текстов. «Так называемые открытые тексты – это всего лишь крайние и наиболее вызывающие случаи использования (в эстетических целях) того принципа, который лежит в основе и порождения и интерпретации любых текстов».¹⁵⁹»

Новая музыка во множестве случаев является «открытым текстом». Интерпретация может быть столь же различной, как и восприятие музыкальной композиции, с тем лишь отличием, что текст оперирует словами, имеющими в той или иной степени общепринятое значение, а новая музыка стремится зачастую к воссозданию неповторимых необычных звуков и звучаний. И вместе с тем, эти звуки, без точной высоты, именуемые в элементарной теории музыки шумовыми, зачастую обладают какими-то вполне живыми или даже бытовыми ассоциациями. И разница в восприятии вербального и музыкального текста оказывается в том, что в первом случае интерпретация – это чтение «между строк», а во втором – плод воображения и ассоциативности. В связи с этим, проведение подобных параллелей не выглядит столь уж бессмысленным. Французский ученый

¹⁵⁶ Петрусева Н.А. Булез и другие: о взаимодействии и формах дистанцирования музыки, поэзии, литературы Статья // Вестник Пермского университета. rfp.psu.ru/archive/6.2010/content_ru.pdf (10.01.2012)

¹⁵⁷ П.Булез Форма //Слово композитора Сб. трудов РАМ им. Гнесиных вып. 145 (стр 14) пер. Т.Цареградской -106 с.

¹⁵⁸ У. Эко «Роль читателя» СПб symposium Москва из-во РГТУ 2005г. – 502с.(стр. 9)

¹⁵⁹ Там же (стр.14)

Эмиль Бенвенист считает, что музыка попадает в группу систем с неозначающими единицами и, следовательно, музыка — «это такой язык, у которого есть синтаксис и нет семиотики.»¹⁶⁰ С этой точки зрения, попытки оперировать смысловым содержанием музыкальной композиции — тщетны.

Однако, никто не может отрицать, что новая музыка обладает, даже в самых крайних случаях и проявлениях экстремизма и эпатажа, своеобразной логикой и эта логика несет в себе совершенно определенную смысловую нагрузку, выраженную автором в оригинальной концепции.

В своем культурологическом исследовании «Древо музыки» Г.Орлов упоминает книгу Уилсона Кукера «Музыка и смысл», который начинает с краткого описания семиотического подхода: Семиотика, будучи наименованием научного исследования общей теории знаков, с его точки зрения охватывает знаки любой мыслимой природы — знаки, участвующие как в индивидуальной и общественной жизни людей и животных, так и в языковом и доязыковом поведении и во всех его психологических и физиологических проявлениях. Она же, в свою очередь и служит основой любого исследования того, что мы называем «смыслом», подходим ли мы к нему с точки зрения теории информации, психолингвистики, металингвистики или, как в нашем случае, с точки зрения искусств и, в частности, музыки.¹⁶¹

Такой подход допускает не только параллели, но и возможность структурно- семиотического анализа. Концептуальные объяснения собственных композиторских идей, озвученные в интервью, опубликованные в изданиях, или даже описываемые перед нотным текстом, свойственные в целом новой музыке, создают весьма богатую почву для размышления. В связи с приведенными точками зрения на музыкальную композицию, в которой в первом случае отрицается наличие семиотики, а во втором — напротив, утверждается правомерность семиотического анализа, идея проведения подобных аналогий не выглядит абсурдной и противоречащей здравому смыслу.

Л.Ноно в своей известной статье «Текст- музыка – пение» переведенной в последствии Х.Лахенманном утверждает, что наше знание о связях между языком и музыкой исходит от той традиции, когда композитор обращался со словом как с транспортным средством семантического содержания, причем отношение фонетической структуры слова или предложения к семантическому ядру, если и учитывалось, то в такой степени, как будто она могла стать

¹⁶⁰ Цит. По: М.Ш. Бонфельд Музыка: язык или речь?//URL:<http://www.opentextnn.ru/music/Perception/?id=1416>(дата обращения: 20.01.2012)

¹⁶¹ Цит. По: Г.Орлов Древо музыки -2-е испр. Изд. –СПб- Композитор 2005 – 440 с.(с. 357)

действенной наряду с привычными композиционными элементами.¹⁶² А в настоящий момент путь оказывается свободным для того, чтобы использовать в композиции связь между фонетическим материалом и семантическим содержанием.¹⁶³

Эта связь наиболее очевидна в музыке с текстом или в возникновении звукового материала непосредственно из текстового, как в «ТЕМЕ – памяти Дж.Джойса» (*Tema– Omaggio a Joyce*) Л.Берио. Объектом словесно-звукового творчества стала «11 глава «Улисса», прочитанная на трех языках – английском, французском и итальянском. Джойс, обозначавший эту главу как *fuga per canonem* 11- открыл пути для возможных полифонических манипуляций наложения текстов. Сначала английский был объединен в контрапункте с английским же, потом английский контрапунктически соединился с французским, а потом он работал уже только с английским текстом, методом фильтрации определенных фонем, и извлечения из них звуковых элементов музыкальной композиции.

С меньшей очевидностью можно представить себе абстрактную связь речи и звуков, в исключительно инструментальной музыке, не имеющей какого бы то ни было вербального цитирования. Л.Ноно включал поэтический текст непосредственно в партитуру, безотносительно от того, озвучен он или нет (как в 1 -й и 3-й частях *Canti di vita e d'amore* или в квартете *Fragmente-Stille. An Diotima*), который не просто навеян поэзией Гёльдерлина: а скорее целиком и полностью проникнут ею. По всей партитуре разбросаны очень фрагментарные (слово, два слова, короткая фраза) цитаты из стихов. Перед нотным текстом напечатаны текстовые фрагменты (строки, синтагмы, слова).

Поэзия Ф.Гёльдерлина, к которой обращались в своем творчестве такие композиторы второй половины XX столетия как Х.В.Хенце, В.Рим, Б.Фуррер, Х.Холлигер, обнаруживала концептуальные параллели с их творчеством своей выверенностью образов, фрагментарностью мышления, отвечающей современному художественному сознанию. М.Хайдеггер в статье о Гёльдерлине говорит об особом свойстве его «слова», ибо этот поэт сочиняет поэзию, определяя ее собственное новое время – время «богов сбежавших» и «бога приходящего».

Сущность его поэзии – предвосхищение некоего исторического времени. Это «скудное время», согласно М.Хайдеггеру, будучи удвоенным в недостатке «Ничто»- в «Больше нет богов сбежавших» и «Еще- Нет Приходящего [бога].»¹⁶⁴ Возможно, именно это свойство поэзии

¹⁶² Л. Ноно Текст-Музыка-Пение//Слово композитора Сб. трудов РАМ им. Гнесиных вып. 145 (с36-38) – 106 с.

¹⁶³ Л. Ноно Текст-Музыка-Пение//Слово композитора Сб. трудов РАМ им. Гнесиных вып. 145 (с36-38) – 106 с.

¹⁶⁴ Хайдеггер М. Гёльдерлин и сущность поэзии» Логос. Философско-литературный журнал. Вып. 1. М., 1991, с. 37-47. Памяти Норберта фон Хеллинграта, погибшего 14 декабря 1916 г. Пять ключевых слов.
//URL:http://imwerden.de/pdf/o_hoelderlin_heidegger_sushchnost.pdf

Ф.Гёльдерлина – её своеобразное «безвременье» объясняет всевозрастающий интерес к ней и в том числе, и со стороны новой музыки.

В примере со второй частью квартета Л.Ноно, «К Диотиме» текстуальная сторона цитирования поэзии становится доступной лишь при знакомстве с текстом: краткие фрагменты стихов вписаны в партитуру, служа некими «тайными знаками», лишь приоткрывающими дорогу к постижению смысла, заложенного в музыкальных образах. «На меня произвело большое впечатление издание Ф.Гёльдерлина в “Roter Stern” ***, писал композитор- На факсимильных репродукциях я увидел как Ф.Гёльдерлин думал и сочинял. Как он ставил рядом различные фрагменты. Он писал здесь одно,... там что-то другое , как будто действительно хотел запечатлеть в пространстве симультанность мышления, которой мы обладаем».¹⁶⁵ Использование 52 фрагментов текста Гёльдерлина из стихотворений разных лет отражено появлением новой цифры в нотном тексте. Л.Ноно выбирает и даже столь краткие фрагменты поэзии, состоящие лишь из одного-двух слов, разделенные паузами и фрагментарно рассеянные. Фрагментарность, присущая современному художественному сознанию, разобщенность и интеграция элементов в одновременности сочетаются с «дышащей ясностью»¹⁶⁶, посредством пауз и фермат, образующих в квартете шкалу различной продолжительности.

Применительно к новой музыке, оперирующей отнюдь не привычными композиционными элементами, представления о связи с литературным языком и его смысловыми категориями, тем более призрачны и размыты. Хотя в отношении грубого статистического анализа классиков, к примеру позднего Л.Бетховена, Л.Ноно предостерегает от формального подхода, утверждая что, хотя в Девятой симфонии заключено не более того, что было систематизировано в XIX веке, налицо «постоянное разбивание формальных схем, моделей.»¹⁶⁷

С точки зрения художественных средств современная литература и новая музыка во многом обнаруживают общность методов. Новый контекст привычных слов, и новый контекст шумовых звуков окружающего мира, заключался в их иммиграции в филармоническое пространство. Звуковое событие, воспроизводимое определенными инструментальными средствами, помещенное в особое концептуальное пространство репрезентирует новые возможности индивидуального музыкального языка.

Таким образом, обратившись к музыкальным примерам из новой музыки, демонстрирующим разнообразные принципы взаимодействия с текстом, можно прийти к выводу, что сопоставление звуковых и языковых средств не может носить однозначный характер. Далее следует вернуться к

¹⁶⁵ Цит. По:Н.Власова Струнный квартет: диалоги во времени//Музыкальная академия №1 1996 (с.58)

¹⁶⁶Одно из сочинений Л.Ноно носит название «Дышащая ясность»""Das atmende Klarsein," 1981

¹⁶⁷ «А могло быть иначе...»- интервью с Луиджи Ноно//Слово композитора Сб. трудов РАМ им. Гнесиных вып. 145 перевод М.Чистяковой (стр. 78)_ 106 с.

тексту Делёзовской «Логике смысла», и совершить попытку найти аналогии его примерам из Л.Кэролла.

2.Предложение

«Между событиями-эффектами и языком - самой возможностью языка - имеется, существенная связь. Именно события выражаются или могут быть выражены, высказываются или могут быть высказаны по крайней мере, в возможных предложениях. Внутри предложения много отношений. Какие же из них ближе всего к поверхностным эффектам, или событиям?»¹⁶⁸

Акустические события конкретной инструментальной музыки Х.Лахенманна, образующие её звуковые архетипы также связаны с его индивидуальным композиторским языком, его методом высказывания. Сопоставив внутренние отношения «событий эффектов» и языковых структур, проведем некоторые параллели.

Основным критерием и элементом денотации, с логической точки зрения, согласно Ж.Делёзу, выступает «Истинность стили ложность». Истина" означает либо то, что положение вещей эффективно заполняет соответствующую денотацию, либо то, что индексы "реализуются", либо то, что образ правильно подобран. "Истинно во всех случаях" означает, что заполнен весь бесконечный ряд конкретных образов, соединяемых со словами, и при этом никакого отбора уже не требуется. "Ложь" означает, что денотация не заполняется либо из-за какого-то дефекта избираемых образов, либо из-за принципиальной невозможности создать образ, объединяемый со словами.

Заполняемость образов, объединенных словами, соответствует построению музыкальной структуры, в свою очередь являющейся результирующей по отношению к упорядоченности звуковых качеств, образующих контрапунктическим образом звуковой феномен. Манифестация: связь между предложением и субъектом, который говорит и выражает себя. Желание и вера, сопутствующие предложению - это каузальные умозаключения, а не ассоциации. Желание - это внутренняя каузальность образа, относящаяся к существованию объекта или соответствующего положения вещей. Соответственно, вера - это предвосхищение объекта или положения вещей, существование которых должно задаваться внешней каузальностью. Отсюда не следует, что манифестация вторична в отношении денотации. Напротив, благодаря ей денотация вообще становится возможной, а умозаключения обеспечивают систематическое единство, порождающее

¹⁶⁸ Жиль Делез Логика смысла Раритет Деловая книга Москва Екатеринбург 1998 // URL:<http://www.electroniclibrary21.ru/philosophy/delez/02.shtml> (дата обращения 20.12.2012)

ассоциации [слов и вещей]. Эта мысль во многом близка идее «восприятия акустического события в перспективе» Х.Лахенманна.¹⁶⁹

В данном случае события-эффекты и способы их звуковой интерпретации также взаимосвязаны и тождественны. Импульсный звук из приводимой ранее классификации звуковых объектов Х.Лахенманна, отражающий столкновение, оказывается проводником в мир акустического события, развертывающегося перед слушателем в перспективе, и открывающего дальнейшие перспективы для своего развития. Внутризвуковое пространство, проецирующее подобное акустическое событие имеет свою сложную структуру и внутреннюю иерархию, моделирующую частоты, и внутреннее время звука – атаку и угасание. Также, как и «внутри предложения много отношений.»¹⁷⁰ Какие же из них ближе всего к поверхностным эффектам, или событиям? - спрашивает Делёз? Три типа отношений, выделяемые исследователями в предложении обозначены следующим образом:

1. *Денотация* [обозначение] или индикация [указание] говорит об отношении предложения к внешнему положению вещей (*datum*). Положение вещей *индивидуализируется*, включает в себя те или иные тела, смещения тел, качества, количества и связи. Процедура обозначения заключается в соединении слов с *конкретными* образами, которые и *должны* "представлять" положение вещей: изо всех образов, ассоциированных со словом - с тем или иным словом в предложении, - нужно отобрать, выделить то, что соответствуют именно этому комплексу. «Обозначающая интуиция выражается в форме: "это - то", "это - не то".

Вопрос о том, изначально ли такое соединение слов с образами или производно, необходимо оно или произвольно, пока еще не стоит.»¹⁷¹ Слово соединяется с конкретным образом, аналогично тому, как звук соединяется с акустическим событием его воспроизводящим, однако эта ассоциативная связь в большей мере абстрактная, нежели она обращена к конкретному бытовому эпизоду, в связи с помещением звука в новый контекст.

«Отдельные слова в предложении, вообще все лингвистические составляющие всегда играют роль пустых форм для отбора образов и, следовательно, для обозначения любого положения вещей.» - говорит Ж.Делёз далее. Не следует рассматривать такие слова как универсальные понятия, поскольку они являются лишь формальными *сингулярностями* [единичностями],

¹⁶⁹ «Я работаю с действенным аспектом звука. Сыгранная пиццикато нота «До» является не только консонантным событием в До- мажоре или диссонансным в до-бемоль мажоре. Это также натянутая с определенной силой и ударившаяся о гриф струна. Я слышу в этом действие. Это единственный тип восприятия жизни. Если я слышу столкновение двух машин – одна о другую, - возможно я слышу определенные ритмы или частоты, но я не скажу: «О, какие интересные звуки!», я спрошу «Что произошло?» Аспект восприятия акустического события в перспективе «Что произошло?» - вот что я называю «конкретной инструментальной музыкой».

¹⁷⁰ Делёз Ж. Логика смысла Раритет Деловая книга Москва
Екатеринбург 1998//URL:<http://www.electroniclibrary21.ru/philosophy/delez/02.shtml> (дата обращения: 10.01.2012)

¹⁷¹ Там же <http://www.electroniclibrary21.ru/philosophy/delez/02.shtml> (10.01.2012)

функционирующими в качестве чистого "указателя" или, по Бенвенисту, индикатора.¹⁷² И эти формальные сингулярности еще в значительно большей степени возводят «акустическое событие в перспективе» в ранг единичного, помещенного в определенный контекст и резонирующего в соотношении с другими.

Х.Лахенманн утверждает, что нередко композитор соединяет, казалось бы, несоединимые вещи по причине, которая ему и самому не ясна. Но делает он это потому, что подозревает некое смысловое единство. А в свою очередь, связь между двумя музыкальными событиями, согласно его мнению, может одновременно располагаться на различных уровнях. Ибо акустическая "прямая" в отношении музыки – это далеко не всегда кратчайшее соединение между двумя звучащими объектами; общий знаменатель, действующий в произведении "мостик" часто лежит в других плоскостях, часто его не удаётся обнаружить, часто он не выговаривается, но тем отчетливее чувствуется¹⁷³.

Интереснейший пример органического взаимодействия текста и музыки, или скорее даже синтетического единства вербального и звукового начала, обращенных к созданию авторской концепции представляет собой сочинение Х.Лахенманна «Салют Кодуэллу» (1977) для двух гитар. Основная идея была подсказана текстом Кристофера Кодуэлла-отрывком из его трактата «Буржуазная иллюзия и действительность».

Англичанин К. Кодуэлл (1908-1937), известный большую часть своей жизни как Кристофер Спригг, увлечшись марксизмом с конца 1934 г., он писал об универсальности буржуазного искусства, его неизменности сказочности наполненности миражами, призванных дать обманчивое удовлетворение инстинктам, обострённым современным капитализмом. С его точки зрения это опиум для народа; это «искусство, рисующее искажённый мир, ибо мир действительно искажён.»¹⁷⁴

Х.Лахенманн в своем творчестве неоднократно отмечал качестве своих эстетико-философских приоритетов стремление к коренному слоому стереотипов «прекрасного», присущих буржуазному искусству. Идеи Кодуэлла обнаружили очевидную общность с эстетическим «кредо композитора». С его точки зрения, неоднократно высказываемой им в его эстетических эссе, искусство как раньше, так и сейчас представало в виде упорядоченного для общества, стремление которого было к примирению с самим собой в качестве «проводника иррациональной защищенности». Альтернатива этому пониманию искусства – движение рации, попытка

¹⁷² Делез Ж. Логика смысла Раритет Деловая книга Москва
Екатеринбург 1998//URL: <http://www.electroniclibrary21.ru/philosophy/delez/02.shtml> (дата обращения: 10.01.2012)

¹⁷³ Лахенманн Х., 1996, с. 107. Цит. по: Колико, Н. Композиция Хельмута Лахенманна: эстетическая технология: Автореф. дис. на соиск. учен. степ. к.иск.: Спец. 17.00.02 / ; [Рос. акад. музыки им. Гнесиных]. Лахенманн Х., 1996, с. 107) – 177 с.

¹⁷⁴ Кодуэлл К., Иллюзия и действительность, М., 1969//URL: http://www.catalogxy.ru/books/2299817_illyuziya-i-deystvitelnost.htm (дата обращения: 10.01.2012)

оторваться от общественных норм, продукт и одновременно свидетельство мышления - «медиум беззащитности». придавала силы и энергию и самому композитору, и была актуальной для творчества И.С.Баха, В.Моцарта, Л.Бетховена, А.Шёнберга, в противовес бюргерскому пониманию музыки как искусства.¹⁷⁵

Еще в годы учебы у Л.Ноно Х.Лахенманн учился новому слышанию, из которого изгонялись все возможные элементы буржуазности. В связи с этим, вполне понятно, что Х.Лахенманна интересовала не только манифестаторская пафосность текста К. Кодуэлла. Этот текст ему был интересен и близок по содержанию, а его смысл он стремился донести до слушателя не только звуковыми средствами и образами, но и посредством его точной передачи энергией исполнительского жеста.

В связи с сопоставлением музыки и речевых аспектов уместно будет привести еще одну цитату из Х.Лахенманна: он утверждает, что «современная музыка "отказалась от своего речевого характера и познала самую себя как *безмолвное структурное образование*. На этом уровне возникает нечто новое, то, что кардинально отличается от старого тонального материала. Оно осознанно ориентируется на категорические рефлексии в связи с этим музыкальным материалом, и представляет таким образом "бесконечную" цель будущих композиций».¹⁷⁶

Приведем используемый Лахенманном в *Salut für Caudwell* текст, который мог бы быть комментарием к его творческим устремлениям - точным и ясным: «Если наша свобода лишь частично укоренена в обществе, она неполна. Все сознание отмечено печатью общества. Но будто не зная этого, вы мните себя свободными. Эта гордо несомая вами показная иллюзия есть знак вашего рабства. Мысль надеется обособиться от жизни, тем самым защитив часть человеческой свободы. Свобода, однако, не является субстанцией, нуждающейся в защите, но силой, создаваемой в активной борьбе с конкретными жизненными проблемами. Не существует нейтрального мира искусства. Вы должны выбирать между искусством, не осознающим себя, ложным и несвободным, и искусством, которое знает ваши условия жизни и выражает (их). Мы не перестанем критиковать содержание вашего буржуазного искусства. Мы ставим простой опыт над вами, заставляя звучать единым тоном жизнь с искусством и искусство с жизнью, чтобы сделать ваше искусство жизненным. Мы стремимся к тому, чтобы вы жили действительно в новом мире, и ваши души не оставались в прошлом. Вы до тех пор будете раздвоенными, пока не осознаете, что смешиваете механически использованные категории буржуазного искусства или механически перенимаете категории из области другого, пролетарского (искусства). Вы должны пройти

¹⁷⁵ Lachenmann, Helmut. Musik als existentielle Erfahrung: Schriften 1966—1995. Edited by Josef Häusler. Mainz: Breitkopf und Härtel, 1996 (s.460) (s.95)

¹⁷⁶ Lachenmann H. Zur Problematik des musikalischen Strukturdenkens // Musikkultur in der Bundesrepublik Deutschland. — Kassel: Gustav Boss Verlag, 1994 (S.103-104)

тяжелым путем творчества, заново сформулировав законы и техники искусства, которые отражают мир и являются частью вашей реализации (Verwirklichung). Поэтому мы говорим...¹⁷⁷»

В своем комментарии к *Salüt für Caudwell* композитор отмечает, что в ходе сочинения, т.е. при процессе демонтажа и уточнения звуковых взаимосвязей, у него возникало чувство, что музыка что-то сопровождает, чему-то сопутствует, если не тексту, то отдельному слову или мысли. Ему надлежало осмыслить то, что находилось «за текстом»¹⁷⁸

В этом сочинении сложно говорить о взаимодействии музыки и слова: эти две категории объединяются настолько органично, что невозможно представить музыкальную композицию в отсутствии второго компонента. Музыкальный манифест, громкий, отчасти эпатирующий своими идеями, и в тоже время, реализованный посредством приглушенных звучаний. В первом же такте у каждой гитары обозначение *erstickt* (заглушено, задавлено) создает эффект, который моментально переносит слушателя в иное вербально - акустическое пространство. Постепенно ритм превращается в полиритмию, сотканную из регулярных пульсаций.

Речитация гитаристов в точно нотированном ритме, контрапунктически взаимодействует с инструментальными партиями. Она создает определенные сложности координационного характера для исполнителя, так как объединяются две противоположности: «плакатность» речитации и сложная исполнительской техникой, включающую в себя и координацию, связанную с необходимостью декламации текста в процессе игры. Угловатость и изысканность сочетаются во взаимодействии: текста с особыми звуковыми решениями, такими как например нисходящее глissандирование в конце, соответствующее заключительному параграфу текста.

В своем подходе к звуку Х.Лакхенманн стремится к противоположности привычным звучностям, которые, согласно его теории являются своего рода «бюргерскими архетипами». Постоянный поиск новых звуковых средств приводит к непрерывному процессу обновления языка и принципиальной невозможности выявить его закономерность и осознать как таковой.

Для композитора, согласно его же высказываниям об этом сочинении, область звучаний или принципов организации – есть всего рода "открытие белых пятен», которые должны проверяться и сопоставляться - с видениями [*Visionen*] и ощущениями человека, в определённых ситуациях. Это нечто наподобие "музыкальных архетипов". Порождения человеческого опыта не смотря на различия культурных, исторических и географических условий. Есть архетипы бюргерского общества. Нечто сходное я могу представить и в музыке. Это поиск постоянно иного континуума

¹⁷⁷ К. Кодуэлл, цитата (с изменениями и сокращениями) из книги «Буржуазная иллюзия и действительность»

Кодуэлл К., Иллюзия и действительность, М., 1969//URL: http://www.catalogy.ru/books/2299817_illyuziya-i-devystvitelnost.htm (дата обращения: 10.01.2012)

¹⁷⁸ Lachenmann, H.. Musik als existentielle Erfahrung: Schriften 1966—1995. Edited by Josef Häusler. Mainz: Breitkopf und Härtel, 1996 (S .390) – 462s.

направленного на сферы, обращенные к нашим актуальным вневременным опытам, потребностям, стремлениям.

2. Апеллируя к следующей составляющей предложения, *сигнификации*, Делёз определяет, что с её точки зрения, элементы предложения представляют собой "означающее" понятийных содержаний, способных отсылать к другим предложениям, которые, в свою очередь, выступают в качестве предпосылок данного предложения. Сигнификация определяется этим порядком понятийных импликаций. (*Импликация* - знак, определяющий отношение между посылками и заключением; "следовательно" - знак *суждения*, задающий возможность самого утверждения как вывода из того, что заключено в понятии.), где рассматриваемое предложение вводится только как элемент "доказательства" в самом общем смысле слова: либо как посылка, либо как заключение. Далее, отсылая к Кэрроллу, он определяет, что парадокс, лежащий в самой сердцевине логики и имеющий решающее по важности значение для всей теории символического вывода и сигнификации, - ни что иное, как парадокс Л. Кэрролла, изложенный в блестящем тексте "Что черепаха сказала Ахиллу".

Все это позволяет сказать, что сигнификация никогда не бывает однородной, а два знака - "имплицитует" и "следовательно" - полностью разнородны, и что процедура вывода никогда не обосновывает денотацию, ибо последняя уже выполнена: один раз в предпосылках и другой раз в заключении. «От денотации через манифестацию к сигнификации и обратно - от сигнификации через манифестацию к денотации - нас влечет по кругу, который и составляет круг предложения. Должны ли мы ограничиться этими тремя отношениями предложения, или следует добавить четвертое, *которое было бы смыслом?* - это и экономический и стратегический вопрос. Нам вовсе не нужно строить некую апостериорную модель, соответствующую вышеуказанным отношениям. Скорее сама модель должна работать а priori изнутри, раз уж она вынуждает вводить дополнительное отношение, которое -из-за своего исчезающего, неуловимого характера - не может быть опознано на опыте извне.»¹⁷⁹

В соответствии с этими критериями и смысловые основы новой музыки не могут быть ограничены какими бы то ни было привычными отношениями звуковых средств и логикой высказывания. «Круг предложения» подобен кругу взаимодействия звуковых объектов, объединенных не при помощи традиционной музыкальной формы, соотносимой в классической иерархии форм с речевым элементом- фразой, а на основании сверх-идеи авторской концепции, опрокидывающей привычную логику.

Возвращаясь к соотношению текста и музыкального содержания, следует обратиться к еще одному сочинению Х.Лахенманна "...*Zwei Gefühle... Musik mit Leonardo* (1992). Связи между

¹⁷⁹ Жиль Делез Логика смысла Раритет Деловая книга Москва

Екатеринбург 1998 //URL:<http://www.electroniclibrary21.ru/philosophy/delez/02.shtml> (дата обращения 10.01.2013)

звуковыми "событиями" и внемusикальным текстовым источником в этом произведении столь ясные, что в данном случае будет небезынтересно его проанализировать. Текст Леонардо да Винчи служит отправной точкой к конструктивному решению этой композиции. Исчерпывание текста влечет за собой окончание звукового материала. 16 разделов связаны с соответствующей частью текста. Точная темповая выверенность, посредством указаний метронома отграничена в тексте двойной тактовой чертой применительно к каждому из разделов. Распределение слогов между двумя чтецами приводит к принципу «осколочности», разбивающей линейный текст на поверхностную мозаичность.

Значение текстовой составляющей переносится в звуковую область, коррелируя музыкальный язык с вербальным, образуя своеобразный контрапункт, в котором взаимодействие со звуком осуществляется так же, как при членении текста на слоги.

В своей комментарии к "... *Zwei Gefühle ...* ", *Musik mit Leonardo* – автор утверждает, что сущность его работы исходила из связи слуха, его "структурной" ориентации т.е. внимательного наблюдения и восприятия звучащего момента материала, действующих в нём взаимосвязей – образами и ощущениями, которые возникают изнутри в ходе процесса наблюдения. Будучи связанными с ним они придают ему особую интенсивность. «Дешифровка [*Dechiffrieren*] дошедшего до нас сообщения и непосредственная работа восприятия обнаруживают тесно взаимосвязь. Они служат друг другу и образуют замкнутый круг переживаний»¹⁸⁰.

"...*Zwei Gefühle...* ", *Musik mit Leonardo* выявляет тенденцию к "отражению" некоего сюжетного процесса, заданного текстом. Речевая декламация, разделение на слоги и фонемы, выявление красочности языковых средств, в большей степени, чем в предыдущем примере, где присутствовали плакатность и ясность языкового выражения, определялись самим характером манифеста, направленного на противостояние буржуазности музыкальных вкусов.

Своеобразная «суггестивность» – активное воздействие на мир воображения в отношениях между языковыми и звуковыми средствами, свойственна не только музыке с текстом, как эти два последних примера из Х.Лакенманна. Это присуще также и исключительно инструментальным композициям и вместе с тем, отличительная черта новой музыки в целом. Название сочинения своего рода определение его содержания и композиционной структуры.

Возможная предполагаемая, но все же абстрактная сюжетность, или скорее образная аналогия, предопределенная словом: на подобное свойство языка – его способность в слове представлять не только за то, что имеет четкие и определенные очертания, но и за то, что подвижно, что дается только через свои «следы», делает ставку представительница «нового романа» Н. Саррот.

¹⁸⁰ Lachenmann, H. *Musik als existentielle Erfahrung: Schriften 1966—1995*. Edited by Josef Häusler. Mainz: Breitkopf und Härtel, 1996 (s.401) – 462s.

Слово находится на границе внешней и внутренней жизни человека, присутствия и отсутствия, соединяя и разъединяя их одновременно. Так и звуковой мир, находится где-то на грани между внутренним и внешним. Тонкость звучащей ауры, заставляющая вслушиваться, делает это обращение к призывам субъективным с точки зрения восприятия, и посему обращенным внутрь, к тончайшим нитям, связующим композитора и реципиента.

«Слова, утверждает Н.Саррот, обладают всеми качествами, необходимыми для того, чтобы улавливать, охранять и выносить наружу эти подземные движения, одновременно нетерпеливые и боязливые»¹⁸¹, и при всей невозможности сопоставить их со звуками, это качество одинаково присуще им обоим. Для Н.Саррот важны мимолетные изменчивые реакции, анатомия разговора с процессом словесного подбора, абстрактные психологические элементы, которые подобно призывам, постепенно освобождаются от воспроизводящего их основного звука и одновременно сливаются с ним.

«Что же тогда останется, что оградит нас от произвола денотаций, которым ничего не соответствует, от пустоты индексов, - вопрошает в конце третьей серии парадоксов Ж.Делёз - формальных означающих типа "это" – если и то и другое окажется лишенным смысла? Все обозначения обязательно предполагают смысл, и мы неизбежно оказываемся сразу внутри смысла всякий раз, когда что-либо обозначаем.

3. Будет больше шансов на успех, если отождествить смысл с манифестацией, ибо сами обозначающие имеют смысл только благодаря Я, манифестирующему себя в предложении. Я действительно первично, поскольку позволяет речи начаться. Как говорит Алиса: "Если ты говоришь только тогда, когда к тебе обращаются, а другой всегда ждет, чтобы ты сам начал говорить, то нет никого, кто бы хоть что-нибудь сказал". Отсюда вывод: смысл пребывает в верованиях (или желаниях) того, кто выражает себя. "Когда я беру слово,- говорит Шалтай-Болтай, - оно означает то, что я хочу, не больше и не меньше... Вопрос в том, кто из нас здесь хозяин - вот и все!"¹⁸²

В новой музыке «хозяином» однозначно является композитор: диктат системы если и возможен, то только в рамках системы самоизобретённой. А это уже по существу- акт доброй воли. Смысл, «пребывая в желаниях и верованиях», служит в первую очередь ясному выражению авторской звуковой концепции, и именно этот фактор является первостепенно важным. "Если композитор объединяет совершенно несвязные вещи, утверждает Х.Лахенманн - которые не имеют кажется ничего общего между собой, тогда они объединяются волею человека. С его точки зрения, это не случайное линейное развёртывание, а скорее континуум, который невозможно ощутить ни как

¹⁸¹ Саррот Н. Тропизмы. Эра подозрений. : М: 2000. Перевод: Зонина Л., Косиков Г., Кудесова И., Розенберг Ю.
//URL: emiz.biz/viewtopic.php?t=70315 (дата обращения: 10.01.2013)

¹⁸² Делёз Ж. Логика смысла Раритет Деловая книга Москва Екатеринбург 1998
//URL: <http://www.electroniclibrary21.ru/philosophy/delez/02.shtml> (дата обращения: 10.01.2013)

акустический, ни как абстрактный. И он может быть как воображаемым, так и плодом галлюцинаций. В этом и заключается с точки зрения композитора, специфика экзистенциального опыта, который действует посредством творческой воли. Таким образом, инициированная композитором «творческая воля» воссоздает систему, проецирующую внутренний фантазийный мир на звуковые отношения.

Прежних значений и отношений больше нет: они рушатся и лишены прежней причинно-следственной связи. «Если эти значения разрушаются, если они не обладают внутренней устойчивостью, то личная идентичность утрачивается, - что болезненно ощущает Алиса, когда Бог, мир, Я становятся зыбкими образами сновидения того, кто сам едва определен.»¹⁸³

Аналогичные процессы происходят и в области звука: неясные очертания индивидуального звукового мира, утраченная прежняя определенность и четкость семантических связей, вызывает множество сложностей для обретения понимания слушательского восприятия, а внутренняя логика становится обусловленной внутренним фантазийным миром композитора.

IV

Четвертая серия: дуальность причин и эффектов, телесных вещей и бестелесных событий - парадокс стерильного раздвоения, или сухого повторения.

«Первой важной дуальностью была дуальность причин и эффектов, телесных вещей и бестелесных событий»¹⁸⁴ - утверждает Делёз¹⁸⁵. Поднятые на поверхность предметы, лишенные глубины, меняют принципы событийности. В новой музыке оперирование призвуками, вместо привычных темперированных высот устанавливает иные логические причинно-следственные связи, свойственные «поверхностным эффектам» о которых речь шла во втором параграфе. При этом стремление к вынесению на поверхность проявляет себя в той или иной степени во множестве направлений. Поставив в качестве задачи определение, каким образом «телесные вещи» оказывают воздействие на «бестелесные события», обратимся снова к поверхностным эффектам и различным проявлениям делёзовской дуальности.

Одним из таких поднятых на поверхность «телесных вещей» становится звуковой спектр. Его трансформация из микрофонического пространства в макрофоническое позволяет слушателю постичь внутреннюю жизнь звука, которая в реальности себя не проявляет таким образом, так как в силу определенных физических свойств оказывается заглушенной основным тоном.

¹⁸³ Делёз Ж. Логика смысла. Раритет. Деловая книга. Москва. Екатеринбург. 1998.
//URL: <http://www.electroniclibrary21.ru/philosophy/delez/02.shtml> (дата обращения: 10.01.2013)

¹⁸⁴ Там же.

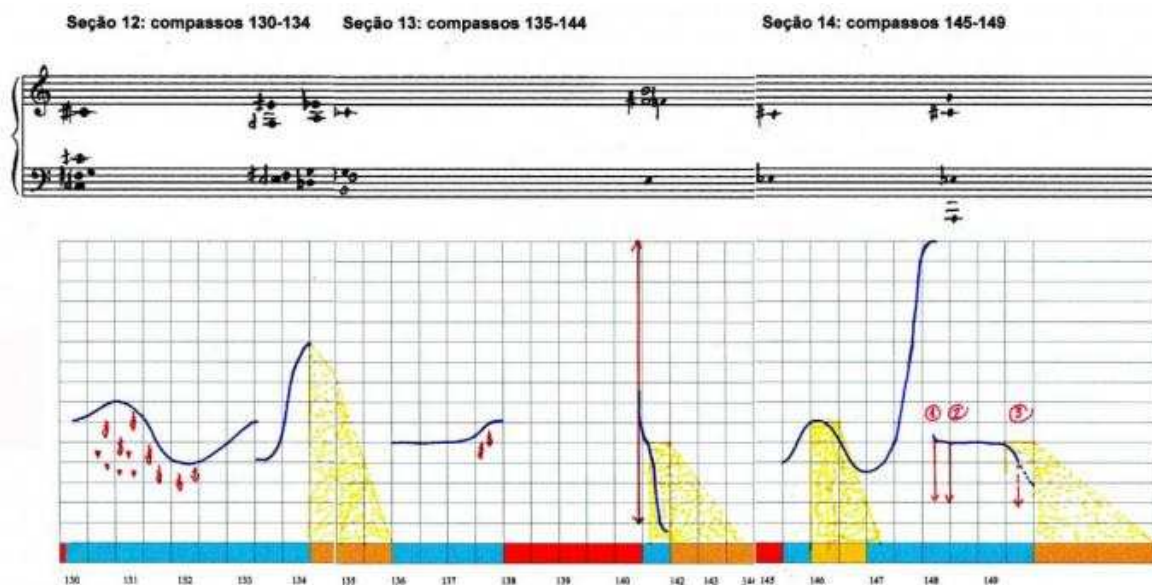
¹⁸⁵ Там же.

Запечатлеть определенный звуковой образ, оперируя оригинальными комбинациями, воссоздающими ни на что не похожие объекты, и использовать в качестве своеобразной «матрицы» спектральные составляющие звука – идея, которая основана по сути своей на том же интегральном принципе, что и другие техники в XX веке. В спектрализме используются микро и макро связи, определяемые средствами электроакустики, служащей в качестве научного обоснования. Подобная интегральность, стремление к единой «матрице» для воссоздания музыкального организма, объединяют многие принципиально различные с эстетической точки зрения явления новой музыки.

Спектральный метод и минимализм, эстетически абсолютно различны, но определенная связующая нить, обнаруживается совершенно четко: она заключается в идее многократного увеличения микроструктуры: паттерна, повторяемого с минимальными изменениями, в одном случае, и в перенесении спектрограммы звука в макро-пространство – в другом. Смещение, специфический эффект “blow up”, который подобен приключениям Алисы с пузырьком с заманчивой надписью «выпей меня!». Необходимо отметить, что хронологически эти два направления фактически совпали. Перемещения во времени и пространстве нарушения временной линейности и отсутствие какой бы то ни было повествовательности, все это – неотъемлемые свойства новой музыки. Они могут быть обусловлены различными структурными направляющими, организующими микроэлементы в целостность. Постсериализм, с его расширением идеи многопараметровости, переключает область поиска композиторами центра собственной системы в различные плоскости: организация пространства средствами оригинальных идей централизации общей структуры способствует разветвлению и индивидуализации техники.

Разносторонняя работа с тембром обогащала звуковую палитру двояко: с одной стороны в процессе создания электронных звуков, с другой – на пред-композиционном этапе использования электроакустики, способствующей образованию при помощи моделирования микроструктуры звука и дальнейшего инструментального синтеза. Инструментальный спектр преобразуется посредством различных технических приемов в спектр синтетический. В ином случае эти две реальности взаимодействовали, оказывая друг на друга определенное влияние, в другом – намеренно противопоставлялись композитором как два различно моделируемых мира, сосуществующих в контрапунктическом единстве или взаимодополняющих друг друга. Таковы сочинения с использованием живого преобразования звука, создающие своего рода внешние поверхностные эффекты – дуальности живого и электроники – “live electronic”; а также дуальности слышимого и мнимого: звука и тишины.

В начале 80-х Л.Ноно с увлечением работал в студии “Live elektronik” во Фрайбурге. Поиски в области музыкальной пространственной реализации звука его психофизического восприятия привели композитора к осознанию новой философии звука. Звук, рожденный из наполненной тишины, свободный от температуры, и от регулярной ритмики. Внутренняя содержательность звука отвергает саму идею многозвучия, содержание звука – это его перемещение в пространстве и



процесс трансформации. Электроника ничуть не вытесняет и не подавляет исполнителя а, напротив, расширяет его возможности, как творческие, так и перцептивные. Для примера следует обратиться к одному из сочинений этого периода: *Omaggio a György Kurtág* (1983), написанного для альта, флейты, кларнета, тубы и электроники.

В каждой из четырнадцати секций, этой композиции, разграниченных двойными черточками работа с электроакустикой осуществляется несколькими способами: посредством снижения уровня реверберации до 50 секунд, своеобразным «замораживанием» звука, воспроизведенного музыкантами - торможением с эффектом “delay” и последующим перемещением звука по тритонам ниже основного, перемещения на октаву и кругового движения по шести громкоговорителям. Таким образом, дуальность живого и преобразованного при помощи электроакустики звука наглядно демонстрирует делёзовскую идею соотношения телесных вещей и бестелесных событий, когда поднятые на поверхность предметы, лишённые глубины меняют принципы событийности. Это вынесение на поверхность, имеющее столь реальные очертания в соотношении живых инструментов и электроакустики, несколько иначе может себя проявлять в собственно инструментальной музыке.

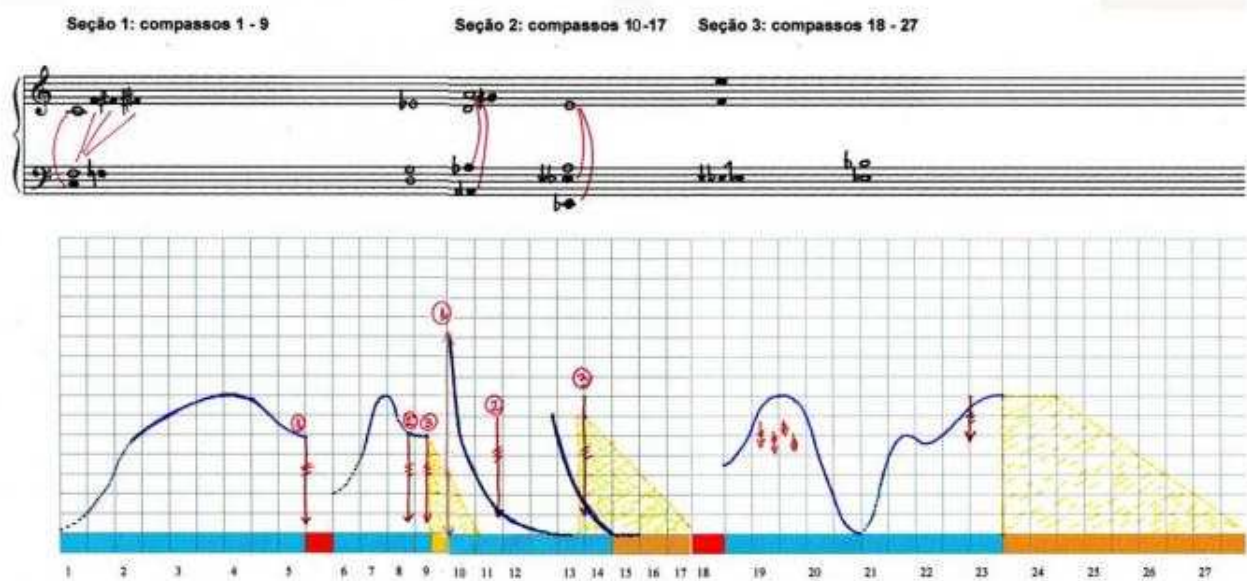
Обратившись снова к тексту Ж.Делёза, в продолжение темы он упоминает, что в Л.Кэрролловской *Сильвии и Бруно* мы встречаем альтернативу между "кусочками вещей" и "кусочками Шекспира". На коронационном обеде Алисы либо вы едите то, что вам представили, либо вас представили тому, что вы едите. Есть и быть съеденным - вот операциональная модель тел, типа их смешивания в глубине, их действия и страдания, того способа, каким они сосуществуют друг в друге.

Смешивание поверхностного и глубинного планов уже было упомянуто в связи со спектрализмом. Более интересным и своеобразным примером могут послужить здесь композиции С. Шаррино – композитора, который предпочитает тоталитарной сериальной выверенности звуковой ландшафт – своеобразный “антропологический жест”, и стремление к природному пониманию звука в противовес царству числовых пропорций. Итальянский композитор стремится к тому, чтобы опровергнуть слушательские ожидания, обусловленные прежним музыкальным опытом, и в тоже время продемонстрировать некие нити преемственности своей сказочной фантазийности, к этому же стремится и Л.Кэрролл. Сам композитор о соотношении целого и частей формы говорит о том, что в описании формы, нужно всегда исходить из целостности, чтобы увидеть, каким образом, и при помощи какой концепции, элементы располагаются звуковом в пространстве, которые и служат ориентирами, своего рода перцепционными тропами, направляющими слушателя.¹⁸⁶

В конце 60-х годов примерно в один и тот же временной период, что и Ж.Гризе и Х.Лахенманн, С. Шаррино приходит к идее сочинений основанных на энергии звукового жеста. Звуковая ткань, таким образом, воссоздается не только из звуковысот, обладающих различной тембровой окраской, но из шумов инструментального виртуозного жеста, что обуславливало частое использование нетрадиционных методов игры на инструментах.

От риторической деконструкции predeterminedности формы он приходит к своеобразному разрушению структуры энергией звукового жеста, которая, в свою очередь, и становится разрушительницей прежнего и создателем нового собственного музыкального синтаксиса.

The image displays a musical score for four instruments: Contralto, Flauto, Clarinetto in Sib, and Tuba. The score is divided into two systems. The first system is marked with a tempo of $\text{♩} = 30 \text{ ca.}$ and includes performance instructions such as "suono ombra + eolien acuti alternati", "molto soffio", "aria intonata", and dynamic markings like *ppp* and *pp*. The second system is marked with a tempo of $\text{♩} = 60 \text{ ca.}$ and includes instructions like "accel.", "rall.", "molto soffio", "suono", and dynamic markings like *ppp*, *pp*, and *pppp*. The score is attributed to Sciarrino, Salvatore, 1998, and is published by Ricordi.



В статье под названием «Анти-риторика Сальваторе Шаррино»¹⁸⁷, англоязычный исследователь Дж. Бунш обращается к сборнику, составленному из лекций композитора о музыке под общим названием *Le Figure Della Musica da Beethoven a Oggi* (1998)¹⁸⁸, где он объясняет многое в поэтике собственного музыкального языка. Наряду с этим, итальянский композитор весьма своеобразно интерпретирует музыкальную историю в соответствии с предлагаемой им концепцией.

Не углубляясь излишне в стилистические тонкости, имеющие отношение к развитию музыкальной истории, он объединяет процессы трансформации музыкального материала и модификации музыкальных форм посредством общей универсальной теории чередования феноменов, которая сложилась на перекрестке эпох и стилей. Она имеет самое непосредственное отношение и к тому, что происходит внутри персональной творческой эволюции композитора и организации единой музыкальной композиции.

К этим феноменам, определяющим для него „ключевые понятия музыкальной конструкции“, он прилагает также соответствия в других областях мыслительной деятельности человека и искусства. Сравнивая архитектуру южно-индийского королевства Фийайанагара со структурой восхода солнца в «Дафнисе и Хлое» М.Равеля он также устанавливает связь инсталляций я дизайнера Карло Бугатти с «Весной Священной» И.Стравинского. Устанавливает, что в картинах ценимого им художника Альберто Бурри и в старых персидских коврах находят применение

¹⁸⁷ James Bunch Anti-Rhetoric in the Music of Salvatore Sciarrino
<http://camil.music.uiuc.edu/~jbunch2/index.php/work/info/18> 10.01.2013

¹⁸⁸ Sciarrino, Salvatore. 1998. *Le figure della musica: da Beethoven a oggi*. Milan: Ricordi. ISBN 88-7592-534-8 (s.27) – 264 s,

взаимоподобные процессы. Острый взгляд, с которым он находит сущность различий и общности, характеризует С.Шаррино, кроме всего прочего, как превосходного знатока визуальных искусств. Понятие музыкальной драматургии, композитор переносит в область не микроструктуры звука, как это делают спектралисты, а скорее в сторону микротекстуры. Этот фактор становится определяющим, даже когда в своем творчестве он обращается к музыке с текстом – эти два параметра, также как и внешний - сценическое решение, подчиняются внутризвуковой драматургии, которая втягивает в свой единый действенный процесс.

Возвращаясь к феноменам, определяемым Шаррино в его в качестве творческих и композиционных универсалий в *Le Figure Della Musica da Beethoven a Oggi*, необходимо упомянуть следующее: Аккумуляцию, мультимпликацию, «большой взрыв», генетическую трансформацию, и взаимодействие форм. Accumulation, Multiplication, "Little Bang", Genetic transformation, Shapes with windows)

Аккумуляция - это процесс накопления энергии в движении к кульминационной точке. Хотя, С.Шаррино часто сознательно разрушает линейное движение к кульминационной точке, посредством своеобразного «разрыва» - фрагмента, вмонтированного в звуковую ткань. Из тишины прорастают фрагменты, отображающие энергию звукового жеста. Пример из начала «Весны Священной» И.Стравинского, оказывается для композитора удивительным с точки зрения соответствия его представлениям о том, как из хаоса отдельные звуковые жесты проецируются на единое целое. Ни аккумуляция, ни мультимпликация не имеют у С.Шаррино каких бы то ни было математических аналогий.

В качестве примера *мультимпликации* композитор предлагает каноническую технику из Реквиема Лигети. В последнем сочинении автор стремился к созданию плотных резонирующих звуковых структур, которые трансформируются создавая нечто принципиально новое в процессе распада прежних структур.

По поводу основания собственной специфической космологии «*Большого взрыва*», композитор пишет буквально следующее: «Вы помните метрику? Арсис - сильный акцент после слабого акцента. Тезис - слабый акцент после сильного акцента: эта элементарная комбинация может быть весьма полезна для нас. Пробуйте теперь вообразить тезис с гигантскими пропорциями мыслимый в качестве двух групп звуков. Первая группа – более энергичная, вторая мягкая как облако и кажется, зарождается где-то в процессе угасания первого. Первоначальное звуковое событие ... может быть мгновенной вспышкой, единственным аккордом...»¹⁸⁹ В этой концепции взрыва мы находим намек на своеобразную иерархию музыкального мира С. Шаррино: поглощение одной звуковой материей – другой.

Генетические преобразования или процесс генетической трансформации с точки зрения итальянского композитора призван к воссозданию музыкальной ткани подобно выращиванию живого организма.

¹⁸⁹ Sciarrino, Salvatore. 1998. *Le figure della musica: da Beethoven a oggi*. Milan: Ricordi. [ISBN 88-7592-534-8](https://doi.org/10.1017/9781108888888) (s.40) 264 s.

Музыка С.Шаррино требует не только сконцентрированного внимания к микроскопическим звуковым эффектам, но также и к тому, что реципиенту необходимо отказаться от традиционного слушания в сторону поиска формы, диалектики 'значений'. Развитие этой музыкальной мысли вызывает определенные визуальные в большей степени, чем музыкальные аналогии: мельчайшие изменения соотношений между сдержанной статикой звуковых комплексов или локализованными структурами в звуковом пространстве.

За творческими принципами С.Шаррино проступает фрактальное мышление, которое соприкасается посредством интуитивного художественного метода. В центре звуковой философии композитора располагается феномен индивидуальной раздвоенности, самоподобия – «дуальности телесных вещей и бестелесных событий». Самоподобные преобразования определяются свойствами, выражаемыми определенными законами, из области фрактальной геометрии. Родоначальником фрактальной геометрии, которая занимается изучением инвариантов группы самоподобных и самоаффинных преобразований,² стал французский математик Бенуа Мандельброт¹⁹⁰, который в 70-е годы XX в. определил принцип организации природных форм как фрактальный принцип.

Фрактал - это самоподобная структура, чье изображение не зависит от масштаба. В связи с этим, здесь уместно будет процитировать философа и культуролога М. Эпштейна: «по свойству самоподобия мир делится на уменьшенные подобия себя, мирки и мирочки. Пирамида жизни состоит из пирамидок меньшего размера, которые сами слагаются из еще меньших пирамидок.»¹⁹¹ Это «рекурсивная модель, каждая часть которой повторяет в своем развитии, развитие всей модели в целом». Фрактальные примеры могут быть как континуальными, так и дискретными. И именно это последнее качество фракталов С.Шаррино внедрит в свой композиционный принцип посредством последнего пункта его теории, обозначенного как «shapes with windows»

С.Шаррино не пытается выстраивать столь знакомых нам репризных с принципом трехчастности композиций, процесс трансформации элементов не несет в себе никакого диалектического содержания: он бесконечно малый и медленный они образуют собой своего рода невидимые нити развития.

“Shapes with Windows” представляет собой принцип сознательного разрыва формы у Шаррино. Прерывность формы была обусловлена стремлением композитора к своеобразной «надвременности», аналогично тому, как объяснял свою концепцию «момент-формы»

¹⁹⁰ Benoît Mandelbrot (p.1924) одна из главных книг Мандельброта носит название «Фрактальная геометрия природы» Бенуа Мандельброт Фрактальная геометрия природы Издательство: Институт компьютерных исследований ISBN: 5-93972-108-7 : 2002

¹⁹¹ Михаил Эпштейн К философии возраста. Фрактальность жизни и периодическая таблица возрастов «Звезда» 2006 №4// URL: <http://magazines.russ.ru/zvezda/2006/4/ep12.html> (10.01.2013)

К.Штокхаузен. Для последнего, по его собственным словам, фрагментарность была средством преодоления конечности времени. Временная быстротечность, метафорически перемещающая слушателя между различными измерениями, выражена посредством «разрыва» формы у С.Шаррино. Это одновременно и своего рода средство для переключения внутренней многомерности пластов, и окно в параллельный мир, созданный аналогичным образом при помощи единого кристалла – отправной точки композиции, и при этом подверженность единому полифоническому процессу.

Для объяснения собственной концепции, С.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. Эта нелинейность, подразумевающая определенные точки, которые способствуют дальнейшему разветвлению, подобно возможности выбора между двумя различными сценариями развития событий, может быть сопоставима с так называемой точкой бифуркации. Под этим явлением подразумевается смена установившегося режима работы системы- термина заимствованного из области термодинамики и синергетики. Как только точка бифуркации пройдена, путь в прошлое закрыт, процессы перестают быть обратимыми. Впереди возникает новая бифуркация и, следовательно, новый кризис. Принципы нелинейности и альтернативы выбора развития

любого процесса, развития системы реализуются и при построении фракталов, связанных с хаосом, подобно связи результата с процессом.

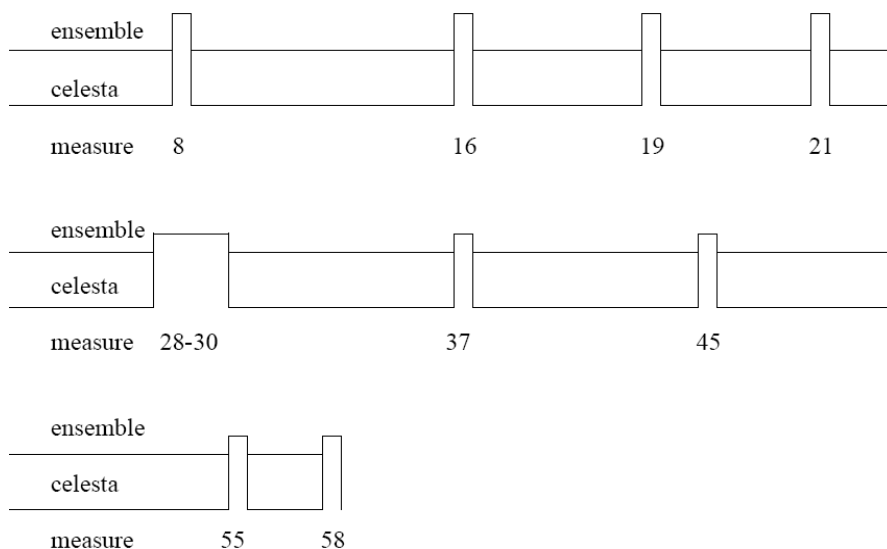
Lo Spazio Inverso – из цикла *Sei Quintetti* может служить ярким примером подобного понимания формы. Первично, материал этой пьесы группируется в три основных блока: первый блок составляют флейта и кларнет: кларнетовый мультифоник и флейтовый своеобразный свистящий тон. Второй блок состоит из скрипичных и виолончельных флажолетов, а третий – из материала челесты, который и выполняет те самые функции «разрыва» поверхности, о которых в данном случае идет речь, аналогично это происходит и в заключительном *Il motivo degli oggetti di vetro*.

В приводимой далее диаграмме из статьи Дж. Бунша¹⁹² отчетливо прослеживаются по тактам процессы «переключения» уровней.

Таким образом, основным фактором в построении музыкальной формы у Шаррино является принцип постепенных наслоений разнообразных элементов на своего рода «клетку», (как например, кларнетовый мультифоник в «*Lo spazio inverso*»), и последовательное применение принципа «разрыва». Дискретность, присущая фрактальности становится для С.Шаррино одним

¹⁹² James Bunch Anti-Rhetoric in the Music of Salvatore Sciarrino

//URL:<http://camil.music.uiuc.edu/~jbunch2/index.php/work/info/18> 10.01.2013 (дата обращения 20.12.2012)



из его композиционных стержней, своего рода «точкой бифуркации», встречи настоящего, прошлого и будущего или постоянного настоящего».

«Эта идея «постоянного настоящего», господствующая в современной литературе в той же степени, как и в

современной живописи, находит у Эзры Паунда следующее выражение: «Заря занимается над Иерусалимом, в то время как полночь окутывает Геркулесовы столпы. Все эпохи — в настоящем... будущее проявляется в сознании лишь немногих... это относится прежде всего к литературе, где истинное время — независимо от кажущегося, и многие умершие являются современниками наших внуков».

Музыка определяется в значительной степени через упорядоченное течение времени, в котором она *проявляет себя* и в которое она *включена*. В то же время, в этом заключается глубочайшая антиномия, так как в силу высочайшей организации времени оно само преодолевается и приходит к порядку, создающему видимость вневременного.»¹⁹³ - утверждает Б.-А.Циммерман в своем эссе «Интервал и время»¹⁹⁴

Для С.Шаррино, подлинное время в какой-то степени адекватно Бергсоновскому пониманию «внутреннего и подлинного времени».

Для дальнейших аналогий с альтернативой «*между кусочками вещей и кусочками Шекспира*»¹⁹⁵ Ж.Делёза, необходимо упомянуть его идею подобия зеркальной поверхности, отражение в которой существует лишь в одностороннем порядке, проникновение в потусторонний мир зеркала - означает переход «от отношения денотации к отношению выражения, не останавливаясь на промежутках - манифестации и сигнификации. Перед нами последнее смещение дуальности: теперь она сдвинулась внутрь предложения. Проанализировав особенности композиционно-драматургической организации музыки С.Шаррино, можно отметить аналогичный процесс: смещения принципа дуальности вовнутрь структуры.

¹⁹³ Бернд Алоиз Циммерман *Два эссе о музыке* (в переводе А. Сафронова) Интервал и время (1957) //URL:<http://www.opentextnn.ru/music/interpretation/?id=4012> (дата обращения 20.12.2012)

¹⁹⁴ Жиль Делез *Логика смысла* Раритет Деловая книга Москва Екатеринбург 1998// URL:<http://www.electroniclibrary21.ru/philosophy/delez/02.shtml> (дата обращения: 10.12.2012)

¹⁹⁵ Там же

Приведем также еще одну цитату из Л.Кэрролла: "Нашел это, - отвечала Мышь, - ты что, не знаешь, что такое "это"?" "Еще бы мне и не знать, - отвечал Робин Гусь, - когда я что-нибудь нахожу, это обычно бывает лягушка или червяк. Вопрос в том: что же нашел архиепископ?"

«Это» с точки зрения Ж.Делёза - обозначающий термин для всех вещей, положений вещей или возможных качеств. «Два измерения предложения организованы в две серии, асимптотически сходящиеся к столь неоднозначному термину, как это, поскольку они встречаются только на границе, которую не прекращают удлинять. Одна серия резюмирует "поедание", тогда как другая выделяет сущность "говoreния".¹⁹⁶ Вот почему во многих стихах Л.Кэрролла мы находим самостоятельное развитие двух одновременно существующих отношений, одно из которых отсылает к обозначаемым объектам, всегда поглощаемым или готовым поглощать, другое - к выражаемым смыслам или, в крайнем случае, к объектам - носителям языка или смысла.

Эти два отношения сходятся в эзотерическом слове, в неопределенном *aliquid*.» Подобная Кэрролловская многомерность, энергия слова-жеста, отсылаемого к «обозначаемому объекту» во многом отвечает теории «энергетического звукового жеста» С. Шаррино. Эффект резонанса, эхо в звуковой материи подобен резонирующим в тексте словам. Песня садовника в *Sylvie and Bruno* состоит из девяти куплетов, из которых восемь разбросаны по первой части книги Л. Кэрролла, Алиса в Стране Чудес, а девятый появляется в *Sylvie and Bruno*. «В конце каждого куплета садовник вытягивает меланхолическое па, удлиняемое с обеих сторон этими сериями, ибо сама песня, как мы узнаем, - это его собственная история.»

Ему казалось - на трубе

Увидел он Слона.

Он посмотрел - то был Чепец,

Что вышила жена.

И он сказал: "Я в первый раз

Узнал, как жизнь сложна".

Ему казалось - Альбатрос

Вокруг свечи летал.

Он присмотрелся - над свечой

Кружился Интеграл.

"Ну что ж, - сказал он и вздохнул, -

Я этого и ждал".

Ему казалось - папский Сан

Себе присвоил Спор.

Он присмотрелся - это был

¹⁹⁶ Жиль Делез Логика смысла Раритет Деловая книга Москва

Екатеринбург 1998 <http://www.electroniclibrary21.ru/philosophy/delez/02.shtml> 10-.01.2013

Обычный Сыр Рокфор.

И он сказал: "Страшной беды

Не знал я до сих пор"

При этом возникающая аналогия с сочинением С. Шаррино «Прелюдия к закату» (*Introduzione all'oscuro* для 12-ти инструментов (1981) вполне определена. Песенные реминисценции, о которых говорит и сам композитор в предисловии к изданию партитуры, которые в своем роде напоминают о «равнодушной банальности», подобны куплетам садовника, так как аналогичным образом, не линейны. В соответствии с Шарриновским принципом «разрыва», они сосуществуют с остальным текстом Л.Кэрлла.

«Прелюдией», «интродукцией» обычно называют сочинение, которое предшествует другому, последующему, предвосхищая и оттеняя, часто по принципу контраста, некоторые его элементы. Это не относится к «*Introduzione all'oscuro*», где слово «интродукция», «введение» следует понимать целиком и полностью в смысле «ожидание». В *Introduzione all'oscuro* очевидна имитация, перевод на язык музыки определенных звуков человеческой физиологии: это некая объективация, глухая драматизация сердечного пульса и дыхания. Здесь музыка как бы пытается поменять местами понятия отсутствия и присутствия, передвигая их по направлению к «спектральному». Но это не ощутимо: остается только слепое и загадочное движение в замедляющихся и ускоряющихся периодических пульсациях. Возникающие песенные реминисценции (обрывки реальности в этой напряженной атмосфере), как отчетливые видения-галлюцинации, напоминают о магическом равнодушии окружающей нас банальности.¹⁹⁷

V

Пятая серия: смысл в вещах и на поверхности: парадокс абсурда или невозможных объектов.

«Парадокс регресса, или неопределенного размножения» возникает при обозначении, чего-либо, исходя из того, что смысл уже понят, когда мы "с самого начала" помещены в смысл. Но с другой стороны, может стать и объектом следующего предложения, смысловое содержание которого, в свою очередь, при этом не проговаривается. Так, с точки зрения Ж.Делёза возможно попасть в бесконечный регресс подразумеваемого. Такой регресс свидетельствует как о полном бессилии говорящего, так и о всесиии языка.

¹⁹⁷ С.Шаррино Предисловие к изданию «*Introduzione all'oscuro*» Перевод Ф.Софронова.
http://www.iscm.ru/index.php?page=composers&composer=sciarrino&work=introduzione_all_oscuro (10.01.2013)

Бесконечное размножение вербальных сущностей известно как парадокс Г.Фреге.¹⁹⁸ Но в этом же состоит и парадокс Кэрролла. В наиболее четкой форме он появляется по ту сторону зеркала при встрече Алисы с Рыцарем. Рыцарь объявляет название песни, которую собирается спеть:

"Заглавие этой песни называется *Пуговки для сюртуков*". "Вы хотите сказать - песня так называется?" - спросила Алиса, стараясь заинтересоваться песней. "Нет, ты не понимаешь, - ответил нетерпеливо рыцарь, - это *заглавие* так называется. А *песня* называется *Древний старичок*". "Мне надо было спросить: это у песни такое *заглавие*?" - поправились Алиса. "Да нет! *Заглавие* совсем другое. *С горем пополам*. Но это она только так *называется!*" "А песня это *какая*?" - спросила Алиса в полной растерянности. "Я как раз собирался тебе это сказать. *Сидящий на стене!* Вот *какая* это песня!.." ¹⁹⁹

Этот текст, переведенный столь тяжеловесно* для того, чтобы вернее передать терминологию Л.Кэрролла, выводит на сцену серию неких номинальных сущностей. Здесь нет бесконечного регресса. Но как раз для того, чтобы поставить себе предел, данный текст построен на оговоренно ограниченной последовательности. Далее Ж.Делёз делает следующий вывод: при создании смысла цель нового предложения сводится к "думанию о смысле" при условии, что предложении размножаются, "слова приходят сами". Тем самым подтверждается возможность глубинной связи.²⁰⁰

Глубинные связи элементов, которые определяют звуковые события в новой музыке, основанные на структурных формулах, подобно этому тексту, строятся на оговоренной последовательности, и при создании нового смыслового ряда репродуцируются почти произвольно. "Так каждая действующая в материале связь, - пишет Х.Лакхенманн в статье "Четыре определения музыкального слуха"²⁰¹, - является многозначной, находится среди других связей, составляющих конгломерат - осознанных и неосознанных, обдуманных и необдуманных, рациональных и иррациональных; композитору составляет не меньше труда понять свою музыку, чем любому другому. То, что композитору удастся контролировать и воспринимать, не является законченным целым, это только краешек непостижимого целого. Кто знает, наверное это целое контролирует его, и композитор уподобляется в этом смысле хвосту, который колеблется по желанию его владельца" ²⁰². Таким образом, Х.Лакхенманн позиционирует композитора, скорее в

¹⁹⁸ Cf. G.Frege, *Usher Sinn und Bedeutung*, Zeitschrift f. Ph. und ph. Kr. 1892. – 175 s.

¹⁹⁹ Жиль Делез Логика смысла Раритет Деловая книга Москва
Екатеринбург 1998 <http://www.electroniclibrary21.ru/philosophy/delez/02.shtml> 10.01.2013.

²⁰⁰ Там же

²⁰¹ Lachenmann H. "Vier Grundbestimmungen des Musikhorens" ... Wiesbaden: Breitkopf/Hartel, Musik als existentielle Erfahrung: Schriften 1966—1995. Edited by Josef Husler. Mainz: Breitkopf und Hartel, 1996)(s.61) 1996.

²⁰² Lachenmann, Helmut. Musik als existentielle Erfahrung: Schriften 1966—1995. Edited by Josef Husler. Mainz: Breitkopf und Hartel, 1996)(s.61)

качестве медиума, определяющего правила движения, но не всегда способного предположить конечную «цель маршрута» - то есть смысл.

Композитор, вследствие собственного индивидуального творческого метода вырабатывает свой индивидуальный язык, принципиально отказываясь от возможностей заранее "предоформленного" музыкального материала, опираясь в своем эстетическом чувстве на изначально-природные, но альтернативные с точки зрения классической традиции звуковые формы.

Таким образом, он избегает, «бесконечного регресса», «фиксируя предложение, изолируя его, удерживая в этом состоянии столько, сколько нужно, чтобы выделить смысл – «тонкую пленку на границе вещей и слов»²⁰³.

Х. Лахенманн в своем подходе к звуку стремится к использованию каждого возможного случая, чтобы обратить внимание на анатомию звучащего момента, С.Шаррино в какой-то мере также интересуется внутренней структура «звукового жеста», текстурность звука, обнаруживающая много общего с изобразительным искусством, к которому он неоднократно апеллирует и в своем творчестве и в своих музыкально-аналитических эссе.

Существенное различие состоит в подходе: Х.Лахенманн позиционирует свое отношение к звуку, как эстетику «отказа», принцип перевода *позитива* в *негатив*. «Негатив представляет собой точное отражение форм и "количественных" признаков *позитива*, но с необходимым условием трансформации цветовой гаммы (соответствующей качественной характеристике) на противоположную.»²⁰⁴

«Что же мы в действительности проделали, - вопрошает далее Делёз, кроме извлечения нейтрализованного двойника предложения, этого фантома и фантазма без толщины? Смысл осуществляет приостановку, как утверждения, так и отрицания. Подобная смысловая приостановка, как принцип присуща скорее методу С. Шаррино. Исходя из собственно-утвержденной анти-риторики, композитор не стремится к какому-то декларативному негативизму и отказу от прежних форм, он творит имманентно природным явлениям, в соответствии с интуитивным следованием физическим и природным законам.

Х.Лахенманн руководствуется в своем творческом методе «эстетикой отказа», для С.Шаррино это оказывается уже не актуальным, в его творчестве ощущается процесс интеграции эстетики в поэтику. Композитор размещает собственные творческие стратегии в функции эффекта «глубины» внутреннего слушания: различные уровни, восприятия можно свести условно в три группы:

- 1) *Перцептивность и чувствительность* к постижению сложного языка.

²⁰³ Жиль Делез Логика смысла Раритет Деловая книга Москва
Екатеринбург 1998 <http://www.electroniclibrary21.ru/philosophy/delez/02.shtml> 10.01.2013.

²⁰⁴ Цит по: Колико Н. Хельмут Лахенманн: Эстетическая технология: диссертация ... кандидата искусствоведения: 17.00.02.- Москва, 2002.- 177 с.: ил. РАМ им.Гнесиных.

- 2) *Познавательную деятельность* с целью постижения определенных стратегий поэтики С.Шаррино.
- 3) *Восприятие, посредством понимания феноменологии природы*, проецирование субъектом звучащей материи на собственные культурные категории, понимание предварительных намерений композитора.

Чтобы представить искаженную реальность, отображаемую в зеркале художника, С.Шаррино применяет своеобразное “искусство раздвоения”, создавая своего рода «невозможные объекты», имеющие различную пространственную природу. Тенденция к визуализации временного потока, о которой писал А.Бергсон – это образ линии, «предполагающей не последовательное, но одновременное восприятие *предыдущего* и *последующего*» аналогичной в какой-то степени «Ленте Мёбиуса».

С.Шаррино утверждает в своем исследовательском эссе²⁰⁵, что уже Бетховен находится на грани выхода за пределы времени на пути к звуковому полю. Уже в его творчестве, согласно утверждению композитора, в той или иной мере присутствует акустический тип организации звуковых критериев.²⁰⁶ Таким образом, выходя за пределы пространства, фантомность, раздвоенность звуков и слов, несет собой аналогичный смысл и аналогичное надвременное содержание.

Парадокс стоиков, с точки зрения Ж.Делёза состоит в стерильности смысла-события: когда только тела действуют и страдают, но не бестелесные сущности, которые всего лишь суть результаты действий и страданий. В случае с новой музыкой, мы наблюдаем своеобразную инверсию: важен результат действия, – бестелесные сущности явно выступают на передний план в сравнении с вещественным миром, важен оказывается результат воздействия: энергетический жест звука – у С.Шаррино, или же результирующий фактор – «действенного аспекта звука» у Х.Лахенманна.

И тем не менее, результирует Ж.Делёз, смысл – это всего лишь мимолетный, исчезающий двойник предложения, вроде кэролловской улыбки без кота, пламени без свечи. Эти парадоксы – парадокс бесконечного регресса и парадокс стерильного раздвоения – составляют два термина альтернативы: либо одно, либо другое.

Кэролловская улыбка без кота – это одновременно и энергия «звукового жеста» С.Шаррино, оставшаяся от действия исполнителя, и составившая основу той или иной композиции. Это и лахенманновская звуковая структура, возникающая из контрапунктирования характерных семейств звучностей, классификация которых уже была упомянута выше, которая представляет собой в действительности, целое звуковое построение, чья длительность намного превышает

²⁰⁵ ²⁰⁵ Sciarrino, Salvatore. 1998. *Le figure della musica: da Beethoven a oggi*. Milan: Ricordi. [ISBN 88-7592-534-8](https://www.ricordi.it/it/le-figure-della-musica-da-beethoven-a-oggi) 264 s.

²⁰⁶ Sciarrino, Salvatore. 1998. *Le figure della musica: da Beethoven a oggi*. (S. 62)

длительность звука, как улыбка не соответствует времени нахождения самого кота. Названия сочинений Х.Лахенманна достаточно красноречиво свидетельствуют о новом отношении композитора к звуку, к тончайшей акустической материи, способной наряду с конкретно-звуковыми свойствами нарочито утрированных скрипов и скрежета (Pression, Güero), растворяться в тишине. (Dal niente,) и показывать своего рода "потусторонний" характер звука-"тени" (Klangschatten - mein Saitenspiel). Эти свойства звука – существование его оборотной стороны – тени, или его отражения- эха, интересуют и С.Шаррино. Зеркальное пространство отражений и теневые стороны звуковой материи неизменно привлекают композиторов новой музыки наряду с диалектикой звука и тишины.

Непроницаемость потустороннего, закрытость от внешних влияний, внутреннего звукового пространства, свойственная музыкальным устремлениям и Л.Ноно, и Х.Лахенманна, и С.Шаррино, обладает иным концептуальным свойством в сравнении со стерильностью и «световоздухо-звуко-непроницаемостью» тотального сериализма. Живая, «дышащая ясностью» музыка позднего Л.Ноно(начиная с 80-х годов), несмотря на сериальную выверенность, открыта для проникновения тишины и пространственного фактора, а также акустических преобразований звука.

Х. Лахенманн в своей конкретной инструментальной музыке, основанной на структурном понимании звука, отталкивается от акустического события в перспективе - то есть от живого действенного момента его возникновения.

С.Шаррино обращается к фракталам – энергии творящей подобно природной стихии, и к принципу «прерывности» - переключающему временные потоки.

«У персонажей Алисы - пишет Ж.Делёз, есть только два способа просохнуть после падения в поток слез: либо слушать историю Мыши - "самую сухую" историю из всех, какие существуют на свете (в ней смысл предложения изолируется в призрачном "это"); либо броситься в Гонки по Кругу, в метания от предложения к предложению, где можно остановиться по собственному желанию и где нет победителей и побежденных - в замкнутом цикле бесконечного размножения. Как бы то ни было, сухость, понятая таким образом, - это как раз то, что позже мы встретим под именем световоздухо-непроницаемости. И эти два парадокса представляют собой главные формы заикания: хореическую или клоническую форму конвульсивного циклического размножения; столбнячную или тоническую форму судорожной неподвижности. Как сказано в "Poeta Fit, pop Nascitur", спазм и свист - вот два правила стиха.»²⁰⁷

²⁰⁷ Жиль Делез Логика смысла Раритет Деловая книга Москва Екатеринбург 1998 (стр.53)
<http://www.electroniclibrary21.ru/philosophy/delez/02.shtml> 10.01.2013

С этой точки зрения, путей организации звуковой ткани существует также немного: либо структурно-математическая выверенность - световодозвуко-непроницаемость, либо творение сообразное природе, «объективация, глухая драматизация сердечного пульса и дыхания», круг бесконечных отражений, имманентная событийность, многомерных событий, цельность временного потока которых нарушается точкой разрыва, или точкой «бифуркации».

Спазм сухой последовательности сериальных выверенных пропорций можно с легкостью противопоставить «свистам природной стихии» С. Шаррино, которая интегрируется в новое пространство в соответствии со стремительным движением технологии. Принцип переключения, обозначенный композитором как *Shapes with windows*, описанный в предыдущем параграфе сопоставим с внедрением компьютерных технологий в современную действительность, что изменило во многом пространственно-временные представления: «Самая распространенная оперативная информационная система мира - Windows - обосновывает, собственное имя, собственный интерфейс на форме окна: можно действительно открывать множество окон в одновременности, которые дают нам множество возможностей, достаточно только сделать один «click» по соответствующей «иконке». Понятия прерывности, вмешательства, множества точек зрения, перспектив объединяющих далекие события, разделенные во времени, соединяются посредством общего «окна»²⁰⁸.

Двойную сущность соприсутствия звука и его отражений – эха, С.Шаррино описывает в своем предисловии к изданию сочинения *Tre duetti con l'eco (per flauto, viola e fagotto) (...)* для флейты, альты и фагота.

На первый взгляд название напоминает числовую последовательность, позволяющую ощутить эхо как тень, как некую двойную сущность. Но на втором плане оказывается ансамбль, отражающий разветвленностью сознания. В этой пьесе ощущается в одновременности одиночество и раздвоенность: процесс оживления неодушевленного, который становится исключительным событием, когда происходит столкновение с иным, встреча с инаковостью. Двойственность отражений присутствует во всем: и в дрожащем молчании, в свежем ветре, в воспоминании о теплом летнем вечере, или во встрече существ затерянных в бесконечности мира. Иными словами - в том, что наполняет нашу жизнь чудесами и позволяет, импровизации несуществующего длиться во всем сущем. Эхо- это одновременно разделение и отдаленность. Для многих оно - диагональ звуков, где слова частично разрушаются, умирает их смысл. С.Шаррино смотрел на слово в перспективе сияния Овидия, для которого новые слова пробуждают новые значения и вместе с тем волны недоразумений, которые резонируют и получают ответные слова Нимфы. Внутреннее эхо как физическое явление, проецирует

²⁰⁸ Sciarrino, S. 1998. *Le figure della musica: da Beethoven a oggi*. Milan: Ricordi. [ISBN 88-7592-534-8](https://www.ricordi.it/libro/9788875925348) (S. 77) – 264 s.

изломанное сознанием, фальшивое возвращение звука, которое, тем же движением стирает его звуковой образ, эффектом отдаленности.

Эхо в этой музыке подобно главному герою. В каждом индивидууме возможно соприсутствуют три различных голоса, подобно трем инструментам в этом сочинении. Множество внутренних голосов образуют многомерное пространство сознания. И я сознательно затормозил движение импровизации, чтобы почувствовать томительное ожидание, волнение неизвестности.²⁰⁹

Оптические иллюзии, «воображаемый квадрат» кругового движения – все это с точки зрения Ж.Делёза «абсурдные объекты» – «материя без протяженности, *perpetuum mobile*, гора без долины - это объекты "без места", они вне бытия. Однако они имеют четкое и определенное положение в этом "вне": они из "сверхбытия" - чистые, идеальные события, не реализуемые в положении вещей. (...) «принцип противоречия приложим к возможному иреальному, но не к невозможному: невозможные сущности - это "сверх-существующее", сведенное к минимуму и упорно утверждающее себя в предложении.»²¹⁰

Таким образом, никакой диалектики между реальным, и отражаемым быть не может, в чем принципы мышления С.Шаррино оказываются кардинально отличными от лахенманновских.

VI

Шестая серия: сериация

«Парадокс неопределенного регресса – по утверждению Ж.Делёза - источник всех остальных парадоксов. Такой регресс с необходимостью имеет сериальную форму: каждое обозначающее имя обладает смыслом, который должен быть обозначен другим именем: n1, - n2 - n3 - n4...»²¹¹

Сериальное мышление постмодернистов, с точки зрения П.Булэза, подвержено поливалентному принципу. В серийном мышлении в соответствии с его убеждениями не найти предуготованных ступеней, общих структур, в которые должна уложиться конкретная музыкальная мысль, напротив, мысль композитора применяет определенную методологию, при помощи которой творит нужные объекты и организующие их формы, всякий раз, как желает выразиться.²¹²

«Сериальность представляет собой производство открытых поливалентных структур, как в музыке, так и в живописи, романе и театре.» В связи с этим, едва ли уместно сопоставлять серии предложений с серийной музыкальной структурой.

Обратимся к *литературоведческому структурализму*, сформировавшемуся во многом благодаря деятельности "Парижской семиологической школы" - раннего Р. Барта, А.-Ж. Греймаса,

²⁰⁹ Sciarrino S. Tre duetti con l'eco for flute, bassoon and viola (2006). Durata: 8' ca. 1a esecuzione: Milano, 19/02/08 Organico: Fl, Fg, Vla[RTC 1930]

²¹⁰ Делез Жиль Логика смысла Раритет Деловая книга Москва Екатеринбург 1998 (стр.53)
<http://www.electroniclibrary21.ru/philosophy/delez/02.shtml> 10.01.2013

²¹¹ Там же

²¹² У.Эко «Открытая структура» СПб, Symposium 2004 544с. (с.392)

К. Бремона, Ж. Женетта, Ц. Тодорова, Ж. Пиаже и др., опиравшемся на новейшие для своего времени лингвистические концепции идеи, и, в первую очередь, на теорию знака Ф. де Соссюра.

Параллельность процессов сближения с научным рациональным мышлением, отказа от эссеизма, в создании выверенного и формализованного понятийного аппарата, основанного на лингвистической терминологии, обращения к формальной логике и математическим формулам и схемам обнаруживает себя со всей очевидностью в сопоставлении с *сериализмом*.

Применительно к более позднему периоду в 1970 — 1980-х гг. - *постструктурализму*, связанному в свою очередь, с критикой и преодолением структурализма, то он также при всей своей неоднородности сопоставим с аналогичными процессами в области новой музыки.

Разнообразие направлений, отправной точкой которых послужил сериализм, привело с одной стороны, к еще большему интересу к структурной определенности композиции и математизации процессов (как, например, в творчестве композиторов *new complexity*), с другой стороны с включением интуитивных процессов, объединяемых нередко с математическими: интуитивная математика Я.Ксенакиса, применение фрактальной геометрии в творчестве Д.Лигети и у С.Шаррино.

П.Булlez утверждает, что в открытиях, которые были сделаны в 1945-1950 гг., - предпринимались попытки заложить фундамент нового языка, отталкиваясь от уже существующих источников. Далее, развитие этого языка, кажется, привело к новому академизму. «Второе дыхание», выраается в том, что новое поколение устремлено к развитию совершенно различных направлений. Целостное единство, которое по его словам представлялось последней возможностью двадцать лет назад, оказалось мифом, заблуждением и обманом. Вместо этого возникло огромное число персоналий, следующих своим собственным курсом, а иногда и в оппозиции друг к другу.²¹³

Структурность мышления Х.Лахенманна, о которой было уже неоднократно сказано выше, является отправной точкой для его теории музыкального смысла, которая состоит в принципе взаимовращения структуры, ее изначальной многозначности²¹⁴

Его взаимосвязь звуковых объектов с определенным действенным аспектом акустического восприятия, тем не менее, говорит о том, что не только абстрактный подход к смыслу, передаваемому звуковыми средствами сообщения, имеет место в его творчестве.

И вместе с тем, эта структурность мышления, определяемая в виде референций, связанных тем или иным образом с определенными событиями и ассоциациями, не противоречит пониманию «серии смыслов, разворачивающихся на поверхности». Ведь согласно Ж.Делёзу, серии — это некоторые последовательности взаимосвязанных событий или смыслов, размножающихся на

²¹³ Boulez, Pierre, and Pierre-Michel Menger. "From the Domaine Musical to IRCAM." Trans. Jonathan W. Bernard.// Perspectives of New Music 28.1 (1990): 6-19.

²¹⁴ Lachenmann, Helmut. Musik als existentielle Erfahrung: Schriften 1966—1995. Edited by Josef Häusler. Mainz: Breitkopf und Härtel, 1996 (s.47).

поверхности. И это размножение смыслов происходит в предложениях. Серии объединяют события общей темой, или сюжетом, или историей.

Среди событий - смыслов Ж.Делёз выделяет сингулярное событие, особый случай, точку, из которой серии смыслов расходятся. Это сингулярное событие заключается в образовании первичного смысла, в первичном объединении знака и вещи. Знаком вещи служит ее имя.

Такого рода отправную точку из которой серии смыслов расходятся и возможно в различных направлениях, можно найти, перенеся ее на «смысловую поверхность» звукового материала. Сингулярным событием для расходящейся смысловой серии может служить нечто, запечатленное в самом названии.

Обратимся к сочинению С. Шаррино: «Археология телефона»(2005). Условно-сюжетное смысловое содержание подробно, в метафорической форме описано автором в предисловии к изданию. С его точки зрения археология настоящего приводит к эффекту «короткого замыкания» в сознании. Современность, или скорее ее иллюзия выстраивает перспективу из неодушевленных предметов. В тоже время, обнажая смысл вещей, ирония одушевляет их взглядом из будущего, поскольку существование без какой-либо финальной точки – то есть мерти, не является завершенным. Существование вещей препятствует осмыслению их сути, и лишь магический луч способен вырвать их из банального контекста. Композитор утверждает, что его сочинения тяготеют к тому, чтобы самоидентичная структура высказывания стремилась стать реальностью, когда «слух «обнуляет» ее но воспринимает, благодаря ей, и звук, и тишину уже переосмысленными.»²¹⁵ В этом сочинении каденции солистов подражают техногенным звукам. Они носят характер своеобразного инструментального «осадка», потустороннего нейтральным сигналам телефонной линии.

Tempo di Policronie, предпосланное этой партитуре, по словам автора, отражает определенную темповую идею, где «полихрония», обозначающая игру сразу во многих темпах, отсылает к началу византийской эпохи, которая блестяще воплотила пространственную несовместимость как продукт актуальных технологий. Технологические коммуникации развиваются стремительно и прирывисто, и им присуща случайность. Линия то освобождается или напротив- занимается, таким образом, совершает своеобразный ритуал. Сигналы отражают тонкие психологические состояния: ожидание, разочарование. И такова звуковая драматургия, присущая всем сочинениям С.Шаррино. Мир технологий, который привносит собой плоды человеческого интеллекта, для композитора отчасти связан с «всепоглощающим фальшивым мифом моды.» И в результате этой связи в центре всеобщего внимания оказываются не самые великие открытия, а лишь те, которые

²¹⁵ Salvatore Sciarrino: L'Archeologia del Telefono (The Archeology of the Telephone) Перевод Ф.Софронова

http://www.iscm.ru/index.php?page=composers&composer=sciarrino&work=archeology_phone 10/01 2013

попадая в медийное пространство, ужимаются в смысловом отношении до чисто коммерческого. Ведь даже самая современная и совершенная техника не способна в полной мере отразить художественную формулу настоящего. Перенос общения в область виртуального способствует разобщенности, а эпоха мобильных телефонов захлестнула общим разговорным потоком все человеческое время, где его связь отражается в слове, лишенном контакта как такового, вынесенного на поверхность разговора.

В сущности, в этом философском рассказе, предпосланном пьесе «Археология телефона», композитор утверждает почти что кэрролловскую мысль об утрате словом своего первоначального смысла. Далее он подчеркивает еще одно свойство мобильной связи: абсолютную доступность собеседника, который разговаривая по телефону, средствами мимики, жестикиляции выражает эмоции, доступные окружающим в изолированном виде. Итак, подводит итоги композитор, «Мы продолжаем ожидать вызова абонента, истрепанные безразличным уединением. «Персональный» (музыкальный) звонок без тени юмора объявлялся верхом совершенства. Много кто верил, что это его отличает от других, но это теперь такая же банальность. Стоны, щебет, звон старых телефонов: краткие сигналы, сколь претендующие на значительность, столь же и эфемерные, во множестве выставленные напоказ, чтобы изумить соседа. Мое воображение упорядочило их — печальные и торжественные, они теперь стоят на музейной полке.²¹⁶

Сигналы, звонки, гудки: длинные и короткие – все эти звуковые образы и прообразы современного телефона и его предков составляют музыкальный материал пьесы. Два первоначальных импульса, исходя из общей звучащей тишины, становятся той самой точкой сингулярности? из которой они развиваются параллельно и в тоже время в различном направлении.

Глиссандирующий мотив, первоначальный тезис которого дан у контрабаса, и воздушные тремоло, совмещающиеся со столь типичными для С.Шаррино, мультифониками, составляют основной «призвучный ряд» композиции.



²¹⁶ Salvatore Sciarrino: L'Archeologia del Telefono (The Archeology of the Telephone) Перевод Ф.Софронова

Развитие этого первоначального глissандирующего мотива пронизывает всю пьесу, в процессе чего, он развивается и перерастает в многоголосный, а затем трансформируется в длительный пассаж засурдиненной трубы. Из авторского предисловия и названия пьесы в равной степени становится понятным, что эта звуковая история не ограничивается лишь настоящим временем: телефонные шумы, прорезающие пространственно-временную плоскость переносят из далекого прошлого в настоящее. И безусловно, что этот момент пересечения временных полей требовал также применения шарриновского принципа «разрыва» посредством своеобразного «переключателя».

В этой роли выступает тремоло античных тарелочек, которое затем переходит в аналогичный отзвук в партии фортепиано в сочетании с пиццикато струнных *sul ponticello*.

Развитие первоначального мотива- «звукового жеста», состоящего из медленного нисходящего глissандо в пределах терции, всякий раз смещается на различные ритмические доли, подвергается всевозможным интервальным инверсиям.

Таким образом, развивается одна из основных условно-тематических линий, вырастающая из лейтмотива телефонного гудка, параллельно которой сосуществуют также и все остальные звуковые символы «Археологии телефона». Шумы, трески, а также варьированный лейтмотив гудка – трансформированный в длительный повторяющийся пассаж трубы с сурдиной – все эти звуковые элементы, рефлексирующие в нашем сознании как привычные и вечно развивающиеся атрибуты телефонной связи, заменившие во множестве случаев живое общение, составляют полифонию призывков. Тематическое зерно или «звуковой жест составляет один из пластов развития, параллельно развиваются и другие уровни. Динамическая разнонаправленность элементов создает абсолютно живую, постоянно меняющуюся партитуру. Никакой статики, при том, что мотив гудка звучит почти что остинатно. Если бы не столь же интенсивное развитие других уровней, форму этой пьесы можно было бы уподобить вариациям на *basso ostinato*. И при всей принципиальной а-классичности материала, оперирующего всевозможными шумовыми эффектами, его развитие вполне соответствует *qasi*-вариационной.

Подводя некоторые итоги вышесказанному, «нетрудно указать авторов, умевших создавать образцовые в формальном отношении сериальные техники. Джойс, например, обеспечивал связь между означающей серией *Блум* и означаемой серией *Улисс*, прибегая к богатству и разнообразию таких форм, как археология способов повествования, система соответствий между числами, привлекая удивительные эзотерические слова, используя метод вопроса и ответа, а также вводя поток сознания как множество путей движения мысли (кэрролловское *двойное думание!*). Поистине, нет ничего более странного, чем эта двулика вещь с двумя неравными и неровными "половинами". Мы словно участвуем в какой-то игре, состоящей в комбинировании пустой клетки и непрерывно перемещаемой фишки.»²¹⁷

²¹⁷ Жиль Делез Логика смысла Раритет Деловая книга Москва Екатеринбург 1998
<http://www.electroniclibrary21.ru/philosophy/delez/02.shtml> 10.01.2013

Или, скорее, это похоже на лавку Овцы, где Алиса обнаруживает взаимодополнительность "пустой полки" и "яркой вещицы, которая всегда оказывается на полку выше", - иначе говоря, ту самую взаимодополнительность места без пассажира и пассажира без места. "И вот что странно (самым странным является наиболее незавершенное и наиболее разъединенное), стоило Алисе подойти к какой-нибудь полке и посмотреть на нее повнимательнее, как она тут же пустела, хотя соседние полки прямо ломились от всякого товара". "Как текучи здесь вещи",- жалобно скажет Алиса, с минуту погонявшись за "какой-то яркой вещицей. То ли это была кукла, то ли - рабочая шкатулка, но в руки она никак не давалась. Стоило Алисе потянуться к ней, как она перелетала на полку выше... "Полезу за ней до самой верхней полки. Не улетит же она сквозь потолок!" Но не тут-то было: "вещица преспокойно вылетела себе сквозь потолок! Можно было подумать, что она всю жизнь только этим и занималась"²¹⁸".

VII

Седьмая серия: эзотерические слова - слова-бумажники

Ж.Делёз видит в Л.Кэрролле, новатора, разработавшего сериальный метод в литературе. Он выделяет несколько приемов развития серий:

1. Две серии событий с едва заметными внутренними различиями, которые регулируются «странным объектом». Этим «странным объектом» в Сильвии и Бруно становятся часы с восемью стрелками и пружиной, вращающейся в обратную сторону, которые никогда не следуют за временем. Наоборот, время следует за ними. Часы заставляют события возвращаться двумя путями: либо посредством умопомешательства, обращающего вспять их последовательный порядок, либо посредством легких вариаций согласно стоическому предопределению.
2. В произведениях Л.Кэрrolла мы находим две серии событий, где крупные и при этом все нарастающие внутренние различия регулируются предложениями или же, по крайней мере, звуками и звукоподражаниями. Серии сна-реальности в *Сильвии и Бруно* построены

²¹⁸ Там же

по этому закону расхождения – удвоения персонажей одной серии в другой и их переудвоения в каждой серии. Таков закон зеркала.

3. Две серии предложений (или, точнее, одну серии предложений и одну серию "поглощений", или: одну серию чистых выражений и одну серию обозначений). Эти серии характеризуются большой несоразмерностью и регулируются эзотерическими словами.
4. Крайне разветвленные серии, регулируемые словами-бумажниками и, если необходимо, задаваемые с помощью эзотерических слов предыдущего типа. Фактически такие слова-бумажники сами выступают как эзотерические слова особого типа. Они определяются тем, что сокращают несколько слов и сворачивают в себе несколько смыслов ("злопасный" = злой + опасный).²¹⁹

«Странный объект» - время (как в первом примере) имеет особое отношение к музыке - искусству времени. Этот странный объект служит отправной точкой множества концепций и как следствие этих концепций – разветвление композиторских техник.

Достаточно упомянуть лишь некоторые из них:

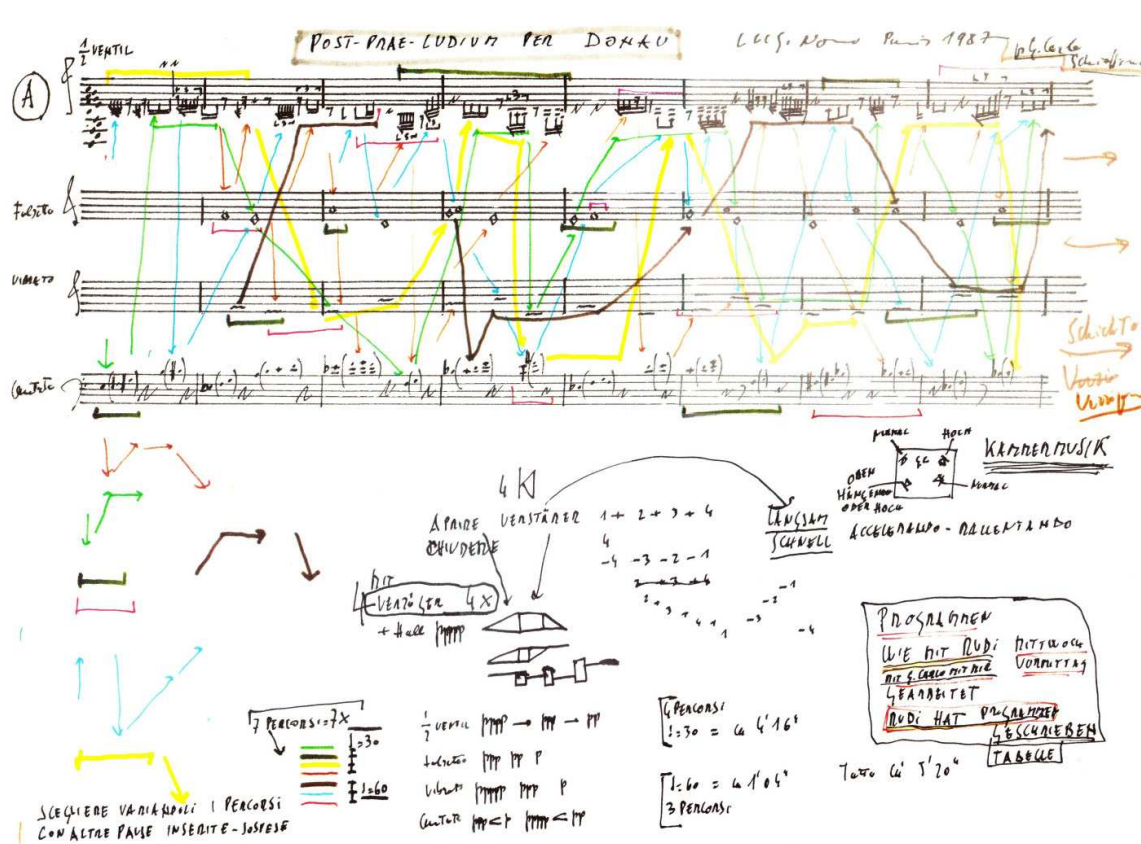
- Б.-А. Циммерман: «шарообразное время» - (возможность спроецировать время подобно интервалу в две стороны в качестве вертикали и горизонтали);
- «момент-форма» К.Штокхаузена (преодоление конечности времени посредством «диссоциации момента», сосредоточения на мгновении, в противовес линейно разворачивающимся событиям)
- «теория единого временного поля» К.Штокхаузена (трансформировавшая интервально-акустические параметры в ритмо-временные)
- расширение времени до пределов, превышающих среднюю протяженность, доступную обычному человеческому восприятию в минимализме (монотонная ритмическая пульсация и повторения паттернов на фоне неизменной гармонии в сочинении Т. Райли "In C" (1964) в течение 90 минут вводят слушателя в гипнотический транс)
- «временная решетка» Х.Лахенманна, организующая звуковые объекты во временном пространстве и структурно распределяющая события в звуковом континууме.

Таким образом, время, представленное у Л.Кэрролла в виде особых необыкновенных часов, становится таким же «странным объектом», меняющим ход звуковых событий, располагающим их по-своему во временном потоке новой музыки.

²¹⁹ Там же

«Закон зеркала» и фантастическое удвоение предметов реализуются в звуковых объектах в форме «эха» или отображения живого звука при помощи электроакустики. Такой метод применяет Л.Ноно в сочинениях после 80-х годов. Принцип акустического зеркала, в котором отражаются звуки, преобразуемые, перенесенные в многомерное пространство при помощи окружения микрофонами, координируют две звуковые реальности, преобразуя их в общее звуковое поле.

Композиция Л.Ноно *Post-Prae-Ludium per Dohau* для тубы является одним из первых опытов работы с и живой электроникой. Процесс предварительного образования звукового материала проясняет эта авторская схема:

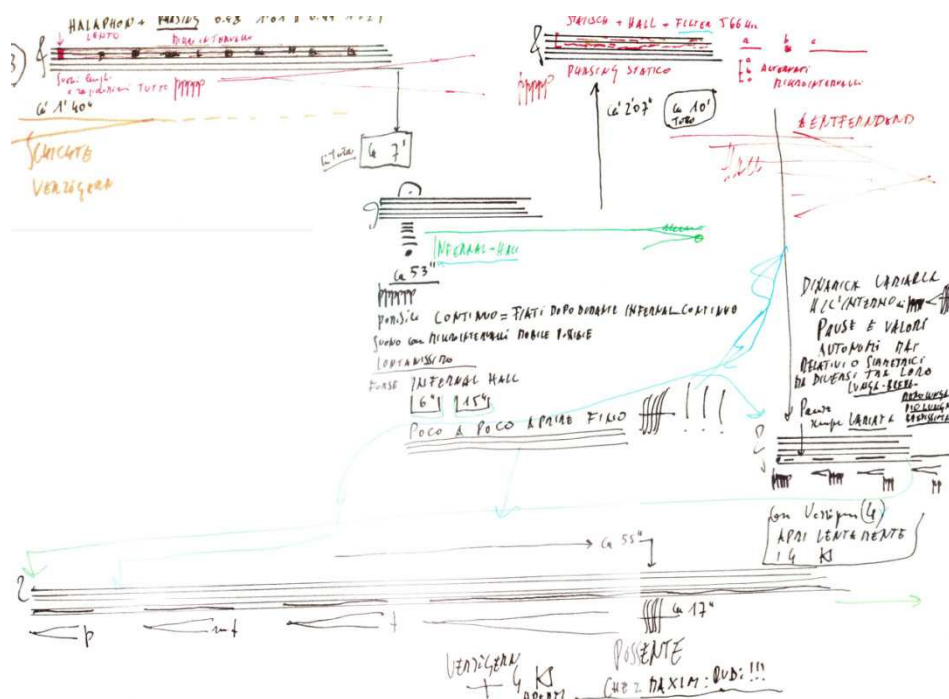


В определенные моменты Л.Ноно применяет особую технику игры с одновременным пением фальцетом в инструмент и последующей акустической трансформацией:

Этот прием аналогичен звучанию мультифоников.

Особый интерес в этом сочинении представляет партитура. На следующей авторской схеме отчетливо проступает предкомпозиционный процесс, в следствие которого, некоторые элементы этой предварительной схемы были перенесены в окончательный вариант, представляющий собой одну из возможностей поливалентной музыкальной формы, следующей идее акустического

Семь



Scegliere, variandoli a piacere, i percorsi in colore, con le dinamiche e i tempi indicati e con altre pause inserite - sospese.

A

1 ventili

2

falsetto

The image shows a handwritten musical score for a piece labeled 'A'. It consists of two staves. The first staff is for '1 ventili' and the second for '2 falsetto'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings, with handwritten annotations in different colors (yellow, red, green) indicating specific performance instructions. The first staff has a treble clef and a key signature of one flat. The second staff also has a treble clef and a key signature of one flat. The score is written in a handwritten style with various musical notations and annotations.

Аналогичный принцип зеркального отображения звука, но инструментальными средствами мы найдем, в упоминавшемся ранее сочинении, в связи с которым в шестом параграфе приводилось поэтическое предисловие композитора к изданию: “Tre duetti con l’eco”. В следующем примере отчетливо проступает принцип преобразования в звуковых отражениях начальных импульсов. «Звуковому жесту» флейты отвечает фагот, с растянутым во времени, отраженным в искривленном пространстве интервалом d-cis, при этом динамически та же самая кривая, но в качестве отзвука, значительно ослабевает. Далее, следующему импульсу являющейся своего рода подобной «трели» с множеством звуковых вибраций, отвечает скрипка, затемненная басом фагота:

Salvatore Sciarrino
TRE DUETTI CON L'ECO

per flauto, viola e fagotto

*per Bruno Lorenzelli
in memoria di suo padre Bruno*

I

Teso, parlante
(tra i denti)

flauto (flauto)
viola (viola)
fagotto (fagotto)

soffio

mp

f

ppp

mf

segue

Аналогичный прием используется далее и во втором дуэте. Соотношение тембров определено уже в самом названии: парадокс заключается в том, что композиция называется три дуэта, но при этом написана для трех инструментов. Соответственно комбинация 2:1 или 1:2 становится для этого сочинения также одной из концептуальных идей. В первой пьесе один звуковой жест, совершенный одним инструментом отражается в двух различных плоскостях и у двух инструментов. Если следовать классификации звуковых объектов Х.Лахенманна, то можно сказать, что основой для первой части композиции послужил флуктуирующий звук – повторяющийся процесс, напоминающий трель. Во второй пьесе «звуковой жест» носит скорее импульсный характер. Первоначально сухой и глухой тихий звуковой импульс находит многостороннее отражение, которое преобразует его в мультифоники, а затем в трели, в том числе и двойные. В третьей части звуковой жест имеет два импульса, которые образуют призрачную мелодию из флажолетов скрипки с ее искаженным отражением в виде глиссандо флейты.

Cantabile

The musical score is for a piece titled "Cantabile". It consists of four staves: "auto", "fletto", "iola", and "zotto". The "auto" staff has a treble clef and a key signature of one flat. It includes performance instructions "soffio ord." and "fra i denti", and dynamic markings "pp" and "p". The "fletto" staff has a treble clef and a key signature of one flat. The "iola" staff has a treble clef and a key signature of one flat. The "zotto" staff has a bass clef and a key signature of one flat. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Аналогичный прием используется далее и во втором дуэте. Соотношение тембров определено уже в самом названии: парадокс заключается в том, что композиция называется три дуэта, но при этом написана для трех инструментов. Соответственно комбинация 2:1 или 1:2 становится для этого сочинения также одной из концептуальных идей. В первой пьесе один звуковой жест, совершенный одним инструментом отражается в двух различных плоскостях и у двух инструментов. Если следовать классификации звуковых объектов Х.Лахенманна, то можно сказать, что основой для первой части композиции послужил флуктуирующий звук – повторяющийся процесс, напоминающий трель. Во второй пьесе «звуковой жест» носит скорее импульсный характер. Первоначально сухой и глухой тихий звуковой импульс находит многостороннее отражение, которое преобразует его в мультифонии, а затем в трели, в том числе и двойные. В третьей части звуковой жест имеет два импульса, которые образуют призрачную мелодию из флажолетов скрипки с ее искаженным отражением в виде глиссандо флейты.

Далее следует обратиться к «словам- бумажникам»²²⁰.

«Слова- бумажники», обладающие определенной двусмысленностью и, соответственно возможностями для интерпретаций становятся основой для полифонической структуры композиции. В качестве примера, обратимся к сочинению Х.Лахенманна *temA* для голоса, флейты и виолончели (1968). Название подобно слову-бумажнику: оно может прочитываться двусторонне: Тема – понятие, смысл которого очевиден и не нуждается в комментариях, так и

²²⁰ Жиль Делез Логика смысла Раритет Деловая книга Москва Екатеринбург 1998 с.36
<http://www.electroniclibrary21.ru/philosophy/delez/02.shtml> 10.01.2012

Atem, что означает – дыхание. Репарка под т.22 гласит: "Все процессы вдоха отсюда и до т.41 образуют одну взаимосвязанную серию, оформление которой должно определяться представлением о спящем человеке". Спящий человек и его дыхание, таким образом, составляют звуковой облик этой пьесы, где и инструментальные средства ведут себя прямо-противоположным образом: инструментальные звуки – вокальны, а вокальные – напротив, подчеркнуто инструментальны. «Сопение» в ц.22 имитировано гортанными звуками у певицы. Таким образом, двойственность, заключенная в «слове-бумажнике» названия – даёт возможности для его неоднозначных интерпретаций. Перенесение такого рода внемusыкальной логики на музыкальную, не является достоянием только темА, это свойство оказывается устойчивой тенденцией в творчестве Лахенманна, о чем говорят его многочисленные высказывания по поводу других композиций. Эти качества - тембр, сила звука, и т.д. - не столько существуют ради самих себя, сколько описывают конкретную ситуацию"

Tema-Atem – подобна Кэрролловскому слову "злопасный", выражающему в один миг два свойства, также как и музыкальное и внемusыкальное, описывающее определенную жизненную ситуацию срастаются в этом названии.

VIII

Восьмая серия: структура – «слишком много означающих знаков!»

Структура, которая уже неоднократно подвергалась анализу, обращена к различным творческим концепциям. Противопоставляя серийное и структурное мышление, У. Эко в своем трактате «Отсутствующая структура» цитирует П.Булеза: «Серийность становится формой поливалентного мышления... Это категорическое опровержение классического мышления, желающего, чтобы форма, с одной стороны, была предзадана, и в тоже время представляла собой общую морфологию. (...) Классическое тональное мышление существует в завершенном мире, в котором все держится силами притяжения и отталкивания, в то время как серийное мышление, напротив, живет в непрестанно расширяющейся Вселенной.»

Порождение «открытых структур», о которых пишет У.Эко, происходит не только в музыке, но и в других видах искусства. Предлагая теорию «открытого произведения», которая уже неоднократно упоминалась выше, У.Эко подвергает сомнению саму возможность использования традиционного аналитического инструментария при обращении к «открытому произведению». Но ведь и Ж.Делёз, в свою очередь, не пытается применять привычные аналитические категории. Он протестует против классической традиции теории смысла, совершенно сознательно бросая вызов классике. Он переворачивает многие устоявшиеся мнения и, прежде всего, понимание соотношения смысла и нонсенса. Его удивительный вывод заключается буквально в следующем: нонсенс и смысл не только не исключают друг друга, но, более того, нонсенс является источником

смысла. Отсюда и проистекает новая перевернутая «логика смысла»: «Утверждение между смыслом и nonsensом изначального типа внутренней связи, некоего способа их сопричастия необходимым образом задает всю логику смысла»²²¹ И именно этот путь оказывается наиболее близким для анализа новой музыки, которая опрокидывает и разрывает границы замкнутости классической завершенности.

И все же, несмотря на разомкнутость этой системы, несмотря на пренебрежение синтаксисом как таковым в отдельных случаях, структура – всеобщее понятие для новой музыки.

Обратившись к творчеству Дж. Кейджа, по-своему интерпретировавшему соотношение смысла и nonsensa, и во многом в близком делезовском ключе, в его статье «Предшественники современной музыки» (1948) можно найти изложение его теории музыкальной композиции, включающей 4 элемента: материал, метод, структуру и форму. «Структура в музыке это ее делимость на части от мелкой фразы до крупной секции. Форма есть содержание, целостность. А метод — способ управления целостностью нота за нотой. Материалом музыки являются звук и тишина. Композиция — это интеграция всего вышеперечисленного»²²².

Таким образом, структура в системе Дж. Кейджа оказалась не менее важным элементом, чем форма, так как под формой он понимал целостность музыкального произведения, а структура – явление более высокого порядка: основа и первопричина целостности, воплощение в виде числовой формулы, определяющей все уровни композиции. Эта теория музыкальной композиции Дж. Кейджа в очередной раз свидетельствует в пользу того, что в музыкальной композиции отношение к структурированию носит неоднозначный характер.

К. Штокхаузен считал сериальную систему в определенном смысле утопической, так как предполагавшееся изначальное равноправие дифференцированных параметров на практике показало свою несостоятельность: дифференцированная таким образом тоновая и интервальная организация звуковысотности соседствовала с параметрами ритма и артикуляции, упорядоченными согласно совершенно иной, упрощенной логике. А мультиплицирование мельчайшей ритмической единицы также обнаруживало свою искусственную привязку длительности к высоте звука.

Эту критику избыточности структуры в отношении органической несогласованности ее составляющих Я. Ксенакис высказывал еще в середине 50-х, когда сериализм находился в стадии своего «расцвета». Две основы сериальной музыки – серия и полифоническая структура содержат уже в своем зародыше деструктивные свойства, не говоря уже о том, что сериализм оперирует элементарными математическими процессами – комбинаторикой двенадцатизначного ряда, в

²²¹ Жиль Делез Логика смысла Раритет Деловая книга Москва Екатеринбург 1998 с.91
<http://www.electroniclibrary21.ru/philosophy/delez/02.shtml> 10.01.2013

²²² Переверзева М. Ритмические структуры Джона Кейджа как новый принцип организации формы
//URL:http://www.21israel-music.com/Cage_number.htm 10.01.2012

качестве альтернативы которой, композитор предлагает значительно более сложную, и одновременно более близкую самой природе интуитивную математику и стохастический метод.

Линейной полифонии спектралистов он в своем творчестве предпочитает гетерофонию, проистекающую из всеобщей логики и законов природы, где сосуществуют голоса в качестве вариантов (ветвей) единой мелодической линии (ствола). Результат этого переплетения не позволяет уловить все нюансы соотношения линий и дает макроскопический эффект иррационального и случайного распространения звуковой массы. В трансформации геометрических фигур в рядах в «теории решета», специфических полифонических структурах – «арборесценциях», спектральных экранах с применением марковских цепей и в волновых формах стохастического синтеза преобразуется множество вариантов пространственно-временной комбинаторики. Композитор сознательно ограничивал себя в исходных принципах сочинения музыки до минимума, перенося их в область композиционной работы над конкретным произведением.

Во многом метод Я.Ксенакиса, отправной точкой которого стала критика сериализма, и штокхаузенская техника 1960-х годов обнаруживают некоторую общность: К.Штокхаузен пишет о различном характере пропорционирования групп в композиции, их различных структурах, связанных друг с другом таким образом, что качества одной группы и соотношены с другими группами по степени их родства²²³. Воспринимая, мы направляем слух на целое, являющееся по сути своей, собирательным, где отдельные единицы отличны до такой степени, что связи между ними не растворяются, одни не стремятся быть важнее других.. Далее.К.Штокхаузен называет подобное восприятие «структурным сочинением и слушанием» .

Таким образом, ксенакисовская, так же как и штокхаузенская критика сериализма не беспочвенна: «слишком много означающих знаков» и слишком мало связующих элементов между ними, чтобы можно было говорить о глубинной органической связи, а стремление к единому «структурному сочинению и структурному же слушанию» ведут, с одной стороны, к усложнению общего композиционного уровня и поискам живой, воспроизводящей другие элементы генерирующей структуры, с другой.

Ж.Делез упоминает в восьмой серии «Логике смысла» сформулированный К.Леви-Стросом парадокс, аналогичный парадоксу Жака Лакана, имеющий в его изложении форму антиномии: когда даны две серии - одна означающая, другая означаемая; первая представляет избыток, вторая - недостаток. Посредством избытка и недостатка серии соотносятся и отсылают друг к другу, оставаясь в вечном неравновесии и непрестанном несовпадении-смещении.

При всей невозможности прямых сопоставлений смысловых серий в предложении со структурами в композиции новой музыки, принцип соотношения избыточности и

²²³ Stockhausen K. Texte zur Musik 1963–1970. Bd. 3: Einführungen und Projekte, Kurse, Sendungen, Standpunkte, Nebennoten. – Köln, 1971 (s.65-66)

недостаточности структурного мышления, этот парадокс оказывается весьма характерным и для новой музыки и особенностей структурирования композиции, которое, в свою очередь, может проявлять себя на различных уровнях.

1. Предкомпозиционный уровень. Генерирование первоначальной «матрицы» композиции – единой сверх-идеи, благодаря которой формируются и все остальные уровни композиции. Так происходит в сериальной технике, где к общей для этого направления технике добавляется оригинальная авторская идея ее применения – это может быть и техника мультипликации, используемая Булезом в «Молотке без мастера», или «виртуальный канон» (Derive-I), или «техника складки». Общая серийная структура, руководство которой осуществляется предпринимаемым автором особым «порядком чтения», определяет интеграцию всех составляющих композиции.

2. Мультисерийная структура, центральным элементом системы которой, становится комплексная взаимосвязь, происходящих внутри различных измерений музыкального материала в композициях «новой сложности». Техника «генерирования» определяется первоначальной серией, последовательностями ритма и интервалов. «Решетка», регулирующая массу «неоформленный творческих желаний», является своего рода координатором не только композиторских идей, но также и различных композиционных уровней. Две серии, парадоксальным образом взаимодополняющие друг друга, избыточность или недостаточность которых Ж.Делёз упоминает в связи с Ж.Лаканом, у Б.Фернхуэ проявляют себя на уровне формы в виде изначально существующих «сюжета» и Субсюжета». Они соединяются в процессе взаимного разрушения и трансформации.

3. Организующая единое целое лахенманновская Временная сетка [Zeitnetz] – ряд серийно пермутированных и ритмически оформленных звуков. Их функции состоят в направлении и фиксации вступления или "удаления" представителей различных звуковых семейств, кульминационные зоны. Роль временной сетки - иерархия композиционных уровней – господство единой структурной идеи над всей музыкальной тканью сочинения, сокрытое от слушательского восприятия невидимое руководство. Числовые пропорции, определяющие порядок вступления звуковых семейств, их чередование, а также их "событийное время", сформированы на основе того же перекрестного принципа. Однако, необходимо также отметить, что этот перекрестный принцип, во многом характерный для сериализма, («Перекрестная игра» К. Штокхаузена, «Полифония X» П.Булеза) у Х.Лакенманна носит принципиально иной характер.

Высоты звуков, если и обязаны своей организацией двенадцатитоновым пермутациям, в любом случае они олицетворяют собой генерирующий принцип.

Для Х.Лакенманна структурализм в качестве отправной точки осуществления творческого первоначального замысла, указывает на наличие в его концепции методологической системы оппозиций структурализма. Композитор следующим образом определяет выбор парных

категорий: 1.Музыкальный материал и структура; 2.Форма - чередование зон, или секций и их выражение; 3.Звуковое пространство и время.

Вновь обратившись к тексту «Логика смысла» Ж.Делёза, можно найти подтверждение необходимости обретения элементов посредством единого универсального ядра: Каким бы образом язык ни был дан, элементы языка должны обретаться все вместе, все сразу, так как они не существуют независимо от их возможных дифференциальных связей. Но означаемое вообще принадлежит к порядку познаваемого, а познание подчиняется закону поступательного движения, перехода с уровня на уровень - когда уровни надстраиваются друг над другом.

Эта иерархия элементов языка ничуть ни в меньшей степени волнует и композиторов, о чем свидетельствуют приведенные выше цитаты из высказываний Я.Ксенакиса, К.Штокхаузена и Х.Лахенманна.

Возвращаясь к Лахенманновской иерархии структуралистских оппозиций, и рассмотрев первую из них: материал и структуру, мы также придем к некоторому несоответствию означаемого и означающего: «конкретная ситуация» к описанию которой в тех или иных случаях стремится композитор, не всегда укладывается в жесткие рамки структуры: В его музыке - звуковые события подобраны и организованы таким образом, что способ их извлечения так же важен, как и конечные результирующие акустические качества – будь то сила звука, или тембр или что либо еще. Они не столько существуют ради самих себя, сколько *описывают конкретную ситуацию*".²²⁴

Этот парадокс Ж.Делёз называет парадоксом Робинзона. «Ясно, что на необитаемом острове Робинзон мог воссоздать аналог общественной жизни только подчинив себя - сразу и всем - взаимосвязанным правилам и законам, пусть даже их не к чему было применять. Напротив, завоевание природы идет поступательно, отдельными этапами, шаг за шагом. Любое общество, каким бы оно ни было, представлено всеми своими законами сразу - юридическими, религиозными, политическими, экономическими, законами, регулирующими любовь и труд, деторождение и брак, рабство и свободу, жизнь и смерть. Но завоевание природы, без которого общество не может существовать, развивается постепенно - от овладения одним источником энергии или объектом труда к овладению другим. Вот почему закон обладает силой еще до того, как известен объект его приложения, и даже при том, что этот объект, возможно, никогда не будет познан.»²²⁵

²²⁴ Х Лахенманн Pression, для виолончели (1969-70) *Pression*, (1972), by Musikverlage Hans Gerig, Köln 1980, assigned to Breitkopf & Härtel, Wiesbaden.

²²⁵ Жиль Делез Логика смысла Раритет Деловая книга Москва Екатеринбург 1998 с.91
<http://www.electroniclibrary21.ru/philosophy/delez/02.shtml> 10.01.2013

Далее Ж.Делёз говорит о том, что именно такое неравновесие делает возможными революции. И, продолжая его мысль, именно это несоответствие является неизменным двигателем преобразований в композиторской технике новой музыки.

Устанавливая оппозицию означающего и означаемого, Ж.Делёз формулирует закон *регрессивного синтеза*, из которого следуют два вывода: 1) существуют постоянные переходы в сериях означающего и означаемого, т. е., по существу, их разграничение релятивно; 2) потеря означаемого в бесконечно размножающихся сериях.

IX

Девятая серия: проблематическое: сингулярность и модус события

С точки зрения Ж.Делёза, идеальное событие - это - сингулярность, или совокупность сингулярностей, сингулярных точек, характеризующих математическую кривую, физическое положение вещей, психологическую или нравственную личность. «Это - поворотные пункты и точки сгибов; узкие места, узлы, преддверия и центры; точки плавления, конденсации и кипения; точки слез и смеха, болезни и здоровья, надежды и уныния, точки чувствительности.»²²⁶

Описание идеального события, данное Ж.Делёзом в девятой главе, является ёмким в смысловом отношении и вполне соответствует реально-жизненному, литературному, или же, звуковому. В данном случае оно обозначает нечто, аналогичное стержню сюжета или музыкальной композиции.

Работая с «действенным аспектом звука» Х.Лахенманн делает своего рода делёзовской совокупностью сингулярностей процессы атаки и затухания, положенные им самим, в основу классификации звуковых объектов. Для композитора важным аспектом является акустическое восприятие «инструментальных акций», которое опираясь на технику «конкретной музыки», а также и на другие - необычные, радикально преобразованные инструментальные техники, представлено отчасти и «чистым звуком – представителем тональности, который более не противопоставляется чистому шуму»²²⁷

В процессе композиторской работы над созданием нового музыкального материала в центре пристального внимания композитора оказывается в первую очередь стадия возникновения звука, так как его интересует звук на раннем этапе своего формирования. Не пытаясь навязывать ему будничность конкретной музыки в своей собственной концепции, он апеллирует к его графическому выражению, фиксирующему энергию звукового жеста.

Лахенманновский диалектический структурализм, особенности которого уже были описаны выше, представляет собой в своем роде "соединение несоединимых" элементов: задуманных

²²⁶ Жиль Делез Логика смысла Раритет Деловая книга Москва Екатеринбург 1998 с.91
<http://www.electroniclibrary21.ru/philosophy/delez/02.shtml> 10.01.2013

²²⁷ Lachenmann H. On Structuralism //Contemporary music review: New Developments in Contemporary German Music. V.12 //Ed. N. 1995:

рационально, но реализованных в конечном счете, интуитивно и свободно. Каждое звуковое семейство соотносится, с определённым представителем его типологии, обоснованной им ранее в "Звуковых типах новой музыки". Эти темброво-акустические группы неоднократно появляются у различных инструментов или оркестровых групп, всякий раз представленные при каждом своем новом "появлении" различным образом. Эти звуковые события составляют основу музыкального материала.

Так звуковой материал композиции для виолончели с оркестром *Notturmo* немецкий музыковед И. Х. Хорн классифицировал в соответствии с 14-ю характерными семействами, которые в данном случае, сопоставимы с делёзовскими сингулярностями. При этом 14-е семейство в партитуре так и не появляется, оставшись за границами на уровне предкомпозиционного замысла. Каждое из них представлено определенными темброво- фактурными событиями с едиными общими характеристиками. Однако ход событий определяется «временной сеткой» композиции, о которой здесь уже неоднократно говорилось. В *Notturmo* проявляет себя некоторая неоднозначность критериев звуковых семейств: каждое музыкальное семейство объединяет определенные характерные музыкальные "события", которые в свою очередь демонстрируют принадлежность к определенному фактурно-звуковому типу но тем не менее эти общности не со всей очевидностью обнаруживаются в общем контексте всего сочинения. Дальнейший «ход событий» определяется временной сеткой.²²⁸

Первое семейство представлено статическими звучностями: протяженные, длительно выдерживаемые звуки (струнные *arco* –*crescendo*)

Второе семейство, определяемое самим композитором как «вспыхивающие круги» - трелеобразные фигуры [*brennende Bällen*].

Третье - яркие крещендирующие фигуры – динамические волны.

Четвёртое: Сольные звучности виолончели

Пятое – поля флажолетов

Шестое - Импульсы с отголосками

Седьмое – прообраз прерывистой дискретной линии

Восьмое –новые шумовые звуки и фонетические шумы- произнесение шипящих звуков музыкантами

Девятое – соло инструментов оркестра

Десятое – отдельные пиццикато - отрывистые акцентированные звуки

Одиннадцатое- рикошет: импульсы и отзвуки

Двенадцатое – отдельное акцентированное тремоло

Тринадцатое - многократное проведение импульсных звуков, проходит в *Notturmo* десять раз

²²⁸ Хорн, 1999: Horn J.H. Postserielle Mechanismen der Formgenerierung: Zur Entstehung von Helmut Lachenmanns «Notturmo» //Musik-Texte. № 79. -Köln, 1999. S. 14-25.Цит по: Колико Н.

Композиция Хельмута Лакенманна: эстетическая технология: дис. ... канд. иск. 17.00.02 2002 РАМ им.Гнесиных

Противопоставление коротких акцентированных и континуальных протяженных звучностей составляет одну из композиционных идей сочинения.

Для других сочинений, относящихся к более раннему периоду творчества, композитор выбирает идею общего акустического ландшафта: его раннее сочинение *Schwankungen am Rand* [Предельные вибрации] для медных и струнных (1975) устанавливает в качестве концептуально-смысловой идею всевозможных вариантов вибрирующих звуков.

В заключительной части утверждаются своего рода шумовые ферматы: исполнители проделывают различные манипуляции с бумагой: рвут, комкают и шуршат, внедряя конкретные звуки в инструментальную партитуру, продолжая вариации на идею «предельных вибраций», которые в свою очередь и образуют череду сингулярностей делёзовского «идеального события».

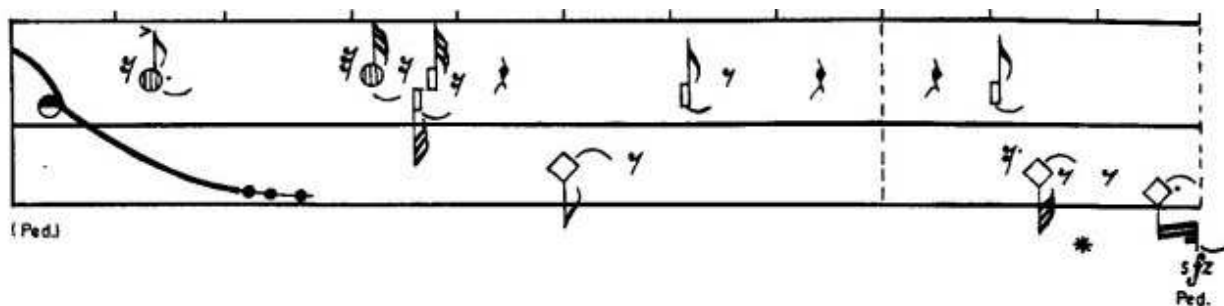
В *Güero* [Гуиро] для фортепиано (1970) композитор имитирует звучание ударного инструмента гуиро - кубинской трещотки. Звукоизвлечение на гуиро — это глиссандо палочкой по ребристой поверхности инструмента. Пианист у Х.Лахенманна использует всевозможные глиссандо по всем поверхностям, имеющим аналогичную структуру, как на клавиатуре, так и внутри инструмента. Этим длящимся звучностям в партитуре противопоставлены отдельные, точечные щипки и удары, а также шум взятия педали. Все эти манипуляции точнейшим образом нотированы композитором. Нарушение привычной функции фортепиано здесь сводится к примитивизации самозвучающего инструмента. Композитор словно предлагает забыть историю инструмента и начать всё с чистого листа.

Специфическая нотация в интуитивно-понятной графической форме объясняет исполнителю порядок действий:

Одним из основных приемов в этой пьесе является скольжение ногтем по клавиатуре фортепиано. Предлагается шесть местоположений, где пианист может выполнить это действие. Они определены маленькими изображениями каждой из кривых линий. Пустой квадратик означает, что исполнитель должен скользить ногтем большого пальца руки к указательному пальцу в зависимости от направления движения. Круг с единичной точкой означает, что пианист должен скользить ногтем поперек поверхности. А круг с тремя точками, соответственно, что пианист, должен выполнить то же самое действие, но ногтями трех пальцев.

Каждая из горизонтальных черточек на вершине строчки отсчитывает секунды: темп соответствует примерно 60 ударам в минуту. Используя этот параметр, исполнитель может определить скорость действий, основанных на контурах кривой линии, означающей быстрое движение. В этих кривых можно обнаружить узелки, маленькие точки, пересекающиеся с ними. Когда исполнитель сталкивается с этими точками, действие должно быть замедлено.

В графической партитуре *Güero* [Гуиро] представлено также и несколько видов *пиццикато*:



В этом случае, ритм записан почти что в рамках традиционной нотации, где отображается местоположение и особенности *pizzicato*.

В этот ранний период творчества Х.Лакхемманна в его концепции еще не присутствует понятия «Zeitnetz» (временной сетки) и четкости представлений о структурной мелодии. Все эти составляющие диалектического структурализма появятся несколько позже в его статье *Horen wehrlos ohne Horen*²²⁹. В своем первом интервью 1970 года он предлагает определение музыки как "*процесса познания* в самом широком смысле слова"²³⁰. Композитор утверждает, что, музыка – это глубоко экзистенциальный опыт, напрямую связанный с человеческими переживаниями.²³¹ Но и структурализм, с его точки зрения не противоречит этому утверждению, ибо понятие структуры, как бы оно технично не звучало, - имеет для него самого эмоциональное значение²³².

Отношение к материалу С. Шаррино обнаруживает параллели с ранним периодом Х.Лакхемманна, когда еще руководящим элементом был акустический образ, первоначальная идея.

В связи с этим будет целесообразно сравнить два сочинения: *Dal niente* [Из ничего] для кларнета соло (1970) Х.Лакхемманна и «Позволь мне умереть, не проснувшись» (Let me die before I wake), также для кларнета соло (1982)- С. Шаррино.

В первом сочинении само название свидетельствует о новом отношении к акустической материи, способной растворяться в тишине (*Dal niente*), исчезать и воссоздаваться снова, в нем задействован такого рода акустический сюжет. Тихие звучности, задействованные композитором, приближаются к самым границам восприятия звука и тишины. «Деликатнейшие звуки на пианиссимо», как определил автор в своих ремарках ромбовидные звуки на строчке должны исполняться в темпе *prestissimo*. И таким образом нотированные, они составляют основной тип звуковых объектов в этой пьесе. Второй тип- это импульсные звуки, которые прорезают тишину на *f b fff*. Далее, «голоса безмолвия» раздваиваются с эффектом виртуальной трехуровневой полифонии Х.Лакхемманн говорит в комментариях²³³: 1. различные окраски звуковой яркости,

²²⁹ Lachenmann H. *Horen ist wehrlos - ohne Horen: Über Möglichkeiten und Schwierigkeiten* // *Musik-Texte*. № 10. - Köln, 1985. -S. 7-16.

²³⁰ Lachenmann H. *Die gefährdete Kommunikation* // *Musica*. № 28. H.3. -Kassel, 1974. S. 228-230

²³¹ Lachenmann H. *Musik als existentielle Erfahrung: Schriften 1966-1995*. Wiesbaden: Breitkopf/Hartel, 1996.(s. 149)

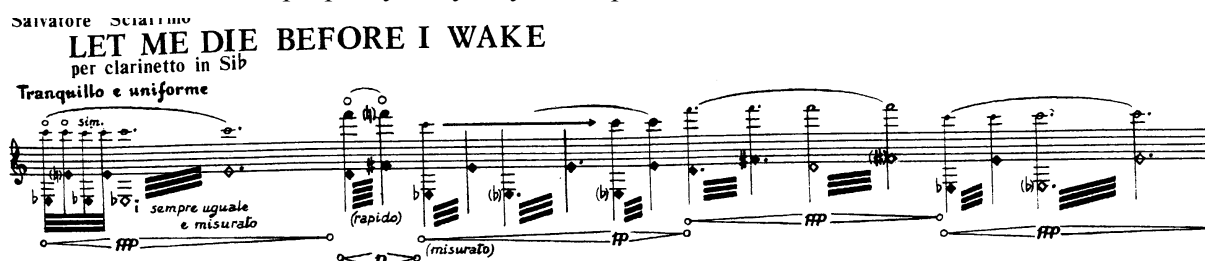
²³² Hilberg F. «Nicht horig, sondern helhorig»: Helmut Lachenmann in Gespräch // *Musik Texte*. № 67-68. - Köln, 1997. - S. 90-94.:(s 91)

²³³ Lachenmann H. *Dal Niente (Interieur III) (1970) Clarinet : Sheet Music from Sheet Music*

зависимые от аппликатуры 2. Предельно закрытые и открытые звуки 3.альтернатива между frullato и non frullato. Далее Х.Лахенманн приходит к мультифонным созвучиям, которые вместе с резонирующими краткими звуками, взрывая тишину, приводят к борьбе молчания, выраженного посредством пауз и отголосками – финальными импульсами. Подобного рода тембровый сюжет демонстрирует балансирование на грани различных приемов, выраженных в звуковых оппозициях.

Композиция С.Шаррино – также отсылает к пограничным состояниям: ночи и рассвета, тишины и звука, сна и пробуждения, жизни и смерти. Находясь на невидимой линии горизонта, отделяющего эти состояния, звуки балансируют на пересечении миров. Обратимся к авторскому описанию акустического сюжета, где он говорит о том, что в этом сочинении присутствует полифония, которая исчезает в тот момент, когда прозрачность помогает восстановить восприятие. Возникающая усталость от «вспыхивающих отражений» обнаруживает таинственную связь с мухой — и она же дает новый смысл каждому штриху, создавая своего рода маленький освещенный участок. В его описании мы найдем вблизи к ночи, моменты помрачения сознания, которые являются очень плодотворными для мыслительного процесса. По словам композитора, здесь он стремился воссоздать очевидную нематериальность линии, ослепительную ясность горизонта — близ ее границ, рокотание призывного мысленного эхо. И главным в этой философско- поэтической концепции является завершающая метафора: «Муха, бегущая по краю зеркала: это украшение для вечности.»²³⁴

Возвращаясь к «экологии слуха» С.Шаррино ценит в музыке тишину и вместе с тем живую содержательную форму, одновременно и лишенную всяческой риторики. Когда голос почти что беззвучен, все же еще остаются какие -то призвуки физиологических состояний, связанных с процессом извлечения звука. И эти отголоски безмолвия, энергии сдержанных физических состояний составляют призрачную звуковую материю.



Прорастающее из тишины тремоло, в своем наивысшем динамическом напряжении на первой странице пьесы- рр и rrr, становится основным звуковым образом, трансформирующимся из прообраза дыхания спящего человека в «муху, бегущую по краю зеркала». Здесь уместно будет упомянуть в чем-то аналогичную по своей звуковой идее композицию Х.Лахенманна TemA.

²³⁴ Salvatore Sciarrino: «Позволь мне умереть, не проснувшись» (Let me die before I wake) (1992)Перевод Ф.Софронова http://www.iscm.ru/index.php?page=composers&composer=sciarrino&work=archeology_phone 10/01 2013

Далее, метафора мухи материализуется: стрекотание приводит к динамическому напряжению, вырастая из первоначального хрипящего дыхания.

Таким образом, следуя за тембровым сюжетом и интеграцией звукового пространства вокруг мультифоника, сочетающего в себе в тех или иных комбинациях основные пра-элементы звуков, С.Шаррино выстраивает определенный акустический ландшафт пограничных состояний, аналогично тому как это делает Х.Лахенманн.

Помимо закона регрессивного синтеза, о котором говорилось в предыдущей главе, Ж.Делёз устанавливает *дизъюнктивный синтез*. Дизъюнкция (исключение), как известно, является логической операцией образования сложного высказывания ($A \vee B$) на основе исходных высказываний A и B , которые соединяются союзом «и или». Двойной союз «или» образует слабую истинную дизъюнкцию, когда истинными являются либо A и B одновременно, либо одно из элементарных высказываний. Строго разделительный союз «или» образует сильную дизъюнкцию, истинную только в том случае, когда одно из элементарных высказываний истинно, а другое ложно. На аналогичном принципе построены и проанализированные звуковые сюжеты сочинений Х.Лахенманна и С.Шаррино: это пограничные состояния, связанные в своем роде союзом «или», разделяющем звук и («или») тишину; сон и («или») пробуждение и («или») вечный сон- то есть смерть.

Ж.Делёз пишет, что сингулярность «до-индивидуальна, нелична, аконцептуальна», совершенно безразлична к индивидуальному и коллективному, личному и безличному, частному и общему - и к их противоположностям. Она лишь элемент – следствие определенного физического воздействия, облеченное в определенный контекст. «События - это идеальные сингулярности, коммуницирующие в одном и том же Событии». Следовательно, они обладают вечной истиной. Их временем никогда не является настоящее, вынуждающее их существовать и происходить. Сингулярность определялась как индивидуальное и личное, а не как точечное. Напротив, теперь сингулярность принадлежит нейтральной области. В случае с *Dal niente [Из ничего]* и «Позволь мне умереть, не проснувшись» (*Let me die before I wake*) эта вечная истина – «нейтральная область» - есть не что иное, как пересечение миров – «стена горизонта», отделяющая реальность от грез и мнимое - от сущего.

Событие само по себе является проблематическим и проблематизирующим. Проблема определяется только сингулярными точками, выражающими ее условия. Метаморфозы и перераспределения сингулярностей формируют историю. И именно таким образом формируется звуковая история приводимых в этой главе в качестве примера композиций.

X

Десятая серия: идеальная игра.

Л.Кэрролл не только изобретает игры и видоизменяет правила уже известных игр (теннис, крокет). Он вводит и некий вид идеальной игры, о которой пишет Ж.Делёз в десятой главе.

Смысл и функцию этой игры трудно оценить с первого взгляда, так как она содержит слишком много движения и сочетает это с отсутствием точных правил и принципиальных различий между победителями и побежденными. В крокете в Алисе в стране чудес, мячи – это ежики, клюшки – фламинго, а свернутые петлей солдаты-ворота.

Согласно «теории правил игры» Ж.Делёза можно наметить следующие принципы:

1. Необходимость существования заранее предписанных правил, которые в процессе игры обладают безусловным значением.
2. Правила в свою очередь определяют гипотезы, распределяющие шансы, то есть гипотезы проигрыша и выигрыша.
3. Гипотезы регулируют ход игры в соответствии с множеством бросков, которые реально или численно отличаются друг от друга.
4. Результаты бросков ранжируются по альтернативе "победа или поражение". В связи с нарушением этих теоретических положений, которые имеют смешанный характер и отсылают к другому типу деятельности, труда или этики. Эти двойники известных игр являются карикатурами на эти типы деятельности, а заимствованные из них элементы оказываются объединенными в новый порядок.

Теперь необходимо вообразить другие принципы, благодаря которым игра стала бы «чистой игрой»:

- 1) Нет заранее установленных правил, каждое движение изобретает и применяет свои собственные правила.
- 2) Нет никакого распределения шансов среди реально различного числа бросков; совокупность бросков утверждает случай и бесконечно разветвляет его с каждым новым броском.
- 3) Следовательно, броски реально или численно неотличимы. Но они различаются качественно, хотя и являются формами онтологически единственного броска. Каждый бросок сам по себе есть некая серия, но по времени значительно меньшая, чем минимум непрерывного мыслимого времени; и распределение сингулярностей соответствует этому сериальному минимуму. Каждый бросок вводит сингулярные точки - например, точки на игральной кости. Но вся совокупность бросков заключена в случайной точке, в уникальном бросании.

Это - номадическое, а не оседлое, распределение, где каждая система сингулярностей коммуницирует и резонирует с другими, причем другие системы включают данную систему в

себя, а она, одновременно, вовлекает их в самый главный бросок. Это уже игра проблем и вопроса, а не категорического и гипотетического – утверждает Ж.Делёз²³⁵.

Итак, как с точки зрения Л.Кэрролла, так и с точки зрения Ж.Делёза – игра носитель определенных качеств человеческого сообщества и весьма важный фактор отношений его членов. «Игра старше культуры, ибо понятие культуры, сколь неудовлетворительно его ни описывали бы, в любом случае предполагает человеческое сообщество, тогда как животные вовсе не дожидались появления человека, чтобы он научил их играть..» - утверждает Й.Хейзинга²³⁶.

Существующая Теория игр представляет собой математический метод изучения оптимальных стратегий в играх. Под игрой понимается процесс, в котором участвуют две и более сторон, ведущих борьбу за реализацию своих интересов. Каждая из сторон имеет свою цель и использует некоторую стратегию, которая может вести к выигрышу или проигрышу — в зависимости от поведения других игроков. Игра - это построение определенных предписанных отношений. Это также и то, что создает напряжение, азарт, желание первенства и лидерства, позволяет получить удовольствие и удовлетворить амбиции: «"Хорошо, но в чем же, собственно, сама суть игры? Почему ребенок визжит от восторга? Почему игрок забывает себя от страсти? Почему спортивные состязания приводят в неистовство многотысячные толпы народа?" Накал игры не объяснить никаким биологическим анализом. Но именно в этом накале, в этой способности приводить в исступление состоит ее сущность, ее исконное свойство».²³⁷

Принцип «игры» для новой музыки также невероятно актуален. Применение к музыкальной композиции и процессу ее создания игровых принципов в некоторых случаях оборачивается даже использованием популярнейших и давно существующих игр, таких, например, как шахматы и карты. Идеи инструментального театра, воссоздающего при каждой исполнительской реализации одновременно и игровой принцип, широко используются в музыке 60-70-х годов. Известнейшие примеры «карточно-ансамблевой игры» и шахматного принципа построения формы приведем далее.

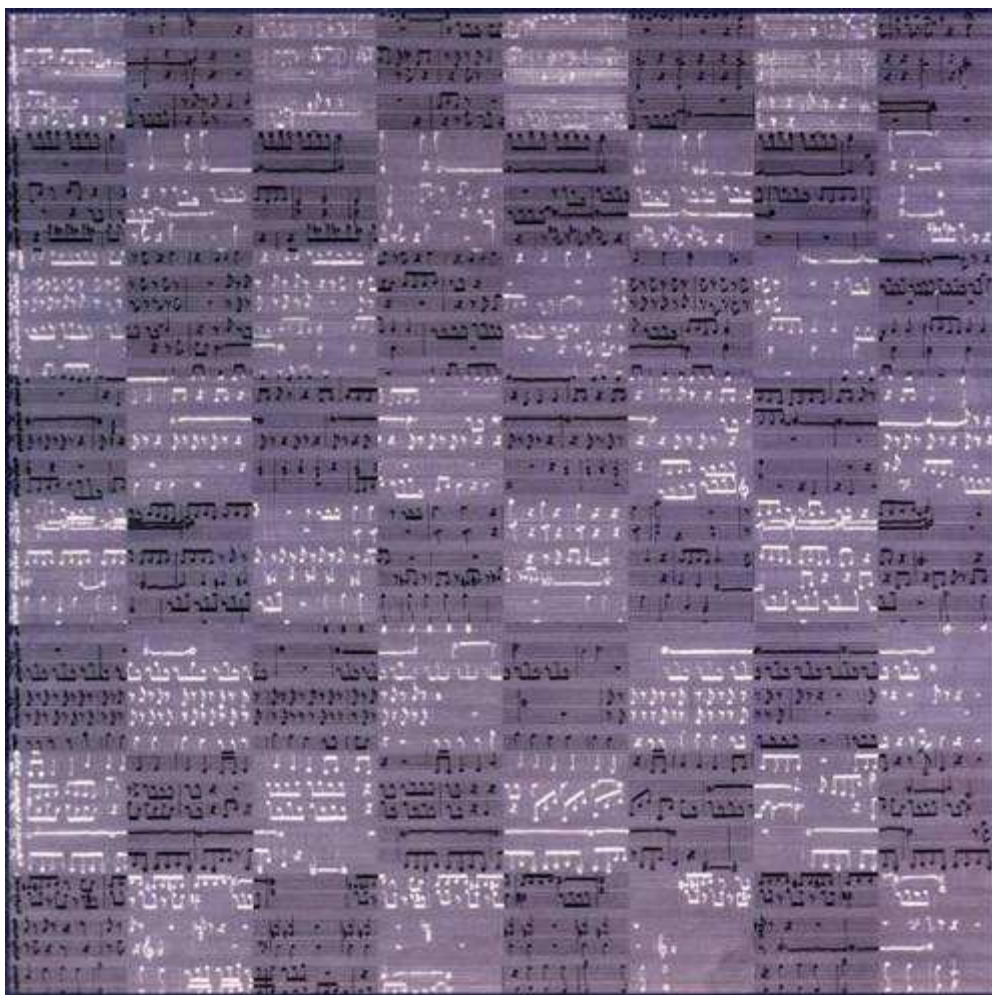
1. Игра в Шахматы в музыке Джона Кейджа

²³⁵ Жиль Делез Логика смысла Раритет Деловая книга Москва Екатеринбург 1998 с.91
<http://www.electroniclibrary21.ru/philosophy/delez/02.shtml> 11.01.2013

²³⁶ Йохан Хейзинга. Homo Ludens Москва: Прогресс традиция 1997 <http://lib.ru/FILOSOF/HUIZINGA/huizinga.txt> 11.01.2013

²³⁷ Там же.

В «Шахматных пьесах» (1943–1944) ²³⁸ так называемая партитура объединила в себе три различных элемента: музыку, изобразительное искусство и шахматную игру. Нарисованная чернилами и гуашью на мазоните шахматная доска с черными и белыми клетками с нотонасцами – представляет собой с одной стороны произведение изобразительного искусства, с другой – нотный текст, и с третьей – нечто объединяющее эти два контекста – звукоизобразительное пространство.



Рисунок, или же партитура – экспонат для выставки «Образы шахмат». Она проходила зимой 1944–1945 годов в Галерее Дж. Леви в Нью-Йорке организованной М. Эрнстом и М. Дюшаном.

С точки зрения организации формы «Шахматные пьесы» образуют конструкцию из 22 секции по 12 тактов каждая. Первый, четвертый и восьмой ряды клеток включают по 3 секции, второй и третий делят друг с другом 5, а пятый, шестой и седьмой — 8 секций. Каждая из них замкнута и независима от других, поэтому может менять свое местоположение, как модульный сегмент или шахматная фигура, перемещающаяся с одной клетки на другую. Теоретически возможно представить большое число комбинаций 12-тактовых блоков «Шахматных пьес». А сам элемент

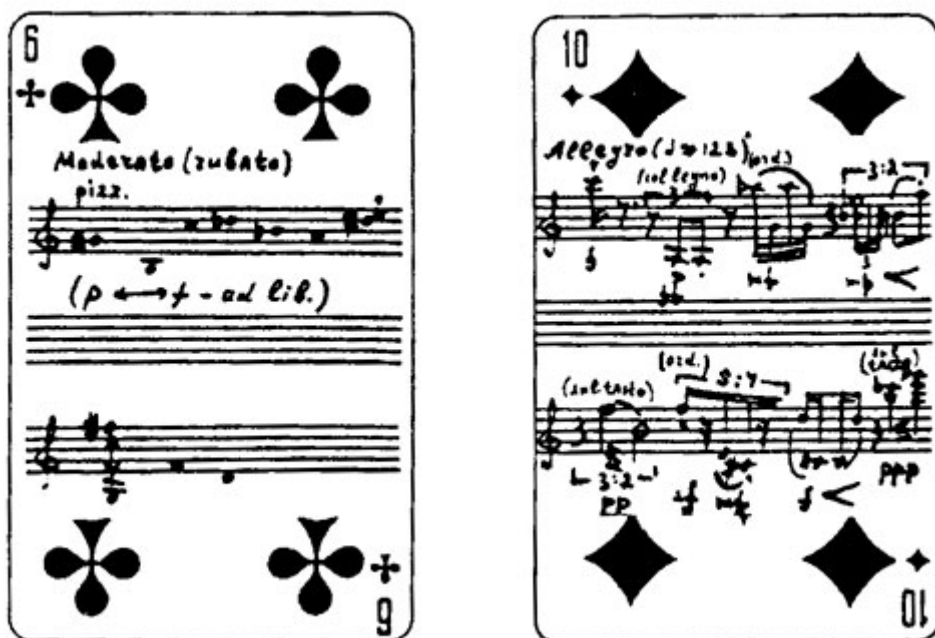
²³⁸ Подробный анализ этого сочинения можно найти в статье: Алеамания композиторов Нью-Йоркской школы //URL: <http://www.21israel-music.com/Aleamania.htm> (дата обращения 21. 12.2012)

игры состоит, кроме всего прочего, и в поисках возможных вариантов следования секций. Но лишь одним из них является прямой порядок при чтении партитуры слева направо и сверху вниз.

В партитуре не указаны ни инструмент на котором возможно это исполнить, ни количество исполнителей, ни темп и динамика. Однако, со всей очевидностью проступают фактура, в духе имитационной полифонии, а также метроритмическая и модально-гармоническая система пьесы.

2. *Игра в карты: «Пасьянс» для двух фортепиано, (1973)*

и «*Gioco appassionato*» для струнного квартета, 1974 Виктора Суслина – «игра в карты», по принципу игры в «дурака», где на каждую карту нанесен нотный текст, который в различном, зависящем от игры порядке создает композиционную основу сочинения.



Подобного рода музыкальная алеаторика, интегрировалась в композицию в конце 1950-х годов, и приняла значительно более широкий «радиус действия», несмотря на то, что вышеупомянутые «Шахматные пьесы» Дж.Кейджа были написаны уже в середине 1940-х. В 1962 году.

У.Эко в своем "Открытом произведении" предпринял серьезную попытку вписать феномен вероятностного опуса в общую систему культуры. Считая, что генезис алеаторического «открытого произведения» следует искать в современной научной картине мира, говоря о прозе Дж. Джойса, У.Эко составляет своеобразную релятивистскую картину мира - "движущегося произведения"²³⁹, где как и в эйнштейновском космосе, с одной стороны нет единой предустановленной точки зрения» и действуют вероятностные процессы аналогично квантовой

²³⁹ У. Эко. Открытое произведение: Форма и неопределенность в современной поэтике — СПб.: Академический проект, 2004 — 384 с. <http://www.philol.msu.ru/~discours/images/stories/speckurs/eco.pdf> 11.01.2013

физике. Согласно Й. Хейзинге - автору книги "Человек играющий", значимость элемента неопределенности в культуре нарастает, достигая кульминации в нашу эпоху. Однако, об этом же говорит и У. Эко в своем трактате, упомянутом выше, в 1962 году. Но его взгляды и Й.Хейзинга различны: Й.Хейзинга²⁴⁰ обосновывает распространенность игрового принципа "надлогическим характером нашей ситуации в космосе", в то время как У.Эко интересуют прежде всего теоретические продуманные, рефлексированные формы поведения в поле возможностей.

Подобно тому, как продумывает весь спектр возникающих алеаторических возможностей П. Булез в своей Третьей фортепианной сонате, идея которой была подсказана композитору. «Книгой» С. Малларме. «Книгу» С.Малларме, как и карточную колоду, приходится каждый раз "раскладывать". «Раскладку» «Книги» сам С.Малларме называет игрой: "том, вопреки впечатлению неподвижности, становится, благодаря этой игре, подвижным — из смерти он становится жизнью"²⁴¹

Й.Хейзинга также утверждает, что «игра» является изначальной. Ее существование независимо, так как она играет предшествующую роль, а не является результатом процесса развития. С этой точки зрения, игра - некая заданная величина, предшествующая самой культуре, которая пронизывает ее от истоков и до той фазы культуры, которую в данный момент переживает сам наблюдатель. Что же касается наблюдателя, то он повсюду обнаруживает присутствие игры в качестве определенной особенности «поведения, отличного от *обыденного* поведения в жизни»²⁴².

Смысловая и «внутритекстовая игра» уже как результат осмысления предшествующего художественного опыта, а не как игра предшествующая культуре, позволяет вспомнить о «Смерти автора» Р.Барта. Это общая концепция, которая восходит, в своем первоначальном варианте, к структуралистской теории текстуальности, согласно которой сознание человека полностью и безоговорочно растворено в тех текстах, или текстуальных практиках. Вне этих практик, он не способен существовать. Подобное свойство себя реализует в децентрации художественного текста и устранении автора в качестве надтекстового центрирующего начала и последующего растворения в нелинейном цитатном письме. «Добровольное стирание» — проявление отказа диктата мышления и языка, условие продуцирования разветвляющейся смысловой множественности.

²⁴⁰ Йохан Хейзинга. Homo Ludens Москва: Прогресс традиция 1997 // URL:<http://lib.ru/FILOSOF/HUIZINGA/huizinga.txt> 11.01.2013

²⁴¹Scherer J. Le «Livre» de Mallarme. — Paris,1957 с.60 – 268 s.

²⁴² Йохан Хейзинга. Homo Ludens Москва: Прогресс традиция 1997 //URL:<http://lib.ru/FILOSOF/HUIZINGA/huizinga.txt> 11.01.2013

Эти свойства художественной культуры, присущие в той же степени и музыкальной композиции, подтверждают примеры, не ограничивающиеся приведенными выше шахматными и карточными играми. Среди них можно назвать и множество других, так как игровой принцип стоит в основе самой идеи ансамблевой игры, принципов инструментального театра,

композиционной основы в определенных случаях, и структурной логикой сочинения.

	Y			
	-1	1	1	6/11
X	2	-2	2	3/11
	3	3	-3	2/11
	5/22	8/22	9/22	V=6/11

Теорию игр - вышеупомянутый математический метод изучения оптимальных стратегий в играх, применил в своем творчестве Я.Ксенакис. В композициях *Duel* (1959), *Stratégie* (1962) и *Linaia Agon* (1972), наряду с другими математическими моделями,

композитор использовал ее в своем творчестве. Применяя также и законы физических систем - теории вероятности - случайного распределения пунктов (точек) одного уровня (*Pithoprakta*); закона Максвелла - Больцмана из кинетической теории газов (*Diamorphoses*), минимальных ограничений (*Achorriopsis*); теории групп (*Nomos Alfa*, *Nomos Gamma*); теории набора и алгебры (*Herma*, *Eonta*), органических форм развития - древовидных образований (*Evryali*, *Erikthon*); теории чисел (*Ikhoog*, *Плеяды*); и других, Я Ксенакис представляет собой уникальный и весьма оригинальный способ художественного мышления в искусстве XX века.²⁴³

В первых трех сочинениях, основанных на теории игр, композитор использует по-разному этот общий принцип. «Дуэль» (1959) и «Стратегия» (1959-1962) написанных в обоих случаях для двух оркестров и соответственно для двух дирижеров. Ансамбли различны по масштабу: в первом случае *Duel* для 56 музыкантов, во втором *Stratégie* – для 84 музыкантов. Музыкальные баталии следуют за правилами, предписанными композитором. Каждый из двух «противодействующих» дирижеров может выбрать свой темп и соответствующую «матрицу». Цель предложенной игры состоит в том, чтобы выиграть в максимальном количестве пунктов. Хотя, конечно же, понятия победы или поражения, в данном случае, абсолютно не уместны.

²⁴³ Изучению композиционных методов Я.Ксенакиса посвящено исследование Дубова М. Янис Ксенакис - архитектор новейшей музыки диссертация ...кандидата искусствоведения : 17.00.02 Моск. гос. консерватория им. П.И. Чайковского] - Москва, 2008 - 232 с. ил.

Также основанное на игровом принципе, однако, камерное сочинение «Linaia Agon» - написано для валторны, тромбона тубы (1972). Оно является более поздней работой, где автор комбинирует полностью детерминированные точки нотного текста с элементами импровизации. Для этого сочинения автор использовал одну категорию игр. Это игра между двумя противниками, где потеря одного из них, компенсируется прибылью другого. Подобная игра может быть описана следующей матрицей:

X и Y - это два игрока, каждый из которых имеет по две стратегии в своем распоряжении. Функция, которая связывает реальное число с каждой парой, представлена в матрице 2x2, в рядах, соответствующим «X» и колонке к «Y». Без проникновения в тонкости в теорию игр, можно просто представить себе данные пропорции, которые становятся своего рода правилами данной игры.

Для сюжетной основы этой пьесы Я.Ксенакис использует древнегреческую легенду, согласно которой Аполлон из-за зависти убил Линоса и Марсиаса за великолепное пение и чудесную игру на флейте. Музыкальная идея состоит в поединке между двумя противниками: тромбоном символизирующем Линоса и валторной – Аполлоном. Живое музыкальное представление - тонкий набор взаимодействий проводимый между композитором, исполнителями и аудиторией.

Предложенная Я.Ксенакисом в этом сочинении структура, предназначена быть естественной моделью музыкального взаимодействия, в которое также внедряется процесс импровизации.

Это сочинение состоит условно из пяти эпизодов *attacca*:

1. Линос бросает вызов Аполлону
2. Выбор состязаний
3. Бой
4. Судьбоносные перемены
5. Скандирование победы и реквием

Нотный текст, представляет собой отдельные листы, порядок которых впоследствии, согласно решению автора во второй редакции 1973 года стало возможно менять местами, таким образом возникает алеаторический аспект построения музыкальной формы.

Матрица, согласно которой сосуществуют звуковые элементы – следующая

В бою «а», Аполлон представлен тубой, в «b», валторной и в «g» - обоими инструментами. При этом возможные звуковые комбинации, имеющих конкретную нотную запись паттернов– следующие:

		Apollo				
		α	β	γ		
Linus	α	-8	12	2	1	8,7%
	b	2	2	-3	10	88,6%
	g	-3	-8	7	4	28,7%
		2	1	2		
		40%	20%	40%	VAD.01	



Идея поединка – близка самому принципу ансамблевой игры. Аргентинский композитор Маурисио Кагель (1931–2008), один из основоположников инструментального театра в целом, в своих произведениях органично сочетал закономерности музыкального развития и закономерности театрального процесса. Его сочинения отличаются особым синтезом искусств, соотношением игрового, реального и театрального. В

сочинении «Матч» - Match (1965) для трех инструменталистов два виолончелиста сидят в пространстве сцены напротив друг друга, между ними – ударник. Между исполнителями, играющими на виолончелях, ведется диалог: инструменталисты и их «музыкальные материалы» находятся в своеобразном поединке. Причем, здесь применяются и мимика, и пластика. Используются всевозможные средства звукоизвлечения: виолончелисты играют на струнах, на корпусе инструмента, периодически засурдинивают их во время исполнения. В одном из

последних эпизодов композиции исполнители кладут свои инструменты на колени друг друга и играют на виолончели, принадлежащей «сопернику». Также виолончелисты могут вращаться в процессе исполнения, так как каждый из них помещается на вращающемся стуле. В роли судьи выступает ударник, целью которого становится вовремя остановить поединок виолончелистов, не довести его до физических движений и взаимных увечий. В качестве ударных могут быть использованы инструменты из списка, но точно они автором не определены – возможные инструменты – это трещотки, барабанная установка, вибрафон, ксилофон, палочки, пластмассовый стакан с целью бросания в него косточек для воплощения особых звуков. Кроме того, ударник периодически должен выкрикивать предписанные композитором в тексте фразы. А виолончелисты могут вступать между собой в разговор. Этот прием употребим, согласно авторскому комментарию, с применением лексических оборотов и фраз, на ходу придуманных исполнителями, а также, в зависимости от конкретной ситуации. Ударник абсолютно свободен в своих речевых аспектах, в то время как виолончелисты, согласно авторской задумке, «ведя диалог», естественно, будут апеллировать, либо к свободно-декламационному, либо к ритмически-декламационному принципу воспроизведения текста. Подобное вовлечение речевых элементов, инструментального театра – не редкость, и уж в особенности это характерно для М.Кагеля, что является составляющими элементами его авторского почерка.

Говоря о музыкальной, композиторской и ансамблевой игре, Следует также упомянуть и музыкальные эксперименты американского минималиста Джона Зорна (1953), посвященные построению импровизационных систем и «игре в музыку». Наиболее известным примером такого рода проектов является проект «Cobra», создаваемый средствами управляемой импровизации. При исполнении дирижёр (обычно сам Д.Зорн) показывает музыкантам, в какую сторону необходимо развивать импровизацию, при помощи специальных карточек. В данном случае, они предписывают лишь определенную стратегию, не имея нотного текста как такового. Импровизация, составляла для Д.Зорна «смысл игры».

Эти примеры, могли бы быть дополнены множеством аналогичных. Однако, несмотря на то, что последней трети XX-века подобный тип варибельной и алеаторической композиции достаточно распространен, вряд ли можно говорить о его дальнейшем развитии. Все-таки это продолжение предшествующей тенденции в большой степени, чем ее развитие.

Стремление к точной фиксации акустических состояний звука, «акустический протокол», о котором говорил Х.Лахенманн, или перенасыщенность знаками партитур Б.Фернихоу, четко распределяющих все параметры – все эти явления значительно более устремлены к дальнейшему развитию на рубеже XX - XXI веков. И, в данном случае, несмотря на то, что игровой принцип, заложенный в самой основе инструментальных взаимодействий, остается неизменным, он в некотором смысле он переносится в иную плоскость.

Объективно «Игру нельзя отрицать. Можно отрицать почти любую абстракцию: право, красоту, истину, добро, дух, Бога. Можно отрицать серьезность. Игру – нельзя»²⁴⁴. – утверждает Й.Хейзинга.

Смысловая игра, во многих случаях отрицающая серьезность, резонанс звуковых объектов, цитируемого и авторского материала все эти игровые аспекты – безусловно, в значительной степени более абстрактны, в сравнении с проецированием реально существующих правил игры на инструментальный ансамбль. Однако, на рубеже XX-XXI веков, они оказываются значительно в меньшей степени повержены абстракции, так как формируются определенные стереотипы «правил игры». Эти правила, иногда и отрицающие общеизвестные, или пародирующие принятые типы «игрового поведения», как у Л.Кэрролла объясняются самими композиторами, составляя понятие их индивидуальной эстетики в отношениях композитор-слушатель, или композитор-исполнитель. Они переносят игровой принцип в иную плоскость, не локализуя процесс лишь на ансамбле. В данном случае они проецируются на понятие инструментальной игры как таковой, в широком смысле этого слова. В связи с этим, к ним следует обратиться выше, как в связи с парой «исполнитель-композитор», так и «композитор-слушатель».

XI

Одиннадцатая серия: нонсенс – «парадоксальный элемент и вечный двигатель»

Для того чтобы разобраться в выводах Ж.Делёза, относительно того, что нонсенс и смысл не только не исключают друг друга, но даже более того, нонсенс является источником смысла и даже по его словам «обеспечивает дар смысла»²⁴⁵ следовало бы сначала уяснить, что он понимает под смыслом, нонсенсом, абсурдом.

Чтобы выяснить эту мысль, обратимся к тексту Одиннадцатой главы трактата: «Смысл - это вовсе не принцип и не первопричина, это продукт. Смысл - это не то, что можно открыть, восстановить и переработать; он - то, что производится новой машинерией. Он принадлежит не высоте или глубине, а скорее, поверхностному эффекту; он неотделим от поверхности, которая и есть его собственное измерение.»²⁴⁶ Одним из катализаторов нонсенса служит понятие «парадоксального элемента или вечного двигателя».» Его функция состоит в том, чтобы

²⁴⁴ Йохан Хейзинга. Homo Ludens Москва: Прогресс традиция 1997 <http://lib.ru/FILOSOF/HUIZINGA/huizinga.txt> 11.01.2013

²⁴⁵ Жиль Делез Логика смысла Раритет Деловая книга Москва Екатеринбург 1998 с.93 <http://www.electroniclibrary21.ru/philosophy/delez/02.shtml> 11.01.2013

²⁴⁶ Там же: <http://www.electroniclibrary21.ru/philosophy/delez/02.shtml> 11.01.2013

пробегать разнородные серии, координировать их, заставляя резонировать и сходиться к одной точке, а также размножать их ветвлением и вводить в каждую из них многочисленные дизъюнкции. При этом парадоксальный элемент одновременно является и «избытком», и «недостатком», и «пустым местом и сверхштатным объектом», "плавающим означающим" и утопленным означаемым, эзотерическим словом и эзотерической вещью, белым словом и черным объектом.

Анти-риторическое начало, заложенное в этом парадоксальном элементе, отсылает нас к аналогичной анти-риторической концепции в творчестве С.Шаррино, описанной в статье Д. Бунша²⁴⁷, которая основана на опубликованном цикле лекций итальянского композитора, уже упоминавшемся ранее - *Le Figure Della Musica da Beethoven a Oggi* (1998)²⁴⁸.

В этой книге автор не только пишет об особенностях собственного творчества, но также и рассматривает с собственных позиций творчество классиков, и в частности Бетховена, тем самым подчеркивая, что парадоксальность мышления была присуща в отдельных случаях и классикам.

Нетрадиционный подход к анализу классических произведений в какой-то степени типичен для деятелей новой музыки – он помогает найти обоснование небеспочвенности собственных идей и утвердить их в общем контексте музыкальной культуры.

Среди подобного рода критических работ следует упомянуть статью К.Штокхаузена «Каденционная ритмика Моцарта» (1956)²⁴⁹, где автор обнаруживает связи между гармоническими и метро-ритмическими элементами на уровне простейших математических отношений. С.Шаррино также находит логическое и историческое обоснование собственной системе взглядов, обращаясь в частности к квартетам Бетховена.

Еще Т. Адорно в своей статье «Поздний стиль Бетховена»²⁵⁰ пишет о том, что у последнего есть крайне «невнятные», отрешенные построения». В связи с чем, автор статьи ассоциирует их с «полифонически объективными конструкциями современной музыки». «Разорванность бетховенских форм» –согласно Т.Адорно, не всегда вызвана ожиданием смерти или «демонически-саркастическим настроением - творец, поднявшийся над миром чувственности, не пренебрегает такими обозначениями, как *cantabile e compiacevole* или *andante amabile*. Он держится так, что отнюдь не просто приписать ему клише субъективизма. Ибо в музыке Л.Бетховена субъективность, совершенно в кантовском смысле, не столько прорывает форму, сколько ее созидает, порождает. Примером может служить “Аппассионата”: эта соната настолько

²⁴⁷ James Bunch Anti-Rhetoric in the music of Salvatore Sciarrino Submitted to: Dr. Gayle Sherwood-Magee <http://camil.music.uiuc.edu/~jbunch2/files/Writings%20-%20Sciarrino%20Paper.pdf> (дата обращения: 20.12.2012)

²⁴⁸ Sciarrino, Salvatore, *Le Figure della Musica: Da Beethoven a Oggi*, Ricordi, 1998. (includes 2 CDs) 264 s.

²⁴⁹ Stockhausen K. *Kadenzrhythmik der Mozart* // Darmstädter Beiträge zur neuen Musik. Darmstadt, 1956, N4.1. 38-72

²⁵⁰ Т.Адорно Социология музыки //URL: <http://www.philosophy.ru/library/adorno/02.html> (дата обращения: 20.12.2012)

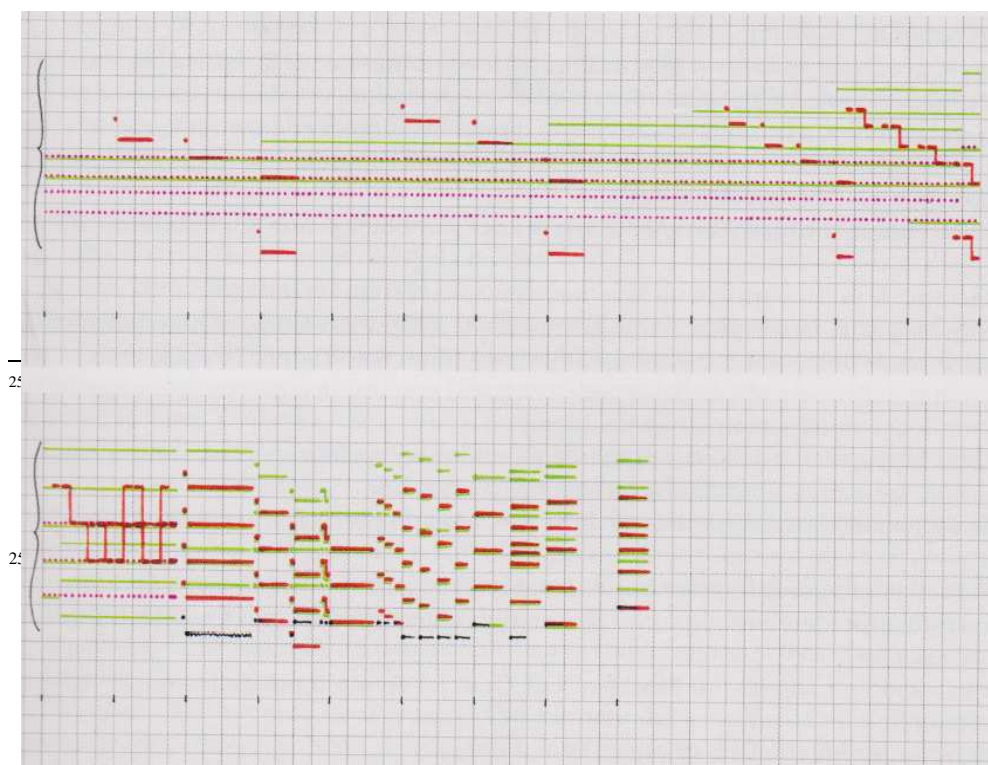
же слитнее, плотнее, “гармоничнее” поздних квартетов, насколько и субъективнее, автономнее, спонтаннее.»²⁵¹

Обосновывая анти-риторическую систему С.Шаррино, Дж.Бунш называет среди трех основных элементов - следующие:

1. Непрерывные поиски опровержения самих основ слушательского восприятия, переворачивающие с ног на голову обусловленность опытом, связывающим с музыкой прошлого.
2. Отклонение от синтаксического способа формальной организации, установленной в пределах каждой конкретной композиции.
3. Сознательное отступление от традиционных пространственно-временных представлений о линейности и причинно-следственной связи событий.

В *Le Figure Della Musica da Beethoven a Oggi* –отправной точкой служат зрительно-архитектурные образы: первая фигура – Флорентинский живописец-Доменико Гирландайо и его Коронация Девы Марии, затем обращение к архитектуре Базилики святого Петра и далее к Джейсону Поллаку, в связи с изобразительным искусством которого, С.Шаррино обращает внимание на текстуру и процесс аккумуляции цвета на поверхности. Его также интересуют тонкости постижения цвета.

Далее переход к следующей «фигуре» выглядит вполне мотивированным: партитура Групп К.Штокхаузена становится словно графическим продолжением Поллака. В этой же части итальянский композитор апеллирует к Бетховену, утверждая что именно в его творчестве начинается прорыв, вследствие которого музыка разрывает пределы времени и начинает свободно развиваться в звуковом поле, сокрушая временные горизонты.²⁵²



Диаграмма, с помощью которой далее С.Шаррино объясняет логику своих заключений относительно 9-ой симфонии Л.Бетховена отражает следующие моменты партитуры: красным цветом отображаются духовые инструменты, зеленым – постепенное *crescendo* к общему *tutti*. Таким образом, следует процесс накопления, аккумуляции элементов, движущихся навстречу «большому взрыву», кардинальным образом меняющему ход и последовательность событий.

Сравнивая Группы Штокхаузена и 9-ю Симфонию Л.Бетховена, С.Шаррино говорит о том, что и то оба сочинения были задуманы для своего времени как нечто гигантское. Анти-риторическое начало в них, вызванное вторжением резких изменений, разрывающих поверхность, во многом связано с принципом монтажа.

"Группы" для трех оркестров (1957), где К.Штокхаузен использует различные типы соотношений и принцип разделения инструментально-звуковых масс, который основывается на звучании в одновременности различных темпов и антифонных и стереофонических противопоставлений. Концепция момент-формы, проявившая себя с теоретической и практической стороны в этот же период у К.Штокхаузена, вызывает невольные аналогии в Шарриновском принципе разрыва поверхности. Попытка, предпринятая немецким композитором в момент-форме репрезентирует его стремление победить конечность времени, "победить смерть". С новой концепцией времени Штокхаузен связывает преодоление слушательской инерции, аналогично первому из вышеупомянутых трех принципов анти-риторики С.Шаррино. "Кто внял однажды, тот будет внимать всегда, все равно, знает ли он, что никогда больше ничего не услышит, или не знает... расколотое однажды молчание никогда вновь не станет целым" – заканчивает свою статью о «Момент-форме» словами С.Беккета Штокхаузен.²⁵³

Репродуцирование, накопление, служащие дальнейшим объектом рассмотрения у Шаррино, это суть - общие принципы, которые сформированы работой над пространственно-временной проекцией сочинения, под руководством композиторской интуиции. Процесс мультиплицирования, опять же, оказывается общим для абсолютно различных, как в стилевом, так и в эпохальном отношении, сочинений. В связи с этим, в книге упоминаются и «Весна Священная» И.Стравинского, и формы канонических имитаций в фуге Куге из Реквиема Д.Лигети, и Первая симфония Г.Малера, и *Partiels* Ж.Гризе, и скульптурные композиции итальянского скульптора Марио Сероли, и многие другие примеры.

«Большой взрыв» - следующий пункт теории Шаррино – это своего рода установление причинно-следственной связи разрывов на поверхности формы – это одновременно эффект и

²⁵³ Stockhausen, K. Texte zur Musik.(1963) Bde Köln, 1963 p.180

смысловая логика. Он строго сопresentствует со своей причиной, соразмерен ей и определяет эту причину как имманентную, неотделимую от эффекта. А по словам Ж.Делёза, «смысл - это всегда эффект. Но эффект не только в каузальном смысле. Это также эффект в смысле "оптического эффекта" или "звукового эффекта", или, еще точнее, эффекта поверхностного, эффекта позиционного и эффекта лингвистического. Итак, эффект - вовсе не видимость или иллюзия, а продукт, разворачивающийся на поверхности и распространяющийся по всей ее протяженности.»²⁵⁴

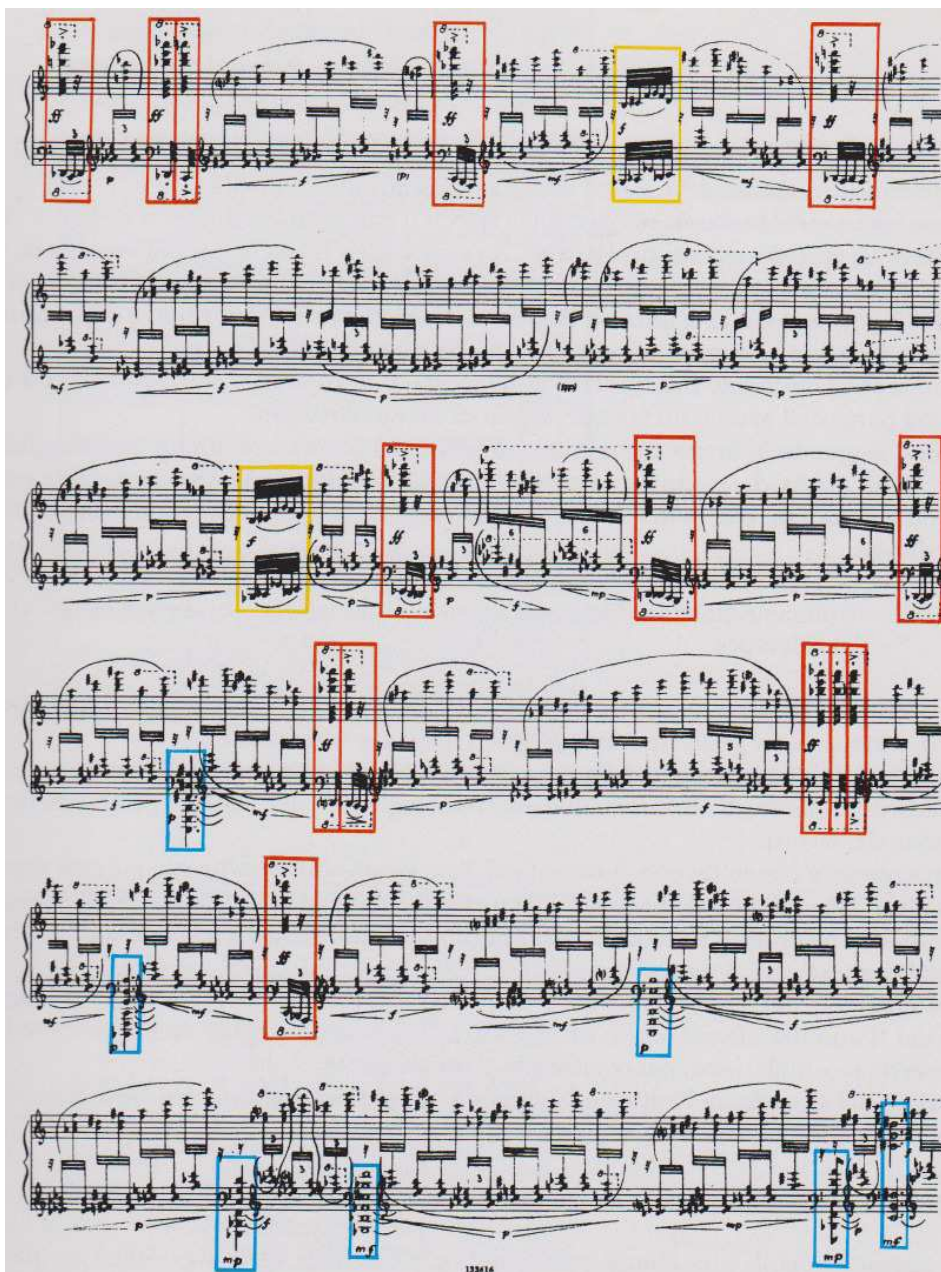
С.Шаррино наглядно объясняет принцип разрыва поверхности на примере своей Второй фортепианной сонаты (1983)²⁵⁵. Начальный аккорд на ff спроецирован композитором на высочайший и самый низкий регистры фортепиано, сопровождаемый рядом хроматизированных созвучий. Эти фигуры вкрапляются по барочному принципу аччакатуры: как будто они отскакивают от начального аккорда.

С.Шаррино говорит о еще одном типе разрыва, который проистекает из антириторической стратегии неожиданности и линейной необусловленности. Если первый тип в той или иной степени обнаруживает причинные связи, то второй тип, вызван особенностями пунктуации; он стремится сломать непрерывность статических ситуации и проявит себя в “формах windows”, о которых уже вкратце говорилось в одной из предыдущих глав.

С.Шаррино Вторая соната для фортепиано (1983) 4 страница – авторский анализ:

²⁵⁴ Жиль Делез Логика смысла Раритет Деловая книга Москва Екатеринбург 1998 с.93
<http://www.electroniclibrary21.ru/philosophy/delez/02.shtml> 11.01.

²⁵⁵ S.Sciarrino Le Figure Della Musica da Beethoven a Oggi - Ricordi 1998 (p.47) 264 s.



Существует два возможных порядка: “исполнитель может переключать движение от одного фрагмента, к другому. Л.Ноно не предполагает использования циркулярного дыхания, но материал требует континуальности и непрерывности и тонко дифференцированной тишины, смешивающей тубу – громкий по своей природе инструмент с электроакустическими эффектами.

Аналогичный принцип зеркального отображения звука, но инструментальными средствами мы найдем, в упоминавшемся ранее сочинении, в связи с которым в шестом параграфе приводилось поэтичное предисловие композитора к изданию: “Tre duetti con l’eco”. В следующем примере отчетливо проступает принцип преобразования в звуковых отражениях начальных импульсов. «Звуковому жесту» флейты отвечает фагот, с растянутым во времени, отраженном в искривленном пространстве интервалом d-cis, при этом динамически та же самая кривая, но в качестве отзвука, значительно ослабевает. Далее, следующему импульсу являющейся своего рода подобной «трели» с множеством звуковых вибраций, отвечает скрипка, затемненная басом фагота:

Подводя некоторые итоги, обратимся снова к тексту Ж.Делёза: с его точки зрения, задача сегодняшнего дня состоит в том, чтобы «заставить пустое место циркулировать, а доиндивидуальные и безличные сингулярности заставить говорить короче, чтобы производить смысл».²⁵⁶

Безусловность аналогии с анти-риторикой С.Шаррино очевидна: разрывы поверхности и пустоты провоцируют циркуляцию развития событий в условиях отсутствия линейности, и провоцируют на новые смыслообразования.

XII

Двенадцатая серия: парадокс

Парадоксальность мышления, свойственная новой музыке в целом, выражена в особых пространственно-временных формах, поскольку именно они, наряду с возможностями музыкального языка, становятся носителями парадокса.

Будучи искусством времени, новая музыка относится к нему как к первостепенно важному элементу авторской концепции. Отправная точка структурной организации - идея времени. Разнонаправленность временного потока, его двумерная или трехмерная многослойность, сжатие, растяжение – все эти свойства временных концепций переносятся на уровень формообразования и взаимодействия музыкального материала или его первоэлементов.

В литературной области, парадокс, по словам Ж.Делёза,²⁵⁷ есть неотъемлемое свойство самого языка. В качестве посредника между смыслом-событием и предложением, он становится возможным только потому, что изначально содержит в себе парадокс, располагающий к различию его элементов. Для философа именно он является важнейшей частью общей системы взглядов, поскольку логика требует непреодолимого сочетания противоположностей и сосуществования противоположных понятий. Сама же сила парадоксов заключается не в том, что они

²⁵⁶ Жиль Делез Логика смысла Раритет Деловая книга Москва Екатеринбург 1998 с.93
<http://www.electroniclibrary21.ru/philosophy/delez/02.shtml> (дата обращения:11.01.2013)

²⁵⁷ Там же.

противоречивы, а в том, что они позволяют нам присутствовать при генезисе противоречия, которое инициирует мысль, разрушая общезначимый смысл.

Само понятие «парадокса» по словам автора «Логики смысла», несет в себе раздвоенность, противопоставляя оба аспекта «докса», а именно – здравый смысл [bon sens] и общезначимый смысл [sens commun]²⁵⁸. Первый из них, развивается в одном направлении, демонстрируя порядок времени - от прошлого к будущему, соотносённый с настоящим, или с определенной фазой времени, выбранной внутри рассматриваемой конкретной системы.

Таким образом, здравый смысл располагает всеми условиями для выполнения своей сущностной функции – предвидения, будучи выраженным универсальной формулой: «С одной стороны, с другой стороны». Вместе с тем, *здравый смысл* играет главную роль в сигнификации, но не играет никакой роли в даровании *общезначимого смысла*, в котором отождествление и свойства познания играют ту же самую роль, что и предвидение в первом случае.²⁵⁹

Эти две смысловые ипостаси позволяют проявить силу парадокса, которая состоит в том, «чтобы показать, что смысл всегда берется в обоих смыслах-направлениях сразу, что он следует двум направлениям одновременно». И эта разнонаправленность – центральный элемент системы, составляющий тот самый «генезис противоречия», который не чужд и новой музыке.

Составляя в ряде случаев смысловой стержень элементов композиторской техники, развивающихся парадоксальным образом, он – первопричина событий – их «вечный двигатель», или используя метафору Х.Л.Борхеса, «сад расходящихся тропок». «Подрывной элемент» формы меняет направление движения, вторгаясь в общую конструкцию, разрывая линейность.

Для С.Шаррино, таковым становится принцип разрыва поверхности, о котором уже говорилось в предыдущем параграфе (“windows”), и в связи с которым он применил описание не только собственного творческого метода, но и с анализ позднего Бетховена.

Для Х.Лахенманна, разнонаправленность преобразуется в его творческий метод «полифонии расположений», где каждый из «располагаемых» звуковых объектов создает движение акустических событий, генерируемых при помощи абстрактного алгоритма - «сетки»²⁶⁰, которая программирует общую логику развития. Однако, этот своеобразный «логический» инструмент

²⁵⁸ Там же.

²⁵⁹ Там же. <http://www.electroniclibrary21.ru/philosophy/delez/02.shtml> 10.01.2013

²⁶⁰ Основой упорядочивания временного процесса в ряде сочинений становится так называемая *временная сетка* [Zeitnetz]. Она представляет собой протяженный ряд серийно пермутированных и ритмически оформленных звуков, выполняющих функцию абстрактных "указательных знаков", "вех", фиксирующих вступление или "выключение" различных *семейств*, места кульминаций и т.д. Регулирующая *временная сетка*, "протянутая" над музыкальной тканью сочинения, имеет латентный, скрытый характер.

генерирования композиции, крайне далек от самого звукового материала, сочетающего в себе энергию исполнительского жеста, с одной стороны, и сложность событий, моделирующих конкретную акустическую ситуацию, с другой. Возникающие ассоциации не всегда столь же абстрактны, как и метод их чередований и взаимодействий. Эта интересная связь живого и искусственного, несомненно, создает парадокс, соединяющий в себе направления «здорового» и «общезначимого» смыслов. Парадокс, который является одновременно и тем самым «подрывным элементом», или «генезисом противоречия».

Жесткая сериальная логика, располагающая привычные темперированные высоты ломает прежнюю систему отношений, подчиняя их могуществу формулы. В случае же с Х.Лахенманном, композитор имеет дело с принципиально новыми элементами звукового материала, однако, частично отдает дань предшествующей традиции сериализма, облачая необычные конкретно-инструментальные звуки в абстрактно запрограммированную форму.

Еще один парадокс заключается в том, что для композиторов - сериалистов форма представляла собой серьезную проблему. Дискретность и немотивированность переходов от одного фрагмента к другому, в конечном счете, спровоцировала появление вариативной формы и проникновение стихии случайности в четко детерминированную структуру, тем самым осуществив модуляцию типа мышления. Четкость и логика, к которой стремились сторонники системы, не была продиктована каким-либо единоначальным элементом, выстраивавшим все сопутствующие компоненты воедино.

Поисками универсального закона был озадачен К.Штокхаузен, пытаясь вывести из звуковысотного параметра – временной и формообразующий.²⁶¹ В этой красивой, полной стремления к всеобщности идее, казалось бы, могло заключаться гениальнейшее открытие человечества: в высоте звука уже заложены ритм, время и форма. Тогда бы процесс сочинения мог бы сводиться лишь к раскрытию внутреннего мира звука, а звуки бы могли составить определенную периодическую систему. Но и в этом универсализме был заложен парадокс, обеспечивший невозможность такого открытия. И тем не менее, аналогичный процесс поисков звукового универсума нашел свое продолжение у спектралистов. И снова возникла проблема формы: «шумовые ферматы» в “Partieles” Ж.Гризе, и элементы инструментального театра в окончании пьесы, свидетельствуют о том, что формообразование не реализуется при помощи универсальной логики.

Аналогичный принцип классификации звучностей, которому следовал и Ж.Гризе, происходящий из собственного времени звука – его атаки и затухания, обращения к конструированию внутреннезвукового пространства, применил в своей классификации и

²⁶¹ Вышеупомянутая статья «...как течет время...» ... wie die Zeit vergeht...” (1956) К. Штокхаузена представляет собой как бы сумму его воззрений строгого сериального периода, предлагая новое понимание звука, ритма и формы, облаченных в единую систему измерения. Впервые опубликована в журнале «die Reihe» (Штокхаузен, 1957)

Х.Лахенманн, однако, его изыскания в области тембра обращены к конкретной инструментальной музыке. Используя для расположения акустических событий «сетку» - абстрактную формулу, немецкий композитор совместил два изначально разнородных типа мышления, опираясь на здравый смысл, и вместе с тем, пренебрегая общепринятым.

В сериальной технике для моделирования формы, тот же П.Булез применял какие-либо ассоциативные идеи, в большей степени, чем абстрактные: например исходящие из поэзии С. Малларме, где использована метафора «складки» («Складка за складкой» - портрет Малларме), или заимствуя идею формантно - резонансной мобильной формы для своей Третьей фортепианной сонаты.

Х.Лахенманн идет обратным путем: конкретно-инструментальные звучности, создающие ряд ассоциаций у слушателя, выстраиваются в композиционное единство абстрактным способом, и, как ни странно форма оказывается более органичной, и менее дискретной.

«Разрывы поверхности» С.Шаррино – это тоже способ внести парадоксальный элемент для хаотического движения, воссоздающего нечто живое, имманентное природе, а вовсе не абстрактное.

Х.Лахенманн, напротив, озвучивает инструментальными средствами пространство окружающего мира, воспроизводя не только «приятные» его элементы, но также отталкивающие и непривычные, и тем самым, возводит отсутствие привычки в ранг красоты. Но располагает их во временном пространстве авторитарным способом диктата формулы, и делает это в тот момент, когда подобное выглядит почти что анахронизмом. И снова мы сталкиваемся с парадоксом материала и его пространственно-временной реализации, именуемой в данном случае формой, а в действительности тем, что служит временной рамкой и его внутренним обустройством, характеризующимся направлением событий.

Обращаясь к проблеме направленности временного вектора в музыке, так же как и в современной литературе, мы неизбежно сталкиваемся с индивидуализацией представлений.

Смена контекста, о которой говорил Х.Лахенманн, применительно к конкретно-инструментальным звучностям – элементам звуковой картины окружающего мира, является ключевым моментом. По сути «окружающая музыка», которой полон мир, по словам композитора, меняет привычную среду обитания на филармоническое пространство.

Противопоставляя «окружающий мир звуков» и «музыку» в общепринятом смысле, которые меняются местами подобно тому, как это делает Л.Кэрролл в Сильвии и Бруно, в дуальном сопоставлении Сказочной страны (Fairyland) и Общего Места (Common-place), композитор таким способом выражает свою философию: красота- преодоление привычного, а новизна зависит от смены контекста. В этом отношении и форма, заимствованная из сериализма, перенесенная в иной контекст, оказывается новой и, как ни странно, живой.

«Алиса подвергается всем испытаниям на общезначимый смысл и терпит в них неудачу: испытанию на осознание себя в качестве органа - "Ты... кто...такая?"; испытанию на восприятие объекта как проверку на узнавание - деревья, лишённые всякой тождественности; испытанию на память в виде заучивания наизусть - "Все не так, от самого начала и до самого конца"; испытанию сном на единство мира – где любая индивидуальная система уничтожается в пользу универсума, и где каждый всегда является элементом чьего-то сна - "Тебя бы вообще тогда не было! Ты просто снишься ему во сне". Как могла бы Алиса сохранить общезначимый смысл, когда она уже утратила здравый смысл?»²⁶².

Инструменты у Х.Лахенманна также меняют привычный контекст, что конечно же, не удивительно: фортепиано становится трещоткой «Гуиро», виолончель издает шорохи и тишайшие едва различимые без микрофонного усиления звуковые колебания в “Pression”, струнный квартет превращается в огромное «звучащее тело» в “Gran torso”.

И здесь, в муках парадокса, язык литературный, равно как и индивидуальный лахенманновский музыкальный язык, достигают своей наивысшей мощи. Здесь, за пределами здравого смысла, дуальности Кэрролла представляют сразу два смысла-направления умопомешательства. Звуки окружающего мира идут навстречу и сливаются с «филармоническими звуками»: неразличимость и невозможность отличить обыденное от необыкновенного устанавливается нарушением идентификации. Переход одного в другое создает головокружительное ощущение отсутствия привычных ориентиров.

Шляпный Болванщик и Мартовский Заяц из *Алисы* живут каждый - в своем направлении, но эти два направления нераздельны. Одно переходит в другое в точке, где оба обнаруживаются друг в друге. Чтобы сойти с ума, нужны двое. С ума сходят всегда на пару. Шляпный Болванщик и Мартовский Заяц сошли с ума вместе в тот день, когда они "убили время", то есть когда они перешли меру, уничтожили паузы и остановки, связывающие качество с чем-то фиксированным. Шляпный Болванщик и Мартовский Заяц убили настоящее, которое оживает между ними лишь в образе спящей Мыши-Сони - их постоянного компаньона-мученика. Это настоящее, бесконечно дробимое на прошлое и будущее, существует теперь лишь в абстрактном моменте - во время чаепития. В итоге они без конца меняют местоположения, всегда опаздывают или приходят слишком рано - в обоих направлениях сразу, - но никогда вовремя.²⁶³

²⁶² Жиль Делез Логика смысла Раритет Деловая книга Москва Екатеринбург 1998
<http://www.electroniclibrary21.ru/philosophy/delez/02.shtml> 10.01.2013

²⁶³ Жиль Делез Логика смысла Раритет Деловая книга Москва
Екатеринбург 1998//URL:<http://www.electroniclibrary21.ru/philosophy/delez/02.shtml> 10.01.2013

Для С.Шаррино сегодняшнее время изменило свою привычную ось: оно стало относительным, переменным. Рассуждая о времени, он говорит, что перемещаясь из одного конца мира в другой, мы сжимаем время и расширяем его. Мы можем общаться с дальними странами, где часы показывают в одной и той же точке настоящего - различное время. Мы можем остановить время, прервать его... Мы вставляем в настоящее отрезки прошлого. Адекватность подобному современному ощущению времени - форма с вторгающимися разрывами поверхности, которая приводит в состояние временной прерывности. Она – своего рода является «окном» из одного мира – в другой.²⁶⁴

Ж.Делёз пишет, что физик Больцман объяснял, движение стрелы времени от прошлого к будущему в качестве происходящего лишь в индивидуальных мирах или системах и только по отношению к настоящему, заданному внутри таких систем. "Значит, для Вселенной в целом невозможно различить эти два направления времени, и то же самое относится к пространству: не существует ни выше, ни ниже" (то есть, нет ни высоты, ни глубины).²⁶⁵

В связи с принципиальной невозможностью объективной оценки времени, как быть со здравым смыслом? Система С.Шаррино, сколь ни покажется странным это утверждение, вполне устойчива: окна в прошлое в прочном здании настоящего не грозят полным умопомешательством.

Возвратно-поступательные движения между прожитой реальностью и идеальной реальностью, одним местом и другим создают живую форму, адекватную внутреннему миру индивидуума, переживающего временной фактор сообразно собственному жизненному опыту и видению сущего. Об этом также говорит С.Шаррино и в какой-то степени его размышления о времени перекликаются с философией Б.А.Циммермана, где понятие единства времени - настоящего, прошлого и будущего, представлено в том же ключе, что и у Августина, который полагал, что в природе человеческой души, находящейся в едином духовном саморасширении содержится преодоление быстротечности мгновения, соединенного в прошлое и будущее и в единое «постоянное настоящее». Эта мысль, одновременно древняя и столь же современная, в музыке как в «искусстве времени», или временного порядка внутри «постоянного настоящего», получает принцип господства музыкальной структуры. Ее, с точки зрения Б-А Циммермана, мы должны установить в качестве упорядочивающего принципа всех взаимоотношений в музыкальном

²⁶⁴ S.Sciarrino *Le Figure Della Musica da Beethoven a Oggi* - Ricordi 1998 (p.49) 264 s.

²⁶⁵ Там же.

сочинении. Эта идея «постоянного настоящего» господствует в современной литературе в той же степени, как и в современной живописи.

Оба композитора активно используют цитаты, однако, самый важный аспект для цитирования – контекст в котором появляется та, или иная цитата. А он, принципиально различен. Для Б.А.Циммермана – это временной сгусток, для С.Шаррино – всего лишь «окно» в прошлое.

В *Macbeth* «tre atti senza nome» С. Шаррино, вставляет фрагменты из Моцартовского *Дон Жуана* и *Macbeth* Дж.Верди. В общую поверхность словно врезается отпечаток прошлого.

В виртуознейшей фортепианной пьесе “*De la nuit*” цитаты из Шопена и Равеля появляются как отзвуки блестящих пассажей, подобно тени - призвуков в ночной тишине.

Ирония, с которой теневая игра прошлого с настоящим проступает сквозь пелену разорванной временной поверхности, отличает подход С.Шаррино от Б.А.Циммермана. У последнего шквал цитат, сплавленных воедино с авторской музыкой, образует густой гнетущий своей массой и диссонансной недифференцированностью, шар, в котором прошлое, настоящее и будущее сливаются в жирную черную точку.

Когда происходит наложение временных пластов, их наращивание, это взаимодействие приводит к общему сжатию. Аналогично этому принципу действует парадокс: «В сингулярности парадоксов ничто не начинается и ничто не кончается, все продолжается одновременно в смысле-направлении прошлого и будущего. Как говорит Шалтай-Болтай, всегда можно избежать роста вдвоем. Когда растёт один, то другой обязательно сжимается. Не удивительно, что парадокс - это мощь бессознательного: он всегда располагается либо между сознаниями, противореча здравому смыслу, либо позади сознания, противореча общезначимому смыслу.»²⁶⁶

В данном случае, принцип «окон» С.Шаррино, будучи помещенным «между» противоречит здравому смыслу, а временной сгусток Б.А.Циммермана, находящийся позади сознания – общезначимому.

Таким образом, делая выводы из своих умозаключений, Ж. Делёз обнаруживает противоположность между Эоном и Хроносом. Хронос- это настоящее, которое только одно и существует. Он превращает - прошлое и будущее в два своих ориентированных измерения так, что мы всегда движемся от прошлого к будущему - но лишь в той мере, в какой моменты настоящего следуют друг за другом внутри частных миров или частных систем. Эон – это прошлое-будущее,

²⁶⁶ Жиль Делез Логика смысла Раритет Деловая книга Москва Екатеринбург 1998
<http://www.electroniclibrary21.ru/philosophy/delez/02.shtml> 10.01.2013

которое в бесконечном делении абстрактного момента безостановочно разлагается в обоих смыслах-направлениях сразу и всегда уклоняется от настоящего.

Момент-форма К.Штокхаузена обращается к Хроносу. Вертикальный срез времени – это изолированные частные миры, случайно оказавшиеся в соседстве. Переосмысливая причинно-следственные связи материала, существовавшие в качестве многовековой концепции, композитор, таким образом, разрывает временную сетку, преодолевая конечность времени.

В этом отношении форма Х.Лахенманна, также сосредоточена на внутреннем времени акустических событий и их видении в перспективе. Звуковые импульсы: атака, затухание, или же повторяющийся звуковой процесс – по сути своей, момент-форма, зацикленная опять же на моменте звучания.

С.Шаррино фокусирует свое внимание на времени, но не выстраивает его в линейность. Настоящее - это «муха, бегущая по краю зеркала – украшение для вечности.»²⁶⁷ Вечность – это зеркало, а в нем, все как и в Зазеркалье, то есть не носит причинно-следственных связей, или же, они имеют обратный характер.

Разрыв музыкального континуума для С.Шаррино представляет собой любопытный вид сложной энергии. Он высвобождает ощущение времени и одновременно удваивает его — как в случае инерции движения при его прекращении, в одно мгновение можно воспринимать два параллельных времени. Наш слух привычно узнает кипение материала Дармштадта, откуда — природное ядро его стиля. И именно в этом находится исток драматизации истории личности и времени, когда музыка проецирует в бесконечность тему рождения, появления нового в длящейся панораме, где оказываются с точки зрения композитора стертыми все бывшие различия.²⁶⁸

Неразличимость направленности порождает бесконечное деление смыслов: так Труляля и Трулюлю находятся в направлении раздваивающегося пути, который указывает на их дом. «Но если эти парочки считают невозможным положить какой - либо предел становлению, - пишет Ж. Делёз, как-нибудь зафиксировать устойчивые свойства, а значит, не находят применения здравому смыслу» Бесконечное и беспредельное ликвидирует здравый смысл, и не вписывается в контекст общепринятого, существуя в состоянии постоянного колебания между ними в пространстве парадокса. Парадокс не создает равновесия, он лишь помогает установить связи между двумя ипостасями смысла. И этот маятник оказывается смыслообразующим как для новой музыки, так и для литературы.

²⁶⁷ Salvatore Sciarrino: «Позволь мне умереть, не проснувшись» (Let me die before I wake) (1992) Перевод Ф.Софронова http://www.iscm.ru/index.php?page=composers&composer=sciarrino&work=archeology_phone 10/01 2013

²⁶⁸ S.Sciarrino Le Figure Della Musica da Beethoven a Oggi - Ricordi 1998 (260 s.) (s. 67)

ХIII

Тринадцатая серия: шизофреник и маленькая девочка: «Девочка со спичками

Х.Лахенманна и «Лоэнгрин» С.Шаррино.

«Нет ничего более хрупкого, чем поверхность», начинает свои размышления Ж.Делёз.²⁶⁹ «Стоит сделать лишь несколько шагов, и мы понимаем - трещина растет. Вся организация поверхности уже исчезла, опрокинулась в ужасающий первозданный порядок». Причиной этой «трещины» становятся «слова-бумажники», анализу которых уже была посвящена одна из предыдущих глав, и «гротескное триединство ребенка, поэта и безумца»²⁷⁰. Говоря о последнем и обращаясь к специфике восприятия ребенком окружающей действительности, которая выходит за рамки реального мира, стирая грани фантазийного и существующего, обратимся к отражению «гротескного триединства» в творчестве Х.Лахенманна и С.Шаррино.

В опере Х.Лахенманна «Девочка со спичками» экзистенциальные символы, выраженные средствами все той же конкретно-инструментальной музыки, отражают сюжет принятием определенной системы музыкально-звуковых ориентиров вызывающих у слушателя аналогии даже на уровне физических ощущений: озноб, дрожь, холод, замерзающая девочка, отчаянно пытающаяся согреться пламенем зажженной спички. Этот собственный язык Х.Лахенманна исходит из его представления о «прекрасном»²⁷¹, что для композитора в первую очередь означает отказ от привычного и воскрешение чувств, которые еще «сохранили веру в человека».²⁷²

В литературную основу были положены три первоисточника: известная сказка Г.Х.Андерсена, фрагмент «о страхе и желании» из писем Леонардо да Винчи²⁷³ и письма погибшей в 1977 году в тюрьме Штаммхайм террористки "Фракции Красной Армии" (RAF) Гудрун Энслин. «Пламя –

²⁶⁹ Делёз Ж. Логика смысла: Пер. с фр.- Фуко М. Д 29 Theatrumphilosophicum: Пер. с фр.-М.: "Раритет", Екатеринбург: "Деловая книга", 1998. - 480 с. (с.) <http://www.electroniclibrary21.ru/philosophy/delez/02.shtml> 10.01.2013

²⁷⁰ Там же

²⁷¹ The 'Beautiful' in Music Today Helmut Lachenmann Tempo, New Ser., No. 135. (Dec., 1980), pp. 20-24. Stable URL: <http://links.jstor.org/sici?sici=0040-2982%28198012%292%3A0%3A135%3C20%3AT%27IMT%3E2.0.CO%3B2-1>

Tempo is currently published by Cambridge University Press.

²⁷² "Я ненавижу мессий и шутов, одни кажутся мне вариантом других, и я люблю Дон Кихота и маленькую девочку со спичками." Из интервью, данному Паулю Штейнгейзену в ноябре 2003г. // «Трибуна современной музыки» №1 Январь-апрель 2005г. (с.11-12)

²⁷³ «Подчиняясь жадному своему влечению, желаю увидеть великое множество разнообразных и странных форм, произведенных искусной природой, блуждая среди темных скал, я подошел ко входу в большую пещеру. На мгновение я остановился перед ней пораженный... Я наклонился вперед, чтобы разглядеть, что происходит там в глубине, но великая темнота мешала мне. Так пробыл я некоторое время. Внезапно во мне пробудилось два чувства: страх и желание; страх перед грозной и темной пещерой, желание увидеть, нет ли чего-то чудесного в ее глубине».

вдохновитель образов»²⁷⁴ для девочки со спичками становится символом душевного обновления, и теплом «внутреннего дома», для Х.Лахенманна – это метафора, связанная с образом девушки-террористки. Будучи дочерью евангелического священника, так же, как и немецкий композитор, Гудрун Энслин была еще и прямым потомком Г.Гегеля. Она много и серьезно училась, прежде чем подложила бомбу под ковер франкфуртского универмага. Когда-то она была знакома и с Х.Лахенманном. История андерсеновской сказки предстает в ранге вечного мифа о равнодушии и огне творческой энергии и воображения.

В опере нет либретто в его традиционном понимании: нет почти никакого действия, сказочного повествования, естественно, тоже нет. Прежде всего, существует «невидимое действо», данное в физических ощущениях, выраженных звуковыми средствами, как в опере «Лоэнгрин» С.Шаррино, жанр которой определен самим композитором именно этой парой слов.

Трещина поверхности, определяемая символическим триединством «ребенка, поэта и безумца», таким образом, распределилась между литературными первоисточниками и трансформировалась в некий персонаж - символ, данный нам через экзистенцию, воплощенную в его физических переживаниях.

От Х.Андерсена, Х.Лахенманн заимствует, прежде всего, температурный аспект: ледяной холод, лежащий в самой основе истории, противопоставленный символическому огню, не способному ни согреть, ни растопить это всеобщее бездушие. Используя ставшие его особыми техническими приемами техники звукоизвлечения, он применяет следующий спектр: ледяная стихия выражена всевозможными типами *pizzicato* струнного квартета, в том числе – бартоковским *pizzicato*.

Переживания, передаваемые посредством ощущений, находят конкретно-звуковые эквиваленты важнейшим символам и образам сказки, где они и становятся основой повествования, где каждый звуковой прием носитель смысла, образа, запечатленной метафоры. И в данном контексте, тело замерзающей девочки, становится своеобразным проводником общечеловеческого ледяного холода, всеобщего равнодушия и теряет свою поверхность. Границы между «внутренним» и «внешним» не существует. История дана нам посредством внутренних физических переживаний, и здесь невозможно не погрузиться во внутрь звукоощущений и остаться сторонним наблюдателем. Они затягивают слушателя словно в воронку, в которой тонет синусоида последних пульсаций сердца замерзающей девочки.

«Нет никакой границы - именно потому, что у тел больше нет поверхности – пишет Ж.Делёз. Изначальный аспект шизофренического тела состоит в том, что оно является неким телом-решетом. З.Фрейд подчеркивал эту способность шизофреника воспринимать поверхность и кожу так, как если бы они были исколоты бесчисленными маленькими дырочками.

²⁷⁴Башляр Г. Избранное: Поэтика пространства / Пер. с франц.— М.: «Российская политическая энциклопедия»(РОССПЭН), 2004. — 376 с. (Серия «Книга света») с.11

Отсюда следует, что тело, в целом, уже ни что иное, как глубина - оно захватывает и уносит все вещи в эту зияющую глубину, представляющую собой фундаментальное дегенеративное изменение.»²⁷⁵

Таким образом, происходит сокрушение привычных границ слухового восприятия: и нет никакой необходимости «переоткрывать смысл». Для Х.Лахенманна значительно важнее «разрушить слово, вызвать аффект и превратить болезненное страдание тела в победоносное действие.»²⁷⁶

Замороженность звуков, звенящих, дрожащих, неспособных и нежелающих достичь какой-либо определенной тоновой высоты, тлеющее пламя зажженной спички – это больше, чем слово, оно бьет прямо в цель, минуя сознание, вызывая адекватный физический отклик. Дрожь ярко иллюстрируется заикающимися голосами, а единственное слово лишается своего значения, сворачиваясь до слога. Этот слог, становится в своем роде Делёзовским словом-бумажником, внутри которого оказывается застывшая символика холода: «начиная с последнего слова второй строки и далее, происходит соскальзывание и даже некий коренной и творческий коллапс, переносящий нас в иной мир и в совершенно другой язык. С ужасом мы сразу опознаем: это язык шизофрении. Кажется, даже слова- бумажники выполняют здесь иную функцию, из них выпадают буквы и они перегружены гортанными звуками. И тут мы в полной мере ощущаем дистанцию между языком Л.Кэрролла, излучаемым на поверхности, и языком А.Арто, высеченным в глубине тел.» Пишет Ж.Делёз о попытке перевода Л.Кэрролла, предпринятой А. Арто.²⁷⁷

Разобщенность слогов, изолированных от слов и текста вводят своего рода «нематериальный смысл», который является «результатом телесных вещей, их смешений, действий и страданий. Но такой результат обладает совершенно иной природой, нежели телесная причина. Именно поэтому смысл как эффект, всегда присутствуя на поверхности, отсылает к квази-причине, которая сама является бестелесной. Это всегда подвижный нонсенс, выражающийся в эзотерических словах, словах-бумажниках и распределяющий смысл по обеим сторонам одновременно. Все это формирует поверхностную организацию, на которой произведения Л.Кэрролла разыгрывают свои зеркало-подобные эффекты.»²⁷⁸

²⁷⁵ Делёз Ж. Логика смысла: Пер. с фр.- Фуко М. Д 29 Theatrumphilosophicum: Пер. с фр.-М.: "Раритет", Екатеринбург: "Деловая книга", 1998. - 480 с. (с.) <http://www.electroniclibrary21.ru/philosophy/delez/02.shtml> 10.01.2013

²⁷⁶ Там же.

²⁷⁷ Там же.

²⁷⁸ Делёз Ж. Логика смысла: Пер. с фр.- Фуко М. Д 29 Theatrumphilosophicum: Пер. с фр.-М.: "Раритет", Екатеринбург: "Деловая книга", 1998. - 480 с. (с.) <http://www.electroniclibrary21.ru/philosophy/delez/02.shtml> (дата обращения 10.01.2013)

распространены.

Г.Энслин.

фортепиано,

говорители, транслирующие различные звуки, и текст.

струнных, также не удивляет новизной.



Scordatura

1. 2.

Solo-Violen 3.4.

Solo-Bratschen

Solo-Cello

Klingen in der Partitur, wie notiert

1. 2.

I. Violinen

15

15-pp

7-10

II. Violinen

1. 2.

15

15-pp

7-10

Bratschen

1. 2.

15

15-pp

Cello

1. 2.

15

15-pp

Kontrabasse

1. 2.

15

15-pp

Bratschen

1. 2.

15

15-pp

5-8.

Bratschen

15

15-pp

lauter

Хору и солистам композитор поручает индивидуальные слоги текста, иногда - распознаваемые слова, морфемы или фонемы, а периодически и отдельные звуки: например "t". Певцам предписываются и различные шумовые эффекты: щелчки языком, дыхание в сложенные чашечкой руки, свистящий звук, издаваемый быстрым трением рук, выполняющий определенную семантическую роль: символизируя леденящий холод, наряду с glissandi оркестра, которые временами напоминают автомобильные сигналы. Громкоговорители транслируют радиосигналы, случайные отголоски популярных песен.

Всю богатую палитру использования вокальных и речевых звуковых эффектов может продемонстрировать данный пример:

Музыкальные цитаты, используемые в опере, включают в себя мелодию рождественской «Тихой ночи», препарированную посредством применяемого Х.Лахенманном принципа

*параметрической редукции*²⁷⁹ по словам автора диссертационного исследования о Х.Лахенманне Н.Колико - это «особая техника затрагивающая методы работы композитора с цитатным материалом. Она представлена в ряде сочинений 70-80-х годов, где в качестве источников цитирования использован материал, заимствованный из народной и классической музыки». Подвергая исходный материал достаточно радикальной трансформации, посредством намеренного изъятия отдельных элементов звука, наподобие метода субстративного синтеза, лишая, таким образом, этот материал признаков его стилевой принадлежности, избегая прямолинейных ассоциаций, композитор акцентирует на «интенциональной природе» цитирования. В «Девочке со спичками» в аналогичном контексте заимствуется также аккорд "судьбы" из финала Шестой симфонии Г.Малера.

Почти вся опера, так или иначе, озвучена живыми голосами, в то время как, последний эпизод "представлен" приглушенными звуками фортепьяно, данными в медленном темпе, беззвучное выдувание воздуха у меди, все это становится ссылкой на центральное событие истории и одновременно ее отсутствие: девочка умирает. При таком крушении поверхности, в качестве которого предстает смерть девочки, «слово полностью теряет свой смысл. Возможно оно сохраняет определенную силу денотации [обозначения], но последняя воспринимается как пустота; определенную силу манифестации, но она воспринимается как безразличие; определенное значение, но оно воспринимается как "ложь". «Оно теряет свою способность собирать и выражать бестелесный эффект, отличный от действий и страданий тела, а также идеальное событие, отличное от его реализации в настоящем.»²⁸⁰ И в данном случае, снова обращаясь к «Негативной диалектике» Т.Адорно можно найти отражение общесмыслового контекста «Девочки со спичками»: «Любая боль, любое отрицательное, негативное – двигатель диалектической мысли, есть многократно опосредованная, подчас изменившаяся до неузнаваемости форма психического, нацеленного, как и всякое счастье, на чувственное осуществление и в нем достигающего своей объективности.

²⁷⁹ Н. Колико: Хельмут Лахенманн: эстетическая технология Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения РАМ им. Гнесиных 2002г.-177с. (с.57)

²⁸⁰ Делёз Ж. Логика смысла: Пер. с фр.- Фуко М. Д 29 *Theatrumphilosophicum*: Пер. с фр.-М.: "Раритет", Екатеринбург: "Деловая книга", 1998. - 480 с. (с.) .) <http://www.electroniclibrary21.ru/philosophy/delez/02.shtml> 10.01.2013



Изложение самой истории в «Das Mädchen mit den Schwefelhölzern» выглядит достаточно необычным: возникает ощущение, как будто мы слышим только окружающие ее звуки, без какой-бы то ни было централизации.

Противопоставление двух литературных источников, заимствованных помимо андерсеновской сказки строится на идее замкнутости и ограниченности в тесном пространстве в письмах Г. Энслин, с одной стороны, текста Леонардо да Винчи, описывающего душный пейзаж, вулканы, темную пещеру, страх перед ее таинственностью, с другой стороны. Эти тексты особым образом поворачивают элементы андерсеновской истории: внутреннее пространство- тепло и холод – снаружи, убивающий своим бездушием. Пойманная в ловушку тюремной клетки, Г. Эсслин пишет о равнодушии и безразличии «общества потребителей», а Леонардо, чей путь лежит через духоту, стремится вглубь таинственной прохладной пещеры. Каждая история инвертирует новые семантические элементы, где "значение" перестает носить характер устойчивости.

Раздел оперы, в котором девочка заглядывает в окна домов, где идет подготовка к празднику, используется композитором для установки особых, можно даже сказать полярных отношений между музыкой и текстом. Звуки преобразовываются в glissandi в различных скоростях, с различным диапазоном и продолжительностью. Будучи динамичной звуковой формой, особенно впечатляющим предстает рев глissандирующих тромбонов, накладывающихся на искаженную цитату “Тихой Ночи” . Постепенно увеличивающиеся в звуковой массе аккорды, – результирующий итог застывших glissandi, перекрывают друг друга, накладываются на радио-звуки, доносящие отголоски новостей и обрывков популярных песен. Внезапно окружающие звуки обрываются, и мы слышим в интерпретации диктора доносящегося из громкоговорителя истории о «Девочке со спичками» Х.Андерсена, а через некоторое время на этот голос накладывается женский с текстом Г. Энслин.

Далее последовательный принцип снова сменяется фрагментарным: сжатые glissandi, аккордовое crescendo в низком регистре, которое доходит до своего пика в монотонном прямолинейном звуке электрооргана. Теперь голоса также сжаты в короткие фрагменты. Голос хора будет произносить единственный слог ("ich —").

Обратившись к тексту «Негативной диалектики» Т. Адорно, можно найти яркое подтверждение идеям изложения материала и трансформации языковых и звуковых средств в *Das Mädchen mit den Schwefelhölzer*:

«Язык не предлагает просто системы обозначений для познавательных функций. Там, где он выступает как язык в своем сущностном качестве, он превращается в изображение и изложение, не определяя своих понятий. Объективность этих понятий обеспечивается отношением, в которое язык "помещает" понятия, сцентрированные вокруг вещи.»²⁸¹

В соответствии с негативной диалектикой Т. Адорно момент музыкального искусства, благодаря которому оно «выходит за границы действительности», заключается не в достигнутой гармонии «сомнительного единства» формы и содержания, индивида и общества, но в тех признаках, в которых проявляется несоответствие, разлад, в «неизбежном крушении страстного стремления к тождеству и идентичности.»²⁸²

Н. Колико, исходя из собственного определения творческого метода Х. Лахенманна, называет его «экзистенциальной риторикой». "Есть тонкое, но довольно значительное различие между музыкой, - пишет композитор, которая выражает "нечто", определяемое на вербальном уровне, и музыкой, которая сама является "выражением", т.е. будучи "немой", она всё же красноречиво *говорит*, что сравнимо с *немым красноречием* морщин на лице, отмеченом печатью времени. Я доверяю только последней форме выражения".²⁸³ Возможность говорить при помощи «немого красноречия» у Лахенманна, оказывается близка к идее «невидимого действия» С. Шарпино.

²⁸¹ Адорно Т. В. А. Негативная диалектика. – М.: Научный мир, 2003. http://sbiblio.com/biblio/archive/adorno_negativnaja/02.aspx
(2.06.2012)

²⁸² Там же.

²⁸³ Цит. по Н. Колико: Хельмут Лахенманн: эстетическая технология Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения РАМ им. Гнесиных 2002г.(177 с.) Х.Лахенманн, 1996, с. 78

В статье о творчестве итальянского композитора, исследователь Джанфранко Винаи²⁸⁴ определяет три пункта, которые, по его мнению, создают константы невидимого действия в *Lohengrin* для солиста и инструментального ансамбля (1984):

1. Невидимость действия заключается с одной стороны в отсутствии какого-либо визуально-сценического аспекта, а с другой стороны, потому что она настолько загадочна, что создает определенные затруднения для восприятия.
2. Неопределенность места действия, так как сцена - это пространство между временами и реальностями, отражение разобщенности сознания.
3. Неопределенность самого персонажа: даже если персонаж идентифицируется (пример: Эльза из «невидимого действия» «*Lohengrin*») изменение его психологического состояния своего рода модуляции в состояние медиума. Будучи сторонником «чистого искусства» и «чистой музыки», С.Шаррино сосредотачивается на внутреннем мире персонажа Эльзы-Лоэнгрин, который поручен одной солистке и образует внутреннюю драматургию действия. Для него слишком часто, музыкальное изобретение ищет свое собственное право на существование на сцене. И таким образом, с его точки зрения. Мы забываем, что есть сила языка, который сам может стать источником иллюзий и внутренней драматургии в музыке, которая, в свою очередь и должна нас волновать.²⁸⁵

Музыкальное искусство С.Шаррино представляет собой имитацию, которая безостановочно измеряет и меняет дистанцию по отношению к естественной модели, отличает сущности внешнего и видимого, оригинал от копии, создавая иллюзорные модели. Это искусство, “изображения без сходства”, согласно словам Ж.Делёза, предполагает расстояние, воссоздающее желание далекого и неслышанного звука. «Между повторением, постоянно разрушающимся в себе, и повторением, разворачивающимся и сохраняющимся для нас в пространстве изображения, было различие: для-себя повторения, воображаемое. Различие живет в повторении. С одной стороны, различие побуждает нас переходить от одного порядка повторения к другому как бы в длину: от мгновенного повторения, разрушающегося в себе, к повторению, активно представляемому посредством пассивного синтеза. С другой стороны, различие заставляет нас

²⁸⁴ Vinay, Gianfranco *Immagini, gesti, parole, suoni, silenzi. Drammaturgia delle opere vocali e teatrali di Salvatore Sciarrino, Milano, Ricordi – Accademia di Santa Cecilia, 2010 (s.17) 362s.*

²⁸⁵ Gianfranco Vinay, *Immagini, gesti, parole, suoni, silenzi. Drammaturgia delle opere vocali e teatrali di Salvatore Sciarrino, Milano, Ricordi – Accademia di Santa Cecilia, 2010 (s.16) 362s.*

переходить от одного порядка повторения к другому в глубину, от одной общности к другой в самих пассивных синтезах.»²⁸⁶

Именно в таком контексте соотношения первоначальной модели и ее отражения в зеркале замутненного сознания разворачивается «невидимое действо». Для С.Шаррино это сочинение выражает его собственную идею «экологии слышания», что делает его близким замыслу «Прометея» Л.Ноно. Необходимость вслушивания в восприятии новой музыки пост-структуралистского периода совершает своего рода эстетический поворот к искусству призывов, осуществленный выходцами Дармштадта, уставшими от структурной четкости, существующей в рамках звуковой баллистики и неконтролируемости.

Понятие Бергсоновской чистой длительности - непрерывного многообразия, в отличие от пространства дискретного однообразия, во многом соответствует шарриновской концепции «продленного мгновения». Для него процесс звуковых преобразований рождается из синтеза, в большей степени, чем из процесса сегрегации элементов. Эта группа объединенных элементов – единство высшего порядка высвобожденная из лабиринтов памяти способствует расширению времени, «продлению мгновения». Итак, с его точки зрения, сравнение, ассоциации, память - именно эти психические акты превосходят интуицию “ истинной продолжительности” матрицы.²⁸⁷

Prometeo и Lohengrin переводят внутреннюю драму звука на уровень обеспокоенности постоянно расширяющейся вселенной звука, переходом из микрокосмоса в макространство. Выше этого бесконечного звукового пространства лишь высшая воля.

Звук как философия возможного, восприятие его энергии в перспективе, высвобождение пространства сознания от шумовой составляющей, для возможности вслушивания, для Ноно это несет в себе черты «трагической ритуальности», в то время как для Шаррино она носит скорее экологический характер. Каждый человек, в его психологической целостности, обладает собственной звуковой структурой, которая не только дает ему возможный реагировать на мир звуков, но также и идентифицировать их.

Это чувство космической бесконечности, перефразируя Джордано Бруно, не исключает, но скорее подразумевает существование других бесконечных миров, состоящих из тех же самых

²⁸⁶ Ж. Делёз. «Различие и повторение». — ТОО ТК «Петрополис», 1998.—384с.
http://www.philosophy.ru/library/deleuze/01/index.html#_ГЛАВА_ВТОРАЯ (2.06.2012)

²⁸⁷ Цит. по:

Gianfranco Vinay, *L'invisible impossible: voyage à travers les images poétiques de Salvatore Sciarrino*, in «Filigrane», n. 2, *Traces d'invisible*, secondo semestre 2005, Editions Delatour France, 2005. (s.20) -362s.

элементов, хотя и в переменных количествах. «Вселенная не есть абсолютная сущность, но лишь сопричастие этой природе, сопричастие этому виду, этой форме, явственной интеллекту и наличествующей в душе. Поэтому всегда от прекрасного понятого, и, следовательно, измеримого, и, следовательно, прекрасного по соучастию, интеллект движется вперед к тому, что подлинно прекрасно, что не имеет никаких пределов и ограничений»

Бесконечно расширяющееся пространство звука – это также и «Прометей» Л.Ноно — это „открытая форма“, которая никогда не будет окончательно завершена, поскольку звуковой облик ее существенно меняется в зависимости от акустических параметров помещения, а также от местонахождения слушателя в концертном зале”²⁸⁸

Процитированное высказывание Джордано Бруно соотносится с шарриновскими идеями об идентичности природы, ее законов, фрактальной геометрии, симметрии, о переводе физических процессов в язык звуков.

Натуралистическая концепция музыки С.Шаррино, не только проступает из того, как композитор сам анализирует собственные сочинения. Это проявляет себя в моделировании звукового пространства, вызывающее ассоциации с реальностью. В Лознгрине это очевидно: "голос звуковой космогонии" представляет собой проекцию на единичное – общего, космического« "Условие подобного исполнительского состава состоит в том, чтобы осознать голос, как телесное отражение мира" » В опере только два действующих лица – Эльза и Лознгрин, однако они поручены одной исполнительнице - сопрано.

Музыковед Г. Даци соотносит оперу с «Прометеем» Л.Ноно:« слушатель призван к тому чтобы концентрироваться на микроскопических, неподвижных звуковых объектах, но которые по-видимому оказываются неустойчивыми микроорганизмами, увеличенными миллионами раз». Он уточняет, что главная характеристика поэтики С.Шаррино – это концентрация на услышанном, в качестве аспекта, обуславливающего всю музыкальную концепцию, которая направлена из микрокосмоса в макрокосм.²⁸⁹

То, что действительно для внутреннего пространства, характерно и для целого произведения. Ж. Пессон считает что это именно то, что затрудняет процесс восприятия музыки Шаррино: имена эта сжатость конструкции и материала, которую обнаруживаем у него во всем масштабе, как в каждой сцене – фрагменте целого – так и одновременно в их множественном числе. Это свойство, как нечто обратно пропорциональное навязчивому единству их предмета. Эта

²⁸⁸ Nono, 1989 — [Nono L.] "Unendlich, Unruhe, unfertig". Luigi Nono im Gespräch mit Lothar Knessl // Österreichische Musikzeitschrift. 1989, № 6.

²⁸⁹ Цит. По:Gérard Pesson, Héraclite, Démocrite et la Méduse, in «Entretiens», n. 9, décembre 1990, pp. 143-150.(s.147)

преобразованная реальность - попытка делать чувствительным слушателя звуков среды к тем звукам, которые являются наиболее утонченными и самыми тихими. Продолжая идеи расширения границ музыкальности, подобные открытия новых акустических явлений, создаются средствами артикуляции, утонченных тремоло и разнообразного ропота, элементов дыхания исполнителя.²⁹⁰

По словам композитора, он не сочиняет музыку. Он скорее описывает определенный психологический опыт. Его музыка принадлежит области психоакустики, где самым важным свойством являются, колебания, переданные звуком.²⁹¹

Композитор, предлагает слушателю точный и сконцентрированный прием, который представляет собой терапию через тишину. У такого опыта есть энергия возобновленного восприятия, где каждый звуковой, даже крошечный, микроскопический приобретает здесь свое значение. То, чем он интересуется, по его собственным словам – это прежде всего, перцепционный мир. Его музыка - пространство, в котором что-то происходит, которое мы делим со всеми живыми существами. Это то, что может быть названо окружающей средой. В этой окружающей среде создается напряженность между звуковыми элементами, которые иллюзорны. И это не действительность, а скорее даже представление о действительности. Очевидно, что звуковые элементы имеют некоторое отношение к музыкальным нотам, но есть другие параметры, которые он считает по его собственным словам более важными, такие как, например цвет и тембр звука.²⁹²

В Lohengrin музыка привлекает естественное пространство, чтобы извлечь его эффекты и захватить его акустическую атмосферу на грани развития и преобразования в симбиотическом единстве с ним. Итальянские композиторы С.Шаррино и Л.Ноно стремились объединять естественные элементы с "созданными" или искусственными, проектируя традиционные акустические источники в динамическом развитии и расширении. С помощью электронных устройств, основанных на эффекте "delay", звуковой фильтрации, появлялись возможности изменения любых параметров звука, создающих новые динамические и акустические пространства, которые используют, в том числе, и электроакустику, изменяя отношения между непосредственным звуковым сигналом и реверберацией. Благодаря "поэтике" микроизменений структуры звука, становится возможным услышать неслышимое. Необходимо выйти за пределы "человеческого" времени, чтобы погрузиться в пространство трехмерности: горизонтального, вертикального, и диагонального измерения. Из горизонтального "нулевого времени" они

²⁹⁰ Там же (с148)

²⁹¹ Salvatore Sciarrino with Alessandro Cassin из интервью композитора:
<http://www.brooklynrail.org/2010/10/music/salvatore-sciarrino-with-alessandro-cassin> (2.07.2012)

²⁹² Salvatore Sciarrino with Alessandro Cassin из интервью композитора:
<http://www.brooklynrail.org/2010/10/music/salvatore-sciarrino-with-alessandro-cassin> (2.07.2012)

расходятся в разнонаправленные временные потоки, где, в конечном счете, вертикальное время совпадает с нулевым, представляя “прогрессию от последовательного до одновременного.

Своим выбором Лоэнгрин обязан тем, что с точки зрения итальянского композитора это произведение представляет самый радикальный пример фокусирования точки выслушивания: слушатель действительно побужден "перемещаться " во внутреннее пространство сознания героини, чтобы окончательно потерять чувство отстраненного слушания, сделав ее восприятие действительности предметом собственного. Она становится своего рода сфокусированной точкой - "центром" произведения.

С.Шаррино пишет в предисловии к партитуре, о необходимости «воскресить в памяти внутреннее пространство известной оперы” и именно это пространство должно стать эпиграфом к новому Лоэнгину. Оно отображается в безумных глазах Эльзы, оглушенной звоном колоколов. Музыка [...]преображается. На природе этого участия концентрируется наше внимание: то, что мне хотелось бы показать, это сознание Эльзы –символическое и психофизическое одновременно, а также корреляция между ассоциациями, и сознанием слушателя.²⁹³

Существуя в двух версиях, так же как и «Прометей» Л.Ноно, Лоэнгрин (1982-84) в первом случае обозначен в жанровом отношении как мелодрама, во втором (1984) –это был радиоспектакль « невидимое действие» для певицы, хора и инструментов, заказанный R.A.I., и тем не менее имевший и сценическое воплощение. «Невидимое действо» предполагает звуковой театр, как и в случае с «Девочкой со спичками». Композитор не просто объединяет музыку в единую «магию театра», он сознательно растягивает временное пространство, где минимальное движение сознания Эльзы не проходит незамеченным.

Невидимое действие происходит лишь в воскрешении памяти: сон, или воспоминание, или фантазия предписывают слушателю необходимость выстроить собственное отражение истории, данной сквозь призму безумия и раздвоения сознания Эльзы. Действие – это плод воображения слушателя, сфокусированного на звуковой ткани.

Подобный своеобразный род проекции требует отражения в зеркале сознания слушателя, деформирующего слуховыми впечатлениями мифы и прообразы европейской культуры. Это ироническое и фантасмагорическое прочтение Вагнера сквозь призму безумия, миф, перечитанный в кошмарно-ироническом ключе, начиненный всевозможными метафорами и аллюзиями.

Сопоставив структуру литературной основы - рассказ французского писателя Жюль Лафурга Лоэнгрин – сын Парсифаля» (Laforgue, Jules 1860-1887"Lohengrin, fils de Parsifal") с

²⁹³ Sciarrino, S. Carte da suono (1981-2001), Palermo, Cidim Novecento, 2001 s.82.- 462 s.

драматургической версией С. Шаррино, также как и по отношению к Вагнеровскому первоисточнику, С.Шаррино его преобразует в ключе собственных идей. Сознательно нарушая последовательность событий он заменяет линейность фрагментарностью,

подчеркивая двусмысленность, композитор открывает слушателю собственный параллельный мир, предлагая возможные интерпретации. Действие разворачивается подобно лабиринту, исходной точкой которого становится сознание Эльзы, которую в Эпилоге он и вовсе помещает в пространство сумасшедшего дома. Эта ретроспектива объясняет красочность воображения героини, его раздвоенность и исходную точку возможных ассоциаций.

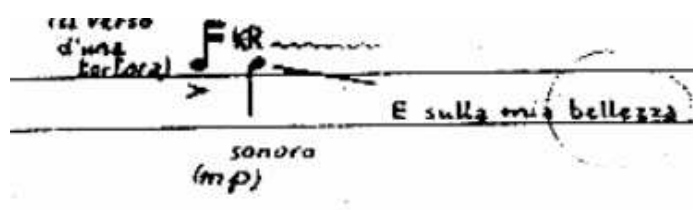
Драма очевидным образом становится монодрамой, и Эльза принимает на себя все возможные роли, становясь своего рода репродуктором, посредством которого "говорят" и священник, и Лоэнгрин, и толпа. Постепенно эти образы становятся призрачными, обнажая безумие героини.

Солистка, актриса, принимает на себя все основные функции действия: от музыки, до текста. И персонажи, и сцена, в своем уникальном единстве представляют Эльзу. Она становится точкой, в которой сфокусированы все события, с бесконечным источником всевозможных оттенков. А внешние атрибуты, таким образом, оказываются отражены в пространстве внутреннего. Инструменты резонируют в пустоте, искажаясь в звуковом пространстве солистки. Фрагментарность звуковых событий при помощи монтажа выстраивает специфическую форму.

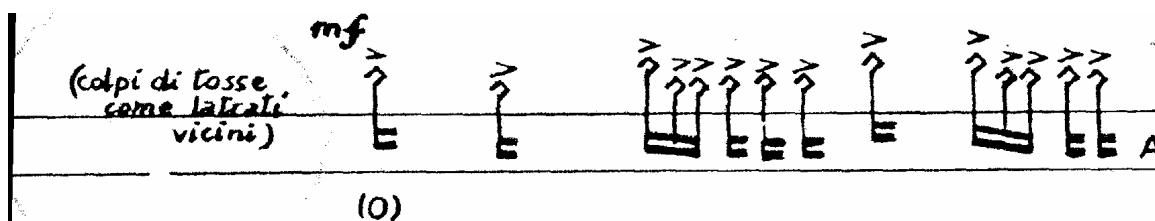
Не менее важной для Лоэнгрин С.Шаррино становится метафора зеркала: обманчивость реальности и отражения сквозь призму больного сознания.

Используя в звуковой палитре не только все богатство вокально-инструментальных тембров, С.Шаррино обращается также и к шумовым эффектам: щелчкам, звукам, издаваемым закрытым ртом:

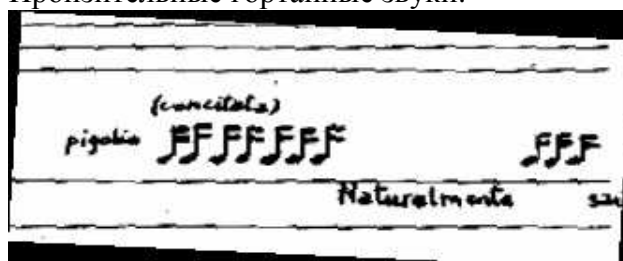
“kr ...”,



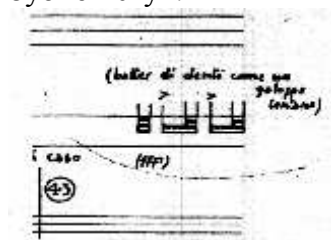
Звуки лающего кашля:



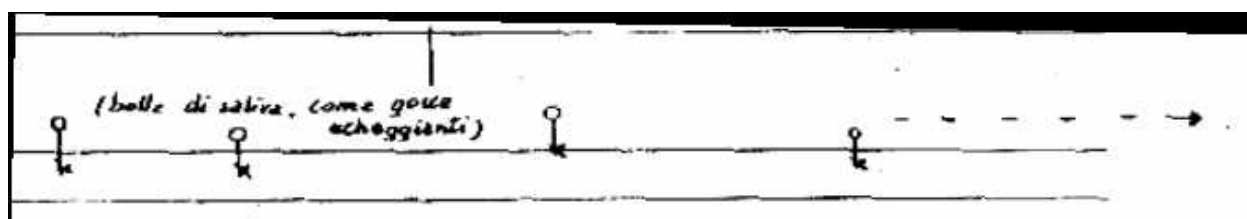
Пронзительные гортанные звуки:



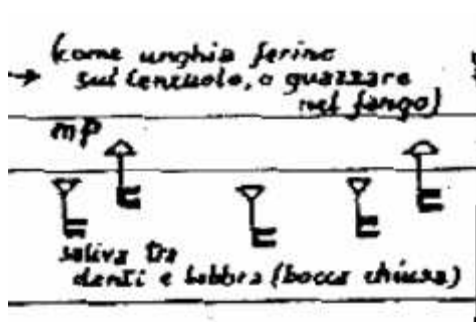
Зубной стук:



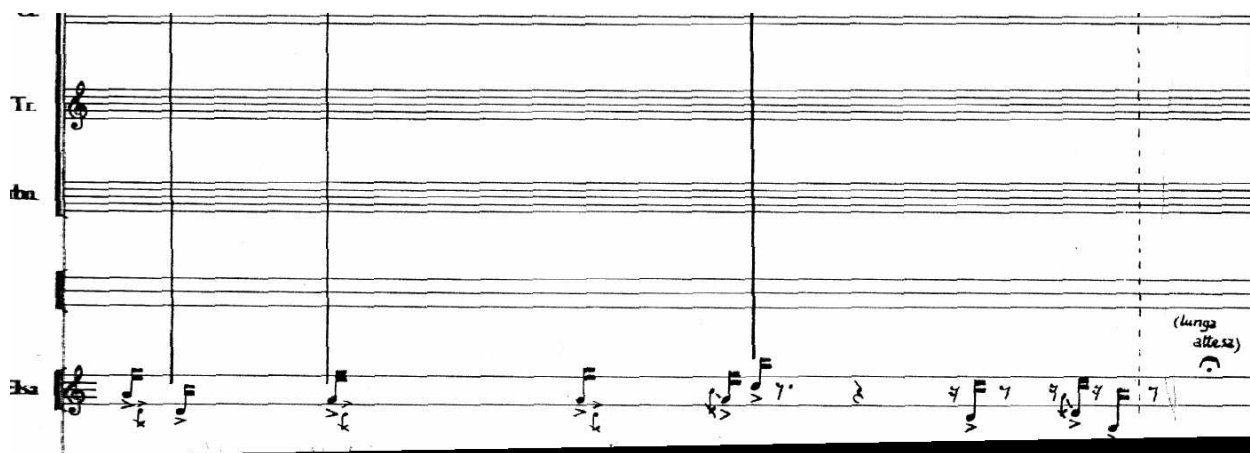
- Пузыри из слюны, “ подражание каплям”:



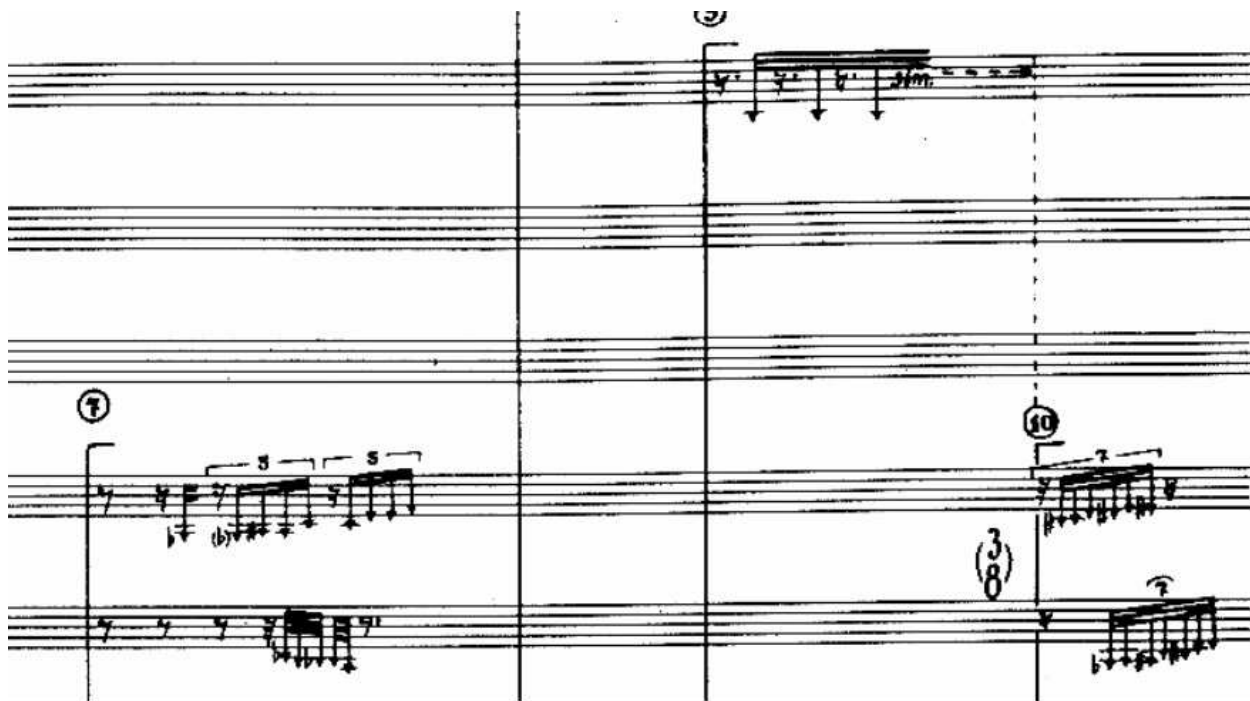
Зубной и одновременно резкий гортанный звук:



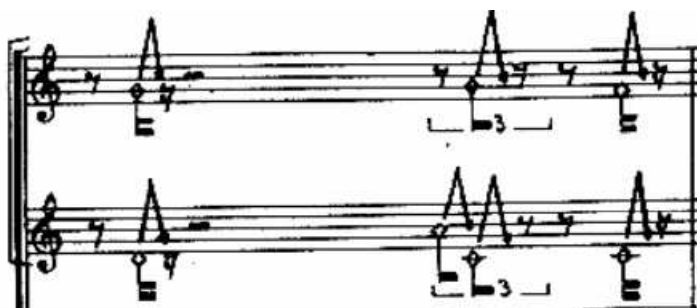
«Лающие рыдания»



colpi di lingua у гобоев и фаготов:



jet-whistle у флейт: громкие свистящие звуки, часто используемые Шаррино:



Трели мультифониками у флейт и кларнетов:



Tremoli di armonici uguali con diverse fondamentali



Эти звуковые средства, которыми пользуется С.Шаррино адекватны словам Ж.Делёза о том, что в случае с Л.Кэрроллом, «раны наносились *воздействием фонетических элементов* на соединенные или разобщенные части тела.»²⁹⁴

«Победа может быть достигнута теперь только благодаря введению слов-дыханий, слов-спазмов, где все буквенные, слоговые и фонетические значимости замещаются *значимостями исключительно тоническими*, которые нельзя записать и которым соответствует великолепное тело - новое измерение шизофренического тела - организм без частей, работающий всецело на вдувании, дыхании, испарении и перетеканиях. Несомненно, такая характеристика активного поведения, в противоположность поведению-страданию - изначально недостаточна.»²⁹⁵

Помимо слов-дыханий используется также щелканье языком наподобие «тиканья часов»:

Кроме этих натуралистических выражений, актриса выражает себя посредством невротической декламации

Все звуки, произведенные инструментами и голосом, усилены микрофонами; у актрисы, система микрофонов, способна воспроизвести достаточно громко даже самые маленькие эффекты, чей микроскопический размер, сопротивляется их "чрезмерному" акустическому эффекту.

Эта мощная деформация намеренно подчеркивает двусмысленность невидимого действия, а шизофреническая двойственность «внешнего» и «внутреннего», не просто образует трещину на поверхности, она разламывает ее.

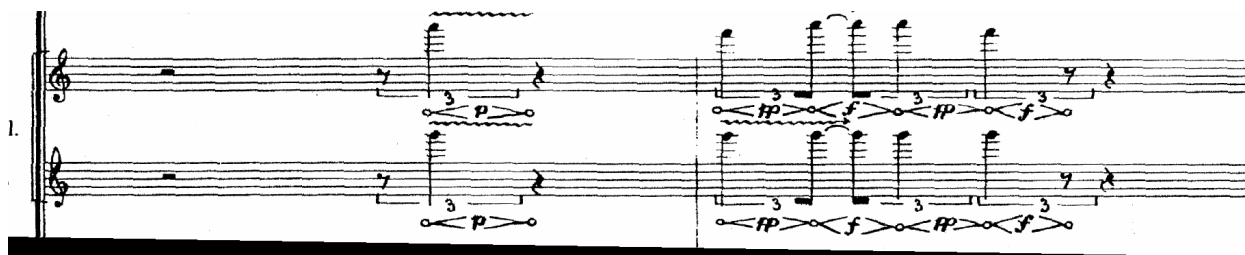
Поверхность музыкальных элементов дезориентирует слушателя, чья точка опоры и так постоянно колеблется между внутренней частью – на которой сфокусировано вслушивание – и внешней стороной, и собственной аналитической и критической ролью. Реципиент, к которому обращено это сочинение, будет неизбежно чувствовать себя поглощенным лабиринтом игры поверхности и глубины. Повествование напоминает ленту Мёбиуса, ее поверхность и внутреннее пространство.

Введение является своего рода трамплином для прыжка в действие и ассоциативную игру между внутренней частью и внешней стороной, между реальностью, сном, галлюцинацией, воспоминанием ...

²⁹⁴ Делёз Ж. Логика смысла: Пер. с фр.- Фуко М. Д 29 *Theatrumphilosophicum*: Пер. с фр.-М.: "Раритет", Екатеринбург: "Деловая книга", 1998. - 480 с. (с.) <http://www.electroniclibrary21.ru/philosophy/delez/02.shtml> 10.01.2013

²⁹⁵ Там же.

"лебединая песня", проступающая из флейтовых трелей:



Когда в тексте появляются знаки, устанавливающие связь между сценой и внешним миром, реальность существования побуждает к идентификации ситуаций. Снижение “четвертой стены” создает эффект многочисленных отражений, игру зеркал; а две позиции театра и жизни, взаимодействуют в двусмысленности. Между внутренней частью и внешней стороной открывается сходство посредством автоцитат, которое создает ощущение бесконечной игры. В результате этой зеркальной игры, появляется своеобразный магриттовский эффект отражений:

Появляется эффект, идентичный самой картине: «наблюдение за наблюдающим» и, одновременно, разоблачение присутствия наблюдателя.

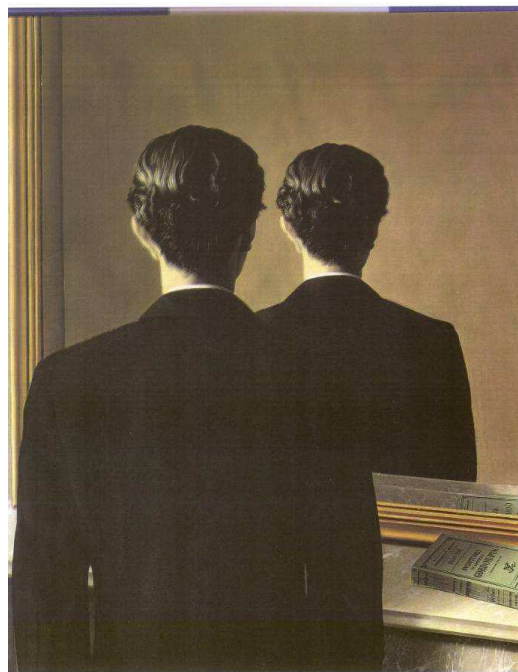
Картина производит смещение от предмета наблюдения до инструмента, который удваивается и, направляет на внешний наблюдательный субъект, явление, адекватное тому, как зритель современной драмы в какой-то момент начинает подозревать, что это сцена из его собственной жизни. Сопричастность становится столь сильной, близкой, что эмоциональный отклик оказывается близким к потрясению. Невидимое действо – Лоэнгрин, как и картина Р.Магритта, - становится "открытым" текстом и зависит от своего отражения в сознании слушателя или зрителя. Таким образом, как и «Прометей» Л.Ноно, невидимое действо является произведением, которое никогда не будет окончено, и в процессе каждого нового исполнения, будет трансформироваться в нечто новое, отражаясь в слушательском сознании, подобно постоянной изменчивости акустических параметров в последнем.

Музыка – глубоко эмоциональная вещь с точки зрения С.Шаррино она может глубоко затронуть. Однако, считает он, что не все наслаждаются близким контактом, ибо мы живем во время большой скованности, холодности, и нехватки радости жизни. Музыка способна даже смутить своим близким контактом. И это ее самая красивая черта: «эротизм и близость восприятия, которые позволяет множеству людей к ней обращаться».²⁹⁶

Большая часть третьей сцены занята навязчивым повторением Эльзой собственного имени. Потеря самоидентичности медленно опустошает героиню до одного единственного звука: произнося собственное имя, героиня повторяет его с разнообразной интонацией. Безумство Эльзы, таким образом, становится полем действия «Лоэнгрина».

Невидимое действо – «Лоэнгрин» - это сочинение, которое находится на пороге тишины и звука. Особое значение для С.Шаррино приобретает понятие «экологии звука», разрабатывая различные формы интеграции, которые дистанцируются ото всех, существовавших до сих пор, композитор также обращается к понятию «лиминальная музыка»: пороговая («лиминальная») музыка – это способ обострения чувствительности, преодолевающей инертность.

Современное понимание экологии звука представляет собой чрезвычайно поднятый порог чувствительности соотношений в звуковом мире. Необходимо различать акустическую экологию и экологию вслушивания: первая обращает внимание на любую естественную среду с акустической точки зрения, а вторая – скорее являет собой определенный угол зрения. Она отмечает индивидуальный путь каждого из нас, который необходимо совершить для очистки сознания и слухового опыта, пытаясь укоренить музыкальные явления. Композитор говорит о необходимости освободить ухо от накипи, защитить его от глухоты. Это взаимообусловленность, которая должна очистить сознание таким образом, чтобы оставить пространство внутри, для того, чтобы позволить заполнить его новыми чистыми без потустороннего шума – звуками.²⁹⁷



²⁹⁶ Salvatore Sciarrino with Alessandro Cassin из интервью композитора:
<http://www.brooklynrail.org/2010/10/music/salvatore-sciarrino-with-alessandro-cassin> (2.07.2012)

²⁹⁷ S. Sciarrino, "Diario parigino", «Avidi Lumi», anno V, n°12, 2001, ora in: SCIARRINO (2001), p. 249. S. Sciarrino, «Alle nuvole di pietra (per Cavatina e i gridi)», in SCIARRINO (2001), p. 204.

Л. Ноно пишет о том, как трудно услышать молчание, найти в себе подобные механизмы мышления и рациональную систему для его постижения. И в этом, с точки зрения композитора, заключаются элементы консервативного насилия над природой молчания. Вместо того чтобы слушать молчание, вместо того, чтобы другие надеялись быть услышанными, мы пытаемся постичь интуитивное рациональным, академическим, консервативным, реакционным образом. Это выстроенная воображаемая стена против интуитивного, противостоит тому, что, сегодня еще невозможно объяснить. Сущность восприятия с точки зрения Л.Ноно состоит в том, что мы любим комфорт и повторение, вечность мифа, отчасти сочетающую в себе эти качества. С его точки зрения, на сегодняшний день, истинное желание слушать - это редкое явление.²⁹⁸

Аналогичную мысль высказывает и С.Шаррино, считая, что постепенный переход от молчания к звуку – это тишина - материал, на котором основывается каждое его сочинение. Оно подобно хаосу связующему три момента: рождения, жизни и умирания звука. Говоря об этом, мы понимаем, что звуковой образ приобретает философскую концепцию, или же он ее формирует в образе? Все же образ и концепция равнозначны в процессе звуковосприятия. Когда звук приходит из ничего, его путь проложен сквозь фазу неопределенности. Где, тогда он начинается звук и где он заканчивается молчание? Это появление «из ничего» - едва различимое мгновение, которое будет также и его последним бесшумным мгновением угасания. Исчезновение звука – это миг, с той же самой вибрацией молчания, что и первый. Парадоксальное восприятие с точки зрения композитора, представляет философию молчания, а звук и молчание реализуют род герменевтического круга, который открывает «горизонт ожидания». Это философское представление рождает убеждение, что все переломные события состоялись на поверхности слышимого, что они есть форма звуков, только или их отголосок- эхо. Двусмысленность всегда находится на пороге восприятия звука и тишины.²⁹⁹

Подводя итоги, вновь обратимся к тексту Ж.Делёза: по его словам, «в шизофрении продолжает жить различие двух телесных смесей: неполной смеси, изменяющей тело, и тотальной жидкой смеси, оставляющей тело незатронутым. В текущем элементе, во вдуваемой жидкости кроется неопишуемая тайна активной смеси - тайна, которая сродни "принципу моря", в противоположность пассивной смеси отдельных частей.»

Образующийся таким образом вторичный язык, создается «звуками, горловыми и придыхательными перегрузками, апострофами и внутренними акцентами, дыханием и скандированием, а также модуляциями, смещающими все слоговые и даже буквенные значимости. Речь идет о превращении слова в действие, путем представления последнего так, как если бы его

²⁹⁸ Nono L., *L'erreur comme nécessité*, in: NONO (1993), pp. 256-257.

²⁹⁹ . S. Sciarrino, «Alle nuvole di pietra (per *Cavatina e i gridi*)»// Salvatore SCIARRINO, *Carte da suono* (1981-2001), Palermo, Cidim Novecento, 2001 – 462 s.(p. 204.)

нельзя было перекомпоновать и расчленивать: *язык без артикуляции.*»³⁰⁰ Так превращение, уже в данном контексте не слова, а звука в действие, отраженное в акустическом зеркале слухового восприятия создает эффект сопричастности, созвучности миру автора.

XIV

Четырнадцатая серия: двойная каузальность смысла и двусторонние свойства звукового восприятия

В четырнадцатой серии «Логика смысла» Ж.Делёз вновь возвращается к специфике причинно-следственной связи смысловых элементов.

«Смысл – хрупкая субстанция: ведь «у атрибута совсем иная природа, чем у телесных качеств. У события совсем иная природа, чем у действий и страданий тела.»³⁰¹ А конечный смысл- это результат телесных причин и их смесей. И в этом состоит его двойная каузальность.

Иными словами, бестелесный смысл - как результат действий и страданий тела - сохраняет свое отличие от телесной причины лишь в той мере, в какой он связан на поверхности с квази-причинами, которые сами бестелесны.

Двойная каузальность соотносит смысл, с одной стороны, со смесями тел, выступающим в роли его причины, а, с другой, имеет отношение к иным событиям же, которые суть его квази-причины.

Эта «двойная каузальность в отношении конкретной инструментальной музыки Х. Лахенманна проявляет себя на различных уровнях: и главным становится именно первопричина: действенный аспект звука. Работая с действенным аспектом звука, он отражает таким образом естественный тип восприятия в повседневной жизни.»³⁰²

Именно эта первопричина: соотношение со смесями тел, образующими акустическое событие, становится наиболее важной в противовес квази-причинам, выдвинутым определенным историческим контекстом на первый план, составляющих условность этого восприятия. В электронной музыке, «энергия исполнительского жеста» и смешение тел уступают искусственному моделированию «квази-причин».

В действительности, в смысловом поле новой музыки более не существует в отдельности электроники или акустики: эти две категории неотделимы друг от друга, мы можем наблюдать

³⁰⁰ Делёз Ж. Логика смысла: Пер. с фр.- Фуко М. Д 29 Theatrumphilosophicum: Пер. с фр.-М.: "Раритет", Екатеринбург: "Деловая книга", 1998. - 480 с. (с.) .) <http://www.electroniclibrary21.ru/philosophy/delez/02.shtml> 10.01.2013

³⁰¹ Делёз Ж. Логика смысла: Пер. с фр.- Фуко М. Д 29 Theatrum philosophicum: Пер. с фр.-М.: "Раритет", Екатеринбург.(460с). <http://www.electroniclibrary21.ru/philosophy/delez/02.shtml> 10.01.2013

³⁰² Х. Лахенманн интервью Паулю Штейнейзену ноябрь 2003г. // Трибуна современной музыки №1 Январь-апрель 2005г. с.10-12

физический тип кольцевой или частотной модуляции звука. И с этой точки зрения столь существенной разницы не существует. Противопоставление одного другому противоречит здравому смыслу, так как их тесная взаимосвязь и обмен функциями – очевидны.

Известно, что в музыкальном восприятии органы слуха выполняют двойное кодирование звука: спектральное и временное, и происходит это таким образом, что все рецепторы становятся также доступны и сенсорному восприятию, отправляющему определенные импульсы в мозг.

Сам звук обладает с точки зрения Е.Назайкинского, двусторонним свойством: «с одной стороны, это объективное физическое явление – колебательный процесс, порождающий в упругой среде быстро распространяющиеся волны». Но также существует и другая сторона восприятия – «субъективное психологическое: нечто воспринятое слухом и отразившееся в сознании в виде особого психического образа».

Эти две стороны звукового восприятия – также представляют принцип двойной каузальности: физический аспект, зависимый от «смещения тел» и субъективно-психологический, зависимый от «квази-причин».

Ж.Делёз также утверждает, что «необходимость учета двойной каузальности ясна даже с точки зрения чистой физики поверхностей: события на поверхности жидкости отсылают, с одной стороны, к межмолекулярным изменениям, от которых они зависят как от своей реальной причины, а с другой – к вариациям поверхностного натяжения, от которого они зависят как от своей квази-причины – идеальной или "фиктивной".» Безусловно, что в этом отношении, звук также является и физическим явлением, и наряду с этим – субъективно-психологическим. Очевидность этой двойной взаимообусловленной связи, в звуковом восприятии, проступает даже с большей очевидностью, чем в смысло-языковом.

Х.Лахенманн утверждает, что эмансипация акустически представленного звука по отношению к его соподчиненной путем сравнения функции в музыке прошлого принадлежит к достижениям развития музыки нашего столетия³⁰³. В статье о типах звуков новой музыки, он пытается свести бесконечное многообразие звуков к типологии звуковых объектов.

Целью подобной классификации становится не создание исчерпывающего варианта терминологии, а скорее провокация теоретической мысли в отношении дальнейшего развития идей композитора, разворачивающейся в этом направлении, импульс к практической композиторской деятельности. Это также и попытка взглянуть на происходящее в области новой музыки с позиции нового смысла акустического восприятия в перспективе. С его точки зрения, звук не подразумевает собой нечто гомогенное в акустическом смысле. И музыка понимается как нечто «эмпирическое», «звук может быть воспринят, по крайней мере, с таким же успехом через гомогенность последовательно воздействующего принципа расположения. «Такое функциональное представление звука имеет свой аналог в «каденции» старой музыки: она –

³⁰³ Х.Лахенманн «Типы звуков новой музыки» - перевод Т.Гальперович Статья представляет собой версию доклада, датированного 1966 годом, прочитанного в Кельнской студии западногерманского радио в 1967 г. Опубликовано в Штутгартском журнале "Zeitschrift für Musiktheorie" #1 (Апрель 1970) (Gasseling 1988-1)

результат гетерогенных акустических деталей, которые выступают не одновременно, а последовательно друг за другом и в связи с друг другом. Тем самым грань между представлениями о звуке и форме становится расплывчатой. Одно может превращаться в другое, - одно может быть другим.»³⁰⁴

Таким образом, со всей очевидностью проступает неоднозначность представлений о звуке, как форме, и в зависимости от его места и контекста смысловых различий.

Свойство любого явления образовывать новые функциональные связи, отрываться от своего первоначального назначения и стремиться вырваться из тисков привычного контекста, обрести самоценность, и тем самым изменить привычный ход событий. Именно таким образом проявляет себя звуковой глоссарий Х. Лахенманна: отрываясь от своего изначального предназначения в качестве результата исполнительского несовершенства и неточности, всевозможные «шорохи», «скрежеты», «свисты», получают право на самостоятельную жизнь, обретая художественную и звуковую ценность. Следующие поколения композиторов, не стремясь копировать эти звуки, составляют свой собственный звуковой словарь и, извлекая периферийные вышеперечисленные звучания, наделяют их новой эстетической и художественной ценностью.

Контекстуальное свойство действенно-акустического аспекта звука проступает при анализе конкретной музыкальной композиции. Обратимся к “*Pression*” Х. Лахенманна - одной из первых работ композитора, вводящих понятие его концепции музыки *concrète instrumentale*. Наряду с этим сочинением в тот же период появляются *Dal niente* [Из ничего] для кларнета соло (1970), *Гьеро* [Гуиро] для фортепиано (1970), *Kontrakadenz* для оркестра (1971), *Gran Torso* [Большой корпус] для струнного квартета (1972), *Klangschatten - mein Saitenspiel* [Звуковые тени] для трех концертных роялей и струнного оркестра (1972), *Fassade* [Фасад] для оркестра и магнитной ленты (1973), *Schwankungen am Rand* [Предельные вибрации] для медных и струнных (1975) и другие сочинения. Подобный список показателен с точки зрения интереса композитора к различным как по масштабу, так и по соотношению тембров, составам.

Акустический образ уже в самих названиях предстает красочным и ярким, вызывая множество изначальных ассоциаций, служащих импульсом для действенного восприятия. Предлагаемый в этих сочинениях тип взаимоотношений между исполнителем и композитором, между слушателем и исполнителем, композитором и слушателем, для которого совершенно безразличен способ воспроизведения звука, воздействует на слуховой опыт, обращенный к действенному аспекту в противовес пассивной инерции традиционного отношения к звуковому материалу.

Для того, чтобы установить эту новую связь компонентов художественного результата, немецкому композитору приходится обратиться к поискам необычных звучаний, ломающих привычный контекст. Расширяя возможности инструментальной игры, Х.Лахенманн создает свой собственный спектр звучаний: у струнных всевозможные *arco* и *con legno*, *saltando*, *battuto*, *pizzicato*, применяются значительно реже на струнах: по большей части он использует деревянные

³⁰⁴ Там же.

части корпуса, пространство за подставкой и непосредственно на ней, завиток, колки и деку. А в связи с этим, традиционная нотация оказывается неприемлемой, и его способ отображения действий исполнителя оказывается чем-то пограничным между нетрадиционной нотной записью, графическим отображением частей инструмента, действий на нем, и табулатурной нотацией.

В “Pression”, в соответствии с эстетикой композитора, виолончель также используется вне привычного контекста: без какой бы то ни было теплоты тембра, вибрации. В данном случае виолончель – прежде всего резонирующий ящик.

Звуковые явления в “Pression” по словам автора усовершенствованы и организованы таким образом, что они в меньшей степени являются результатами музыкальных событий, в большей степени носителями собственных акустических признаков. Тембры, звуковые импульсы, существующие в качестве компонентов конкретной ситуации, характеризуются определенной структурой, последовательностью, энергией, и сопротивлением. Эти свойства возникают из высвобожденной композиционной техники. Конечный результат является эстетической провокацией-: «красота, отрицающая привычку»³⁰⁵.

Общий спектр используемых звучаний сводится к следующему: шумовому звуку без определенной высоты – шороху, возникающему в результате скольжения смычка по подставке с нажимом; треску - результату трения зафиксированного двумя руками смычка о поверхность струн при движении вокруг подставки; агрессивному резкому скрежету при движении смычка с давлением по струнам за подставкой; ударному гулкому звуку, издаваемому ладонью левой руки по деревянному грифу; хрупкому тихому звуку - *col legno saltando*, исполняемому древком смычка под крайними струнами; тихому шелесту от скольжения смычком по струне вблизи подставки при одновременном её надавливании снизу большим пальцем левой руки.

Процесс звукоизвлечения и механические свойства звука Х.Лахенманном оцениваются значительно выше конечного результата- то есть самого звука. Композитор возвращает то, что было расценено как экстра-музыкальные звуки, ошибки, неудачи звукоизвлечения. Он подвергает очистке, совершенствует и определяет широкий диапазон шумов, в бесконечных изменениях, на тонких различиях скорости движения смычка, его давления на струну, угла движения смычка. В музыке Х.Лахенманна эти звуки не появляются просто как экстра-музыкальные или просто как результат расширенных методов, они составляют определенное структурное содержание композиции.

Композитор утверждает, что сегодня, когда уже само понятие художественного творчества представляет собой вызов, онтологическое представление должно также измениться. Х.Лахенманн утверждает, что не существует более произведения искусства, независимого от его создателя и получателя; вместо этого мы имеем дело со случаем, который вовлекает всех – хотя,

³⁰⁵ Lachenmann, H. (1970). Lachenmann: Pression. Retrieved 17 January <http://www.breitkopf.com/feature/werk/1129> (6.06.2012)

безусловно, в различной степени.³⁰⁶ Говоря о подобной сопричастности созданию музыкального произведения, композитор в очередной раз подчеркивает, необходимость тонкого слушательского процесса не только в процессе восприятия, а именно возсоздании звукового ландшафта.

Für Werner Taube
PRESSION
für einen Cellisten / for one Cellist

Helmut Lachenmann, 1969

Scordatura:
IV III II I

♩ ca. 66 (Bogen wird zumeist in der geschlossenen Faust gehalten)

Steg
Griffbrett
V I. Saite
I. Saite
arco
sim. + II. Saite

Häule aufwärts = rechte Hand
Häule abwärts = linke Hand
mit Fingerkuppe locker - quasi flageolet -
auf der Saite hin und her fahren.

(Steg) Bogen unbewegt stehen lassen
distinto poss.
f
ff
sim. sempre
II mit Daumnagel gerieben
f gilt nur für Daumen
f gilt nur für Daumen
cresc. evtl. durch Beschleunigung

(Steg) rit.
sul IV (tonlos)
f + II. Saite
p
f

© 1972 by Musikverlag Hans Gerig, Köln / Cologne
1980 assigned to Breitkopf & Härtel, Wiesbaden
Printed in Germany

HG 865

Передавая энергию музыкальному контексту, тело музыканта в момент работы с материалом становится его неотделимой частью, которая носит почти что хореографический характер. Когда эта жестикуляция представлена, музыкальным материалом, это не только требует от исполнителя необыкновенной гибкости и многоплановости, но также и порывает с привычным понятием исполнительской работы как чего-то абстрактного, разделяющего интерпретатора и композитора.

³⁰⁶ Fischer-Lichte, E. (2008). *The Transformative Power of Performance* (trans. Saskya Iris Jain). Oxford: Oxford University Press. (p.18)

Зафиксированная текстом энергия жеста, обретает смысл только через звуковое воплощение, связывая собственное уникальное тело исполнителя с его или её инструментом, чтобы произвести действие, которое не может быть полностью скопировано. И в этом случае «автономия эффекта задается, во-первых, его отличием от причины, а во-вторых, его связью с квази-причиной. (...)эти два аспекта придают смыслу очень разные и даже с виду противоположные характеристики. Ибо постольку, поскольку он утверждает свое сущностное отличие от телесных причин, положений вещей, качеств и физических смесей, смысл как эффект-событие характеризуется поразительной бесстрастностью (он световодозвуконепроницаем, стерилен, бесполезен, ни активен, ни пассивен).»³⁰⁷

Отличие от причины – первоначального замысла композитора, и его квази-причинная связь, о которых пишет Ж.Делёз, – связующие звенья между исполнительским жестом, его энергией и звуковым материалом, способные придать абсолютно различные и даже противоположные смысловые характеристики конечному художественному продукту. Но эта связь не нарушит самой основной идеи: нового типа слушания, иного принципа взаимодействия всех соучастников необычного звукового процесса и акта совместной творческой энергии.

XV

Пятнадцатая серия: сингулярности;

эффект "светозвуконепроницаемости", «пустые небеса» в опере *Luci mie traditrici* Сальваторе Шаррино

Обращаясь к сингулярностям с их сложной природой, Ж.Делёз апеллирует к Л.Кэрроллу единожды, когда говорит о бесстрастности и безразличии в событиях, имеющих статус «вечной истины» - «битвы - инспирации анонимной воли». И в этом контексте, «битвы Л.Кэрролла, где великая суeta, огромная черная нейтральная туча или шумная толпа довлеют над сражающимися, обособляя и рассеивая их только ради того, чтобы сделать их еще более безликими», открывают также одну из сторон «Логике смысла»³⁰⁸.

«Нейтральность, бесстрастность события, его безразличие к определенностям внутреннего и внешнего, к индивидуальному и коллективному, к особенному и общему и так далее образуют некую константу, без которой событие не обладало бы вечной истиной и не отличалось бы от своих актуализаций во времени.»³⁰⁹

³⁰⁷ Делёз Ж. Логика смысла: Пер. с фр.- Фуко М. Д 29 *Theatrum philosophicum*: Пер. с фр.-М.: "Раритет", Екатеринбург.(460с). <http://www.electroniclibrary21.ru/philosophy/delez/02.shtml> 10.01.2013

³⁰⁸ Там же.

³⁰⁹ Там же: <http://www.electroniclibrary21.ru/philosophy/delez/02.shtml> 10.01.2013

Вневременность происходящего и эффект отстраненности присутствуют в опере С. Шаррино *Luci mie traditrici*, написанной в 1998 году, посвященной известному историческому факту из жизни композитора Джезуальдо ди Веноза, ставшему убийцей волею судьбы.

В качестве литературной основы оперы послужила книга Джачинто Андреа Чиконини (Giacinto Andrea Cicognini (1664)) «Предательство ради чести» *Il tradimento per l'onore* и элегия Клода Ле Жюне (Claude Le Jeune) (1608). С.Шаррино обнаружил это литературное произведение в антологии итальянского театра (1950 года), случайно оставленной возле его больничной койки, где он оказался после автокатастрофы. Эта история чрезвычайно привлекла композитора: при том, что отдельные факты трагедии Джезуальдо были известны, она продолжала будоражить воображение современников. Приобретая статус популярного мифа, эти события продолжают быть предметом всестороннего любопытства в большей степени, чем поводом для сочувствия трагической судьбе их героям.

Карло Джезуальдо (1560-1613) был женат на своей кузине Марии Д'Авалос, которая принимала ухаживания Фабрицио Карафа, ставшего ее любовником. Общеизвестным фактом является убийство Карлом Джезуальдо любовника и жены, застигнутых композитором на месте преступления. Согласно кодексу чести своего времени, это не считалось убийством и не преследовалось в дальнейшем.

Обратившись к этой истории, С.Шаррино стремился к концентрации, предельной скупости в самовыражении, что в целом свойственно классической трагедии. Согласно законам жанра, трагическое действие должно быть компактным, лишенным излишних деталей с предельной экономией средств, с концентрированной драматургической линией. Не должно быть никакого лишнего жеста, нерастраченной и ненаправленной к конечной цели энергии. «Классический театр в достижении своих целей должен быть крайне скупым на средства. Это искусство без излишеств, которое, в конечном счете, ведет к героическому торжеству смерти.»³¹⁰

Это определение, кажется вполне соответствует *Luci mie traditrici*, где сам литературный первоисточник приближается к театру классицизма. Триединство времени и места действия, от которых в свое время отказался в пользу фрагментарности Б.-А. Циммерман, обратившись к «Солдатам» Якоба Ленца, в данном случае, предстает вполне актуальным. Каждой единице действия также соответствует единица пространства и единица времени. Причинно-следственная связь событий осознанно не нарушается, и в этом С.Шаррино проявляет определенную консервативность. Но отдаленность, отстраненность, бесстрастность, кровавой драмы невероятным образом преломляет луч времени. Музыкальное искусство С.Шаррино по-своему интерпретирует действительность, бесконечно меняя расстояние от естественной модели и ее отражения, отображающего внешние элементы, идею зеркальности, видимость сходства. Это искусство имитации без какого бы то ни было сходства, искаженного отражения, «Изображения

³¹⁰ Steiner Georges, *La mort de la tragédie* La Mort de la tragédie, 1965 (titre original : *The Death of Tragedy*, 1961). (p.27)

без схождения», согласно словам Ж.Делёза – искаженное восприятие на расстоянии: стремление к отдаленному и едва слышимому звуку.

В двух действиях оперы преобладает эффект максимальной плотности – гнетущей сдержанности, музыка звучит словно по «ту сторону занавеса». «...Принадлежать внутреннему значит не только быть внутри, но и быть на внутренней стороне предела. ...На уровне поляризованной мембраны внутреннее прошлое и внешнее будущее встречаются...»³¹¹

Возникает эффект трансцендентального поля – «потенциальной энергии этого поля, внутреннего резонанса серий, топологической поверхности мембран, организации смысла и статуса проблематического».³¹²

По поводу премьеры оперы пресса отзывалась следующим образом: «одно из произведений, которое настолько переполнено напряжением, что оно словно раздавливает зрителя, подобно тискам, из которых трудно освободиться даже когда спектакль уже закончился.»³¹³

Пытаясь прояснить этот эффект максимальной плотности, обратимся к музыкальной стороне оперы. В отличие от специфики жанра «невидимого действия», к которому С.Шаррино обращается в «Лоэнгрине» (*Lohengrin, azione invisibile, per solista, strumenti e voci* (1982-84) *Azione invisibile*) или оригинального преломления жанра в *Vanitas, Natura morta in un atto* (1981), опера *Luci mie traditrici*, содержит очень важные аспекты действия, определяющие ее динамику. Вместе с тем, сама аура действия, окружающая все события, создает ощущение «удушливого» гнетущего напряженного безразличия. Своеобразие «сдержанного аффекта», присутствует в опере повсеместно, когда музыка звучит, так, как будто находится где-то далеко позади.

Партитура оперы включает в себя все многообразие элементов, окружающих действие. Имитацию звуков природы, ветра и птиц в саду, криков ночных животных. «Бесконечно плотная пустота» ночи, когда в темноте различимы лишь силуэты, а приглушенная звуковая палитра будит воображение и одновременно провоцирует разнообразные ночные страхи. Место действия, как и во многих других операх С. Шаррино, это неопределенное пространство безвременья.

Музыка устанавливает своеобразный фильтр между публикой и трагическим действием, создавая ощущение отстраненности. Различия между музыкальным языком персонажей и окружающей звуковой аурой, разница между языком сцены и языком зала изменяют чувство перспективы и придают персонажам и их действиям особенную значимость; обязывая разум преодолеть этот невидимый барьер.

Общая концепция апеллирует к «замкнутости»: этому способствуют и внутреннее пространство сада и части дома, и то, что день по ходу действия оперы сменяется ночью, когда звуки и голоса гаснут и постепенно тонут в звуковом образе последней почти молчаливой

³¹¹ Ж.Делёз Логика смысла: Пер. с фр.- Фуко М. Д 29 *Theatrum philosophicum*: Пер. с фр.-М.: "Раритет", Екатеринбург.(460с).) <http://www.electroniclibrary21.ru/philosophy/delez/02.shtml> 10.01.2013

³¹² Там же: <http://www.electroniclibrary21.ru/philosophy/delez/02.shtml> 10.01.2013

³¹³ *Luci mie traditrici*, [livret du CD] Salvatore Sciarrino, dirigé par Tito Ceccherini, présentation C. Veroli page 15

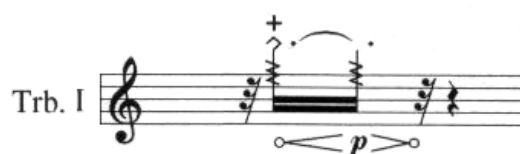
сцены. Персонажи словно съеживаются все больше и больше, образуя лишь черные точки, потерявшие очерченность силуэтов. Ночью, слух и осязание заменяют зрение, сложно определить расстояние между предметами и мы можем только ощущать, в связи с чем неточность или отсутствие звуковых данных – иногда становятся причиной тревоги.

С.Шаррино упоминает о возможности фокусироваться на "ничтожно малом" как в *Infinito nero*: он осуществляет лилипутскую работу изменения текста и звуковых объектов: «Концентрируясь на ничтожно малом, или на бесконечно неподвижном, мы теряем не только ощущение времени, но также и понятие изображения. Эта работа восприятия - аскетическая: она погружает слушателя в мир, отличный от звукового. Это схоже с процессом созерцания стены *l'ézardé*. Стена открывается и трещина становится пропастью, где мы в конечном счете, теряемся. Таким образом, мы возвращаемся в неощутимый мир капель воды, скрипов дерева, стен, дверей, где все эти слуховые ощущения, которые нам удастся услышать столь неявно, что мы не можем их точно идентифицировать».³¹⁴

Музыка теперь представляет пространство, где проходит трагедия: в обрамлении звуков ночи, акустически усиленных бессонницей. Восприятие звуковой реальности, равнодушное, постепенно теряет смысл пропорций. Каждый элемент в одно и то же время кажется нам гигантским и микроскопическим одновременно. Искаженные ночным восприятием объекты захватывают все: они становятся окружающим миром. Звуки оркестра, подражающие явлениям ночной природы, могут вызвать вполне конкретные аналогии: посвистывание дрозда в первой сцене в саду, выраженное альтовыми флажолетами:



Щелчки *slap-tongue* у саксофона, ассоциирующиеся со стуком дятла:

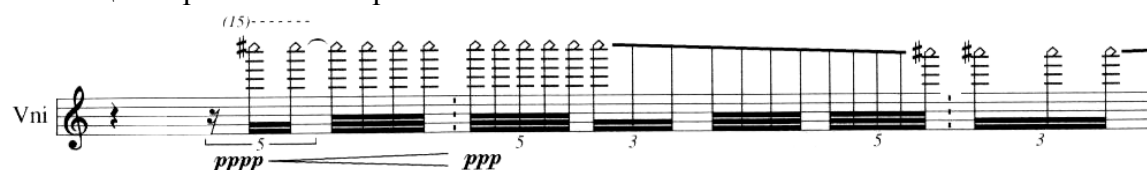


³¹⁴ *Luci mie traditrici*, [livret du CD] Salvatore Sciarrino, dirigé par Tito Ceccherini, présentation C. Veroli page 17

Свистящий звук, напоминающий птичий свист: сцена 3 (tremolo смычком флажолет в высочайшем регистре)



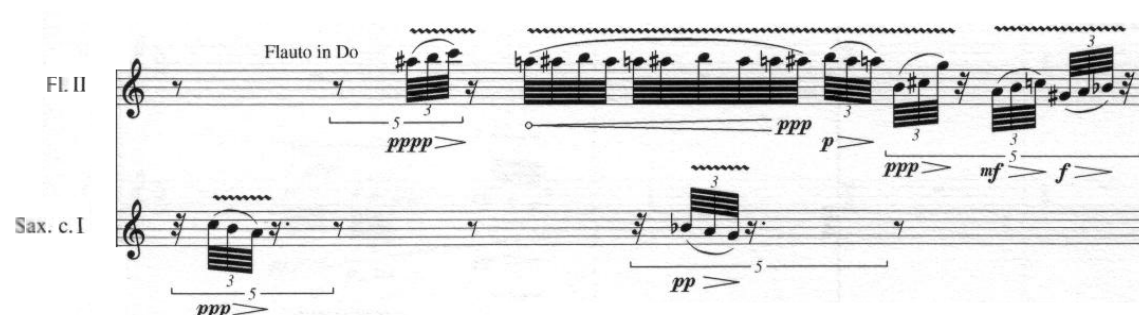
Имитация стрекотания сверчков:



Внешне безучастная природа, выполняет своеобразную роль зеркала, отражая временами изменения настроения героев:

Шестая сцена, - сумерки включает очень длинное инструментальное введение (35 тактов) которое ассоциируется с пробуждением ночной фауны и завыванием ветра, доносящегося через открытое окно.

Трепи флейты, кларнета, саксофона и альты:



Этим оркестровым средствам во многом противопоставлены вокальные приемы:

«Плавающий» голосовой жест:

Герцог герцогине: [остерегайтесь] (сцена 1 12 такт)



2. Вокальный жест более или менее неопределенный, но вместе с тем рельефный:

Герцогиня, отвечает:(сцена 1 такты 25-26)

ol - - - - - tre modo - ca-ra -

Ma - ledetta

3. Более отчетливый артикулируемый вокальный жест:(Сцена 2 – такты 51-52)

Sie - te mio

Изолированное короткое вокальное глиссандо: (сцена 1- такт 17)

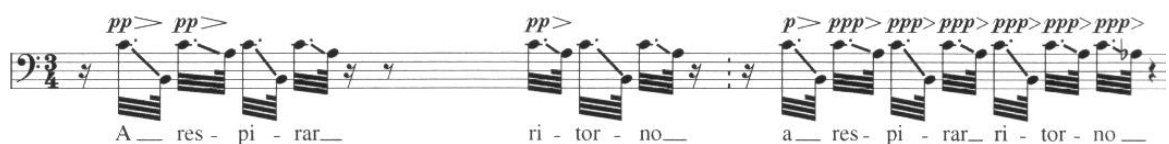
vi - - - - - so - no le spi - - - ne

(сцена 1 такты 26-27)

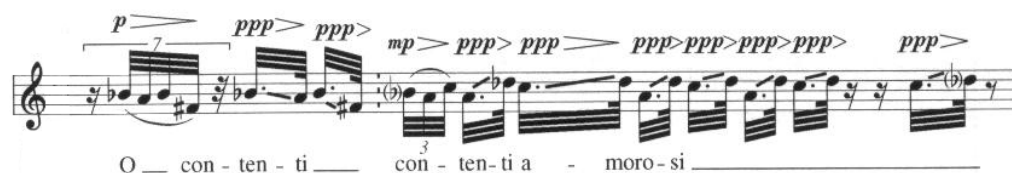
trop - po gran prez - zo il vo-stro sangue

Тишайшее глиссандо – чередование коротких и длинных глиссандирующих фрагментов:

(2 сцена – такты1-2)

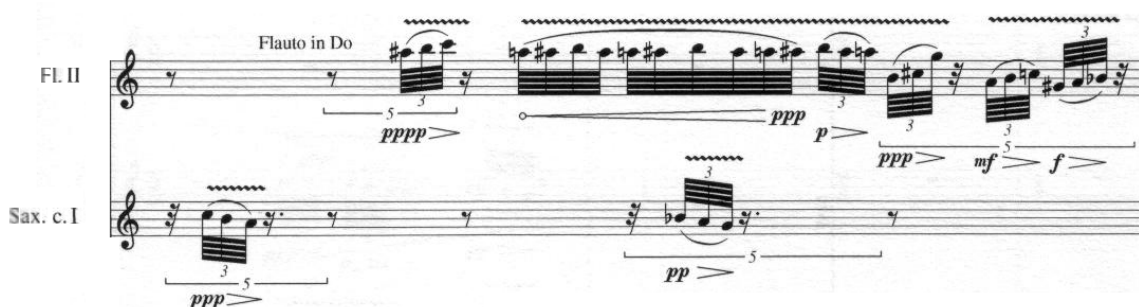


(2 сцена такты 37-38)



В Шестой сцене, - живописующей звуковыми средствами сумерки, очень длинное инструментальное введение (35 тактов), которое ассоциируется с пробуждением ночной фауны и завыванием ветра, доносящегося через открытое окно.

Трели флейты, кларнета, саксофона и альты:



В тот момент, когда появляется Герцог, все внезапно замолкает: образуется рамка напряженного молчания: словно бегство природы от кровавых событий, или возможно это эффект от закрытого окна. Природа прекращает подавать свои голоса, образуя высочайшую степень напряжения, сгусток плотности, отражаемой средствами тишины. Неоднократно повторяющаяся фаза молчания, отражает волнение, ассоциирующееся с сердцебиением, через язычковые щелчки фагота:



Опера мгновенно заканчивается последними словами герцога со смертью герцогини, останавливающей ход самого действия. Слушатель снова погружается в гнетущую тишину, которой был окутан пролог, пианиссимо, поддержанное отдаленными звуками вибраций природного мира. Тишина может стать «световоздухонепроницаемым» отражением немого безразличия мира сингулярностей.

Музыка С.Шаррино перевернула сам процесс слухового восприятия, открыв его навстречу ночной тишине, которая делает малейшее движение воздуха почти что оглушительным. Мы

слышим едва уловимые голоса людей и предметов, весь звуковой спектр нашей действительности, несмотря на то, что окружающий шум коммуникаций, радио и телевидения затрудняют звуковосприятие, но это лишь своего рода «оркестровое сопровождение действительности». Взрыв и звуки плавящегося металла образуют пустоту вокруг нас, которая очаровывает, и мы уже способны слышать ветер и дыхание, не дифференцируя его источник. Мы словно приходим в себя, очнувшись посреди звучания, наблюдая человеческое существо, находящееся в суматохе между любовью и смертью, жадностью власти и страхами потерь. Тончайший струящийся эфирный звук, увеличивающий свою интенсивность ритуальными репетициями, становится фантастическим сказочным повествованием. Имеющие такую поэтическую кодировку, звуки, тем не менее, невероятно структурно очерчены. Их тишина и мягкость, оказывает значительно более сильное воздействие, чем взрывающий своей резкостью, пронзительный звук. Последовательности флажолетов мерцают как фейерверк в ночном небе. Таким образом, музыка С.Шаррино сосредоточивается на метафизическом аспекте восприятия.

В *Luci mie traditrici*, в соответствии с мыслью Ж.Делёза, «битва потому и не является примером события среди других событий, а выступает, скорее, как событие в его сущности, что она одновременно осуществляется многими способами, а каждый участник выхватывает в ее восприятии какой-то отличный от других аспект осуществления внутри ее изменчивого настоящего. «Битва уловима только для анонимной воли, которую она сама инспирирует. Эту волю следует назвать "безразличием". Она присуща смертельно раненному солдату, который больше уже ни храбр, ни труслив, ни победитель, ни побежденный, а вообще за пределами этих различий - он там, где длится Событие, и, значит, причастен к его ужасающей беспристрастности.»³¹⁵

Немота произнесенного слова, в своем звуковом отражении, предстает тишиной «rrrrr», и оставляет пространство для фантазии подобным бесконечным многоточием, уходящим в беззвучие. Сегодня, слово, не будучи больше единственным субъектом сообщения, становится немой предметом и нуждается в том, чтобы быть наполненным чувством.

Потенциал распределения тишины невозможно переоценить, ведь по словам Ж.Делёза «не будучи ни индивидуальными, ни личными, сингулярности заведуют генезисом и индивидуальностей, и личностей; они распределяются в «потенциальном»(..)».³¹⁶ По словам итальянского композитора, для него самого является очень важным фактором «представлять чувство пустоты посредством большой звуковой плотности, то есть весь невероятный объем зияющей пустоты.»³¹⁷ «Со временем, его композиторская идея, фокусировалась где-то на грани

³¹⁵ Letizia Bonzio, *Salvatore Sciarrino, Luci mie traditrici*, tesi di Laurea Triennale, Università Ca' Foscari Venezia, 2004, relatore Giovanni Morelli (s.56)

³¹⁶ Делёз Ж. Логика смысла: Пер. с фр.- Фуко М. Д 29 *Theatrum philosophicum*: Пер. с фр.-М.: "Раритет", Екатеринбург.(460с).) <http://www.electroniclibrary21.ru/philosophy/delez/02.shtml> 10.01.2013

³¹⁷ Sciarrino S. *Carte da suono (1981-2001)*,. Palermo, Cidim Novecento, 2001 , - s.48 - 462 s.

между звуковой реальностью и представлением о ней.³¹⁸ В своем желании достичь адекватного отображения внутренней реальности, композитор пришел к своему звуковому миру, через сомнения и разочарование, что «осознание, того копия этого отображения верна, не более, чем вероломная - иллюзия» «символ разрушенного зеркала, который не отсылает больше к правде»³¹⁹.

В области методов и музыкального языка композитора, основным понятием становится «герменевтика вслушивания», требующая от слушателя активной позиции.

Согласно теории Большого взрыва сингулярность – это состояние с бесконечно большой плотностью. Гипотеза стандартной модели Большого взрыва состоит в том, что 15 – 20 млрд. лет назад космос был сжат в невообразимо крошечном объеме и очень горяч. С той поры наш мир постоянно расширяется. «Только теория сингулярных точек позволяет выйти за пределы синтеза личности и анализа индивидуального как они существуют (или производятся) в сознании. Мы не можем принять альтернативу, которая ставит под угрозу целиком всю психологию, космологию и теологию: либо сингулярности уже содержатся в индивидуальностях и личностях, либо - недифференцированная бездна.» Для С. Шаррино метафора «Большого взрыва» в его теории, изложенной в *Le figure della musica da Beethoven ad oggi*, представлена пятью основными процессами, которые были определены выше.³²⁰

Говоря о процессе накопления, С.Шаррино, утверждает что “накопление – процесс, связанный с физиологией, который можно сопоставить с функционированием головного мозга» И именно таким образом, возникает корреспонденция между организационными процессами новой музыки, органическим развитием элементов природного мира и механизмов человеческой мыслительной деятельности, что, безусловно, сказывается на процессах происходивших и происходящих в произведениях искусства.

Мультипликация – нечто особенно близкое к природе - состоянию роста. Постепенный переход от пустоты к чрезмерной наполненности, которая осуществляется нередко хаотичным способом составляют суть этого процесса. Свойства заполнения довольно сложно прогнозировать. С точки зрения С.Шаррино, на данном этапе развития новой музыки, логика и структурность не являются общедейственными законами. И пять вышеупомянутых этапов, складываясь согласно принципам соответствующим природе.

³¹⁸ Ibidem p. 48

³¹⁹ Ibidem p. 50

³²⁰ Salvatore SCIARRINO, *Le figure della musica da Beethoven ad oggi*, Milano, Ricordi, 1998 264 s.

1) Аккумуляция – накопление
2) Мультипликация - умножение
3) "Большой взрыв"
4) Генетические преобразования
5) Формы windows

В музыке последнего времени преобладала логика, будучи в значительной степени более конструктивной, чем дискурсивной; она сама стала источником вдохновения и творческой энергии. Далее вполне логичным выглядит движение в сторону сопротивления формальной логике, и обретения новых принципов, способных оживить замершую структуру. С.Шаррино, что будучи особенно чувствительным к психологическим проблемам, он был вынужден использовать различные уловки, к примеру, символическое перемещение «перцептивного», уже известного из высказывания Леонардо Да Винчи: «Когда разум сталкивается чем-либо запутанным и сложным, он пробуждается и создает нечто новое»³²¹

Рост, подобный природному встречается как метафора в творчестве С.Шаррино неоднократно: в сочинении «*Studi per lâ intinazione del mare*» для солистов, ста флейт и ста саксофонов, перемещающихся в пространстве. Где звуковое поле значительно больше напоминает звуки, издаваемые многочисленной стаей птиц, чем хоть сколько – нибудь походят на традиционную работу с инструментальным ансамблем. Внутреннее ядро, развивающееся канонически, может быть уподоблено бесконечно разветвляющемуся и постоянно растущему дереву. Основная идея – множество резонирующих звуков в пространстве. Это свойство воссоединения различных звуковых частиц, распределяющихся в звуковые потоки, во многом подобно принципу делёзовских сингулярностей, «занимающих бессознательную поверхность, обладающих подвижностью, и имманентной способностью само-воссоединения через *номадическое распределение*.

XVI

Шестнадцатая серия: статичный онтологический генезис: континуум сингулярностей и «полифония расположений» Х. Лахенманна

Ж.Делёз утверждает, что «индивидуальное неотделимо от мира». В связи с чем, возникает вполне закономерный вопрос: «Но что мы называем миром? Мир уже охватывает бесконечную систему сингулярностей, прошедших отбор на схождение. Но внутри такого мира утверждаются только те индивидуальности, которые отбирают и сворачивают конечное число сингулярностей этой системы. Они присоединяют последние к сингулярностям, воплощенным в их собственных телах, разворачивают их по своим собственным линиям и даже могут заново формировать их на мембранах, обеспечивающих контакт между внутренним и внешним.»³²²

³²¹ Gianfranco Vinay , *L'invisible impossible: voyage à travers les images poétiques de Salvatore Sciarrino*, in «Filigrane», n.2, *Traces d'invisible*, secondo semestre 2005, Editions Delatour France, 2005

³²² Ж.Делёз Логика смысла: Пер. с фр.- Фуко М. Д 29 *Theatrum philosophicum*: Пер. с фр.-М.: "Раритет", Екатеринбург.(460с). .) <http://www.electroniclibrary21.ru/philosophy/delez/02.shtml> 10.01.2013

Этот контакт «внутреннего и внешнего» в музыкальной композиции, может существовать как на уровне материала, так и на уровне структуры. В иных случаях, в своеобразной структуралистской концепции Х.Лахенманна, структурные элементы являются носителями окружающей действительности. "Музыка получает смысловое содержание посредством своей собственной структуры, указывающей на другие структуры, т.е. на действительность и окружающий мир, который открывает возможности, сокрытые в нас самих"³²³ - утверждает Х.Лахенманн. Характеризуя собственное понимание структуры как «*полифонии расположений*» в своей ранней статье "Звуковые типы новой музыки" (1966)³²⁴ он употребляет слово "расположение" [*Anordnung*] как своего рода синоним слова «параметр».³²⁵ Структура становится результирующим фактором «линейно упорядоченных звуковых качеств.»³²⁶

Это представление совпадает с ключевым понятием структурализма, интерпретирующим это понятие как синхроническую фиксацию любой диахронически изменяющейся системы, в качестве ее инварианта. В лингвистически ориентированном структурализме языковые структуры отождествлялись со структурами мышления и им приписывался характер законов, адекватных принципам организации мира, существующего якобы по правилам «универсальной грамматики»³²⁷. Контрапункт звуковых параметров также составляет в каждый момент звучания особым образом структурированный звуковой феномен, образуя своеобразный контрапункт- континуум сингулярностей.

«Выраженный мир создан из разнообразных связей и смежных друг с другом сингулярностей. Как таковой, он сформирован именно так, что все серии, зависящие каждая от своей сингулярности, сходятся друг к другу. Такое схождение определяет их "совозможность" как правило мирового синтеза. Там, где серии расходятся, начинается иной мир, не-совозможный с первым. Следовательно, необычное понятие совозможности определяется как континуум сингулярностей - неразрывное целое, имеющее в качестве своего идеального критерия схождение серий.»³²⁸

Звук как нечто реальное и осязаемое, как 'естественное явление', имеющее место здесь и теперь, вызывает к жизни новый способ восприятия звукового материала ранее исключенного из

³²³ Lachenmann H. Musik als existentielle Erfahrung: Schriften 1966-1995. - Wiesbaden: Breitkopf/Hartel, 1996(с. 47)

³²⁴ Lachenmann H. Musik als existentielle Erfahrung: Schriften 1966-1995. - Wiesbaden: Breitkopf/Hartel, 1996(с. 18).

³²⁵ Именно так определяет это понимание структуры, исходя из высказываний композитора, автор диссертационного исследования Н.Колико. Хельмут Лахенманн : Эстетическая технология : диссертация ... кандидата искусствоведения : 17.00.02.- Москва, 2002.- 177 с.: ил.

³²⁶ Там же.

³²⁷ <http://postmodernism.academic.ru/124/%D1%81%D1%82%D1%80%D1%83%D0%BA%D1%82%D1%83%D1%80%D0%B0#sel=4:1,4:3> 10.01.2013

³²⁸ Жиль Делез Логика смысла Раритет Деловая книга Москва Екатеринбург 1998
<http://www.electroniclibrary21.ru/philosophy/delez/02.shtml> 10.01.2012

музыкальной среды или, по крайней мере, того, которым долгое время пренебрегали, это звук, рассматриваемый как явление природы.

Музыковед Пабло де Ассис в своей статье³²⁹, посвященной сравнительному анализу эстетической методологии Х.Лахенманна и идей Ж.Делёза, обращаясь к трактату философа «Различие и повторение», сопоставляет вышеприведенное высказывание о звуке немецкого композитора с трактовкой эмпиризма взаимодействующего со структурностью и математической точностью выражения: «Эмпиризм ни в коей мере не противодействует понятиям, не вызывает просто к пережитому опыту. Напротив, он предпринимает самую безумную из ранее известных попыток создания понятий. Эмпиризм — это мистицизм понятий и их математизм. Но он трактует понятие именно как объект встречи, здесь—сейчас, или, скорее, как *Erewhon**, откуда появляются неисчерпаемые "здесь" и "сейчас", всегда новые, иначе распределенные. Только эмпиризм может сказать: понятия есть сами вещи, но вещи в свободном и диком состоянии, по ту сторону "антропологических предикатов". Я составляю, переделываю и разрушаю свои понятия, исходя из подвижного горизонта, из всегда децентрированного центра и всегда смещенной периферии, их повторяющей и дифференцирующей».

Таким образом, при всех возможных сложностях сопоставления взглядов Ж.Делёза и Х.Лахенманна, в них обнаруживаются общие черты, касающиеся необходимости структуризации эмпирических представлений.

Структурно-эстетическая методология Хельмута Лахенмана составляет сложную систему, в которой окружающая среда соотносится с внутренним слуховым опытом. Напряжение складывается не только из процесса слушания, но и из противостояния внутреннему сопротивлению. И это касается не только многочисленных искушений массовой культуры. Необходимо развить определенный инструментарий, который относясь к той культуре, позволяет совершить определенные преобразования восприятия.³³⁰ И именно это преобразование восприятия – основная цель музыки Х.Лахенмана.

Состоявшаяся в 1966-1967гг. радио-конференция, в которой Х. Лахенманн говорил о типологии звуков ("Klangtypen der Neuen Musik")³³¹, послужила началом для развития сложной системы взглядов относительно искусства вообще, и современной музыки – в частности. Эта идея дала форму эстетической методологии, основанной на структуралистской концепции. Выстраивая структурирование на основе трех тезисов, четырех "условий музыкального материала" и пяти "типов звуковых объектов", немецкий композитор представляет его в виде открытой системы, способной к саморазвитию и трансформации в процессе ее индивидуализации в творчестве других композиторов, способных внедрить ее в собственную

³²⁹ Paulo de Assis Numéros de la revue / Deleuze et la musique « The conditions of creation and the aecceity of music material »

³³⁰ Lachenmann, H.. «Klangtypen der neuen Musik.» // Zeitschrift für Musiktheorie, i (1970), 21 — 30.

³³¹ Lachenmann, H.«Struktur und Musikantik» // Nova Giulianiad 6, no. 85 ([citation needed]), 92

композиторскую концепцию. В качестве трех основных тезисов, немецкий композитор предлагает следующие:

1. Первый тезис отсылает к созданию новых музыкальных средств: экспериментированию в формировании композиционных ресурсов, исследованию потенциальных возможностей материала для отчуждения их от прежнего исторического контекста.

2. Второй тезис относится к непосредственной творческой практике, к необходимости установления новой системы категорий, установления связей внутри этой системы, иерархии элементов, изменения контекста звука, слома прежних стереотипов, новой инструментальной практики.

3. Третий тезис относится к структуре и структурному анализу: это столкновение между творческой интуицией и ее интеллектуальным осмыслением, между намерением и принципами воплощения.³³² "Я не представляю, каким образом можно обойтись без структуризации. – утверждает немецкий композитор. Однако, ее методы должны постоянно трансформироваться, сталкиваясь с действительностью."³³³

Сопоставим эти три тезиса с тремя факторами Лейбница, которые предлагает Ж.Делёз в шестнадцатой главе, и обнаружим, что в системе критериев Х. Лахенманна присутствуют определенные параллели: «один определяет мир через схождение; второй определяет завершенные индивидуальности в мире; и наконец, тот, что определяет незавершенные или даже двусмысленные элементы, общие нескольким мирам и соответствующим индивидуальностям.»³³⁴

Творить концепты - это уже значит нечто создавать – утверждают Ж.Делёз и Ф.Гваттари в их совместной работе «Что такое философия?»³³⁵ «Философские концепты - это фрагментарные единства, не пригнанные друг к другу, так как их края не сходятся. Они скорее возникают из бросаемых костей, чем складываются в мозаику.» Х. Лахенманн – также пытается найти структурный принцип, способный сочетать «фрагментарные единства» и для него таковым становится идея «временной сетки».

Четыре аспекта восприятия, составляющие вторую ступень структуралистской системы немецкого композитора, позже обозначенных им как "условия материала", были систематизированы в

³³² Lachenmann, H. «Struktur und Musikantik» // Nova Giulianiad 6, no. 85 ([citation needed]), 92

³³³ Lachenmann H. Horen - ist wehrlos - ohne Horen: über Möglichkeiten und Schwierigkeiten // Musik-Texte. № 10. – Köln 1985. -S. 7-16.

³³⁴ Ж.Делёз Логика смысла: Пер. с фр.- Фуко М. Д 29 Theatrum philosophicum: Пер. с фр.-М.: "Раритет", Екатеринбург.(460с). .) <http://www.electroniclibrary21.ru/philosophy/delez/02.shtml> 10.01.2013

³³⁵ Ж.Делёз и Ф.Гваттари «Что такое философия?» Электронная библиотека «Грамотеи»: http://www.gramotey.com/?open_file=1269080926

нескольких эссе, написанных между 1966 и 1990. Они - своего рода синтез из разнообразных социо- психологических аспектов его деятельности.³³⁶

- 1) Тональность - почти что синоним "традиции" и все связанные с ней категории - гармония, полифония, и.т.д.
- 2) Вещественность (телесность) - акустический и физический опыт звука, и его физического выражения и энергии.
- 3) Структурность - индивидуализированные системы, правила, сформулированные законы, организация и дезорганизация.
- 4) Аура - исторический контекст звукового материала, его немзыкальный контекст, проявляемый во всех сферах социо - культурной действительности появляется сначала как нечто интуитивное, подвергаемое в дальнейшем систематизации.

Будучи озадаченным поиском новых звучаний, создания особых условий вокруг них, образуя «подлинную музыкальную ситуацию», Х.Лахенманн, придавая новый смысл звукам, спроецированным из повседневной реальности в музыкальную, расшатывает прежние смысловые категории, посредством внутреннего парадокса.

«Индивидуальность и личность, здравый смысл и общезначимый смысл производятся пассивным генезисом на основе смысла и нонсенса, которые не похожи на них, и чью до-индивидуальную и безличную трансцендентальную игру(...) Таким образом, здравый смысл и общезначимый смысл расшатываются принципом их производства и взрываются изнутри парадоксом.»³³⁷

Этот финальный вывод Ж.Делёза из шестнадцатой главы удивительным образом проецируется на творчество Х.Лахенманна, находит с ним множество общих черт: «В итоге вы оказываетесь в ситуации, когда снова должны задаться вопросом: «Что есть музыка?». В “Ein Kinderspiel” вы слышите хроматические ноты от верхних до нижних но вы слышите фортепиано по-другому. Теперь это другой инструмент, вы слышите каждую клавишу по-новому. Каждая из семи пьес использует свою модель и модели эти абсолютно немзыкальны – банальные или примитивные до такой степени, что можно услышать, что на самом деле происходит за самим звуком. И наконец, вы по-другому слышите резонанс. Последняя пьеса обнаруживает сквозь резонанс, галлюцинации, или воображаемые мелодии, которые даже пианист не может контролировать, ибо они идут из резонанса, который рождает множество других низших частот. Если это не музыка, я

336

³³⁷ Ж.Делёз Логика смысла: Пер. с фр.- Фуко М. Д 29 Theatrum philosophicum: Пер. с фр.-М.: "Раритет", Екатеринбург.(460с). .) <http://www.electroniclibrary21.ru/philosophy/delez/02.shtml> 10.01.2013

бы сказал – это ситуация восприятия, которая провоцирует вас задуматься, «что есть музыка».³³⁸ Этот разлом, образуемый парадоксом, меняет коренным образом восприятие, оттесняя «здоровый» и «общезначимый» смысл.

XVII

Семнадцатая серия: статичный логический генезис: свойства звука, телесной глубины и звукового континуума.

С точки зрения Ж.Делёза между логическим и онтологическим генезисами нет параллелизма. Скорее, между ними существует нечто вроде переключателя-реле, допускающего какие угодно переходы и наложения.» Этот принцип проявляет себя и в области музыкального смысла. Где находится четкая граница между логическим и интуитивным, едва ли возможно однозначно определить, поскольку интуиция также подвержена определенной логике, но она не всегда подвергается анализу. Переключатель –реле – замечательная делёзовская метафора, способная объяснить процесс смыслообразования парадоксальным образом, и, вместе с тем, единственно возможным.

« Этот переключатель, нарушающий взаимодополнительность элементов, разрывающий цикличность, способен разрушить любую часть как, впрочем, и целое, «и дело не только в том, что цикличность логического предложения всегда можно нарушить (подобно тому, как мы разрываем кольцо) и обнаружить за ним иначе организованный смысл, но и в том, прежде всего, что смысл хрупок настолько, что может опрокинуться в нонсенс и тем самым поставить под удар все отношения логического предложения: сигнификация, манифестация и денотация рискуют кануть в недифференцированной пропасти без основного, способного лишь пульсировать чудовищного тела. Вот почему по ту сторону третичного порядка предложения и даже вторичной организации смысла, мы предчувствуем присутствие ужасного первичного порядка, в котором сворачивается весь язык.»³³⁹

Эти свойства смысловой логики музыкальной композиции, где в роли реле-переключателя служат формы windows, или разрыва поверхности подробным образом описаны у С.Шаррино. Отвергая все возможные предположения, что современная мысль произведена технологией, или сегодняшнее искусство является плодом наукообразного мышления, композитор фокусирует свое внимание на фотографическом искусстве и созможностях современного телевидения, а также

³³⁸ Интервью Паулю Штейнейзену: ноябрь 2003г., Торонто// Трибуна современной музыки №1 Январь-апрель 2005г.(с.10-13)

³³⁹ Делёз Ж. Логика смысла: Пер. с фр.- Фуко М. Д 29 Theatrum philosophicum: Пер. с фр.-М.: "Раритет", Екатеринбург.(460с). .) <http://www.electroniclibrary21.ru/philosophy/delez/02.shtml> 10.01.2013

на особенностях современных компьютерных технологий и их различных свойствах, открывающих новые горизонты понимания.

Фотография способна уловить застывшее время, а телевидение может заставить нас интерферировать между различными временными и пространственными величинами: переключая каналы, программы идут параллельно, а осуществляя переход от одного к другому, образуется прерывность. Операционная система мира – Windows – основывает свой интерфейс на форме в окнах: возможности открывать великое множество окон одновременно, которые позволяют вызывать различные программы одним «кликом» по соответствующей иконке. Понятие разрыва поверхности, вмешательства множества точек зрения, соединение перспектив и далеких событий в один момент времени – все это является концептуальным контекстом формы в окнах.³⁴⁰ Объединяя различные точки зрения, выполняя функцию переключателя-реле, формы Windows, делает этот разрыв скользкой поверхности смысла настолько хрупким, что он может «опрокинуться в нонсенс». Этот момент переключения, призван сфокусировать множественность в единой точке, сочетающей в одновременности. Формы Windows, с их принципом прерывности, отражают механизмы восприятия и памяти, таким образом, музыкальная форма становится адекватным отражением этих механизмов, к чему стремился палермский композитор. В качестве формообразовательного аналога мыслительной деятельности – совпадения «разрывов формы» с моментами снижения внимания, или наоборот фокусирования мыслительного процесса, формы Windows с точки зрения С.Шаррино представляют собой своего рода универсальный механизм для восприятия.

«Я ищу новую идею у формы: стремлюсь проделать исследование, которое касается параллельных путей мыслительной деятельности, того, что я называю короткой схемой памяти.»³⁴¹, объясняет свою идею композитор.

При этом музыкальное развитие материала у Сальваторе Шаррино подвержено не столько логическому, сколько топологическому принципу.³⁴² Для композитора создание звукового образа носит характер предварительных схем и чертежей с особой геометрией пространства звука, принимающего различные видоизменения: сжатие до черной точки, и растяжение в общую линию.

³⁴⁰ SCIARRINO 1998: *Le figure della musica. Da Beethoven a oggi*, Ricordi, Milano pp. 97-148. 264 s.

³⁴¹ Ibidem pp.97-148.

³⁴² ТОПОЛОГИЯ- раздел математики, занимающийся изучением свойств фигур (или пространств), которые сохраняются при непрерывных деформациях, таких, например, как растяжение, сжатие или изгибание. Непрерывная деформация – это деформация фигуры, при которой не происходит разрывов (т.е. нарушения целостности фигуры) или склеиваний (т.е. отождествления ее точек). Такие геометрические свойства связаны с положением, а не с формой или величиной фигуры. В отличие от евклидовой и римановой геометрий, геометрии Лобачевского и других геометрий, занимающихся измерением длин и углов, топология имеет неметрический и качественный характер. Раньше она носила названия "анализ situs" (анализ положения), а также "теория точечных множеств". В научно-популярной литературе топологию часто называют "геометрией на резиновом листе", поскольку ее наглядно можно представлять себе как геометрию фигур, нарисованных на идеально упругих резиновых листах, которые подвергаются растяжению, сжатию или изгибанию. Топология – один из новейших разделов математики.

Непрерывные деформации, такие как растяжение и сжатие, которые в соответствующем разделе математики базируются на целостности и отсутствии разрывов фигур, в случае с топологической логикой итальянского композитора, оказываются основаны на иной идее: не пренебрегая вышеупомянутыми трансформациями, он в то же время отвергает для себя отсутствие разрывов, предлагая формы windows. И таким образом, диалектика между непрерывностью и цезурой образуется посредством существующего опыта временной организации звуков. “Чистая продолжительность”, без цезур и сопоставлений, вырисовывается как некоторый род исключительно настоящего времени. В связи с этим «парадоксальным двигателем» становится прерывность и техника монтажа.

Применяя стратегию, которую, можно было бы определить как «фокусирование точки вслушивания»,³⁴³ С.Шаррино обращается в числе прочих процессов и к принципу windows, объединяющему множество в единой точке, образующей пунктир на гладкой поверхности.

Бельгийский ученый лингвист Николя Рюве, в своей получившей широкую известность статье – *Langage, musique, poésie*³⁴⁴ – основывал свои заключения на соотношении поэтики и эстетики. Отправная точка его размышлений состоит в констатации дискразии – смещения «сложности», которая является производной последовательно-логических методов, и «простоты» представленной через вслушивание, сосредоточение на звуковых образах. Для Рюве музыка – это, в первую очередь, язык – одна из коммуникативных систем, в которых люди обмениваются значениями и ценностями. Так как язык оперирует дифференцированным фонетическим континуумом, в котором определенные звуки составляют лишь один из его уровней, сочетающий в себе «неисчерпаемое звуко-шумовое богатство», где музыка обладает подобным языку фонетическим и структурным уровнем. Для фонетического – элементарно-атомического уровня важнейшим аспектом является фокусирование вслушивания, о котором, как об особой творческой стратегии можно говорить в творчестве С.Шаррино. Эта сфокусированная таким образом внутренняя точка зрения в своеобразной анти-риторической системе повествования принимает регрессивную форму, когда реципиент воспринимает звучание сквозь свои собственные культурные фильтры. Особенности его композиторской техники итальянский музыковед К. Карателли³⁴⁵ определяет как принцип *anamorfosi*, предоставляющий множество возможностей обмена и «суммирования событий». Составляя свою собственную концепцию времени – его своеобразную “атомистику”, С.Шаррино апеллирует, с одной стороны, к структуралистскому опыту, с другой – к бергсоновской чистой продолжительности. Последнее понятие – пространства настоящего времени – краткой памяти – соответствует шарриновской концепции «продления мгновения» и преодоления слуховой инерции.

³⁴³ Carratelli C. L'Integrazione dell'estetico nel poetico nella poetica musicale post-structuralista. Il caso di // Salvatore Sciarrino, Una “Composizione dell'ascolto” pp.125-139

³⁴⁴ Ruwet, N., 1972, ed. it. 1983: Linguaggio, musica, poesia // [Langage, musique, poésie, Seuil, Paris, 1972], Einaudi, Torino, 1983. s.15-27

³⁴⁵ Carratelli C. L'Integrazione dell'estetico nel poetico nella poetica musicale post-structuralista. Il caso di Salvatore Sciarrino, Una “Composizione dell'ascolto” pp.125-139

Согласно экспериментальным исследованиям Ирэн Дельеж (Irène Deliège)³⁴⁶, наше восприятие работает одинаково как в случае смысловых структур, так и в случае потоков данных, лишенных лингвистически-концептуального смысла, как это и происходит в музыке. По данной модели музыкального восприятия (называемой «cue abstraction model»), оно абстрагирует некие характерные или повторяющиеся музыкальные структуры (cues), т. е. «схематизирует» музыкальный поток, подобно тому, как мы концептуализируем речь или другие данные, и далее ожидает (протенция) повторения таких схем и реагирует на такие повторения. Еще Августин заметил, что при восприятии музыки (как и речи) должен работать некий механизм ретенции: иначе невозможно было бы воспринять временную последовательность звуков. Но, если в речевой области, возможно, и происходит параллельное образование структуры смысла, как только звуки расшифровываются лингвистическим модулем, то именно эта структура смысла и удерживается в памяти.

Применительно же к музыкальному смыслу, это происходит несколько сложнее. И если опираться на эстетическую концепцию Х. Лахенманна согласно которой, красота – это отказ от привычки, то как же срабатывает механизм ретенции в восприятии, и происходит ли повторение каких-либо схем, образующих в конечном результате инерцию, способствующую разрушению эстетического чувства? Этот парадокс восприятия приводит к фокусированию на определенной точке, моменте звучания, которое во многом оказывается сближающим звуковые миры С.Шаррино и Х.Лахенманна. Фокусирование точки вслушивания – это постепенный переход от молчания к звуку – материал, на котором основывается все сочинения итальянского композитора. В той нестабильности, которая связывает и отделяет три момента – зарождение звука, его жизнь, и угасание и звук рождается и умирает, композитор выражает себя в звуковом образе, приобретающем значение философской концепции. Неразличимое и невозможное мгновение заключает в себе последнюю вибрацию предыдущего звука и первую – следующего. Парадоксальным образом, восприятие открывает философию тишины. Это явление звука – эпифания (epifanico). Созданная из материализации звукового образа, закаленная присутствием, эта музыка призвана к созданию феноменологии невидимого и бесплотного.³⁴⁷

«Эпифания звука», его явление, составляет важный момент в эстетико-философской системе С.Шаррино. Эта метафора была также центральной концепцией в ранней эстетической теории

³⁴⁶ Deliège I. Emergence, Anticipation, and Schematization Processes in Listening to a Piece of Music: A Re-Reading of the Cue Abstraction Model // *New Directions in Aesthetics, Creativity and the Arts*. P. 153–174.

³⁴⁷ Sciarrino 2001: *Carte da suono* (1981-2001), a cura di Dario Olivieri, introduzione di G. Vinay, Cidim/Novecento, Roma-Palermo – 462 s.

Д.Джойса.³⁴⁸ В "Герое Стивене" Д.Джойс дает определение тому, что он называет эпифаниями: "Под эпифанией Стивен понимал внезапную духовную манифестацию — будь то в беседе, в жесте или в ходе мыслей, достойных запоминания. Он считал делом, достойным литератора, регистрировать эти эпифании с крайней заботой, полагая, что это весьма деликатные и мимолетные состояния души". Аналогичной «внезапной духовной манифестацией» предстает и «звуко-явление» у С.Шаррино, где всякий миг — это совершенство формы. «Горизонт ожидания», вопрошание — это возможность иллюзорного постижения смысла, которым собственно и является процесс ожидания, вопрос — оставленный без ответа, многоточие.

Вопрошание, пишет Ж.Делёз — только тень намечаемой или, точнее, реконструируемой на базе эмпирических предложений проблемы. Но сама по себе проблема есть реальность генетического элемента — сложная тема, которую нельзя свести к какому-либо тезису, высказанному предложением'. Равным образом иллюзорно эмпирически формулировать проблему посредством предложений, которые служат "ответами" на нее, философски или научно определять ее через форму возможности "соответствующих" предложений. Такая возможность может быть как логической, так и геометрической, алгебраической, физической, трансцендентальной, моральной и так далее.

Смысл нейтрален, но при этом он не является, ни двойником предложений, его выражающих, ни двойником положений вещей, в которых он происходит и которые выступают в качестве денотатов этих предложений. Вот почему, оставаясь внутри цикла предложения, смысл можно вывести только косвенно.

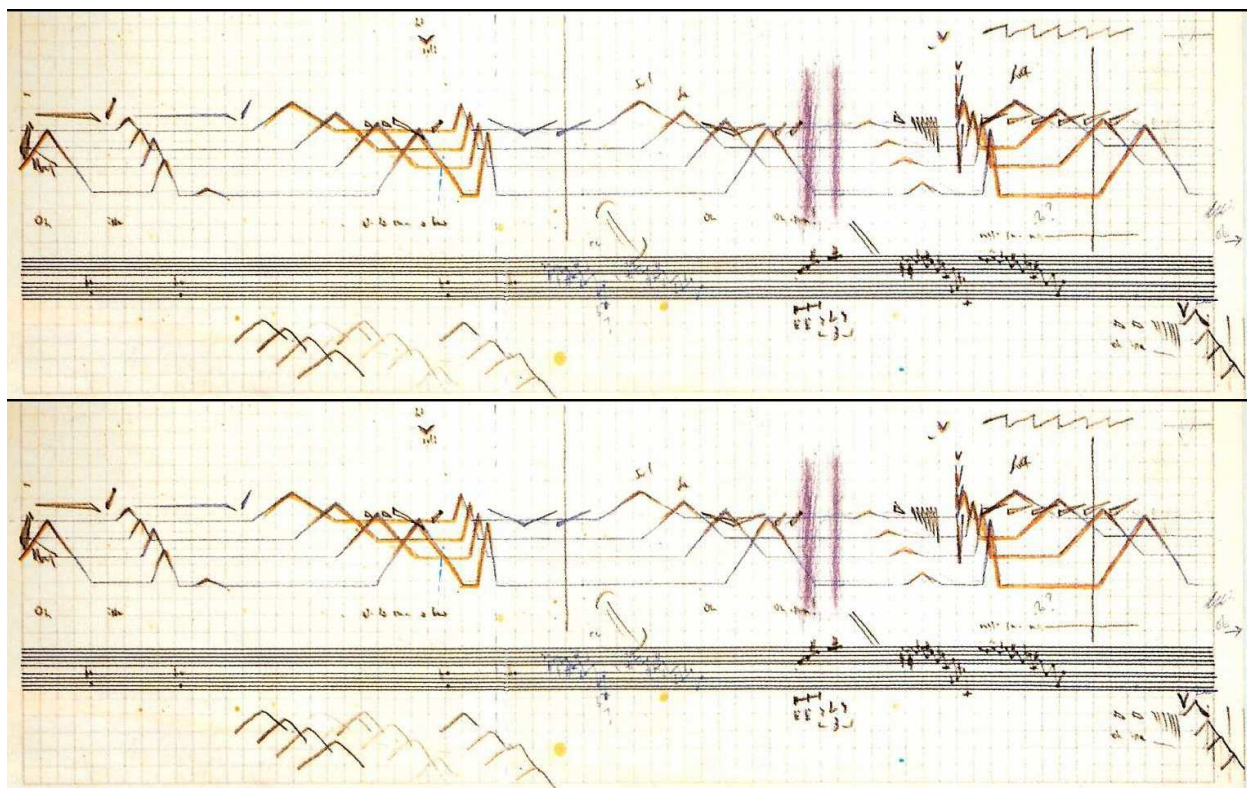
Как мы видели, напрямую смысл можно уловить, только разорвав этот круг подобно тому, как была разорвана и развернута лента Мебиуса. Нельзя мыслить условие в образе обусловленного. Очистить трансцендентальное поле от следов какого-либо подобия сознанию и когито — такова задача философии, не желающей попасть в их западню.³⁴⁹ Таким образом, звуковой смысл у С.Шаррино может открыться лишь за «горизонтом ожидания» — своеобразным аналогом ленты Мебиуса.

«Глубина действует здесь необычным образом: посредством своей способности организовывать поверхности и сворачиваться внутри поверхностей. А пульсация действует то формируя минимум поверхности с максимумом материи (то есть, формируя сферы), то наращивая поверхности и размножая их посредством различных процессов (растягивание, расчленение, сдавливание, высушивание и увлажнение, всасывание, вспенивание, превращение в эмульсию и так далее). Все приключения Алисы нужно перечитать с этой точки зрения(...)» Здесь уместно будет

³⁴⁸ Эпифания (от греч. *эпифайномай*: "являться", "показываться"): зримое или слышимое проявление некоей силы, прежде всего божественной или сверхъестественной. Понятие эпифании, принятое Джойсом в своем творчестве (не само слово), писатель перенял у Уолтера Патера из "Заключения" к его "Очеркам по истории Ренессанса".

³⁴⁹ Carratelli C. L'Integrazione dell'estetico nel poetico nella poetica musicale post-structuralista. Il caso di Salvatore Sciarrino, Una "Composizione dell'ascolto" pp 127-139

обратиться к топологической природе развития материала С.Шаррино, где геометрическое - графическое начало является прямым и непосредственным руководством.



Perseo e Andromeda

Предварительные диаграммы, которые С.Шаррино использовал в процессе сочинения, содержат определенную систему символов, отражающих следование музыкальных элементов во времени. Приведенная выше диаграмма «Персея и Андромеды»³⁵⁰ наглядно показывает особенности его творческого метода. Это своеобразный инструмент, который позволяет композитору проектировать собственное воображение на макроформальном уровне. Эффект визуализации делает очевидной волновую метафору формы. Нотный стан, помещенный внизу каждой системы - удобный инструмент, для конкретизации замысла. Подобный принцип мышления характеризует возможности трансформации самого материала, подобные тому, что осуществляет Кэрролл: растяжение, сжатие, сворачивание в одну черную точку для фокусирования слушательского восприятия звукового материала, что наглядно демонстрирует топологию развития звукового континуума. Этот макроуровень композиции, представленный

³⁵⁰ Диаграмма заимствована из диссертационного исследования Carlo Carratelli L'Integrazione dell'estetico nel poetico nella poetica musicale post-structuralista. Il caso di Salvatore Sciarrino, Una "Composizione dell'ascolto" pp

графически также отражает и подход композитора в его стремлении, к надзвуковому пространству и «эффекту поверхности».

«Поверхность отличает то, что она скользит над своим полем – пишет Ж.Делёз, бесстрастная и нераздельная, как те тонкие и легкие волны(...)Вмещающая лишь мономолекулярные слои, поверхность обеспечивает неразрывность и взаимосцепление двух лишенных толщины слоев - внутреннего и внешнего. Как чистый эффект, она, тем не менее, является местом квази-причины, поскольку поверхностная энергия - это даже не энергия самой поверхности, а энергия поверхностных формаций. От поверхности исходит фиктивное поверхностное напряжение в виде силы, проявляющейся на плоскости поверхности. Эта сила и выполняет работу по увеличению поверхности. Следовательно, имеется целая физика поверхностей как эффект смесей в глубине - физика, вбирающая в себя бесконечные изменения и пульсации всего универсума, охватывающая их внутри этих подвижных пределов. Но такой физике поверхностей с необходимостью соответствует метафизическая поверхность. Как мы увидим, эта граница имеет по отношению к поверхности определенные свойства звука, которые делают возможным четкое распределение языка и тел, телесной глубины и звукового *континуума*. Во всех этих отношениях поверхность выступает в качестве трансцендентального поля как такового, места смысла и выражения. Смысл есть то, что формируется и развертывается на поверхности.»³⁵¹

Поразительная делёзовская метафора звукового континуума словно обращена к анализу музыки С.Шаррино, его идеям разрывов поверхности, «вмешательства множества точек зрения»: «Когда такое производство рушится, или когда поверхность терзают разрывы и вмешательства извне, тела снова проваливаются в собственную глубину; все снова погружается в анонимные пульсации, где слова суть не более чем телесные аффекты - все проваливается в первичный порядок, грохочущий под вторичной организацией смысла. И, наоборот, до тех пор, пока поверхность сохраняется невредимой, смысл не только разворачивается на ней как эффект, но и становится частью квази-причины, тесно связанной с ней.»³⁵²

³⁵¹ Делёз Ж. Логика смысла: Пер. с фр.- Фуко М. Д 29 Theatrum philosophicum: Пер. с фр.-М.: "Раритет", Екатеринбург.(460с). .) <http://www.electroniclibrary21.ru/philosophy/delez/02.shtml> 10.01.2013

³⁵² Там же

XVIII

Восемнадцатая серия: три образа философов

Согласно Ж.Делёзу, философ - это путник, оставивший пещеру и восходящий ввысь. И чем выше подъем, тем полнее очищение. «На почве такой "психологии восхождения" образуются тесные связи между моралью и философией, аскетическим идеалом и идеей мысли. Идеализм - врожденная болезнь платонизма, который со всей его чередой взлетов и падений логично расценивать как маниакально-депрессивную форму философии. Мания вдохновляет и ведет Платона. Диалектика - это полет идей, *Ideenflucht*. Как говорит об Идее сам Платон: "Она летит или гибнет..." И даже в смерти Сократа есть что-то от депрессивного самоубийства.»³⁵³

Это идеалистический образ находит множество общих точек с личностью и творчеством Л.Ноно, декларировавшим свою утопическую веру в коммунизм, считавшего себя "ангажированным" художником и посвятившим множество произведений революционно-освободительной тематике.

Идеи Л.Ноно — «множественности, неоднозначности, как бы стереоскопичности всякого бытия — от бытия в пространстве и времени музыкального звука до бытия человечества в истории, — все антиномии, все "противозаконности" его духовного мира сольются в некий новый "номос", закон высшего порядка. Перед нами предстанет необычайно светлая, гармоничная и богатая личность человека-творца. Личность, которой равно присущи ощущение свободы как высшей ценности и полное отсутствие надменного эгоцентризма; вкус к дерзанию, к нарушению установленных кем-то когда-то границ, и любовь к своим корням, к своей родине, к своим учителям и предкам; чувство гражданственности, возникающее из сострадания к людям, и готовность нести бремя одиночества, возлагаемое судьбой на первооткрывателей.»³⁵⁴

Образ Прометея проецируется со всей значимостью на личность самого композитора, его творческий путь. Всему его творчеству был подведен итог в «Прометее» "трагедии слышания" ("traggedia dell'ascolto"), текст которого на древнегреческом, итальянском и немецком языках написал и соединил воедино. Массимо Каччари, заимствовав отрывки из трагедии Эсхила и из сочинений поэтов XVIII—XX веков: И.В.Гёте, Ф.Гёльдерлина, Ф.Ницше, В.Беньямина.

Прометей у Ноно и Каччари - Странник и Первооткрыватель, а опера-мистерия задумана как странствие по "островам" эпизодов (isole). Пещера, которую должен оставить путник для

³⁵³ Там же.

³⁵⁴ Л. КИРИЛЛИНА Луиджи Ноно <http://www.opentextnn.ru/music/personalia/nono/?id=3655>

восхождения, вызывает самые непосредственные ассоциации с Л.Ноно: в Венеции 25 сентября 1984 года в помещении церкви Сан-Лоренцо, где архитектор Р.Пиано возвел уникальную сценическую конструкцию: огромный корпус деревянного "корабля", который в то же время походил на гигантский музыкальный инструмент вроде лютни или мандолины. По мысли Р.Пиано, "музыка, которая там рождается, естественно сообщает вибрацию этому громадному гармоническому барабану и вместе с ним музыкантам и зрителям, буквально включенным в резонирующий корпус" (Ноно, 1984, 59).³⁵⁵ Эта звуковая пещера или звуковой корабль становятся своеобразной метафорой - внутренним пространством местом звукового паломничества для возможности фокусирования точки слухового восприятия.

«Ф.Ницше вновь поднимает всю проблему ориентации мысли: разве акт мышления происходит не в мысли, а сам мыслитель разве мыслит вне жизни? Ницше применяет изобретенный им метод: нельзя ограничиваться ни биографией, ни библиографией, надо стараться найти ту скрытую точку, где житейский анекдот и афоризм мысли сливаются воедино - подобно смыслу, который, с одной стороны, есть атрибут жизненных ситуаций, а с другой - содержание мыслимых предложений.»

Поиски той самой точки, где афоризм сливается воедино с житейским анекдотом – атрибутом жизненных ситуаций, не менее актуальны и для Х.Лахенманна, в его концепции конкретной инструментальной музыки. Этой точкой становится сама музыка, или выражаясь словами Х.Лахенманна, «акустический протокол». «В то время как "конкретная" музыка стремится навязать слуху будничные звуки, я хочу развенчать, обличить звук, чтобы привести к его новому пониманию: звук - это *акустический протокол*, фиксирующий определенный расход энергии»³⁵⁶. Акустический протокол будничных звуков и событий превращает обыденность в предмет звуко-художественного творчества. «Тут существуют свои особые измерения, свои времена и пространства, свои ледники или тропики - короче, целая экзотическая география, характеризующая как способ мышления, так и стиль жизни.»³⁵⁷

Второй образ философа это с точки зрения Ж.Делёза тот, где «взмахам платоновских крыльев противостоит удар молота досократиков; платоновскому вознесению - досократическое низвержение. Потаенные глубины показались Ф.Ницше подлинным ориентиром философии, открытием досократиков, которое нужно возродить в философии будущего всеми силами жизни, которая вместе с тем и мысль, всеми силами языка, который также и тело. "За каждой пещерой находится другая, еще более глубокая; а за ней еще другая пещера. За поверхностью существует

³⁵⁵ Цит. по: Л. КИРИЛЛИНА Луиджи Ноно <http://www.opentextnn.ru/music/personalia/nono/?id=3655>

³⁵⁶ Lachenmann H. Musik als existentielle Erfahrung: Schriften 1966-1995. - Wiesbaden: Breitkopf/Hartel, 1996. (s. 150)

³⁵⁷ Жиль Делез Логика смысла Раритет Деловая книга Москва Екатеринбург 1998
<http://www.electroniclibrary21.ru/philosophy/delez/02.shtml> 10.01.2012

более обширный, странный, богатый мир, пропасть под каждым основанием"³⁵⁸ В начале была шизофрения: досократическая философия – это собственно философская шизофрения, абсолютная глубина, вскрытая в телах и в мысли. Этот скрытый элемент философии, почти что неуловимый, о котором писал М.Хайдеггер, сближает ее с различными другими формами выражения духа, будь то литература, или музыка, и сложность перевода на язык слов встречает на своем пути те же препятствия, что и облачение в звуковые образы. Безграничность присутствия" человека в мире, его "бытийствования", согласно М.Хайдеггеру, определяется тем, что человек выступает не в качестве монады, а в качестве отправной точки раскрытия мира. "Сама философия как форма выражения духа содержит момент, глубоко родственный неуловимому, как это явствует уже из М.Хайдеггера; это то, над чем необходимо было бы размышлять, и то, что всё же препятствует размышлению... – писал Т.Адорно, Едва ли возможно перевести в слова это неуловимое; это послужило причиной того, что все философы, кроме Ницше, ускользали от разговора об этом"³⁵⁹

Подобное раскрытие мира через элементы человеческой физиологии - «абсолютной глубины, вскрытой в телах и в мысли» осуществляет С.Шаррино в своей *Introduzione all'oscuro* для 12-ти инструментов (1981), о чем он говорит в предисловии к изданию партитуры. В *Introduzione all'oscuro* очевидна имитация, перевод на язык музыки определенных звуков человеческой физиологии: это некая объективация, глухая драматизация сердечного пульса и дыхания. Здесь музыка как бы пытается поменять местами понятия отсутствия и присутствия, передвигая их по направлению к «спектральному». Но это не ощутимо: остается только слепое и загадочное движение в замедляющихся и ускоряющихся периодических пульсациях. «Возникающие песенные реминисценции (обрывки реальности в этой напряженной атмосфере), как отчетливые видения-галлюцинации, напоминают о магическом равнодушии окружающей нас банальности.»³⁶⁰ Близость философствования и процесса создания музыкальной композиции очевидна: отражая жизнь в определенном ракурсе, композитор транслирует свое видение мира, отражение собственной философской концепции: «Каждое звуковое событие оставляет отпечаток в сознании, который создает ощущение течения мысли. Оно отражает жизнь, продолжаясь в нашей жизненной ситуации, существуя параллельно с нами, образуя этим параллелизмом ситуацию прерывности сознания.»³⁶¹

³⁵⁸ Там же

³⁵⁹ Т.Адорно, 1969, Негативная диалектика: Библиотека Гумер
http://www.gumer.info/bogoslov_Buks/Philos/Ador_Neg/02.php 10.01.2013

³⁶⁰ Цит. по Sciarrino Salvatore *Introduzione all'oscuro* для 12-ти инструментов
 (1981) http://www.cmmm.ru/index.php?page=composers&composer=sciarrino&work=introduzione_all_oscuro

³⁶¹ Sciarrino Salvatore 1985: *L'immagine del suono* (grafici 1966-1985), Latina, Le Batiment Deux. (1985)

Тело-решето – метафора, которая появляется сначала в «Логике смысла» Ж.Делёза, в контексте между литературой и безумием, впоследствии усовершенствованная совместно с Ф.Гваттари в «Анти-Эдипе» и «Тысяче плато».

В то время как Ф.Гваттари прибывает из психоаналитического мира, рассматривая ее в свете процессов определения идентичности и формирования предмета, Ж.Делёз, считает это как неразрушимой цельностью, способной к воздействию и смещению тел, без координации. Кроме того, Ж.Делёз также призывает "теорию идиоплазмы". Это своеобразное делёзовское понятие формы – «тюрьмы тела», для Х.Лахенманна подразумевает предопределение структурной организации, где уверенность в ее правомерности настолько высока что существует также и приоритет гиперструктуры- «полифония расположений». «В неразрывности ненависти и любви мы сталкиваемся, с одной стороны, с телом ненависти, с расчлененным телом-решето: "головы без шей, руки без плеч, глаза без лица"*; а с другой - видим великолепное тело без органов: "отлитое из одного куска", без членов, без голоса и без пола.»³⁶² Аналогичным также предстает название Первого струнного квартета *Gran Torso [Большой корпус]* для струнного квартета (1972), где используются все части струнных инструментов в качестве звучащих, а сама идея, и адекватная этой же идее форма, представляет ансамбль как звучащее тело, где всевозможные периферийные способы звукоизвлечения наполняют пространство шорохами, шумами, скрипами, позволяющими постичь глубину поверхности.

«Нам же представляется, однако, что здесь, согласно его методу, возникает некий третий образ философов. И по их адресу заявление Ф.Ницше звучит особенно уместно: сколь основательны греки в силу своей поверхностности! Эти - третьи - греки уже не вполне и греки. Они больше не ждут спасения из глубин земли; не ждут они его и с небес или от Идеи. Скорее, они ожидают его от события - с Востока, где, по словам Л.Кэрролла, все идет к лучшему. С мегариков, киников и стоиков начинается новая философия и новый тип анекдота. Перечитывая лучшие главы Диогена Лаэртского главы, посвященные Диогену Кинику и Хрисиппу Стоику мы наблюдаем за развитием удивительной системы провокаций.»³⁶³

«Новый тип анекдота», «развитие системы провокаций», отношение к миру как к «физике смесей», присущи новой музыке, как впрочем, и в целом искусству, в особенности XX-XXI века. «Истолковывая этот мир как физику смесей в глубине, киники и стоики отчасти отдают его во власть всевозможных локальных беспорядков, примиряющихся только в Великой смеси, то есть в единстве взаимосвязанных причин». Это единство и смеси всевозможных элементов и компонентов образую сложную систему, укоренившуюся во множестве явлений. «Идея спускается обратно на поверхность как простой бестелесный эффект. Автономия поверхности, независимой от глубины и высоты и им противостоящей; обнаружение бестелесных событий,

³⁶² Жиль Делез Логика смысла Раритет Деловая книга Москва Екатеринбург 1998
<http://www.electroniclibrary21.ru/philosophy/delez/02.shtml> 10.01.2013

³⁶³ Там же.

смыслов и эффектов, несводимых ни к глубинам тел, ни к высоким Идеям, - вот главные открытия стоиков, направленные как против досократиков, так и против Платона».³⁶⁴

XIX

Девятнадцатая серия: юмор

Ироническое начало - одна из отправных точек новой музыки. Утонченная смысловая игра с пространственно-временными категориями, «устранение высоты и глубины во имя торжества поверхности», «приключение юмора, тождественность формы и пустоты», о которых пишет Ж.Делёз, применительно к композиции - все это в равной степени находит аналогии в звуковой области.

Пустота в качестве музыкальной формы пришла с творчеством Дж. Кейджа, и правомерность звука и молчания, допустимость различной плотности звукового материала были им узаконены в правах. Это вполне объяснимо: путь на Восток к новым идеям живой музыкальной формы вместо прежних схематических установок, открыл новые возможности звуко- творчества, освободил от давления наследия традиций. Ориентируясь на Восток в отношении музыкальной формы, Дж.Кейдж, пытаясь по его собственным словам, освободиться от определенной типовой конструкции-схемы, свойственной западноевропейской музыке. Необходимость бороться с унифицированной формой, избыток которой грозил бы всеобщей унификацией привела композитора к парадигме «вещь как таковая», в которой и заключен восточный рационализм. С его точки зрения было необходимо «познать по-восточному, значит, постичь сущность вещей, слиться с существом природы.»³⁶⁵

Путешествуя по поверхности, открывая новое содержание времени, которое становится в данном случае и музыкальным содержанием также, мудрец находит «чистые события, взятые в их вечной истине, то есть с точки зрения их субстанции, которая противолежит событиям, независимая от их пространственно-временного осуществления в положениях вещей.»³⁶⁶

Дж.Кейдж был «первым из новой музыки, кто испытал это приключение юмора, это двойное устранение высоты и глубины ради поверхности. «Посох - универсальный инструмент, мастер вопросов; мимикрия и пожирание - ответ.» Звук в данном случае, как посох: в нем нет предвзятости по отношению к феноменам этого мира: воплощение «Ничто в форме объединения

³⁶⁴ Там же

³⁶⁵ Цит. по: «Пересекающиеся слои или мир как аквариум: Валерия-Ценова-Джон Кейдж интервью, которого не было» <http://www.21israel-music.com/Cage.htm> 10.01.2013

³⁶⁶ Делёз Ж. Логика смысла: Пер. с фр.- Фуко М. Д 29 Theatrum philosophicum: Пер. с фр.-М.: "Раритет", Екатеринбург.(460с). <http://www.electroniclibrary21.ru/philosophy/delez/02.shtml> 10.01.2013

и становления разнообразных Нечто: звук, становясь самым собой и сосуществуя с другими звуками, воплощает внутреннюю сущность Бытия.»³⁶⁷

«Вернувшись на поверхность, мудрец открывает объекты-события, коммуницирующие в пустоте, образующей их субстанцию - Эон, где они проступают и развиваются, никогда не заполняя его».³⁶⁸ Объекты-события становятся действенным элементом энергии исполнительского жеста, оставляющего свой звуковой шлейф на поверхности, зафиксированный «акустическим проколом». Наполнение пустоты звуками и молчанием образует новую философию вслушивания, которая меняет многое: и теперь, «событие - это тождество формы и пустоты.»³⁶⁹ У С.Шаррино, унаследовавшим от Дж.Кейджа идею «экологии слухового восприятия», подобная автономия деятельности представляет собой «завоевание» альтернативных путей постструктурализма.

Структурализм вел последовательные опыты разъединения восприятия с самим процессом композиции. В музыке, как и в других дисциплинах, упадок структурных методов проявляется после 1966 года, на это момент, согласно утверждению исследователя структурализма Ф.Доссе, переломная точка в эволюции структурной школы располагается между 1966 и 1970 годами.³⁷⁰ Между 1966 и 1975 годами многочисленные дисциплины, ранее вдохновившиеся структурными методами, обращаются к субъекту и его пределам внутри собственного поля исследования.³⁷¹ Последовав за научным примером, область звукотворчества также обращается к восстановлению утраченной связи с восприятием. Если в последних произведениях Дж. Кейджа свобода, молчание, и гармония взаимо-интегрируются, то различные реестры того же метафизического видения, “вслушивание в это молчание” будут открытием «Эго», очищенного от преднамеренности восприятия окружающих нас звуков, как утверждал сам композитор: «будьте молчанием, музыки на самом деле не существует.»³⁷² Открывая «философию молчания», Джон Кейдж совершает истинную переориентацию музыкального искусства, повернувшегося лицом к слушателю, погружающего его во внутреннее пространство самого звука. Однако, сам С.Шаррино утверждает, что под подобным открытием Дж.Кейджа существовал определенный «фундамент»: С.Шаррино утверждает, что поддерживать идеи, что «философия тишины» появилась лишь непосредственно у Дж.Кейджа, без предыдущих основ, это все равно, что утверждать об

³⁶⁷ Цит. по: «Пересекающиеся слои или мир как аквариум: Валерия-Ценова-Джон Кейдж интервью, которого не было» <http://www.21israel-music.com/Cage.htm> 10.01.2013

³⁶⁸ Делёз Ж. Логика смысла: Пер. с фр.- Фуко М. Д 29 *Theatrum philosophicum*: Пер. с фр.-М.: "Раритет", Екатеринбург.(460с). <http://www.electroniclibrary21.ru/philosophy/delez/02.shtml> 10.01.2013

³⁶⁹ Там же.

³⁷⁰ Dosse, F., 1992 : *Histoire du structuralisme*, La Découverte, Paris. 386 s.

³⁷¹ Carratelli C. *L'integrazione dell'estetico nel poetico nella poetica musicale post-strutturalista: il caso di Salvatore Sciarrino, una "composizione dell'ascolto"*, tesi di dottorato, Università di Trento- Université Paris Sorbonne, 2006, relatori Rossana Dalmonte e Jean-Marc p.33

³⁷² Цит. По:М. Porzio, *Metafisica del silenzio*.

John Cage. *L'oriente e la nuova musica*, Auditorium edizioni, Milano 1995, p. 200 sgg]55.

изобретении мелодии Э.Сати, или приписывать открытие света Р.Магритту. Необходимо найти соответствия в длинной истории европейской культуры.³⁷³

«Сама пустота – это парадоксальный элемент, нонсенс поверхности, всегда лишенная места случайная точка, в которой событие вспыхивает как смысл».³⁷⁴

В случае с Дж.Кейджем пустота и молчание – это форма и содержание. У С.Шаррино – это условия восприятия тишины и едва уловимого звукового пространства, нуждающегося во внутреннем силенциуме. Через звуковой мир С.Шаррино слушатель, высвобождает сознание от всевозможной наносной мишуры и художественных штампов, которые обуславливают привычную стратегию восприятия. Такой процесс очищения – “истинное вслушивание”. Прислушиваться – это вызывать к жизни тишину сознания, молчание внутри себя. Граница между звуком и молчанием оживляется томительным ожиданием, напряжением, через которое слушатель различным образом воспринимает себя самого, когда музыкальные звуки совпадают с физиологией: дыханием, исполненным выразительной и многозначной тишины, наполненной воздухом.

По его собственным словам, музыка требует отринуть привычные механизмы восприятия, слома стереотипов. Если сознание очищается, отражает собственную наготу, нарушаются его границы над которыми обретает свою истинную власть только музыка. Приобретая высочайшую чувствительность к звукам, возросшее воображение и эмоциональность становятся восприимчивы даже к самому незначительному шумовому эффекту. В таком случае, все рычаги воздействия сливаются воедино. В музыкальной терапии это называется вслушиванием: воображаемое и реальное, фантазийное и слышимое – все эти элементы помогают получению слухового впечатления. Внутри этой психологической зоны, звуки и шумы драматизируются, становятся событиями; распределенные в созвездии, у которого есть аспект звучащей живой среды, они случаются согласно видимому, а скорее вычисленному представлению случая. И преобразование звуков почти органично: оно не обусловлено какой –либо структуризацией и систематизацией – это род движения, приостановленного временем. Движение, которое снабжает соответствующими координатами механизмы слуха. Мы опустошаем сознание и позволяем увеличивать внутри нас молчание. В некотором моменте сама пустота кажется плотной и происходит ее превращение в звуковую материю.³⁷⁵

Для слухового восприятия и обращенности к реципиенту композитору, необходима определенная духовная практика, близкая в чем-то дзен–буддистской, однако свою философию

³⁷³ S. Sciarrino, *La perfezione di uno spirito sottile*, //

. 87

³⁷⁴ Делёз Ж. Логика смысла: Пер. с фр.- Фуко М. Д 29 *Theatrum philosophicum*: Пер. с фр.-М.: "Раритет", Екатеринбург.(460с). <http://www.electroniclibrary21.ru/philosophy/delez/02.shtml> 10.01.2013

³⁷⁵ S. Sciarrino, *Alle nuvole di pietra* (per Cavatina e i gridi), in // : *Carte da suono* (1981-2001), a cura di Dario Olivieri, introduzione di G. Vinay, Cidim/Novecento, Roma-Palermo – 462 s. pp. 204-205.

тишины, С.Шаррино основывает на собственном опыте: необходимо утончать ощущения, делать их прозрачными, распутывать наше сознание: стараться “чувствовать себя частью жизни”, упражняться, учиться восприятию, что могло бы стать уже своеобразным видом искусства. «Из года в год я стремился возвращать по крупицам прозрачность в самом себе, теперь ставшую, инстинктивной. Я убежден в том, что смог её обнаружить, что она проистекает из опыта мышления, в большей степени, чем из чего бы то ни было другого.»³⁷⁶

В данном контексте, этот диалог слушателя и композитора представляет собой еще один парадокс и носит, скорее характер обмена энергией: диалог склоняется к молчанию. Тот, кто говорит, получает энергию молчащего, тот, кто молчит, это неудержимый источник чувства.³⁷⁷ Занимаясь подобной практикой, слушатель может изменить свой эстетический опыт и опровергнуть устойчивые представления о мире.³⁷⁸

Наглядным примером подобных метаморфоз может служить сочинение С.Шаррино *Efebo con radio*: «*Efebo con radio* включается в течение моей поэтики, влияет на временные перспективы, возраст; и в кошмарах и иллюзиях одни предметы вещественного мира отражаются – в других. Идея раздвоения и идея согласия противоположностей, дополняющих художественную практику, это лики одной и той же проблемы: я не могу симитировать радио – в буквальном смысле, но могу представить себя сквозь призму его отражений.»³⁷⁹

Здесь композитор раздваивается, "регрессирует" в сторону той точки, которая уже больше не принадлежит ему, фокусируя собственное вслушивание на детских воспоминаниях, пытаясь возвратить утраченную иллюзию. В данном случае этот процесс вслушивания ориентирован на фильтрацию сознания средствами памяти. Оперировав радио-кнопкой, он создает разорванную форму разрозненных детских воспоминаний. Предлагаемая композитором в данном сочинении модель восприятия соответствует реальности: прерывистость сознания, процессов обработки звуковой информации, оперирование рычагами памяти, выстраивание определенных логических цепочек, благодаря процессу запоминания. Переключая радио с одной программы на другую, вызываются к жизни звуки детства, разрозненные воспоминания. «Ироник, словно ребенок, перебирает, загибая пальцы: вот, я богач, вот бедняк, а вот - нищий-попрошайка и тому подобное. Все эти роли и положения – целые судьбы – едва ли не быстрее, чем в детской игре.»³⁸⁰

³⁷⁶ S. Sciarrino, *Origine delle idee sottili*, in: SCIARRINO (2001), pp. 53-54..

³⁷⁷ S. Sciarrino, “Diario parigino”, «*Avidi Lumi*», anno V, n°12, 2001, ora in: SCIARRINO (2001), p. 249.

³⁷⁸ Тот, кто стремится к вслушиванию и побуждает образы вслушивания, может изменить эстетический опыт в форме знания сам мир. S. Sciarrino, *Diario parigino*, cit., // *Carte da suono* (1981-2001), a cura di Dario Olivieri, introduzione di G. Vinay, Cidim/Novecento, Roma-Palermo 464 s.(s.249)

³⁷⁹ S. Sciarrino, «*Efebo con radio*», // : *Carte da suono* (1981-2001), a cura di Dario Olivieri, introduzione di G. Vinay, Cidim/Novecento, Roma-Palermo – 462 s(s.132)

³⁸⁰ Делёз Ж. Логика смысла: Пер. с фр.- Фуко М. Д 29 Theatrum philosophicum: Пер. с фр.-М.: "Раритет", Екатеринбург.(460с). <http://www.electroniclibrary21.ru/philosophy/delez/02.shtml> 10.01.2013

Преодоление концепции инертного звука, способствует зарождению органичного, подвижного мира, упорядоченного гештальт-восприятием.³⁸¹ С.Шаррино определяет перцептивные рычаги звукового восприятия: временной континуум сделан, таким образом, из маленькой прерывистости сознания. Наш мозг объединяет моменты пустоты. Непрерывная фрагментарность служит для того, чтобы каждое насыщенное звуками мгновение могло совпасть с уже запомненными. Без вмешательства памяти настоящее время невосполнимых мгновений, осталось бы нереализованным. Время вращалось бы вхолостую, и мы даже не подозревали бы о его существовании. Посредством памяти мы сопоставляем следующие части времени, как обширные части, и как отдельные моменты. Мы сопоставляем то, что мы слушаем с тем, что мы уже слышали. Это значит, что мы локализуем эти процессы в сознании согласно пространственной логике. Такое взаимодействие между мгновением и памятью делает возможным получать представление о музыкальной форме, постичь композиционный процесс.³⁸²

Звуковая реальность есть отражение сущего: комплексное восприятие мира, основывается, в том числе, и на звуковых ассоциациях, а для человека лишенного зрения, музыка и звук, наряду с осязанием и тактильными ассоциациями, являются единственным окном в окружающий мир. «На человеческое восприятие действуют все чувства в одновременности. В то время как мы прислушиваемся, мы не прекращаемся видеть, осязать. У нас есть вкусовые ощущения во рту или мы чувствуем контакт с реальностью посредством соприкосновения с кожей. За традиционными пятью чувствами, восприятия стоит также и наше общее состояние, равновесия и положения тела, ориентации. Очевидно, что различные чувства влияют поочередно, нарушая границы восприятия. Что касается взаимовлияния сферы чувств, нужно сказать, что ощущение не заканчивается там, где к нему присоединяется другое чувство. Уже в первичном определении качества звука мы не пользуемся акустическими критериями, а скорее критериями, получаемыми из других ощущений. И, таким образом мы определяем пронзительный или тяжелый звук, пользуясь концепциями осязательного происхождения, но ясно, что никакой звук нельзя взвесить, и также до него невозможно дотронуться рукой.³⁸³

Таким образом, опираясь на комплексное восприятие всех чувств и ассоциаций, композитор основывает свои идеи и размышления на природных и физических явлениях, пытаясь по-новому взглянуть на сущность человеческого сознания, обрабатывающего информацию, поступающую из различных источников. В своей концепции формообразования он также апеллирует к природе восприятия, стремясь подобрать форму, адекватную перцепции. Все играет между музыкой и

³⁸¹ S. Sciarrino, *Origine delle idee sottili, // : Carte da suono* (1981-2001), a cura di Dario Olivieri, introduzione di G. Vinay, Cidim/Novecento, Roma-Palermo – 462 s(s.145)

³⁸² S. Sciarrino *Le figure della musica. Da Beethoven a oggi*, Ricordi, Milano 1998 264 s., s 60.

³⁸³ Ibidem p.61.

звуковой реальностью: но музыка не использует понятий. Музыка - язык, который использующий некоторое количество абстрактных понятий, опирающихся на физическую основу. В общей эстетике нашего времени, мы говорим об имитации как о чем-либо отрицательном. Таким образом, тенденция к абстракции, или скорее к стилизации - ответ на буржуазное искусство, основанное на подобию.³⁸⁴

Достижение свободной от каких бы то ни было шумов сосредоточенности на тишине – это пустота и освобождение - «пустые небеса», как определяет это свойство Ж.Делёз. "Нет больше круга рождения и смерти, из которого нужно вырваться, нет и высшего знания, которого надо достичь". Пустые небеса отвергают сразу и высшие мысли духа, и главнейшие циклы природы.»³⁸⁵ Одно из сочинений Х.Лахенманна носит название “NUN” – «Ничто» В предисловии композитор объясняет свое собственное толкование «пустых небес», в которых даже единое понятие может содержать в себе противоречие: «Вода не моет воды — огонь не сжигает огня — сама боль не может быть терпима к самой себе. Наслаждение в данном случае оказывается не причем, слушание не слушает ничего, жизнь не является житием. Музыка не является музыкой, но не-музыкой: единственной, которая заслуживает подобного имени. Как может быть, чтобы не-музыка стала музыкой?? Но?? Да — но.»³⁸⁶

Но философия С.Шаррино, в отличие от делёзовского отвержения и высших мыслей духа, и главнейших циклов природы, она обращена непосредственно к ней, к природе: она ее отражение, двойник, преобразованный его творческим методом, обозначенным как принцип *anamorfosi*. Двойственность, идея зеркальности отражений, присущая и Л.Кэрроллу и С.Шаррино, образующая, по словам Ж.Делёза, нередко и откровенно шизофренический эффект, для итальянского композитора – это свойство мышления: «Двойственность всегда была для меня наваждением. [...] Парность отражений всегда присутствует в моей музыке, поскольку раздвоенность реальности всегда скрывает шероховатости и даже недостатки. И воспроизведение обладает большей точностью. Символ зеркала невозможно отвергнуть.»³⁸⁷

Двусмысленность, присущая иронии, что следует из его собственного высказывания, составляет важную часть его эстетики. О принципе *anamorfosi*, как основополагающем в творчестве итальянского композитора пишет и исследователь К.Карателли.

³⁸⁴ S..Sciarrino // Kaltenecker- Pesson Entretien avec Salvatore Sciarrino, in «Entretiens», n. 9, Parigi, dicembre 1990, pp. 135-142, p. 138.

³⁸⁵ Делёз Ж. Логика смысла: Пер. с фр.- Фуко М. Д 29 Theatrum philosophicum: Пер. с фр.-М.: "Раритет", Екатеринбург.(460с). <http://www.electroniclibrary21.ru/philosophy/delez/02.shtml> 10.01.2013

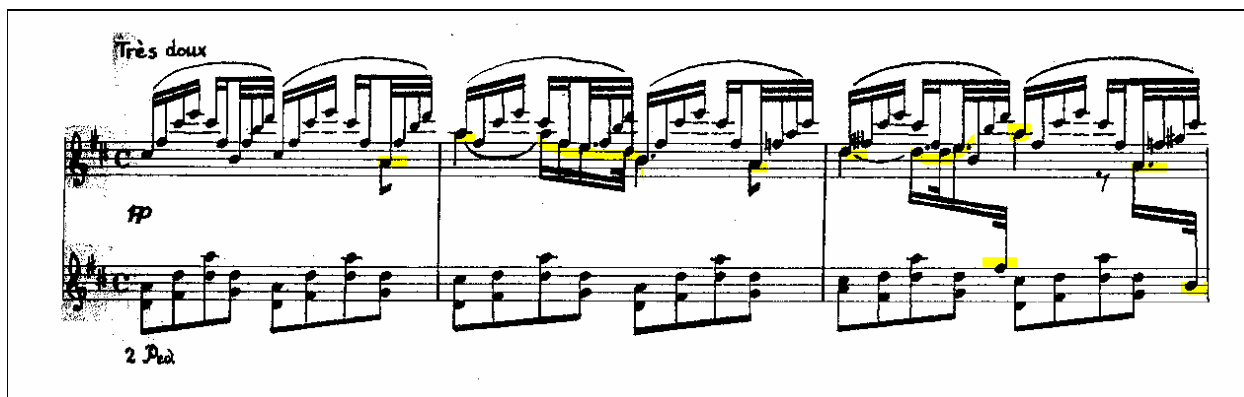
³⁸⁶ Lachenmann, H., «NUN», *op. cit.*, p. 3. Breitkopf & Härtel 1997–99,

³⁸⁷ S..Sciarrino “*L'impossibilità di divenire invisibili*”, programma di sala di *Vanitas*, Teatro della Piccola Scala, (1981) Milano p..60

С его точки зрения, процесс содержит поэтику отвлеченности, мощный механизм оптической иллюзии и философию искусственной реальности. *anamorfosi* – это ребус, чудовище, чудо. [...] *anamorfosi* [...] - оптическая уловка в, которой видимость затмевает реальность».³⁸⁸

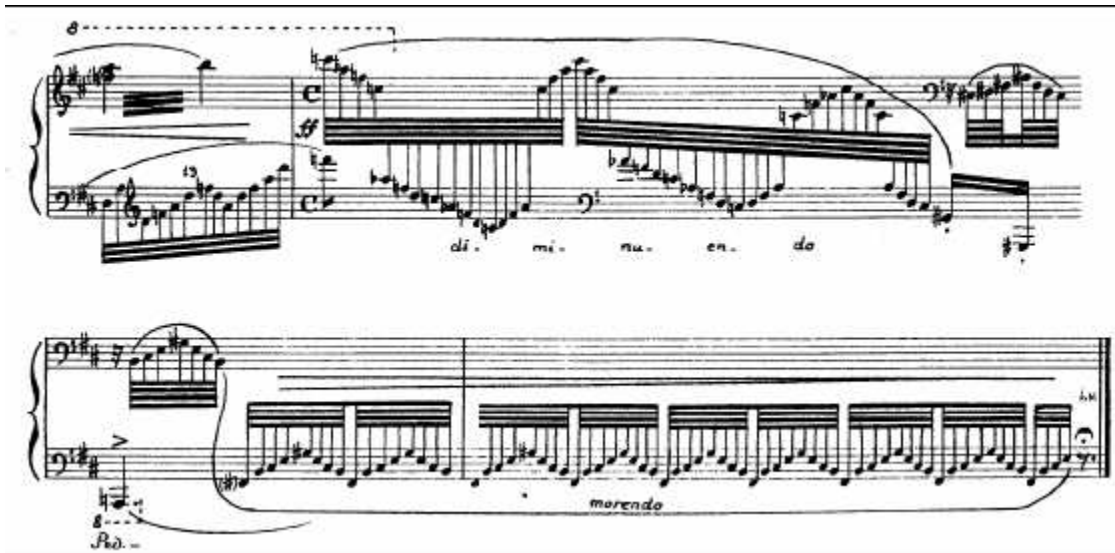
Звуковая идея *anamorfosi* – манипуляции с цитатами, обрывками материала, принадлежащего коллективной памяти фантасмагорическая концепция отраженной реальности. Таковы метаморфозы в гигантской композиции *Vanitas*, использующей материал канцоны «*Stardust*» и таковы *Anamorfosi* для фортепиано (1981), отражающие «Игру воды» М. Равеля, где движение опирается на повторяющееся в басу оstinato заимствованное из творчества французского импрессиониста.

Anamorfosi С.Шаррино являются наглядной демонстрацией возможности преобразования одного предмета в другой, где “временное движение создает: иллюзионистский эффект. Эти оптические иллюзии, вызывающие прямые художественные ассоциации с творчеством М.Эшера, наполнены иронией и проникновением в отражаемый предмет с последующим дистанцированием от него в сторону искаженного отображения.



Финал *Anamorfosi* для фортепиано в значительной мере является превращением в иной предмет; вследствие осуществленных С.Шаррино преобразований:

³⁸⁸ Carratelli C. L'integrazione dell'estesico nel poietico nella poietica musicale post-strutturalista: il caso di Salvatore Sciarrino, una "composizione dell'ascolto", tesi di dottorato, Università di Trento- Université Paris Sorbonne, 2006, relatori Rossana Dalmonte e Jean-Marc Chauvel" p.79



Принцип *anamorfosi* означает, для меня, различную концепцию языка и понимание возможности преобразовывать один звуковой предмет в другой. Язык может годиться для чудес; через признание существовавшего ранее мы можем преобразовать музыкальные предметы. Я нахожу в этом необыкновенное очарование. Я чувствую себя близким к информатике и ко всем чудесам современной генетики»³⁸⁹

Двойственность, присущая иронии, может обернуться трагическим пафосом, и подобные *anamorfosi* для творчества итальянского композитора – не редкость, достаточно упомянуть его оперу “*Luci mie traditrici*”, где его методом отражений преобразуется трагедия К.Джезуальдо, а историческая дистанция создает в этой оптической иллюзии оттенок иронии, несмотря на трагический пафос происходящего.

«Ирония только внешне принимает на себя роль бродяги – пишет Ж.Делёз. Но это оттого, что всем ее фигурам угрожает более близкий враг, противодействующий им изнутри: недифференцированное основание, о бездонной пропасти которого мы уже говорили, являющее собой трагическую мысль и трагический тон, с которыми у иронии весьма двусмысленные отношения. Это - Дионис, затаившийся под Сократом, но это еще и демон, подносящий Богу и его созданиям зеркало, в котором расплываются черты любой индивидуальности. Это и хаос, рассеивающий личности.»³⁹⁰

Музыкальный язык С.Шаррино, устремленный к «генетическим чудесам» и оптическим иллюзиям», оказывается близок своего рода эзотерике: «Эзотерический язык, который всякий раз приводит к низвержению идеального языка в основание и к распаду носителя реального языка. Более того, между идеальной моделью и ее эзотерическим переворачиванием существуют внутренние отношения. В таких же отношениях состоят ирония и трагическое основание, причем

³⁸⁹ Siciliano, E., 1992: “Genio e sregolatezza. Enzo Siciliano incontra Salvatore Sciarrino”, Prosa S.c.r.l., Torino.p. 8-9

³⁹⁰ Делёз Ж. Логика смысла: Пер. с фр.- Фуко М. Д 29 Theatrum philosophicum: Пер. с фр.-М.: “Раритет”, Екатеринбург.(460с). <http://www.electroniclibrary21.ru/philosophy/delez/02.shtml> 10.01.2013

связь эта настолько тесна, что невозможно определить, на чью сторону приходится максимум иронии».³⁹¹

XX

Двадцатая серия: этическая проблема у стоиков:

Шалтай-Болтай как учитель-стоик.

Стоики сравнивали философию с яйцом, "скорлупа которого - логика, белок - этика, желток - физика" - в этом с точки зрения Ж.Делёза, состоит основной афоризм-анекдот, или иным словом - *коан*. Располагаясь между двумя полюсами: «скорлупой логической поверхности и желтком физической глубины», этика двойственна по своей природе.

«Да разве сам Шалтай-Болтай не учитель-стоик? - вопрошает Ж.Делёз. «И разве приключение Алисы - не приключение ученика? Ведь Алиса поднимается из глубины тел к поверхности слов, постигая беспокойную двойственность этики: этики тел и моральности слов ("мораль того, что сказано..."); этики пищи и этики языка, этики еды и этики речи, этики желтка и этики скорлупы, этики положений вещей и этики смысла.»³⁹²

Представляя Шалтая-Болтая в качестве учителя-стоика, вновь обратимся к двойственности, присущей новой музыке, и творчеству С.Шаррино – в частности, о чем уже говорилось в предыдущей главе. Шалтай-Болтай - это принцип симметрии, присущий всему живому.

«На основе соотношения, единства логических планов – переменные и неизменные критерии, - это утверждение симметрии, с тем, чтобы в дальнейшем противоречить ей. Сходная с системой отрицания и утверждения: да / нет [...] Раздвоенность - это центральная тема, которая наполняет собой все сущее.»³⁹³ Раздвоенность сознания Эльзы в «Лознгрине» С.Шаррино представляет собой и логическую поверхность - форму и драматургический стержень действия, физическую глубину тел.

Солистка, актриса, принимает здесь на себя все центральные функции представления: от музыки до текста включающего и персонажи и сцены, в единственной роли. Предпосылки подобного рода монодраматургии – это представить голос, как бездонную телесную глубину, как вселенную. И интроспективное движение, которое следует из этого, отражает внешнюю среду, которая должна быть образована подобными средствами: чудовищный пейзаж обнаженной

³⁹¹ Там же.

³⁹² Там же.

³⁹³ Sciarrino S. 1985: L'immagine del suono (grafici 1966-1985), Latina, Le Batiment Deux., p. 5.

души. [...] Lohengrin - таким образом - это вокально-звуковая космогония. Голос Эльзы становится точкой излучения, в центре которой оказывается слушатель.. [...] [Язык декламируемых слов содержит множество бесконечных оттенков бьющих через край экзальзированной выразительностью, которая, делает эти слова почти что видимыми. Инструменты, расположенные вокруг, гулко резонируют, увеличивая чувство зияющей пустоты и невероятного одиночества Эльзы.»³⁹⁴

Как-будто бы «само небо делится на секции и по ним распределяются линии полета птиц; на земле изучаются следы, оставленные свинными рылами; печень животных извлекается наружу, где рассматривают узоры ее бороздок и прожилок.»³⁹⁵

В данном случае «приращение в самом общем смысле - это искусство поверхностей, линий и сингулярных точек, проступающих на них. Вот почему два оракула, предсказывающие судьбы, не могут смотреть друг на друга без смеха - юмористического смеха.»³⁹⁶ Внутренняя борьба между противоречивыми точками психики, свойства невротической раздвоенности образуют это глубинное искусство поверхностей.

Аллюзия на классическую версию мифа Овидия о Нарциссе из третьей книги Метаморфоз, где преобладает тема обмана отражений, зеркальности, союз образа и реальности. Этот шарриновский звуковой пейзаж, наполненный шумом воды, ужасающих криков птиц, принадлежит звуковому искусству иллюзиониста, которое он делает всегда ссылкой на параллельный, зеркальный мир по отношению к тому субъективному представлению, и, одновременно, сюрреалистическим ансамблем, приостановленным в постоянной двусмысленности, “поскольку оказывается невозможным различать внешнюю сторону и дебри сознания”. «Тема обмана и коренного различия между видимостью и реальностью - поэтическое ядро Овидиевской версии мифа о Нарциссе. Нарцисс олицетворение и, в то же время, жертва обмана, спровоцированного иллюзией: обмана отражений, который состоит в двойной иллюзии: акустической и оптической. Звуковое отражение- эхо и искаженный визуальный образ.»³⁹⁷ - пишет о невидимом действе К.Карателли. В поисках адекватной формы – логической «скорлупы» С.Шаррино обращается к фрагментарности, прерывистости, коллажности. Ведь именно такой путь может отразить странную невротическую логику мышления безумной героини: Я ищу новую идею формы: параллельный путь, который я называю короткой схемой памяти. Линейность сочетающаяся с фрагментарностью. Это своего рода полифония внутреннего и внешнего. [...] В

³⁹⁴ Sciarrino, S., “Lohengrin, azione invisibile”// Carte da suono (1981-2001), Palermo, Cidim Novecento, 2001 - 462 s. (p.20)

³⁹⁵ Ibidem p.19

³⁹⁶ Делёз Ж. Логика смысла: Пер. с фр.- Фуко М. Д 29 *Theatrum philosophicum*: Пер. с фр.-М.: "Раритет", Екатеринбург.(460с). <http://www.electroniclibrary21.ru/philosophy/delez/02.shtml> 10.01.201

³⁹⁷ C. Caratelli: nel poetico nella poetica l'esthèsique dans le musicale post-strutturalista. poétique dans la poétique Il caso di Salvatore Sciarrino, musicale post-structuralista. una “composizione Le cas de Salvatore dell'ascolto” p.315

сегодняшней музыке обычно разворачиваются постепенные процессы накопления и разрежения. Они все же простираются на уровне предопределенности. Формально Лоэнгрин отвергает их, объективность притворяется монтажностью. Увековечиваются тайны мира звуков, в результате чего возникает видимость звуковой дорожки к фильму.³⁹⁸ «События подчиняются иным законам, нежели телесные причины; они определяются только связью с бестелесной квази-причиной.» Относительно представлений о форме, высказанных итальянским композитором оказывается справедливой следующая фраза Ж.Делёза, подтверждающая двойственную логику композиции: «события не существуют на прямой линии растянутой нити (Эон), так же как причины не существуют внутри нитяного мотка (Хронос).» Прямолинейность в данном случае не действительна: нет ни растянутой линии, ни подобия нитяного мотка, они сосуществуют вместе, как и вечно двойственная философия учителя-стоика Шалтая-Болтая.

XXI

Двадцать первая серия: событие.

Действенный аспект звукового восприятия в перспективе музыка как экзистенциальный опыт

"Что касается событий моей жизни, то с ними было все в порядке, пока я не сделал их своими - цитирует Жо Боске Ж.Делёз. Переживать их - значит невольно отождествиться с ними, как если бы они вбирали в себя самое лучшее и совершенное, что есть во мне"³⁹⁹. Либо в этике вообще нет никакого смысла, либо все, что она может сказать нам, сводится к одному: мы заслужили то, что с нами происходит. Действенный аспект восприятия и музыка как опыт экзистенциального переживания, к которым стремятся многие деятели новой музыки, делают звуковые события частью, как композитора, их инициирующего, так и исполнителя - передающего их воспринимающему слушателю.

С точки зрения Х.Лахенманна, смысл музыки, ее высшее предназначение состоит в том, чтобы затронуть человеческую экзистенцию. Музыка как способ познания бытия, связанный с действенным аспектом восприятия, составляет концепцию его звукового мира, и оказывается в равной степени характерным и для творчества Л. Ноно и С. Шаррино, когда отправной точкой музыкальных систем служит обретение тишины в самом себе, что, в сущности, тоже экзистенциально. "В ходе своих исследований и авантюрных походов - пишет Х.Лахенманн, композитор испытывает себя как Х.Колумб или Дон-Кихот: он высаживается на какой-нибудь невообразимый континент, и там осознает себя по-новому, изменяет себя и приходит к себе там,

³⁹⁸ Sciarrino, S., "Lohengrin, azione invisibile", // Carte da suono (1981-2001), Palermo, Cidim Novecento, 2001 - 462 s.p. 83.

³⁹⁹ Делёз Ж. Логика смысла: Пер. с фр.- Фуко М. Д 29 Theatrum philosophicum: Пер. с фр.-М.: "Раритет", Екатеринбург.(460с). <http://www.electroniclibrary21.ru/philosophy/delez/02.shtml> 10.01.2013

где он никогда бы этого не ожидал" ⁴⁰⁰ Вышеприведенное высказывание Жо Боске о переживании событий и отождествлении себя с ними, в полной мере соответствует словам Х.Лахенманна. "Моя рана существовала до меня, я рожден, чтобы воплотить ее"⁴⁰¹, рассуждает о событии Жо Боске. Этот опыт субъективного ощущения времени, во многом соответствует музыкальному:

Э.Гуссерль полагал, что проблемы универсального генезиса и генетическая структура его в его универсальности, не ограничивающаяся временной формой – то есть мгновением его присутствия. Она, скорее, находится под влиянием "удержания" прошедшего. Мы воспринимаем произведение не как непрерывный акустический сигнал, а как высокодифференцированное последствие рецептивных знаков. Наш мозг архивирует и интерпретирует их, чтобы с помощью бессознательных познавательных схем. Таковы механизмы, которым отнюдь не противоречит лахенманновское понимание «акустического протокола» и «акустического восприятия в перспективе» - основных положений конкретной инструментальной музыки. «То, что для человека - прошлое и будущее, Бог проживает в своем вечном настоящем. Бог - это Хронос: божественное настоящее - полный цикл, тогда как прошлое и будущее - измерения отдельного фрагмента цикла, вырванного из единого целого.»⁴⁰²

Вместе с тем многие композиторы, и Х.Лахенманн здесь не является исключением, наряду с С.Шаррино, Л. Ноно и Ж.Гризе, основывают свою звуковую теорию на внутреннем собственном времени звука: его атаке, динамике и затухании. Ж.Гризе основывает свой принцип на пороговом восприятии, определяемом как лиминальный (liminal - порог, лат.), то есть стремящийся задействовать разные типы перцепции. Звуковой объект, согласно утверждению французского композитора есть только сжатый процесс, а процесс есть только растянутый во времени звуковой объект, таким образом, они абсолютно идентичны по отношению друг к другу. В действительности, жизнь звукового объекта представляет собой событие, адекватное делёзовскому, а стремление сделать его частью «себя» и необходимость пропустить через сознание композитора и слушателя- очевидная необходимость восприятия. Разнообразно тембрально окрашенные маргинальные звуки, отвергавшиеся в прежней практике, ассоциирующиеся с определенными событиями окружающего мира, представленные широчайшим акустическим спектром «шорохов», призвуков и «скрипов» - эти события,

⁴⁰⁰ Лахенманн, 1996, с.80) Цит. по Н.Колико Хельмут Лахенманн: Эстетическая Технология Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения Москва 2002 - 177 с(с. 6)

⁴⁰¹ Делёз Ж. Логика смысла: Пер. с фр.- Фуко М. Д 29 Theatrum philosophicum: Пер. с фр.-М.: "Раритет", Екатеринбург.(460с). <http://www.electroniclibrary21.ru/philosophy/delez/02.shtml> 10.01.2013

⁴⁰² Делёз Ж. Логика смысла: Пер. с фр.- Фуко М. Д 29 Theatrum philosophicum: Пер. с фр.-М.: "Раритет", Екатеринбург.(460с). <http://www.electroniclibrary21.ru/philosophy/delez/02.shtml> 10.01.2013

проецируют звуковые элементы внешнего мира на художественное целое звукового ландшафта. Ж.Гризе, напротив, раскрывает внутреннее содержание музыкальных звуков, составляющих прежнюю практику, но в исключительно новом ключе – перенеся из микрофонического пространства в макрофоническое: растягивая их до неузнаваемости. Цитируя С.Шаррино, применительно к музыке Ж.Гризе можно сказать, что подобный процесс звуковосприятия требует «слушания насекомого ухом гиганта». Общность, как впрочем, и отдельные различия у этих столь близких и в тоже время далеких композиторов, налицо. И в тех и в других случаях, шумовой компонент не абстрагируется от собственно звукового, он оказывается тем самым порогом, отделяющим привычное, традиционно считавшееся музыкальным от нового музыкального контекста, порогом, перед которым теперь открылась воображаемая дверь.

Каждое звуковое событие, утверждает С.Шаррино, оставляет шлейф в сознании, который создает чувство течения и континуальности. [...] Мои сочинения пересматривают теоретические и психологические перспективы проблему формы, повторения, языковой идентификации. И если форма может быть ассоциирована с механизмами памяти, то формализация становится представлением этих процессов. Формирование эха сознания - это то, к чему я стремлюсь на страницах моей музыки.⁴⁰³

Таким образом, к музыкальной экзистенциальности творчества стремится в равной степени и итальянский композитор, предлагая слушателю сделать акустические события своих композиций частью себя и своего мира, достигнув определенного резонанса сознания. "Человек, познай себя, кто ты" - цитирует поэта Эрнста Толлера, Х. Лахенманн в своем сочинении *Consolation I*, этот принцип «самопознающего слушания» в равной степени важен для обоих композиторов, которые в творчестве, отнюдь, не стремятся к декоративности – обрамлению довольной буржуазной жизни. Скорее наоборот, они считают, что для слушателя очень важно сопереживание, необходимость пропускать сквозь себя звуковые события, резонировать и познавать внутренний мир композитора, отождествляя его с движениями своей души. «Слушание – нечто иное, чем просто внимание, чувствительное к значению; иначе слушать, обнаруживать в себе новые направления, новые перцепционные механизмы, новые чувства, и ощущения, ускользающие от восприятия, убеждаться в нашей собственной способности к изменениям, с тем, чтобы противопоставить ее в качестве сопротивления рабству, ставшему на протяжении долгого времени осознанным. Слушать это означает: обнаруживать в себе изменения снова и снова.⁴⁰⁴

Понятие «воли к событию», о которой говорит в этой главе Ж.Делёз, не менее актуально и в отношении новой музыки, так как для французского философа – это прежде всего «высвобождение его вечной истины, которая словно огонь питает событие, эта воля достигает

⁴⁰³ S. Sciarrino, *Allegoria della notte*, // Carte da suono (1981-2001), Palermo, Cidim Novecento, 2001 462 s. s.127

⁴⁰⁴ Lachenmann, H. «Hören ist wehrlos — ohne Hören», *op. cit.*, p. 1 17-118 ; traduction, p. 119.

точки, где война борется против войны, где рана выступает как шрам всех ран, где смерть, обращенная на себя, восстает против всех смертей.»⁴⁰⁵ Покорность в данном контексте лишь одна из «фигур озлобления».

Мы имеем дело с волевой интуицией и превращением. У Х.Лакенманна можно найти аналогичное описание звуковых событий: «Колеблущееся, непрочное или рассыпающееся, подвергнутое опасности восприятия произведение, по ту сторону своей внутренней медлительности и своей углубленности в звук в какой-то момент может остановиться, но приходит к определенному пункту, где его засасывает в круговорот изменений. Туда, где каждый звук, каждый элемент звуковой материи, каждая структура, находятся в постоянном движении взаимного прерывания. И все это наделено ответственностью за то, что небытие переводит его в течение событий.(...) Это отрицание должно быть еще, и, утверждением, стволом уничтоженного дерева. «Так руины становятся полем возможностей.»⁴⁰⁶ » На поле возможностей, образовавшемся посредством композиторской воли к событию, со всей своей противоречивостью существует звуковой континуум, ведь «именно в такой подвижной и малой точке, где все события собираются воедино, происходит превращение: в этой точке смерть восстает против смерти здесь умирание служит отрицанием смерти, а его безличность указывает уже не на момент, когда я исчезаю из себя, а, скорее, на момент, когда смерть теряет себя в себе, а также на фигуру, форму которой принимает сама единичная жизнь, чтобы подменить меня собой себя, совместить две точки - ту, где она исчезает в самой себе, и ту, где я исчезаю из самого себя, - далеко не внутреннее дело; оно предполагает огромную ответственность перед вещами и возможно только при их посредстве...»⁴⁰⁷

XXII

Двадцать вторая серия: фарфор и вулкан

"Бесспорно, вся жизнь - это процесс постепенного распада..." начинает свои размышления в двадцать второй главе с цитаты из Ф.Фицджеральда Ж.Делёз. Постепенный распад провоцируется трещиной, которая растет и неожиданно наступает перелом в ситуации: «И вдруг

⁴⁰⁵ Делёз Ж. Логика смысла: Пер. с фр.- Фуко М. Д 29 Theatrum philosophicum: Пер. с фр.-М.: "Раритет", Екатеринбург.(460с). <http://www.electroniclibrary21.ru/philosophy/delez/02.shtml> 10.01.2013

⁴⁰⁶ . Lachenmann, H. (1979), «Struktur und Ausikantik», dans *Musik als existentielle Erfahrung*, op. cit., p. 158 (traduction del'allemand, MK).

⁴⁰⁷ Lachenmann, H. (1979), «Struktur und Ausikantik», dans *Musik als existentielle Erfahrung*, op. cit., p. 158 (traduction del'allemand, MK).

что-то случилось. Все лопается, словно старая тарелка или стакан. Шизофреник и алкоголик остаются с глазу на глаз, и этот ужасный союз может разорвать только смерть их обоих».⁴⁰⁸

Мы можем представить себе распад на различном уровне: привычные механизмы восприятия нарушаются под воздействием трещины, растущей от оглушения миром шумов. И в этом случае, трещина – это его порог, отделяющий звук от небытия – нарастающей и гнетущей тишины.

Можно представить трещину как перелом в мировоззрении, и он оглушителен и для отдельной личности, и для процесса музыкального развития в целом.

Судьба итальянского композитора Джачинто Шелси (1905—1988), разделила его жизненный путь на «до» и «после», разлома, образовавшегося под воздействием «гигантской трещины» пребывания в психиатрических клиниках. Стремление начать творческую биографию с нового листа побудило его к тому, чтобы забыть все то, что он знал до этого момента. Услышать тишину, успокаиваясь, сосредотачиваясь на одном звуке, познать его «трехмерность», через «глубину». Его собственное автобиографическое описание, данное в предельно краткой и почти стихотворной форме⁴⁰⁹, опубликованное посмертно под условным названием [Авто]биографическая поэма:

8 января 1905 года
морской офицер объявляет о рождении сына
фехтование шахматы латынь
средневековое воспитание, старинный замок на юге Италии
Вена
работа над додекафонной музыкой
Лондон, женитьба
прием в Букингемском дворце
Индия (Йога)
Непал Париж
концерты
(произведения, оставившие неизгладимые следы в трещинах)
мосты
(разговоры с клошарами, уносимыми потоком)
остаются стихи
в Риме звуки
звуки
уединенная жизнь
отрицание того, что делает человека непроницаемым

⁴⁰⁸ Делёз Ж. Логика смысла: Пер. с фр.- Фуко М. Д 29 Theatrum philosophicum: Пер. с фр.-М.: "Раритет", Екатеринбург.(460с). <http://www.electroniclibrary21.ru/philosophy/delez/02.shtml> 10.01.2013

⁴⁰⁹ Акопян Л.О. ДЖАЧИНТО ШЕЛЬСИ GIACINTO SCELISI// Искусство музыки: теория и история №1-2, 2011 с/ 149-200

возможны неточности

но...

«Произведения, оставившие неизгладимые следы в трещинах», это знаменательный момент перелома в сознании и творчестве, обретение тишины. «Тишина. И единственный звук - мое собственное дыхание...»⁴¹⁰

К постижению звуков собственного дыхания, биения сердца призывает *Aus den sieben Tagen/ Из семи дней* (1968) - вербальные партитуры К.Штокхаузена, в сущности руководство к медитации, высвобождению сознания:

«В полной тишине без большого количества движений

Спи лишь столько, сколько необходимо

Думай лишь столько, сколько необходимо

Через четыре дня, поздно ночью без преждевременных бесед

Сыграй отдельные звуки

Не думая о том, что ты играешь

Закрой глаза и просо слушай...»⁴¹¹

В данном случае, эта вербальная основа для музыкальной импровизации, наряду с концепцией тишины Дж.Кейджа, растяжением времени и вслушиванием в молчание М. Фелдмана, знаменует процесс распада прежних звуковых средств, образовавшегося как следствие трещины, спровоцированной пресыщенностью структуралистских методов музыкальной композиции. Однако, это процесс обнаруживает свою неоднозначность и, как утверждает Х. Лакхенманн «...проблема формализации музыкальной композиции сегодня состоит в том, действительно ли распад возможен через интеграцию? На сегодняшний день композиторское сознание достигло такого критического отношения к аспектам музыкальной композиции, что интеграция и распад оказываются тесно переплетены друг с другом.»⁴¹² Таким образом, эта «трещина» дает о себе знать не сразу, она отделяет два способа мышления, два различных принципа слушания. «Это нечто заявляет о себе лишь по прошествии времени и на расстоянии, когда уже слишком поздно и ничего нельзя исправить - безмолвная трещина. По сути дела, подлинное различие проходит не между внутренним и внешним. Трещина ни внутри, ни снаружи. Она на границе – ведь трещина вне восприятия, - бестелесная и идеальная. С тем, что происходит внутри или снаружи, у трещины сложные отношения препятствия и встречи, пульсирующей связки - от одного к другому, -

⁴¹⁰ Делёз Ж. Логика смысла: Пер. с фр.- Фуко М. Д 29 *Theatrum philosophicum*: Пер. с фр.-М.: "Раритет", Екатеринбург.(460с). <http://www.electroniclibrary21.ru/philosophy/delez/02.shtml> 10.01.2013

⁴¹¹ Цит по: http://www.icelandculture.ru/content/music/publications/bjork_stockhausen.html

⁴¹² Lachenmann, Helmut (1995), 'On Structuralism', *Contemporary Music Review*, 12, 1/2. (с 16)

обладающей разным ритмом. Все происходящее шумно заявляет о себе на кромке трещины, и без этого ничего бы не было. Напротив, трещина безмолвно движется своим путем, меняя его по линиям наименьшего сопротивления, паутинообразно распространяясь под ударами происходящего - пока эта пара, эти шум и безмолвие не сольются полностью и неразличимо в крошечке полного распада. Все это означает, что игра трещины перешла в глубину тел, как только работа внутреннего и внешнего раздвинула ее края.»⁴¹³

Восприятие тишины у С.Шаррино стремится доказать слушателю, что тишина - это не недостаточность звуков, это открытое воздушное пространство: "Возвращение к тишине - это восстановление формы выражения без эмоциональной закрытости и риторики. Когда голос поручен к тишине, все, что остается - это заполнение полости рта слюной. Открытые губы - это граница темной пустоты, жажды и голода."⁴¹⁴

Эта граница – трещина – порог звукового восприятия:



Salvatore Sciarrino, *L'orizzonte luminoso di Aton* (1989)

⁴¹³ Делёз Ж. Логика смысла: Пер. с фр.- Фуко М. Д 29 *Theatrum philosophicum*: Пер. с фр.-М.: "Раритет", Екатеринбург.(460с). <http://www.electroniclibrary21.ru/philosophy/delez/02.shtml> 10.01.2013

⁴¹⁴ Цит. по: Max Nyffeler *The New Way of Thinking Music* How the Continents Open New Dimensions of Listening www.beckmesser.de

«Привлекательность тихого звучания повышается вследствие того факта, что оно более утонченное и мягкое, чем музыка, для тех людей, которые приучены к современной жизни, с ночными клубами. Для восприятия этих людей, это может быть столь же полезно как попытаться увидеть муравья на туловище слона. Я видел бы, что это как извержение вулкана, замеченного вдалеке.»⁴¹⁵ Удивительно, что «вулкан», метафора С.Шаррино, фактически совпадает с названием главы «Логика смысла» Ж.Делёза. Это «трещина, которая безмолвно движется своим путем, меняя его по линиям наименьшего сопротивления»⁴¹⁶ – дремлющий вулкан, способный смести все на своем пути, просыпающийся и прорывающийся сквозь паутину тишины.

Наблюдение за ним на расстоянии не уменьшает силы его воздействия, скорее провоцирует другую точку зрения: пробуждает оптические иллюзии.

Подобно прорывающемуся вулкану сочинение *Studi per l'intonazione del mare* (2000) для контральто, четырех сольных флейт, четырех сольных саксофонов, ударных, и гигантского своеобразного оркестра из ста флейт и ста саксофонов. Динамическое напряжение от сдерживаемой кипучей энергии гигантского состава колеблется между тишиной и оглушительной звучностью. Инструментальный состав, согласно утверждению самого композитора основывается на изначальном несоответствии «оглушительного» и «безмолвного». Он призван обнаружить «очарование гигантских акустических естественных явлений, которые получаются от увеличения тихих звуков. Это позволяет по-новому взглянуть на мир естественных акустических явлений: течения реки, пении птиц, сверчках, рыночных выкриках, шуме дождя. Для того, кто открывает свое сознание потоку этих звуков, его движение в пространстве начинается с интеллектуальной тишины. В спокойный ясный день, когда голубое небо и яркое солнце, можно сесть в грязную лужу – след от вчерашнего дождя. Да, смиренная грязная лужа, где невидимое движение воздуха, ветер, начинаю свою работу по неощутимой деформации отражения. Легкая вибрация распространяется в образ, и вот рождаются мелкие волны: они растут, возвращаются назад, исчезают. Чтобы возродить мгновение. Дикие ветры. Безмерные волны. Их гнев рассказывает о себе на расстоянии.(..). V' ' - идеальная точка, к которой нужно прислушиваться? Ветер передает сообщение солнца морю, море резонирует через волны. Они - форма сообщения между поверхностью и миром пропасти. Каждая вещь - волна: воспоминания, время, энергия, биение нашей крови. Что касается моря, вращательное движение волн, трансформируется, таким

⁴¹⁵ Salvatore Sciarrino, "Entretien avec Salvatore Sciarrino," p.137.

⁴¹⁶ Делёз Ж. Логика смысла: Пер. с фр.- Фуко М. Д 29 Theatrum philosophicum: Пер. с фр.-М.:

"Раритет", Екатеринбург.(460с). <http://www.electroniclibrary21.ru/philosophy/delez/02.shtml> 10.01.2013

образом, в музыку сфер? Импульсы, лезвия звука, предметов, которые ломаются. Душные слова, угловатые разрывы, линии горизонта. Ночной ад, противостоящий лирическому моменту, где проступают звуки древних псалмов. Гулкое помещение, без движения воздуха, где случается мало событий. Звуковой горизонт флейт меняет оттенок только в едва воспринимаемом биении, когда начинает идти дождь. Идти дождь...? Да, услышанным, свесам крыши не удастся удержать больше воду. В течение первого осуществления, в тяжелом зное лета, публика поднимала глаза к окнам, к неожиданной воображаемой прохладе. Поскольку они существуют в человеческой памяти.

Моя музыка заставляет слушать реальность новым способом. Вселенная звуков стремится к жизни. Экология выслушивания несет, таким образом, его плоды, и вот сияющий пример экологической музыки. Но чему служит этот дождь? Он служит для того, чтобы представить беспрецедентный образ Святого Франческа: его слова, он кажется нам счастливым всплеском среди грязных луж и сияющего солнца.»⁴¹⁷

Таким поэтическим языком, полным метафор и всевозможных параллелей природным акустическим явлениям С.Шаррино объясняет свой замысел, свой провокационный состав, искажающий традиционные оппозиционные понятия тишины и оглушительного хаоса, опрокидывающий существовавшие ранее законы перспективы.

«Трещина акустического и эстетического восприятия» могла бы быть своеобразной метафорой для «Accanto» (1982) Х.Лахенманна: «перед вступлением кларнета композитор намеренно разрушает и без того неясные очертания мелодии, гармонии и красивого тона. Он сознательно движется против метрической пульсации. Появляющаяся в определенный момент запись кларнетового концерта В.А.Моцарта, словно вскрывает противоречия, заложенные в тональном гармоническом языке, ожидании виртуозности от солиста и новых перспектив в области развития кларнетовой игры.»⁴¹⁸ Для Х.Лахенманна чрезвычайно важным является опровержение традиционного понимания красоты, для чего, необходимо обнажить трещину и ощутить всю глубину эстетической проблемы: «Диалектика красоты, которую обычно рассматривают как привычку, и в которой отказывают всему непривычному, не нова в моей музыке. Это - конкретные отношения, почти парадигматические, относительно особой работы, то есть особый жанр, который нов. Разрушительные отношения с вещью, которую каждый любит, чтобы сохранить ее правду.... Концерт для кларнета с оркестром В.А.Моцарта представляет для меня воплощение эстетического идеала для человечества, чистоты, но, в то же самое время, это пример устремленности к красоте прежде, чем это стало фетишем: 'искусство' очевидно в соответствии с человечеством, которое однако, действительно стало потребителем, хорошим в определенном обществе. Это, таким образом стало, размышлением о композиционной технике и

⁴¹⁷ Salvatore Sciarrino

http://www.artescienza.info/saturazioni/images/documenti/saturazioni2008_autunno/cat_settembre_layout%201.pdf
12.01.2013

⁴¹⁸ Elke Hockings, 'Helmut Lachenmann's Concept of Rejection' (1995)

происхождении ресурсов, обращением к этому секретному ориентиру, который моя музыка обрисовывает в общих чертах с почитанием и мучительной любовью.»⁴¹⁹

Аура В.А.Моцарта присутствует в Accanto не только в форме его отрицания, но и в качестве сигнала, обновления языковых средств, где прежние параметры языка оказываются уже отчасти лишенными актуальности. "Вы можете наблюдать, как звук ускользает от своих прежних лингвистических категорий – пишет Х.Лакхенманн, мелодии и гармонии, но также и от оригинального, обычного инструментального контекста. Звук здесь не естественный результат нормальной инструментальной игры, а скорее, результат особого подхода к инструменту, который делает явным конкретное, физическое качество этого - его твердость, мягкость, и прежде всего энергичные условия, которыми создан звук. Они воспроизводят ситуацию, в которой обычный 'красивый' звук инструментов не пролонгируется, а то, что Вы принимаете, произойдет, как фактически исключение к правилу.»⁴²⁰ «Трещина», отделяющая звуковой мир В.А.Моцарта от специфики мышления Х.Лакхенманна размывается с двух сторон в "Accanto". В первой половине композиции музыка В.А.Моцарта – своего рода декларация прежде всего в форме сырых ритмических пульсаций у которых есть двойная функция ритмического ограничения и тембрового освобождения. Во второй половине они поглощаются в 'освобожденным' звуковым миром Х.Лакхенманна и таким образом оказываются нейтрализованы.

«Раскачивание фигураций аккомпанимента, подобно сопровождению в начале медленной части концерта В.А.Моцарта. Оно преобразовано в своего рода невыразительное дыхание. В самый последний момент музыка нашла свой путь назад к тому безмолвному исследующему характеру, который представляет ее собственное самопонимание безмолвного выражения...» «Контр-осуществление - ничто, буффонада, когда оно претендует быть *тем, что могло бы случиться*. Но подражать *тому, что действительно происходит*, дублировать осуществление контр-осуществлением, идентификацию – дистанцией.»⁴²¹

'Невыразительное дыхание', которое описывает Х.Лакхенманн, является едва слышимым. Все же его зловещие контуры прозрачны. Лишенный ее оригинальной жизненной силы, ее ложной беглости, концерт В.А.Моцарта в конечном счете уменьшен до коматозной тени. Все, что остается на его месте, - это безмолвие. "Трещина" остается всего лишь словом, пока она не угрожает телу, пока печень, мозг и прочие органы не рассматриваются на предмет линий, по которым

⁴¹⁹ Lachenmann 1992: „, 'Accanto', tr. Nouritza Matossian, programme note for CD 20 ans de musique contemporaine a Metz SWF Sinfonieorchester Baden-Baden/Zoltan Pesko (Col legno AU 31836) ,1992

⁴²⁰ 'In beiden Fallen ubrigens kann man erleben, wie der Klang nicht nur aus seinenalten sprachfertigen Kategorien - Melodie, Harmonie etc. - herausgebrochen ist, sondern auch aus seinem ublichen gewohnten instrumentalen Kodex. Klangnamlich wird hier nicht mehr erfahren als selbstverstandliches Resultates ublichen Instrumentalspiels, sondern als Resultat eines spezifischen Umgangs mit diesem Instrument, der die konkrete Korperlichkeit, die Harte, die Weichheit, die energetischen Bedingungen beim Hervorbringen des Klangs oder Gerauchs bewuBt macht und in geordneten, musikalisch erlebbaren Zusammenhang bringt, so daR der gewohnte »schone« Klang hier keine Selbstverstandlichkeit, sondern im Gegenteil ein Sonderfall wird' (Lachenmann 1996: 65).

⁴²¹ Делёз Ж. Логика смысла: Пер. с фр.- Фуко М. Д 29 Theatrum philosophicum: Пер. с фр.-М.: "Раритет", Екатеринбург.(460с). <http://www.electroniclibrary21.ru/philosophy/delez/02.shtml> 10.01.2013

можно предсказывать будущее и которые сами говорят о будущем. (...)Это также значит позволить трещине парить над ее собственной бестелесной поверхностью, не попадая в тупик лапающихся внутри себя тел; наконец, это дает шанс продвинуться дальше, чем мы считали возможным.»⁴²²

XXIII

Двадцать третья серия: Эон; «горизонт сознания» Гуссерля и «Часы Бергсона»

Два прочтения времени - время Хроноса и время Эона, согласно неоднократным утверждениям Ж.Делёза, противоположны. «Только настоящее существует во времени. Прошрое, настоящее и будущее - не три измерения одного времени. Только настоящее наполняет время, тогда как прошлое и будущее - два измерения, относительные к настоящему».⁴²³

«Хронос - это вместилище, моток относительных настоящих, предельным циклом или внешней оболочкой которого является Бог. В Хроносе настоящее некоторым образом телесно. Настоящее - это время смесей и сочетаний, это сами процессы смешивания. Размерять, наделять темпоральностью - значит смешивать. Настоящее выступает мерой действий или причин, тогда как будущее и прошлое приходятся на долю страдания тела».⁴²⁴ Возникает абсолютно адекватное впечатление, что по поводу телесности настоящего, времени смесей, сочетания и темпоральности, Ж.Делёз пишет о музыкальном времени. «Мы можем предвидеть власть музыки к созданию, изменению, искривлению временного вектора или даже возможности разрушения самого времени [...]. События, а не время составляют часть потока. И музыка - серия событий, которые не только существуют в абсолютное время, но содержат также субъективное время и его моделируют. Время может считаться регулирующим началом опыта. [...] Музыкальное время обособлено, несмотря на то, что музыка, существовала и была услышана в абсолютное время. [...], Хотя вся музыка почувствована как следование мгновения-после-мгновения, она продолжается в музыкальном времени. Музыкальное время существует в отношении между

⁴²² Делёз Ж. Логика смысла: Пер. с фр.- Фуко М. Д 29 Theatrum philosophicum: Пер. с фр.-М.: "Раритет", Екатеринбург.(460с). <http://www.electroniclibrary21.ru/philosophy/delez/02.shtml> 10.01.201

⁴²³ Там же.

⁴²⁴ Там же.

слушателями и в то время как физическое время существует в отношении между людьми и их опытом.⁴²⁵

О возможности как горизонтального, так и вертикального прочтения времени писал еще Б.-А. Циммерман в своем известном эссе «Интервал и время»: «Интервал воспринимается как по вертикали, так и по горизонтали. С этой точки зрения понятие единства времени как представление о единстве настоящего, прошлого и будущего (в том смысле, как его обосновывал Августин в природе человеческой души, которая в едином духовном саморасширении преодолевает быстротечное мгновение, соединяя прошлое и будущее в единое «постоянное настоящее») — эта столь современная и в то же время древняя идея приобретает новую перспективу в музыке как в «искусстве времени», как в искусстве временного порядка внутри «постоянного настоящего» всеохватной основополагающей музыкальной структуры, которую мы и должны установить в качестве упорядочивающего принципа всех взаимоотношений в музыкальном сочинении.» С его точки зрения, также Музыка определяется в значительной степени через упорядоченное течение времени, в котором она *проявляет себя* и в которое она *включена*. В то же время, в этом заключается глубочайшая антиномия, так как в силу высочайшей организации времени оно само преодолевается и приходит к порядку, создающему видимость вневременного.»⁴²⁶

К.Штокхаузен приходит к своей концепции всеединства звуковой организации через параметр времени, где соотношение фундаментальных понятий высоты-ритма-формы было объединено общим звеном: - количеством пульсаций в единицу времени. Структурированное таким образом время, аналогично Бергсоновскому «опространственному времени». Об этом же понятии — внутреннего и подлинного времени пишет и Б.-А.Циммерманн: «В противоположность механически-рационалистическому представлению о времени, как о внешне измеримой величине, начиная с Бергсона, мы встречаемся с понятием *внутреннего и подлинного* времени, времени чистого движения, течения и дления — представление, которым европейское мышление увлекается снова и снова еще со времен Гераклита.»

Интерес К.Штокхаузена к пространственно-временным характеристикам, «теорией единого временного поля», изложенной в обозначенных выше статьях 1957 и 1962 года, не ограничивался. Его интерес к живому —бесконечно-быстротечному настоящему, представляющему «вертикальный срез времени» нашел свое отражение в концепции «Момент-формы», где глубина настоящего определялась его «вертикальным срезом». Это близко к делёзовскому пониманию Хроноса как «регулируемого движения обширных и глубинных настоящих. В связи с

⁴²⁵ Kramer, J.D., 2002: "Il tempo musicale" in: Nattiez, J.-J. (a cura di), Enciclopedia della musica, Vol. II. Ilmusicale, Einaudi, Torino, 2002, pp. 143-170.(p. 143)

⁴²⁶ Бернд Алоиз Циммерман *Два эссе о музыке* (в переводе А. Сафронова) Интервал и время (1957) <http://www.opentextnn.ru/music/interpretation/?id=4012>

формообразованием весьма актуальным может прозвучать и вопрос Ж.Делёза: «Обладают ли заполняющие Хронос тела достаточным единством, и вполне ли справедливы и совершенны их смеси, чтобы настоящее обрело принцип внутренней меры?» “расколотое однажды молчание никогда вновь не станет целым”. Этой цитатой из Беккета Штокхаузен заканчивает свою статью “Момент-форма”.⁴²⁷ “Все манипуляции с предоформленными элементами, содержащимися в клише, — нетворческие, так как они не ведут к новым открытиям и изобретениям”⁴²⁸

Развивая мысль об отражении в музыке пространственно-временных категорий, Э. Гуссерль пришел к идее о *внутреннем переживающем сознании* (das innere Erlebnisbewusstsein), - единой форме всех переживаний, которые отличаются от космического измеримого времени. На идее *внутреннего переживаемого времени* основывается и концепция «временного сгустка» или «шарообразного времени» Б.А.Циммермана.

Э.Гуссерль представляет глубину внутреннего переживаемого времени как “горизонт сознания”, который отделяет линия хронологического времени. Временные горизонты или горизонты перцептуального поля наделяются статусом исходных. Восприятие всегда происходит как во внешнем, так и во внутреннем горизонтах. «Позади» внутреннего горизонта разворачивается внешний горизонт вещей, образуемый их со-присутствием. Все частные горизонты сливаются в единый тотальный горизонт, именуемый «внешним миром». Э.Гуссерль указывает на перспективность этого нового синтеза.

Идея гуссерлевского горизонта сознания содержится в названии композиции С. Шаррино Muro d'orizzonte (1997). «Предварительные эскизы, которые я нередко предваряю изданиям моих сочинений могли бы называться «звуковой картой» «Muro d'orizzonte - название этого сочинения почти что в форме оксюморона.. Изображение, загадка, То, что рождает в сознании пространственные иллюзии...[...] В нашем сознании иллюзия пространства и пространство иллюзий, создают определенные представления. Звуковые карты создают схемы кругосветного плавания вокруг архипелага композиции и их созидующих способностей. Карты, которые сбивают с пути, чтобы нас переориентировать в нужном направлении .»⁴²⁹

Не менее важным понятием, помимо гуссерлевского «горизонта сознания», или трудно переводимого «Muro d'orizzonte» который существует для С.Шаррино, скорее в метафорическом значении, становится бергсоговское понимание времени. Хотя, и делёзовская трактовка Эона и Хроноса предстает не менее абстрактной и образной: «Если Хронос неотделим от тел, которые полностью заполняют его в качестве причин и материи, то Эон населен эффектами, которые мелькают по нему, никогда не заполняя. Если Хронос ограничен и бесконечен, то Эон безграничен как будущее и прошлое, но конечен как мгновение. Если Хронос неизменно цикличен и неотделим от происшествий, типа ускорений и стопорений, взрывов и застывании, то Эон

⁴²⁷ Stockhausen K. Texte zur Musik. Bde 1-6. Köln, p. 255 Цит. по: С. САВЕНКО. Карлхайнц Штокхаузен <http://www.opentextnn.ru/music/personalia/schtokhauzen/> 13.01.2013

⁴²⁸ Ibidem.

⁴²⁹ Salvatore Sciarrino, *Carte da suono scritti* 1981-2001, CIDIM-Novecento, 2001 462 s.

простирается по прямой линии - простирается в обоих смыслах-направлениях. Всегда уже прошедший или вечно вот-вот наступающий, Эон - это вечная истина времени: *чистая пустая форма времени*».⁴³⁰

Вокруг Эоновой пустоты вращается композиция С.Шаррино *Vanitas*⁴³¹: пустая форма времени это гигантская парафраза канцоны *Stardust* (1927, Текст Mitchell Parish музыка Hoagy Carmichael). Известные атрибуты жанра *Vanitas* в изобразительном искусстве – это символы, встречающиеся на полотнах, призванные напоминать о бренности человеческой жизни и о преходящести удовольствий и достижений, такие как череп – символ неизбежности смерти, гнилые фрукты – символ старения, и увядающие цветы, которые и становятся изобразительным символом Шарриновского *Vanitas*. Растягивая и деформируя до невозможности канцону *Stardust*- ее простую гармоническую структуру, подвергающуюся преобразованиям, С.Шаррино намеренно расширяет петлю времени, насыщая его дыханием пустоты.

«Цветы – истинные вошедшие в это сочинении: они красивые, но эфемерные. Никогда музыка и главные герои *Vanitas*. Песни, воплощающие образы цветов, сорванных цветов не сможет быть претензией на образную универсальность, адекватно отразить чувство смерти. С бережностью стилизации выдерживающей сопротивление вечности, песня собирает мгновения, которые разоблачают хрупкую сущность человека. Среди наиболее далеких, наиболее зарытых воспоминаний, каждый из нас сохранил в памяти какую-либо песню, которая связана с некоторым периодом нашего прошлого, и представляет своего рода концентрированную точку ностальгии.»⁴³²

Простая гармоническая структура *Stardust* может быть выражена в последовательности на следующем рисунке.

Прозрачные флажолеты, открывающие композицию, создают ощущение эфемерности и пустоты , но вместе с тем они буквально очерчивают первые гармонические созвучия.

⁴³⁰ Делёз Ж. Логика смысла: Пер. с фр.- Фуко М. Д 29 *Theatrum philosophicum*: Пер. с фр.-М.: "Раритет", Екатеринбург.(460с). <http://www.electroniclibrary21.ru/philosophy/delez/02.shtml> 10.01.2013

⁴³¹ *vanitas* (лат. *vanitas*, букв. — «суета, тщеславие») — жанр живописи эпохи барокко, аллегорический натюрморт, композиционным центром которого традиционно является человеческий череп. Подобные картины, ранняя стадия развития натюрморта предназначались для напоминания о быстротечности жизни, тщетности удовольствий и

и в Нидерландах в XVI и XVII веках, NO (2001), р. 80.



Динамика, присущая С.Шаррино, колеблется между полнейшей тишиной, частичной *pppp* и громкостным указанием *f*.

ПРИМЕР № 39

ПРИМЕР № 40

Вокальные пассажи, исходящие из длинных нот, намеренно растягивают мелодическую линию. Сами средства, применяемые С.Шаррино в анаморфозах канцоны, кажутся слишком простыми: пассажи фортепиано, флажолеты виолончели, и к тому же невероятно камерный состав (вокалистка, виолончель и фортепиано) для подобного масштаба, сопоставимого разве что с камерной оперой.

Растягивая до неузнаваемости каждый аккорд, повторяя звуки, трансформируя их в гулкое эхо, отзывающейся пустоты, композитор дематериализует канцону: она становится просто шлейфом пустых воспоминаний поверхности. При простоте изложения эффект от преобразований, свойственный его концепции анаморфоз⁴³³, подобен оптическим иллюзиям – отражению в кривом зеркале, бесконечно растягивающем преобразованный объект, «дробя до бесконечности каждый момент настоящего в обоих направлениях сразу.»⁴³⁴

Натюрморт, замороженное движение жизни - ощущение, которое отчасти создает и намеренная простота изложения, где фортепианные пассажи поначалу просто аккомпанируют вокалистке, а

⁴³⁴ Делёз Ж. Логика смысла: Пер. с фр.- Фуко М. Д 29 *Theatrum philosophicum*: Пер. с фр.-М.: "Раритет", Екатеринбург.(460с). <http://www.electroniclibrary21.ru/philosophy/delez/02.shtml> 10.01.2013

виолончель сопровождает их своими эфемерными флажолетами, или создает впечатление эха, отражая вокальную строчку:

Salvatore Sciarrino

a P. Giorgio Catalani

VANITAS

natura morta in un atto

(Senza tempo)

Violino (n. llo): *p*, *(poco)*, *f*, *fp*

Piano: *p*, *fp*, *p*

Violino: *fp*, *f sub.*, *(pp)*, *fp*

Piano: *p*, *3*

Instructions: *senza trem.*, *eco*, *(poco)*, *senza Pd.*, *ThP. sempre*

Дальнейшее развитие, безусловно, не ограничивается этими приемами: «бегства в добровольную бедность» не происходит. Невероятно виртуозная, полная мелкой пальцевой техники пария фортепиано во второй части, носит иной характер, но что парадоксально, что в этой виртуозности отсутствует движение, поскольку оно носит характер круговорота:

«Согласно Эону, пишет Ж.Делёз, только прошлое и будущее присущи или содержатся во времени. Вместо настоящего, вбирающего в себя прошлое и будущее, здесь прошлое и будущее делят между собой каждый момент настоящего, дробя его до бесконечности на прошлое и будущее - в обоих смыслах-направлениях сразу. Именно этот момент без "толщины" и протяжения разделяет каждое настоящее на прошлое и будущее, а не обширные и "толстые" настоящие охватывают собой будущее и прошлое в их взаимном соотношении.»⁴³⁵

⁴³⁵ Делёз Ж. Логика смысла: Пер. с фр.- Фуко М. Д 29 Theatrum philosophicum: Пер. с фр.-М.: "Раритет", Екатеринбург.(460с). <http://www.electroniclibrary21.ru/philosophy/delez/02.shtml> 10.01.2013

Пустота Vanitas – это гулкий резонанс бесконечности, разбитое на мельчайшие осколки зеркало, которое утратило способность адекватного отражения предметов.

Пустая форма времени Эона, соответствующая концепции Vanitas, противопоставлена Хроносу: «Если Хронос неотделим от тел, которые полностью заполняют его в качестве причин, и материи, то Эон населен эффектами, которые мелькают по нему, никогда не заполняя. Если Хронос ограничен и бесконечен, то Эон безграничен как будущее и прошлое, но конечен как мгновение. Если Хронос неизменно цикличен и неотделим от происшествий типа ускорений и стопорений, взрывов и застывании - то Эон простирается по прямой линии - простирается в обоих смыслах-направлениях.»⁴³⁶

В своем стремлении к музыкальным формам которые бы были адекватны процессам деятельности сознания, и памяти, для С. Шаррино теория длительности А.Бергсона интересна, так как она связана с его же теорией памяти: то что мы помним, продолжает существовать при памяти и поэтому проникает в настоящее; прошлое и настоящее не являются взаимно внеположными, однако смешаны во время чего единстве познания. Вся концепция длительности и времени А.Бергсона основывается на элементарном смешении настоящих хроник, воспоминаний с прошлыми событиями. Смешение настоящего и вспоминаемых прошлых явлений, по-видимому лежащих в бытность основе идеи времени является примером смешения акта познания и того что познается. Это смешение акта познания с познаваемым объектом отражено в книге "Материя и память". Здесь А.Бергсон пишет "Я называю материей совокупность образов, а восприятием материи- те же самые образы в продолжение их отношении к возможному действию одного определенного образа - моего тела"⁴³⁷.

Одна из частей цикла "Opera per flauto" носит название «Часы Бергсона» ("L'orologio di Bergson") В аннотации к этому сочинению, С.Шаррино в свойственной ему метафорической манере описывает свое понимание содержания этой пьесы – ее своеобразный сюжет: «А.Бергсон брал стакан, помещивал в нем ложечкой и говорил слушателям: «надо подождать, пока сахар растворится»⁴³⁸. Необходимо знать, что во время своих лекций Бергсон делал так, что все присутствующие «пробовали на вкус» субъективность времени. Один из этих экспериментов достаточно очевиден: кладется определенное количество сахара в определенное количество воды, и, чтобы сахар растворился, требуется определенное количество времени. Каждому это время кажется разным, причем кому-то — нескончаемым. Было бы естественно представить, что А.Бергсон носил часы, и тогда бы его знание сводилось к точной оценке. «Часы Бергсона»

⁴³⁶ Там же.

⁴³⁷ Бергсон А. Материя и память. 1896. Часть 1. Анри Бергсон (фр.) philosophy.ru/library/berg/bergson_materia.html 13.01.2013

⁴³⁸ Sciarrino S.- L'opera per flauto vol. 2: Addio case del vento, L'orologio di Bergson, Morte tamburo.

отбивают сильные доли, по-видимому, всегда одинаково. Когда пульсация прекращается, мы продолжаем идти по следам нашего восприятия. В середине на эти доли (удары часов) приходится вереницы однородных событий, сонаправленные времени или же противоположные его течению.

Эта пьеса необычным образом использует самые элементарные артикуляции, удаленные и повторяющиеся звуки, так как это бывает с контрастами в живописи — то периодически, то дискретно (с перерывами). В игру вступают: устойчивость, направленность образа, но в особенности — разорванность пространства и времени, из которой берет свое начало множественность пространств.

— Множество предметов и песок увлекают за собой, в свою очередь
Вещи, образующие преграды
Внезапно река перестает течь потому, что раньше текла.⁴³⁹

«Ощущения звука дают нам ясно выраженные степени интенсивности. Мы уже сказали, что следует учитывать аффективный характер этих ощущений, потрясение, испытываемое всем организмом. Мы показали, что очень интенсивный звук поглощает наше внимание, вытесняет все остальные ощущения. Но попробуйте отвлечься от толчка, резко выраженной вибрации, которую вы иногда испытываете в голове или даже во всем теле. Отвлекитесь от соперничества между одновременными звуками; что тогда останется от звука, помимо неопределимого качества, состоящего в том, что мы его слышим? Однако вы тотчас переводите это качество в количество, ибо вы тысячу раз получали этот звук, ударяя, например, по какому-нибудь предмету, и тратили при этом определенное количество усилия. Вы также знаете, до какой степени вы должны напрягать голос, чтобы вызвать один и тот же звук; и когда вы превращаете интенсивность звука в величину, в вашем сознании тотчас возникает идея этого усилия. Вундт обратил внимание на весьма своеобразное сцепление в человеческом мозгу голосовых и слуховых нервов. Часто говорят, что слышать — это то же самое, что беседовать с самим собой. Некоторые невротики не могут присутствовать при разговоре, не шевеля губами; они только в более сильной форме проявляют то, что происходит в каждом из нас. Разве можно было бы понять могучую, или, скорее, гипнотизирующую власть музыки, если не допустить, что мы внутренне повторяем слышимые звуки, что мы как будто погружаемся в психическое состояние играющего; правда, это состояние оригинально; вы не можете его выразить, но оно вам внушается движениями, которые перенимает ваше тело.»⁴⁴⁰

⁴³⁹ <http://www.ccm.ru/index.php?page=studio&part=repertoire&composer=sciarrino&work=clock> 10.01.2013

⁴⁴⁰ Анри Бергсон Опыт о непосредственных данных сознания <http://elenakosilova.narod.ru/studia2/bergson1.htm> 10.-01.2013

На этом гипнотизирующем эффекте и основывается, с одной стороны шарриновский эффект устойчивости, направленности образа, а с другой стороны - «разорванность пространства и времени, из которой берет свое начало множественность пространств.»

Цитируя Ж.Делёза, «это настоящее не разрушения или осуществления - это настоящее контр-осуществления, которое не дает первому уничтожить второе, а второму раствориться в первом. Настоящее контр-осуществления дублирует двойника».⁴⁴¹

XXIV

Двадцать четвертая серия: коммуникация событий: расщепление причинных связей

Согласно Ж.Делёзу события и понятия также имеют различную природу: «События - это не понятия. Приписываемая им противоречивость (манифестируемая в понятии) есть как раз результат их несовместимости, а не наоборот».⁴⁴² Что такое событие с делёзовской точки зрения и, что такое звуковое событие в новой музыке, уже было определено в одной из предыдущих глав. Относительно коммуникации событий, подверженных принципу расщепления причинных связей, обратимся к творчеству Х.Лахенманна.

"Если композитор объединяет совершенно несвязные вещи, которые не имеют, кажется, ничего общего между собой, тогда они объединяются волею одного человека. И это не случайное линейное развёртывание, но *континуум*, который нельзя ощутить ни как акустический, ни как абстрактный принцип /.../ такой континуум может быть воображаемым, галлюцинирующим, это и есть *экзистенциальные опыты*, которые действуют через мою креативную волю" ⁴⁴³ Репрезентируя собственный внемузыкальный контекст, Х.Лахенманн «преломляя в ряде своих инструментальных сочинений эту "континуальную" идею, в основном, умалчивает о наличии подобных связей, рассчитывая исключительно на "говорящую" выразительность инструментально- конкретных средств и интенционально-экспрессивный характер своей музы-

⁴⁴¹ Делёз Ж. Логика смысла: Пер. с фр.- Фуко М. Д 29 Theatrum philosophicum: Пер. с фр.-М.: "Раритет", Екатеринбург.(460с). <http://www.electroniclibrary21.ru/philosophy/delez/02.shtml> 10.01.2013

⁴⁴² Делёз Ж. Логика смысла: Пер. с фр.- Фуко М. Д 29 Theatrum philosophicum: Пер. с фр.-М.: "Раритет", Екатеринбург.(460с). <http://www.electroniclibrary21.ru/philosophy/delez/02.shtml> 10.01.2013

⁴⁴³ Х.Лахенманн, 1996, с. 213Цит. по: Н.Колико Хельмут Лахенманн: Эстетическая технология (с. 97) диссертация кандидата искусствоведения Москва 2002г. 177 с.

ки.»⁴⁴⁴ В композиции "... *Zwei Gefühle...* ", *Musik mit Leonardo*, он утверждает, что там отсутствует музыкальный стержень, объединяющий все события – однако, ни один из процессов принятия композиционных решений композитора не сводится к несовместимому материалу; скорее они находятся в 'отношениях причины и эффекта. «Причины соотносятся в глубине в характерном для них единстве, а эффекты поддерживают на поверхности специфические отношения иного.»⁴⁴⁵ И их взаимодействие является звуками, которые следуют из физической активности музыкантов, некоторые из которых традиционные, а иные и совсем не традиционные. Причина нетрадиционного звукоизвлечения соответствует определенному эффекту.

Нередко звуки сознательно выставлены как подлинные акустические последствия определенных действий, где композиционные решения, слышимые как таковые, часто принимают форму своего рода псевдопричинной связи: звуковые события "вызывают" друг друга по аналогии с акустикой событий в немзыкальном мире. Х.Лахенманн использует фрагментацию в формообразовании как один из методов принуждения слушателя обратиться к своим собственным актам восприятия. Это должно привести к нашему активному поиску и формированию связей между звуковым и визуальным уровнями. Уровень соотношения текста и музыки находится на уровне обмена функциями: вербального и звукового. Слушатель выступает в роли читателя: Дэвид Лессер отмечает что «некоторые критики предположили, что это композиция 'чрезвычайно бесформенна» в любом традиционно поддающемся анализу смысле»⁴⁴⁶.

Процесс музыкально-смыслового восприятия и «коммуникации звуковых событий» у Х.Лахенманна происходит в виде импульса энергии исполнительского жеста и понимания его места в общей структуре композиции, Д. Лессер применительно к сочинениям Х.Лахенманна разных лет об этом пишет следующее: "... конфликт двойных напряженных отношений между отличающимися формами акустических явлений, как в *Wiegenmusik* (1963), где напряженные отношения между исполнительским жестом и нашим акустическим восприятием и между звуковым распадом и тишиной находят особенно трогательное появление, или в монументальном *Klangschatten – mein Saitenspiel* (1972), где композитор упомянул работу «Доверие диалектике отказа.» Это могло быть замечено и даже в более свежем *Mouvement (-vor der Erstarrung)* (1982-1984), где композитор, кажется, повторно оценивает многие из структурных принципов этого более раннего множества в радикально ускоренном контексте, типичном для многих его работ с mid-/late 1980-ых и в начале 1990-ых. Х.Лахенманн также исследует врожденные напряженные отношения между ожиданием и предвзятыми мнениями слушателей ... чрезвычайно богатые поверхности лучшей работы композитора, с их часто очень быстрым чередованием структур и

⁴⁴⁴ Н.Колико Хельмут Лахенманн: Эстетическая технология (с. 98) диссертация кандидата искусствоведения Москва 2002г.- 177 с.

⁴⁴⁵ Делёз Ж. Логика смысла: Пер. с фр.- Фуко М. Д 29 *Theatrum philosophicum*: Пер. с фр.-М.: "Раритет", Екатеринбург.(460с). <http://www.electroniclibrary21.ru/philosophy/delez/02.shtml> 10.01.2013

⁴⁴⁶ Lesser, D. (2004). Dialectic and Form in the Music of Helmut Lachenmann. *Contemporary Music Review*, 23(3), 107-114.p 107

игры методов, которые формируют пары или группы в диалектической оппозиции друг другу, поверхностные индикаторы другого более глубоко похороненного в глубине события.”⁴⁴⁷

Формальные структуры Х.Лахенманна, возможно, не являются полностью систематическими в отношении следования определенной структурной идее. А что касается структурализма немецкого композитора, то он уже неоднократно упоминался в качестве отправной точки его творческих идей, которые всегда глубоко прослушаны и нередко остаются у слушателя в качестве «схемы памяти», аналогичной тем рычагам восприятия, которые предпринимал в своей музыке С.Шаррино.

Музыка Х.Лахенманна является также эмпирической в том смысле, что она полагается на фактическое акустическое тестирование: «У меня не всегда присутствует точность внутреннего слышания и иногда предполагаемые шумы оказываются несколько более бледными в сравнении с тем, что бы мне хотелось: но существует также и экспериментальный путь: я могу свои просчеты исправить в процессе репетиций и контактов с исполнителем.»⁴⁴⁸

Звуковые и формальные элементы настолько переплетены в его музыке, что тембровое восприятие становится частью формального понимания: нет никаких пустых структур, которые просто "заполнены" материалом, а, скорее, именно в активном слушании всех элементов музыки каждое звучание, приходит к своему формальному пониманию. В процессе слушания музыки Х.Лахенманна, мы создаем наш смысл целого, делая предположения – осознанно или интуитивно, относительно значений частей формы. Структурируя звуковые события в соответствии с временной сеткой, заявленной композитором в качестве логического руководства формообразования, он направляет наше тембровое восприятие в нужное ему русло.

Дэвид Гурон (David Huron) – исследователь психологии ожидания в музыке в своей книге *Anticipation: Music and the Psychology of Expectation* - (Томительное Ожидание: «Музыка и Психология Ожидания») объясняет свою терминологию следующим образом: “Схематические ожидания представляют собой образцы событий. Различные схемы могут существовать для различных стилей или жанров, так же, как и для общих образцов - взаимные стилистические границы. Действительные ожидания представляют долгосрочные образцы, являющиеся результатом повторного подвергания единственного эпизода или символа анализу. Динамические ожидания представляют краткосрочные образцы, которые обновлены в режиме реального времени, особенно во время подвергания новому слуховому опыту, такому как слушание музыкальной работы впервые”.⁴⁴⁹

Х.Лахенманн управляет всеми этими тремя формами ожидания. Схематические ожидания основываются на переживании событий «конкретной инструментальной музыки» -

⁴⁴⁷ Lesser, D. (2004). Dialectic and Form in the Music of Helmut Lachenmann. *Contemporary Music Review*, 23(3), 107-114.p. 111

⁴⁴⁸ Coleman, G. (2008). [In conversation with Helmut Lachenmann]. Audio recording, retrieved 28/5/10 from <http://slought.org/content/11401/>

⁴⁴⁹ Huron, D. (2006). p 231 *Sweet Anticipation: Music and the Psychology of Expectation*. Cambridge, Mass. and London: The MIT Press.

представленных композитором звуковых схемах, действительные – выстраивают движение отдельных звуковых объектов в единую логическую линию, а динамические обновляют эти схемы в режиме реального времени, соединяясь с энергией исполнительского жеста.

По этому поводу сам Х.Лахенманн пишет следующее: "Открытие белых пятен - будь то область звучаний или принципов организации, всегда должно проверяться и сопоставляться - я не уверен в точности определений - с видениями [*Visionen*], ощущениями человека, сложившимися в совершенно определённых ситуациях. Вероятно, есть нечто наподобие "музыкальных архетипов". Мне кажется, есть глубокие коллективные опыты, которые действительны для всех людей, несмотря на все различия культурных, исторических и географических условий. Каждый человек имеет мать и каждый человек конфрontiрует с элементами природы. Есть архетипы бюргерского общества. Нечто сходное я могу представить и в музыке. Я полагаю, поиск постоянно иного континуума оправдан, поскольку эти континуумы направлены на те сферы, которые нас действительно затрагивают; они обращены к нашим актуальным вневременным опытам, потребностям, стремлениям. О нашей духовной организации, а также о нашей коллективной духовной основе можно говорить только неточно и приблизительно, но интуиция в этих вещах реагирует точно. Это вещи, к которым, в конце концов, приводит музыка, но в своих попытках говорить о них или описывать их нам надлежит только опосредованно и выборочно. Так или иначе, к ним можно будет найти дорогу"⁴⁵⁰ В своем эссе "Hören wehrlos – ohne Hören", Х.Лахенманн утверждает, что слушателю звуковое восприятие необходимо пропускать через себя.⁴⁵¹ Он бросает вызов своей аудитории, призывая к особой работе восприятия через «отличительную комбинацию линейного несходства и преграду ясных структурных единиц»⁴⁵².

Ж.Делёз, подобно системе психологических ожиданий слушателя, также описывает троичную структуру синтеза коммуникативных средств: «Несовозможность – это средство коммуникации. Дело не в том, что дизъюнкция превратилась в простую конъюнкцию. Есть три разных типа синтеза: коннективный синтез (если..., то), сопровождающий построение единичной серии; конъюнктивный синтез (и) - способ построения сходящихся серий; и дизъюнктивный синтез (или), распределяющий расходящиеся серии: *conexa, con-juncta, disjuncta*.

Объясняя особенности применения провозглашенных им звуковых типов новой музыки, Х.Лахенманн характеризует их как круг комплексного восприятия их составляющих: «... звуковая типология, которой я увлекся приблизительно 30 лет назад, чьи пять форм – каденционный звук, тембровый звук, колеблющийся звуковой, структурный звуковой, структурный звук или действительно звуковая интонация, тембр, звуковое клевание, звуковая

⁴⁵⁰ Х.Лахенманн, 1996, с. 215 Цит. по: Н.Колико Хельмут Лахенманн: Эстетическая технология (с. 99) диссертация кандидата искусствоведения Москва 2002г.

⁴⁵¹ Х. Лахенман (2004). Musik als Existentielle Erfahrung. Wiesbaden, Leipzig and Paris: Breitkopf & Hdtel.117

⁴⁵² . Лахенман (2004). Musik als Existentielle Erfahrung. Wiesbaden, Leipzig and Paris: Breitkopf & Hdtel.117

структура - получают последовательно друг от друга и – частично как звуки: частично, поскольку процесс расторгает дуальность звука и формы, вместо этого диалектически нацеливая один на другой».⁴⁵³

«Согласно общему правилу, пишет Ж.Делёз, две вещи утверждаются одновременно лишь в той мере, в какой отрицается, подавляется изнутри различие между ними, даже если степень этого подавления такова, что грозит вызвать не только исчезновение данных различий, но и появление новых. Разумеется, тождество здесь - это не тождество безразличия. Именно на *основе тождества* происходит одновременное утверждение противоположностей - и не важно, делаем ли мы акцент на одной из противоположностей, дабы обнаружить другую, или же производим синтез обеих. Напротив, мы говорим об операции, согласно которой две вещи или два определения утверждаются *благодаря* их различию, то есть что они становятся объектами одновременного утверждения только потому, что утверждается их различие, ибо оно само утвердительно».⁴⁵⁴

Аналогичным образом посредством утверждения различия звуковых типов новой музыки, строится структура композиции, репрезентирующей и утверждающей их благодаря внутренним различиям, но в то же время и принадлежностью к общему семейству, не связанному с прежней музыкальной эстетикой.

С.Шаррино, сознательно стремящийся к анти-риторическому контексту в своем творчестве, декларируемом им, в его опубликованных лекциях⁴⁵⁵, основывает развитие своей музыкальной композиции на предварительных схемах - звуковых картах, которые уже приводились выше: «В описании музыкальной формы, пишет композитор, - нужно всегда рассматривать целостную картину, чтобы видеть, каким образом, в соответствии с какой концепцией элементы располагают себя на временной плоскости. Они подобны перцепционным тропам, которые нужно объяснить, слушателю, который слышит отдельные фрагменты и складывает их в общую картину».⁴⁵⁶

В соответствии с этими особенностями, «музыка С.Шаррино требует не только сконцентрированного внимания к микроскопическим звуковым эффектам, но также каждый из них отталкивается от традиционных ожиданий слушания – поисков формы, диалектики, значения. Развитие его музыки вызывает скорее визуальные а не музыкальные аналогии, концентрирующиеся на бесконечно мало изменяющихся отношениях между чрезвычайно статическими, неразвивающимися звуковыми объектами или комплексами звуковых объектов, определяемых свое местонахождение в космическом времени.»⁴⁵⁷

⁴⁵³ X. Лахенманн(2004). Philosophy of composition - is there such a thing? In F. Agsteribbe, S. Beelaert, P. Dejjans & J. D'hoë (eds.), *Identity and Difference*. Leuven: Leuven University Press, 55-69. (P.60) (Лахенманн 2004b: 60)

⁴⁵⁴ . Делёз Ж. Логика смысла: Пер. с фр.- Фуко М. Д 29 Theatrum philosophicum: Пер. с фр.-М.: "Раритет", Екатеринбург.(460с). <http://www.electroniclibrary21.ru/philosophy/delez/02.shtml> 10.01.2013

⁴⁵⁵ Salvatore Sciarrino's Le Figure Della Musica da Beethoven a oggi Ricordi (1998) 264 s.

⁴⁵⁶ Martin KALTENECKER, Gérard PESSON //Entretien avec Salvatore Sciarrino] dansEntretiens n°9, décembre 1990, Paris, p. 135-142.

⁴⁵⁷ THOMAS, Gavin *The poetics of extremity*, //The Musical Times», vol. 134, no. 1802 (April 1993), 1993, pp. 193-196

Выявление риторического континуума в соответствии с экзистенциальными установками Х.Лахенманна возможно, главным образом, благодаря максимальной степени концентрации музыкального слуха. Аналогичной представляется и анти-риторика С.Шаррино, несмотря на присутствие приставки «анти», рычаги музыкального восприятия идентичны. Они требуют высвобождения сознания для экзистенциального слушания.

Коммуникация звуковых событий в соответствии с этими установками оказывается аналогичной и в то же время различной: а в основе подобного тождества, - говоря словами Ж.Делёза⁴⁵⁸, происходит одновременное утверждение противоположностей - и не важно, делаем ли мы акцент на одной из противоположностей, дабы обнаружить другую, или же производим синтез обеих.

XXV

Двадцать пятая серия: единоголосие

Пройдя уже более, чем половину своего пути, в области анализа «Логики смысла», и Ж.Делёз, и этот зеркалоподобный анализ в русле шарриновских анаморфоз оказался в сложной ситуации, и в некотором роде зашел в тупик.

Пытаясь выяснить природу алогичной «совозможности и несовозможности событий, по мере того, как расхождение утвердилось а дизъюнкция стала позитивным синтезом, создалось впечатление, что все события - даже противоположные - совозможны, что они "интер-выразительны" (s'enter' expriment)⁴⁵⁹. Эта фраза Делёза отвечает и возникшим трудностям системного анализа творчества С.Шаррино и Х.Лахенманна, спровоцированного трактатом Ж.Делёза. В конечном счете противоречия также обнаружили свою оборотную сторону, превратившую риторические тенденции в анти-риторику.

«Единоголосие Бытия не означает, что существует одно и то же Бытие. Напротив, сущности множатся и делятся; все они - плод дизъюнктивного синтеза, они сами разобщены и несводимы, *membra disjuncta*. Единоголосие Бытия означает, что Бытие - это Голос, который говорит, и говорит обо всем в одном и том же "смысле". То, о чем говорится, - вовсе не одно и то же, но Бытие - одно и то же для всего, о чем оно говорит. Таким образом, оно – уникальное событие во всем, что происходит даже с самыми разными вещами, *Eventum tantum* для всех событий, предельная форма всех форм, остающихся в нем разобщенными, но вступающих в резонанс и

⁴⁵⁸ Делёз Ж. Логика смысла: Пер. с фр.- Фуко М. Д 29 Theatrum philosophicum: Пер. с фр.-М.: "Раритет", Екатеринбург.(460с). <http://www.electroniclibrary21.ru/philosophy/delez/02.shtml> 10.01.2013

⁴⁵⁹ Там же.

размножение своих дизъюнкций.» Таким образом, даже несхожие вещи оказываются единоголосны и имеют тенденцию к единению.»⁴⁶⁰

«Единоголосие Бытия сливается с позитивным применением дизъюнктивного синтеза, который и есть высшее утверждение. Это само вечное возвращение, или - как мы видели в случае идеальной игры - утверждение всех шансов в единичном моменте, уникальный бросок всех метаний кости, одно-единственное Бытие всех форм и всех времен, единое упорство всего существующего, единственный призрак всего живого, единственный голос гула всех голосов, отзвук всех капель воды в море.»⁴⁶¹

Этот «отзвук и призрак всего живого» - одно из воплощений конкретной инструментальной музыки Х.Лакхенманна, и одновременно *carte de suono* – звуковая карта С. Шарррино. При всех кардинальных различиях в эстетических ориентирах эти два композитора необыкновенно чувствительны к отзвукам и звуковым призракам окружающего мира.

«Было бы ошибкой смешивать единоголосие говорящего Бытия с псевдо-единоголосием всего того, о чем оно говорит. Но в то же самое время, если Бытие не может высказываться, не происходя при этом; если Бытие - это уникальное событие, в котором все события коммуницируют друг с другом, - то единоголосие относится как к тому, что имеет место быть, так и к тому, что высказывается. Единоголосие означает, что происходящее и проговариваемое - одно и то же: атрибут всех тел или положений вещей, а также выражаемое всех предложений. Единоголосие означает тождество нозматического атрибута и лингвистически выражаемого - событие и смысл». Тождество события и смысла еще в большей степени соответствует общему единоголосию, так как именно акустическое событие несет собой определенный смысл, форму выражения и способ воздействия.

«Моя композиционная логическая модель из шестидесятых годов, та идея «*musique concrète instrumentale*», которая приобщает энергетический аспект произведенного события звука, его "вещественность" к процессу композиции, и часто даже предметно обсуждаема, не могла ограничиваться только этими факторами. Если эта модель хотела оставаться живой – а не просто становиться отчуждением инструментального звука».⁴⁶² Композитор ищет, то, что заявляло о себе уже в опере «Девочка со спичками» а, именно, расширение композиционных возможностей в направлении того, что социально-критическое образование авангарда когда-то исключало.

⁴⁶⁰ Там же.

⁴⁶¹ Делёз Ж. Логика смысла: Пер. с фр.- Фуко М. Д 29 *Theatrum philosophicum*: Пер. с фр.- М.: "Раритет", Екатеринбург.(460с). <http://www.electroniclibrary21.ru/philosophy/delez/02.shtml> 10.01.2013

⁴⁶² Lachenmann, Helmut (1994), 'Schwankungen am Rand - Fluctuations at the Edge', CD booklet note to *Schwankungen am Rand* (ECM New Series 1789, 461949-2).

Это поиски адекватных перцептивных рычагов отталкиваются от опровержения привычного, как в случае с Х.Лакхенманном, и нацелены на идею невероятного преобразования привычных моделей средствами анаморфоз и оптических иллюзий у С.Шаррино. Две, казалось бы различные тенденции, обнаруживают вместе с тем полнейшее единогласие.

«Начиная с композиций TemA и Air, моя музыка стремилась к твердо построенному опровержению и исключению того, что мне казалось инерцией слушательских ожиданий, принятых обществом... – утверждает Х.Лакхенманн, если акт создания предназначен к тому, чтобы выйти за рамки тавтологического использования существующих ранее выразительных форм как и прежних особенностей творческого акта, чтобы наполнить человеческий потенциал, который предоставляет человеку достоинство и способность действовать на основе этого познания. Мои композиции ни в коем случае не соединение, но скорее демонтаж и, в большей степени, конфронтация взаимосвязей и потребностей музыкального вещества... у музыки.. есть значение, и способность указывать на определенные структуры - то есть, на факты и возможности вокруг нас и в пределах нас».⁴⁶³

Свой принцип анаморфоз – двойственности звука и его эха – отражения, зеркального искажения, С.Шаррино объясняет универсальной бинарностью, присущей слуховому восприятию: «В нашем восприятии необходимость причинно-следственных связей служит также и для объединения разнородных элементов. В реальности звуки или сочетания звуков, которые интересуют нас, могут быть выделенными из тишины или из других звуков: и именно наше слуховое восприятие будет объединять их. Оно учреждает безошибочную сеть отношений между элементами, которую получает. Каковы критерии, с которыми мы можем соотнести данные ощущения? Первый критерий - качество звучания. Между звуками сходство и подобие - составляет важнейший элемент для восприимчивого механизма, основанного на двойственности знакомого - незнакомого. Естественно мы почувствовали, что речь идет о бинарной системе, на которой функционируют как человеческий мозг, процессы информационных технологий. Мы различаем минимальное следование элементов. Так между двумя элементами соотношение может различным: второй может быть равным или иным по отношению к первому. Знать и узнавать – это такой бинарный механизм, который осуществляется в микрокосме нашего сознания, для способа вычленения мельчайшей пары частиц из данных бесконечных чисел.»⁴⁶⁴

Принцип анаморфоз расширяет и проектирует новые формы вместо того, чтобы их сводить к видимым пределам. Процесс носит в себе не только характер технического любопытства иллюзионистского преобразования предмета, но и содержит в себе мощный механизм оптической иллюзии и философию искусственной реальности. Оно соразмеряет внутреннее и внешнее,

⁴⁶³ Lachenmann, Helmut (1994), 'Schwankungen am Rand - Fluctuations at the Edge', CD booklet note to *Schwankungen am Rand* (ECM New Series 1789, 461949-2).

⁴⁶⁴ Sciarrino Salvatore Le figure della musica. Da Beethoven a oggi, Ricordi, Milano (1998), 264 s.(s. 62 96)

реальное и невозможное. «Каждая индивидуальность уподобилась бы при этом зеркалу, собирающему на себе сингулярности, а каждый мир - перспективе в этом зеркале. В этом главный смысл контр-осуществления».⁴⁶⁵

Зеркальность или принцип палиндрома – внутренней обратимости можно встретить и в литературной области: применение предложений –палиндромов является одной из специфических особенностей языка В.Набокова. При этом обнаруживается обратная- зазеркальная страна смысла, где вторая половина фразы становится своего рода анаморфозом первой. «Принцип взаимоперехода можно уподобить палиндрому. Палиндром – перевертень. Механизм палиндрома, как известно, ориентирован на то, чтобы видеть фразу целиком, хотя бы мыслительным взором, и читать ее в обоих направлениях, в обратном порядке (наоборот). В. Набоковым чутко улавливается одновременность протекания различных процессов, развивающихся в одном направлении идвигающихся в противоположном. «Сходства – это лишь тени различий. Различные люди усматривают различные сходства и сходные различия». Истинная суть, «паутина смысла» скрыты не в «наоборотном совпадении, не в тексте, но в текстуре».⁴⁶⁶

Слова Ж.Делёза, относительно вечного возвращения, которое во многом репрезентирует шарриновский принцип анаморфоз, оказываются как будто бы адресованы его творческой концепции преображенной реальности: «Мы возвышаем каждое событие до мощи вечного возвращения, чтобы индивидуальность, рожденная исчезнуть, утверждала свою дистанцию по отношению к любому другому событию. Утверждая эту дистанцию, она следует ей и соединяется с ней, проходя через все прочие индивидуальности, включенные в другие события, и извлекает из этой дистанции уникальное Событие, которое опять же и есть она сама ли, скорее, универсальная свобода».⁴⁶⁷

Зеркальные иллюзии анаморфоз создают парадоксальное «соответствие несоответствий» оригинала - его отражению, деформируя временные координаты, производя шизофренический эффект, множественностью осколочных отраженных элементов: "В большинстве этих времен мы не существуем; в каких-то существуете вы, а я - нет; в других есть я, но нет вас; в иных существуем мы оба. В одном из них, когда счастливый случай выпал мне, вы явились в мой дом; в другом - вы, проходя по саду, нашли меня мертвым. ...Вечно разветвляясь, время идет к неисчислимым вариантам будущего. В одном из них я ваш враг. ...Будущее уже на пороге... и все

⁴⁶⁵ Делёз Ж. Логика смысла: Пер. с фр.- Фуко М. Д 29 Theatrum philosophicum: Пер. с фр.- М.: "Раритет", Екатеринбург.(460с). <http://www.electroniclibrary21.ru/philosophy/delez/02.shtml> 10.01.2013

⁴⁶⁶ Л. Рягузова «Принцип палиндрома или внутренняя обратимость в текстах В.Набокова» //Логический анализ языка, Семантика начала и конца М.: «Индрик», 2002. — 648 с. Отв. ред. Н. Д. Арутюнова. В. с.469-479

⁴⁶⁷ Там же

же я - ваш друг. Он на миг стал ко мне спиной. Мой револьвер был давно наготове. Я выстрелил, целясь как можно тщательней"⁴⁶⁸

XXVI

Двадцать шестая серия: язык

События являются первопричиной языка⁴⁶⁹, – считает Ж.Делёз. Но сама возможность еще не говорит о его начале. «Мы всегда начинаем в порядке речи, а не в порядке языка, в котором все должно быть дано одновременно, одним махом. Всегда есть кто-то, кто начинает речь. Начинает речь тот, кто манифестирует. То, о чем сообщается, – это денотат. То, что говорится, – это сигнификации. Событие не является ни одним из них: оно говорит не более, чем о нем сообщается или говорится.»⁴⁷⁰

Переводя эту триаду на язык звуков, речь начинает композитор, его звуковые события – это манифестация, суть его сообщения- череда звуковых событий – это денотат, а их смысл, преобразование образов- сигналов в сообщение – непосредственно то, о чем говорится – сигнификация. Это утверждение, безусловно, не бесспорно, тем более, что сразу же возникает ряд противоречий: но... является ли музыка языком?

Ответ на этот вопрос как не был, так до сих пор остается неоднозначным: по словам К.Леви-Стросса «музыка схожа с мифом; подобно мифу, она преодолевает антиномию исторического, преходящего времени и постоянства структуры»⁴⁷¹ — будучи приверженцем графических отображений понятий в их симметрии и асимметрии — оппозициях, построениях всевозможных моделей, он вывел триаду: «*природа — музыка — культура*», в которой музыка, подобная языку выполняет роль посредника между природой и культурой. Однако, при этом антрополог отказывает ей в наличии своего собственного словаря⁴⁷². Исследователь Н.Рюве утверждает вполне однозначно: «Музыка - язык. Она представляет собой одну из коммуникативных систем, с помощью которой люди обмениваются значениями и ценностями. Для эффективного существования в ее распоряжении должен быть определенный синтаксис,

⁴⁶⁸ Х.Л.Борхес, Письмена Бога - М.:Республика, 1994. 510с. с.239-240

⁴⁶⁹ Делёз Ж. Логика смысла: Пер. с фр.- Фуко М. Д 29 Theatrum philosophicum: Пер. с фр.- М.: "Раритет", Екатеринбург.(460с). <http://www.electroniclibrary21.ru/philosophy/delez/02.shtml> 10.01.2013

⁴⁷⁰ Там же.

⁴⁷¹ Levi Strauss, C. Mythologiques I, Le cru et le cuit. P., 1964. P.28 К. Леви-Стросс

⁴⁷² Levi-Strauss,- 1963, tr. it. 1966: *Il crudo e il cotto* [*Le Cru et le Cuit*, Plon, Paris, 1963], il Saggiatore, Milano, 1966.»La musica non ha parole. Tra le *note*, che si potrebbero definire sonemi (poiché come i fonemi, le note non hanno senso in se stesse: il senso risulta dalla loro combinazione) e la *frase* (comunque la si definisca), non v'è nulla. La musica esclude il dizionario»

который позволяет функционировать системе сообщений».⁴⁷³ Безусловно, что исходным пунктом настоящего исследования, может быть лишь положительный ответ на это вопрос.

С точки зрения К.Леви-Стросса, конкретная музыка, использующая шумовой материал, но в трансформированном виде, утратила свои коммуникативные возможности. Этот парадокс особенно интересен, в контексте конкретной инструментальной музыки Х.Лахенманна, когда оторванность о реальности преобразованных шумов, имевшая место в первом случае, компенсируется энергией и значением исполнительского жеста. Все меняется, когда звук более не заперт в колонки, возникает действенный аспект восприятия, о котором неоднократно говорил немецкий композитор.

«Прежде чем использовать шумовой материал, который коллекционирует конкретная музыка - пишет К.Леви-Стросс - она стремится к его отчуждению трансформации до неузнаваемости, чтобы слушатель избегал однозначных ассоциаций относительно звуковых образов. [...] Искривление шумов и превращение их некую привилегированную категорию на самом деле дискриминирует шум как таковой, не позволяя ему создать систему соединенного языка. Случай конкретной музыки скрывает, таким образом, любопытный парадокс. Если бы она сохранила представительную ценность шума, она располагала бы средством, которое позволил бы ей учредить систему знаков коммуникации. Но с отказом от этой системы возникли определенные трудности. [...] В результате - появилось решение: подходить к этому материалу с обязательным искажением шума и стремлением сделать из этого псевдо-звуки но, в этом случае внутри последних невозможно установить определенные отношения, которые формировали бы систему собственных знаков уже на другом уровне и которые бы приняли на себя определенные обязательства субстрата. Сколько бы они не тешили себя иллюзиями, но конкретная музыка вряд ли выражает и адекватно передает чувства и эмоции. (..) Невозможно совершить столь непростительную ошибку, которая была допущена в сериальной музыке в стремлении к утонченной грамматике и синтаксису, лишь жестикулирующих вблизи чувств. [...] Но, доводя до крайности последствия эрозии индивидуальных тонов, которая началась с появления равномерной темперации, сериализм не терпит сопряжения между ними, если оно не подчиняется единому универсальному принципу сериальной организации. Поддержка завоеваний равномерной темперации выглядит его высочайшей целью».⁴⁷⁴

Действительно, Пьер Шеффер неоднократно декларировал, что используемые им звуковые образцы должны быть изолированы не только от какого бы то ни было драматического или анекдотического контекста, но и от их оригинального музыкального контекста также⁴⁷⁵.

⁴⁷³ Ruwet, N., 1972, ed. it. 1983: *Linguaggio, musica, poesia* [*Langage, musique, poésie*, Seuil, Paris, 1972], Einaudi, Torino, 1983. pp. 5-24.

⁴⁷⁴ Levi -Strauss, - 1963, tr. it. 1966: *Il crudo e il cotto* [*Le Cru et le Cuit*, Plon, Paris, 1963], il Saggiatore, Milano, 1966.» pp. 42.43.

⁴⁷⁵ Carlos Palombini, Pierre Schaeffer's Typo-Morphology of Sonic Objects (1993)

Х.Лахенманну удалось переломить привычный контекст звука и, вместе с тем, обрести собственный язык знаков и образов, опираясь на экзистенциальное восприятие. Элк Хокинс пишет о немецком композиторе следующее: «музыка не может положиться на установленную систему коммуникационных знаков, но работает на других познавательных уровнях игры и перцепционной двусмысленности или подвижности. Одно из достижений Х.Лахенманна покоится в тонких штриховках, которые могут быть разобраны в этой зоне между определенно знакомым и неизвестным хаосом.»⁴⁷⁶ Для композитора одним из важнейших аспектов, таким образом, является даже не сам звук, а метод его извлечения, энергия и потенциал исполнителя. Это наделяет все его действия смыслом, и поднимает эти звуки на уровень коммуникации образов-сообщений, образуемых посредством звуковой атаки, постепенного затухания звука и обоюдного внимания, между которым звук является лишь посредником в триаде *композитор – исполнитель-слушатель*. «Вместо механического повседневного звука, я предлагаю использовать эти элементы в качестве музыкальных, понимая инструментальный звук, в первую очередь, как информацию о его производстве, поэтому, скорее, наоборот я освещаю инструментальные звуки и механические процессы»,⁴⁷⁷ - писал Х.Лахенманн.

Когда-то, и Пьер Шеффер обратил внимание, что его оркестр Эдгара Вареза – это нечто особое: «он извлекает 'дикие звуки' из старомодных инструментов».⁴⁷⁸ Этот принцип позаимствовал Х.Лахенманн, сделав его исходным пунктом своей теории и концепции: звук как сообщение, переданное энергией его собственного механического происхождения. В то же самое время этот «новый звук» должен удовлетворить требованиям старого знакомого звука концертного зала, который в этом контексте теряет с ним любые связи и становится (в очередной раз) новым и неизвестным. Такая перспектива требует изменения в самой композиторской технике, так, чтобы классические параметры случая, такие как атака, продолжительность, тембр, звуковой объем и их производные сохранили свое значение только как зависимые аспекты композиционной категории, которая в данном случае имеет дело с проявлением энергии.

По словам Ж.Делёза, в отношении литературного языка, денотация и манифестация не составляют основу языка, а всего лишь сосуществуют вместе с ним⁴⁷⁹.

Применительно к звуковому языку Х.Лахенманна, все эти компоненты не существуют друг без друга, поскольку согласно П.Шефферу, язык конкретной музыки был мертвым, без передачи исполнительской энергии, то

⁴⁷⁶ Hockings. Elke (1995), 'Helmut Lachenmann's Concept of Rejection', *Tempo* 193, July.(s.26)

⁴⁷⁷ Lachenmann H. Musik als existentielle Erfahrung: Schriften 1966-1995. Wiesbaden: Breitkopf/Hartel, 1996(s.211-212)

⁴⁷⁸ Palombini, Carlos (1993), 'Pierre Schaeffer's Typo-Morphology of Sonic Objects', (PhD. diss., University of Durham). 1993: (s.180)

⁴⁷⁹ Делёз Ж. Логика смысла: Пер. с фр.- Фуко М. Д 29 *Theatrum philosophicum*: Пер. с фр.- М.: "Раритет", Екатеринбург.(460с). <http://www.electroniclibrary21.ru/philosophy/delez/02.shtml> 10.01.2013

триада *композитор – исполнитель- слушатель* – есть условие его оживления - возможности стать средством коммуникации.

Не менее важно понимание энергии исполнительского жеста и для С.Шаррино. Его звуковая коммуникативность предстает достаточно ясной и прозрачной в контексте данного анализа: он оперирует образами, формами созвучными операциям памяти и сознания, фрагментарностью – в качестве одной из более адекватных форм принципа восприятия информации. Его мышление отталкивается от изобразительных образов, запечатленных предварительно на его «звуковых картах» “*carte de suono*”, для чего отправной точкой служит принцип звукового пространства и необходимость опространствования мышления: «Чувство пространства - в основе музыки. Под чувством пространства я подразумеваю не физическое опространствование, а скорее метафизическое. Основным руководством к организации композиции для меня становится *carte de suono*, в соответствии с которой я планирую руководство музыкальным восприятием».⁴⁸⁰

Carte de suono являются фундаментальным элементом его музыкальной композиции, который не выражен ни мотивом, ни темой, ни даже структурой, или звуковой совокупностью. Звуковая фигура, или скорее даже звуковой персонаж, одаренный музыкальным и выразительным характером, специфически отраженный в графическом представлении, для итальянского композитора становится основной стратегических и образных идей. Принцип соединения этих звукообразов уже описывалась выше в связи с его *Le figure della musica. Da Beethoven a oggi*, который согласуется с его своеобразной «космогонией» (аккумуляция-мультипликация-генетическое преобразование –большой взрыв – формы *windows -accumulation-Multiplication-“Little Bang”-Genetic transformation-Shapes with windows*)⁴⁸¹.

В диаграммах, мелодические движения и динамики фигур оказываются отделенными от точного указания высот, и в случае необходимости фиксируются на нотных строчках под диаграммой. В середине пути между акустической фиксацией и музыкальной записью, диаграмма позволяет композитору схватить отношения между микроструктурными элементами и макроструктурой произведения, так же как и отношения между звуковыми рисунками и музыкальным изображением, организовывающим во времени эти фигуры. Диаграмма становится одновременно и средством композиции и контроля над звуковой графикой. Еще одним важнейшим принципом становится зеркальность – анаморфозы, основывающиеся на идее отражения. Это означает и в каком-то смысле - двуязычие, позволяющее преобразовывать один элемент в другой посредством постепенных интерполяций языковых составляющих. «Язык может годиться для чудес; через признание существовавшего ранее мы можем постепенно преобразовать музыкальные предметы. Я нахожу в этом очарование и чувствую себя близким к информатике и ко всем чудесам современной генетики.»⁴⁸² Такой подход подразумевает языковую трансформацию – преобразование реальности вследствие изменения угла зрения, его перспективы. Экология

⁴⁸⁰Sciarrino Salvatore *Le figure della musica. Da Beethoven a oggi*, Ricordi, Milano 1998

⁴⁸¹ Sciarrino Salvatore *Le figure della musica. Da Beethoven a oggi*, Ricordi, Milano 1998 (s.47)

⁴⁸² Siciliano, E., 1992: “Genio e sregolatezza. Enzo Siciliano incontra Salvatore Sciarrino”, Prosa S.c.r.l., Torino.

вслушивания, раздвоение фокусирования, постижение горизонтов молчания. «Что делает язык возможным, утверждает Ж.Делёз, так это – событие» «Поистине, без события все было бы только шумом - невнятным шумом.»⁴⁸³ И это справедливо по отношению к конкретной музыке П. Шеффера, так как именно события там нет, о чем свидетельствуют и процитированные выше слова К.Леви-Стросса.

У Х.Лахенманна появляется событие и его «акустический протокол – партитура, «сущностью события является поверхностный эффект - бесстрастный и бестелесный» – и эта сущность звук. «А само событие – это результат смесей, действий и страданий тел»⁴⁸⁴ - то есть энергии исполнительских действий. И, если, согласно Ж.Делёзу, «целое может быть описано не простым движением, а двунаправленным движением лингвистического действия и противодействия [reaction], представляющего собой цикл предложения», то применительно к звуковому миру целостная композиция также является результатом двунаправленного действия и противодействия элементов и целого, композитора и исполнителя и их направленности к слушателю.

XXVII

Двадцать седьмая серия: оральность

⁴⁸³ Делёз Ж. Логика смысла: Пер. с фр.- Фуко М. Д 29 Theatrum philosophicum: Пер. с фр.- М.: "Раритет", Екатеринбург.(460с). <http://www.electroniclibrary21.ru/philosophy/delez/02.shtml> 10.01.2013

⁴⁸⁴ Там же.

«То, что отделяет звуки от тел, то и превращает звуки в элементы языка»⁴⁸⁵, – пишет Ж.Делёз, перефразируя его можно сказать: то, что оделяет звуки от их источника, превращает их в элементы музыкального языка. Сам же язык делается возможным благодаря тому, что сам различает свои элементы. Подобная необходимость дифференциации присуща и звуковому миру, который становится на новую ступень своего развития, превращаясь в музыкальный язык. «Выражаемое делает возможным выражение».⁴⁸⁶ «В этом случае мы сталкиваемся с последней задачей: проследить в обратном порядке историю того, как звуки освобождаются и становятся независимыми от тел».⁴⁸⁷ Или в данном случае, как звуки освобождаются от своего источника: «Когда мы говорим, что звук становится независимым, мы хотим сказать, что он перестает быть специфическим качеством тел – шумом или криком – и что он начинает обозначать качества, манифестировать тела и означать субъекты и предикаты. Звук при этом приобретает конвенциональную значимость в денотации, основанную на обычае: значимость в манифестации и искусственную значимость в сигнификации, – и все это только потому, что звук утвердился на поверхности в своей независимости от самого высшего авторитета: выразимости».⁴⁸⁸

Эта фраза почти в полной мере отражает соотношение между моментом воспроизведения музыкального звука – первоэлемента композиции, оторвавшегося от энергетического импульса, и создания композиционного целого, исполненного выразительности, присущего тому, что мы называем «музыкой».

Далее, Ж.Делёз обращается к глубине: «Итак, история глубин начинается с самого ужасного: она начинается с театра жестокости, незабываемую картину которого нарисовала Мелани Клейн. В этом театре грудной младенец с самого первого года жизни сразу является и сценой, и актером, и драмой. Оральность, рот и грудь – изначальные бездонные глубины. Грудь и все тело матери не только распадаются на хороший и плохой объекты, но они агрессивно опустошаются, рассекаются на части, рассыпаются на крошки и съедобные кусочки. Интроецирование этих частичных объектов в тело ребенка сопровождается проецированием агрессивности на эти внутренние объекты и ре-проецированием этих объектов на материнское тело.»

Свою идею бинарности восприятия и зеркальности отражений, оказывающуюся в центре системы С.Шаррино, композитор строит на основе аналогичной «истории глубин»: Мишель

⁴⁸⁵ Делёз Ж. Логика смысла: Пер. с фр.- Фуко М. Д 29 *Theatrum philosophicum*: Пер. с фр.- М.: "Раритет", Екатеринбург. (460с). <http://www.electroniclibrary21.ru/philosophy/delez/02.shtml> 10.01.2013

⁴⁸⁶ Там же.

⁴⁸⁷ Там же.

⁴⁸⁸ Там же.

Эмберти, в своей книге «Пустая музыка времени» объясняет эффект «эхо» с психоаналитической точки зрения. « Эхо – отражение временной гармонии ,того, что идентично и того, что отличается, того, что присутствует в прошлом или будущем, или того чего возможно еще нет. Переходный мир, и в особенности переходное время, не уступает место разделению, потере, трауру. Тот же и Другой дополняют друг друга в нескончаемых наплывах и в этой гармоничном пространстве: мать и ребенок могут бесконечно отображать друг друга в их разделении и единении.(...) Для ребенка период дифференциации и идентификации начинается именно в тот момент, когда мать перестает ему отвечать систематически и идентично, при этом интонация ее голоса меняется и отличается от его собственной. Он осознает это, с одной стороны, таким образом, что деформируются его собственные слова и, с другой стороны, что они гаснут в их общем звуковом пространстве. В этот момент, время эхо становится искажающим и хронологическим: «оно сразу же выражает повторение, которое длится, первое удаление, первая потеря, первое исчезновение, первый траур. Эхо, которое при его отправлении является частью "содержания" звукового конверта, понемногу образовывается как символический рисунок нового конверта, который представляет собой последовательность, ориентированную в зарождающемся времени: эхо не может предшествовать своей модели, в этом смысле эхо чертит направление,, которое является опережающим...»⁴⁸⁹

Сам композитор, таким образом, принимая «эхо» в качестве основы для своей художественной концепции, раздваивается, "регрессирует" в точку зрения, которая уже не принадлежит ему, фокусируя собственное выслушивание на своих же инфантильных воспоминаниях, чтобы возратить иллюзию этого. Фокусирование точки вслушивания через образы и далее фильтрация объектов через схемы памяти образуют сложную и одновременно адекватную сознанию схему восприятия. Эта идея возрождения детских воспоминаний нашла свое отражение в композиции "Efebo con Radio" (1981) для голосов и оркестра: автобиографический контекст этого сочинения состоит в воспроизведении акустического восприятия мира ребенком, в который почти что единственным внешним вторжением было присутствие радиоприемника. «Это сочинение включается в течение моей поэтики, влияния на временные перспективы, различные возрастные периоды; и в кошмарах, иллюзиях отражаются одни вещи в других. Идея раздвоения идентичности и идея соглашения противоположностей в художественной практике составляют две стороны одной и той же проблемы: я не могу симитировать радио, но могу представить, таким образом, процесс своего слухового расщепления»,⁴⁹⁰ - пишет композитор.

Таким образом, мы можем постичь внешние и внутренние аспекты слухового восприятия. «Эхо» у С.Шаррино согласуется с его концепцией форм windows – это эхо прошедшего времени, искажающего повторения. Оно располагается во временной прерывистости, которой он

⁴⁸⁹ Imberty, Michel, 2005: La musique creuse le temps. De Wagner à Boulez : Musique, psychologie, psychanalyse, L'Harmattan, Paris, page 260

⁴⁹⁰ S. Sciarrino, «Efebo con radio», in: 2001: Carte da suono (1981-2001), a cura di Dario Olivieri, introduzione di G. Vinay, Cidim/Novecento, Roma-Palermo., p. 132.

посвящает в тех или иных музыкальных ситуациях воспроизведение музыкального языка начала XX-го века, но с определенными оптическим искажениями и преобразованиями. И в самой внутренней части этого окна - эхо, смягченное повторение некоторых звуков, окончаний музыкальных фраз, последних ярко выраженных слов, имитирующих результат эхо, производимого в природе.

«Голос не в меньшей степени противоположен шумам, когда он заставляет их умолкнуть, чем когда он сам стонет от их агрессии или хранит молчание»⁴⁹¹, – утверждает Ж.Делёз. Из этих слов следует, что и шум и молчание в сущности идентичны, что близко в целом к позициям Х.Лахенманна и С.Шаррино.

«В наших снах мы постоянно переживаем переход от шума к голосу. Исследователи правильно отмечают, что звуки, достигая спящего, организуются в голос, готовый разбудить последнего. Пока мы спим, мы шизофреники, но становимся маниакально-депрессивными вблизи точки пробуждения. Звуки спящего человека, отображенные в композиции TemA, Х.Лахенманна также отчасти маниакально - депрессивны и шизоидны: TemA состоит из звуков, которые обращаются к 'естественным' звукам, таким как шипение и дыхание. В Теме подражательные звуки и присутствие текста в вокальной части прилагают новое звуковое измерение, которое отсутствует в звуковой теории и классификации Х. Лахенманна. Она подобна искусству 'безмолвной жестикуляции'. При этом взаимопроникновение функций голоса и инструментов то есть внутреннего, и внешнего, оказываются очевидным фактом. Неважно, спет или же произнесен вокалистом текст, но он должен быть ясно сформулирован с чрезвычайными и быстрыми изменениями артикуляции и столь динамично, чтобы блокировать любую возможную коммуникацию его значения слушателю. TemA построена на резонансах, сходства которых обнаруживают себя между звуковыми объектами. В соответствии с идеей тембровых категорий, изложенных в 'Klangtypen', Х.Лахенман продолжает двигаться вперед посредством создания новых 'семей' на основе их связей и сходства. По поводу внутренних голосов а также переходов вокальных звуков в инструментальные, и обмена функциями, здесь также стоит обратиться к тексту Ж.Делёза, провоцирующему в данном случае вполне конкретные ассоциации: «Когда шизоид пытается защититься от депрессивной позиции, когда шизофреник регрессирует по ту сторону этой позиции, то это происходит потому, что голос угрожает всему телу, благодаря которому он действует, точно так же как он угрожает внутренним объектам, от которых страдает. Это как в случае шизофреника, изучающего язык, когда материнский голос должен быть незамедлительно разложен на буквенные фонетические звуки и заново собран в неартикулированные блоки.»⁴⁹²

⁴⁹¹ Делёз Ж. Логика смысла: Пер. с фр.- Фуко М. Д 29 Theatrum philosophicum: Пер. с фр.- М.: "Раритет", Екатеринбург.(460с). <http://www.electroniclibrary21.ru/philosophy/delez/02.shtml> 10.01.2013

⁴⁹² Там же.

В дальнейшем следовании размышлений Ж.Делёза появляется одно из важнейших понятий «Логика смысла»: *тело без органов*.

Заимствованное у А.Арто понятие из его «театра жестокости» солидарного с мифом о достижении пределов сценического выражения страсти; где человеческое тело (актерское прежде всего) должно выражать себя в движениях, которые не были бы предопределены организацией органов, были бы не органичными и органоподобными, а творимыми.⁴⁹³ Впоследствии этот термин был усовершенствован и развит в «Антиэдипе» и «Тысяче плато». «Психоаналитическая теория шизофрении склонна недооценивать всю важность и динамизм темы *тела без органов*.»⁴⁹⁴

«Шизофреническое расщепление – это расщепление между взрывающимися, интроецируемыми и проецируемыми внутренними объектами, или, вернее, между телом, расчленяемым этими объектами, - и телом без органов и без механизмов, порывающим с проецированием так же, как и интроецированием.

Депрессивное расщепление проходит между двумя полюсами самоотождествления, то есть, между отождествлением эго с внутренними объектами и его отождествлением с объектом высоты. В шизофренической позиции "частичное" характеризует внутренние объекты и противопоставлено "завершенному", которое определяет тело без органов, противодействующее этим объектам и расчленению, которому последние его подвергают». Это понятие Ж.Делёза - в первую очередь представление о форме, которая «заклучает в тюрьму» тело в предопределенной имманентной логикой организации.

Если структурная организация Х.Лахенманна, и его понятие *временной сетки* [Zeitnetz], могут быть представлены в виде предопределенной организации организма, который потенциально пытается управлять всеми органами, то метафора - *тело без органов* – может быть соответствующей. Подобная суперструктура, предписанная правилами, навязанными формальной логикой, существующей в отдельности от элементов звукового материала, не имеет никаких логических связей с живой энергией звука и его внутренними событиями. *Тело без органов* – оболочка «временной сетки» не связанная с самим организмом – идея, находящаяся на поверхности. Приоритет «гиперструктуры» в данном случае выстраивает уровень логической конструкции на поверхностном уровне. Таким образом, говоря словами Ж.Делёза, «Кража тела, мысли и речи» согласно его мнению, это не голос; а то, что голос украл у высоты, - это, скорее, вся звуковая пред-голосовая система, которую он сумел превратить в свой "духовный автомат"».

⁴⁹³ Впервые термин появляется у фр. поэта А. Арто, близкого к сюрреализму и группе Дада, развивавшего идеи нового театра, «театра жестокости». Идея «театра жестокости» солидарна с мифом о достижении пределов сценического выражения страсти; человеческое тело (актерское прежде всего) должно выражать себя в движениях, которые не были бы предопределены организацией органов, были бы не органичными и органоподобными, а творимыми. Наши тела — это организмы, а не тела. «Тело есть тело, оно одно, ему нет нужды в органах, тело не организм, организмы — враги тела, все, что мы делаем, происходит само по себе, без помощи какого-либо органа, всякий орган — паразит...» <http://www.philosophydic.ru/telo-bez-organov> 10.01.2013

⁴⁹⁴ Делёз Ж. Логика смысла: Пер. с фр.- Фуко М. Д 29 Theatrum philosophicum: Пер. с фр.- М.: "Раритет", Екатеринбург.(460с). <http://www.electroniclibrary21.ru/philosophy/delez/02.shtml> 10.01.2013

⁴⁹⁵ Сама же конкретно-инструментальная музыка Х.Лахенманна , является любопытной инверсией процесса демистификации. Жестикуляция исполнительской техники, вырванная из привычного контекста, это объединение элементов жеста в механический процесс, привлечение маргинальных аспектов физического производства музыки, представляет демонтаж иллюзий, сосредоточение на исполнительской технике, обходясь без концептуальных, идеалистических схем, однако руководствуясь внешней идеей временной сетки в распределении событий.

XXVIII

Двадцать восьмая серия: сексуальность

Стремясь к воплощению энергии, Х.Лахенманн использует разнообразные нетрадиционные приемы и способы звукоизвлечения. Если использовать в качестве метафоры, применительно к *временной сетке [Zeitnetz]* – понятие *тела без органов*, то подобно тому, как подвергнув анализу поверхностные эффекты, Ж.Делёз переходит к уровню глубины, то есть к сексуальности, необходимо также обратиться к внутреннему взаимодействию энергии у Х.Лахенманна. При всей нарочитой структурности логической организации, необходимо также отметить, что лахенманновский структурализм носит исключительно диалектический характер, в связи с чем сам композитор отмечает: «Музыка, создаваемая на основе такого подхода *"уходит от своей структурной точности"* из-за осознанно-бессознательного столкновения с ложными структурами, с которыми она вынуждена сосуществовать. Такую практику композиторского мышления я и называю "диалектическим структурализмом". Она не только направлена на организацию или доведение до сознания акустических структур как "интересных" и сложных, но она также выделяет в уже действующих в материале структурах элементы экзистенции и переживания"⁴⁹⁶

Ключевым представлением о звуковой энергии конкретной инструментальной музыки в данном случае могут служить два последних определения: экзистенции и переживания. Интроецированность звуковых объектов, их энергетическая направленность друг к другу, выражаясь словами Ж.Делёза, "все содержимое внутреннего пространства топологически

⁴⁹⁵ Там же.

⁴⁹⁶ Лахенманн, 1994, Цит. по Н. Колико Хельмут Лахенманн : Эстетическая технология дисс. Канд искусствoved. Москва 2002г. с. 108

находится в контакте с содержимым внешнего пространства на пределах живого". Руководствуясь пониманием сексуальности как обмена энергиями, обратимся к восприятию новой музыки и ее особенностей исходящих из высказываний Х.Лахенманна и С.Шаррино и обнаружим безусловно общую точку: это обмен звуковыми энергиями. В связи с этим, уместно будет привести слова композитора Ребекки Сандерс: «Поверхность, весомость и ощущения ... все – это действительная часть музыкальной работы: вес смычка на струне; дифференциация прикосновений пальца к клавишам фортепьяно; расширение мускулов между лопатками, вытягивающими звук из аккордеона; предшествование в дыхании 'услышанному' тону...»⁴⁹⁷ Эта цитата в значительной мере отражает энергетическую взаимосвязь композитора, исполнителя, слушателя. Сам же Х.Лахенманн в использовании энергии исполнительского жеста усматривает определенную преемственность, происходящую из классической традиции: «энергетический аспект несколько не нов, но в классической музыке он имеет более или менее четкую функцию. Даже в этом случае мы можем услышать арфу в Г.Малере подобно искаженному барабану, Рих.Штраус сравнил высокое пиццикато на скрипке в Увертюре Король Лир Г.Берлиоза, с разрывающимися о напряжения венами.»⁴⁹⁸

В Первом струнном квартете Х.Лахенманна, *Gran Torso* – само название провоцирует определенные ассоциации. Как бы отвлеченно от образности не стремился декларировать свое отношение сам автор, «Большое тело», а именно так можно перевести это словосочетание – это выработка приемов, которыми впоследствии пользуется композитор при создании двух струнных квартетов. Согласно утверждению самого Х. Лахенманна: он «впервые сделал то, что хотел», поскольку до этого сочинения происходила выработка и осознание чего-то чрезвычайного, дабы освободить музыку от стереотипов.⁴⁹⁹ Струнный квартет используется как некое абстрактное «гигантское тело» (*Gran Torso*), где исполнители играют не только на струнах, но и непосредственно на корпусе. Теперь этот прием уже никого не удивляет: он стал вполне общеупотребимым, равно как и дуновение воздуха, подаваемое исполнителем в инструмент. Корпус инструмента для Х.Лахенманна – это поверхность на которой в зависимости от местоположения появляется возможность извлечения различных звуков.

«Зоны - это *факты поверхности*, а их организация включает закладку, открытие и вложение третьего измерения, которое уже не является ни глубиной, ни высотой. Можно было бы сказать, что объект зоны "проецируется", но тогда такое проецирование - уже не глубинный механизм. Оно указывает теперь на поверхностную операцию - то есть операцию, происходящую на поверхности.»⁵⁰⁰ Игра смычком по корпусу:

⁴⁹⁷ Saunders quoted in Saunders 2007/2008: 9 Цит по: Tristan Rhys Williams THE PHYSICALITY OF SOUND PRODUCTION ON ACOUSTICINSTRUMENTS A thesis submitted for the degree of Doctor of Philosophy p.

⁴⁹⁸ Лахенманн, 1996: Lachenmann H. Musik als existentielle Erfahrung: Schriften 1966-1995. Wiesbaden: Breitkopf/Hartel, 1996(s. 211).

⁴⁹⁹ Лахенманн Х., 1988: Lachenmann H., Metzger H.-K. Fragen -Antworten //Musik-Konzepte. № 61-62. -Munchen, 1988. S. 116-133(с. 126)

⁵⁰⁰ Делёз Ж. Логика смысла: Пер. с фр.- Фуко М. Д 29 Theatrum philosophicum: Пер. с фр.-

М.: "Раритет", Екатеринбург.(460с). <http://www.electroniclibrary21.ru/philosophy/delez/02.shtml> 10.01.2013

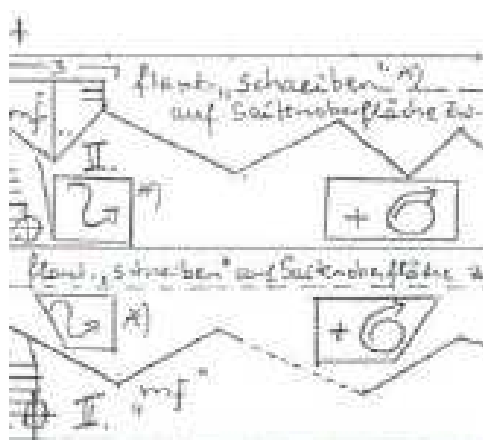
Многие из тембровых характеристик приближаются к звукоизобразительным эффектам. Подробно описывая технику, он описывает собственные ассоциативные ощущения, отталкиваясь от акустических свойств. Сами же звуки, используемые в квартете, как подчеркивает автор, не имеют никакого отношения к практике филармонической игры, присоединяясь таким образом к характерному континууму интегрированных звуков более или менее искаженных или



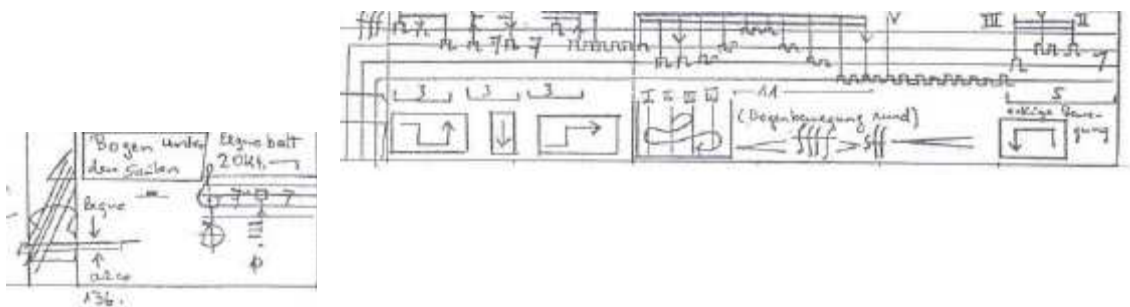
измененных.⁵⁰¹ Композитор применяет разнообразный характер движения смычка, которое определенным образом обозначает в нотной графике.

Смычок словно выписывает фигуры в воздухе, создавая особые эффекты:

Авторские ремарки по-своему ассоциативно-красноречивы: ["wie eine Maschine"] – подобно машине, или подражая скрежету пилы: ["quasi Säge"]



⁵⁰¹ cf. the notion of 'virtual dynamics' in the string quartet *Gran Torso* as discussed in Pace 1998a:



Потная графика специфически отражает местоположение смычка, от которого, наряду с силой давления, напрямую зависит эффект, которого необходимо достичь:

Использование приема «антикульминации»⁵⁰² выстраивает следующую драматургию: постепенное crescendo- кульминация, а затем снижение драматургической активности.

Первая волна: тт.61 - 72 – постепенное интенсивное crescendo, в котором важную роль играет эффект «царапания» струны:

Этот эффект приводит к мощному динамическому нарастанию:

Далее – вторая волна, в которой тт.72 – 80 основную звуковую функцию выполняет движение акцентированных флажолетов. И в том числе мелькающих флажолетных «россыпей».

Последующая волна направлена с точки зрения динамики в противоположную сторону к движению на *ppp* (тг.81-99)

Эпизод, который условно можно обозначить в качестве коды, завершает композицию, отзвуками пиццикато, разделенных паузами:

Уходя постепенно в тишину, применив в качестве метафоры делёзовское определение, можно процитировать следующее: «*тело без органов* замыкается в полной глубине без границ и без внешнего пространства». ⁵⁰³

Соответствующий производству «частичных поверхностей» «ауто-эротизм - пишет Ж.Делёз, характеризуется объектом удовлетворения, проецируемым на поверхность, и маленьким

⁵⁰² Драматургический прием антикульминации рассматривается в диссертации Н.Колико Хельмут Лахенмани: Эстетическая технология Дисс. Канд. искусствоведения Москва 2002г.

⁵⁰³ Делёз Ж. Логика смысла: Пер. с фр.- Фуко М. Д 29 Theatrum philosophicum: Пер. с фр.- М.: "Раритет", Екатеринбург.(460с). <http://www.electroniclibrary21.ru/philosophy/delez/02.shtml> 10.01.2013

нарциссическим эго, созерцающим поверхность и находящим в этом наслаждение.»⁵⁰⁴

Нарциссическая тема особым образом проявляет себя и в творчестве С.Шаррино, и в частности, в опере Лоэнгрин: исследователь К. Карателли проводит параллель с мифом о нарциссе: « Интерес С.Шаррино к мифу в широком смысле понимания этого слова является общеизвестным фактом. Он предоставляет возможность для ссылок и эмблематики. Композитор принимает эту идею во всем ее ассоциативном богатстве, признавая в ней в большей степени образ мысли, чем содержание. Эта парадигма, которая присутствует в каждом мифе, и проявляется себя во всех возможных перевоплощениях в человеческой истории и культуре, для композитора, проявляющего столь пристальное внимание к формам мысли и памяти, принимает на себя особую символическую силу. Нам кажется знаменательным, что таким образом, в Лоэнгрине он отразил несколько специфических черт мифа о Нарциссе, в центре которых располагается тема зеркала.»⁵⁰⁵

Проводя далее параллели между Эльзой и ее раздвоенным сознанием, безумной любовью, ставшей отчасти причиной безумия, и нарциссическим созерцанием отражения в зеркале, обнаруживаются очевидные повторения, но безусловно с эффектом оптических иллюзий и анаморфоз, присущих творчеству С.Шаррино. Лоэнгрин также является проекцией главной героиней, ее вторым «Я», а любовное томление по отношению к этому искаженно-отраженному образу, есть не что иное, как

желание себя. Расстояние, которое разделяет их, - действительно расстояние, которого нет, или же идентичность которая отсутствует. И действительно кризис идентичности Эльзы служит благоприятной почвой для оптических иллюзий и обманчивости отражений. « При этом разрушение не указывает на конкретный характер связи со сформированным реальным объектом. Скорее, оно характеризует весь способ формирования внутреннего частичного объекта (кусков) и всех отношений с ним, поскольку одна и та же вещь выступает и как разрушаемое и как разрушитель, служит разрушению эго как и всякая другая - до тех пор пока разрушающее-разрушаемое овладеет всей внутренней чувствительностью. В этом смысле все три влечения совпадают в глубине - при условии, что самосохранение обеспечивает влечение, сексуальность - объект-заместитель, а разрушение – всю полноту обратимых отношений. Смерть восстанавливается как влечение внутри тела без органов еще тогда, когда это мертвое тело остается нетленным и поддерживается тем, что сексуально рождается из самого себя».⁵⁰⁶

⁵⁰⁴ Делёз Ж. Логика смысла: Пер. с фр.- Фуко М. Д 29 *Theatrum philosophicum*: Пер. с фр.- М.: "Раритет", Екатеринбург.(460с). <http://www.electroniclibrary21.ru/philosophy/delez/02.shtml> 10.01.2013

⁵⁰⁵ C. Carratelli L'integrazione dell'estesico L'intégration de nel poietico nella poetica l'esthésique dans le musicale post-strutturalista. poétique dans la poétique Il caso di Salvatore Sciarrino, musicale post-structuraliste. una "composizione Le cas de Salvatore dell'ascolto". poétique Università di Trento- Université Paris Sorbonne, 2006, relatori Rossana Dalmonte e Jean-Marc Chauvel [\[pdf\]](#) P.99

⁵⁰⁶ Делёз Ж. Логика смысла: Пер. с фр.- Фуко М. Д 29 *Theatrum philosophicum*: Пер. с фр.- М.: "Раритет", Екатеринбург.(460с). <http://www.electroniclibrary21.ru/philosophy/delez/02.shtml> 10.01.2013

Двадцать девятая серия: благие намерения: Эдип как трагедия Видимости – механизм проецирования поверхностей

Обращаясь к природе Эдипова комплекса, в этой части «Логики смысла», Ж.Делёз задает закономерный вопрос: почему благие намерения оборачиваются против Эдипа? Среди одной из первых причин он называет хрупкость всего сооружения, характерную для поверхности.

Хрупкая поверхность логического каркаса сообщает парадоксальную подвижность и «живость» соотношению логического и реально-звукового планов. Для Х.Лахенманна в его концепции «звуковых семейств» и «полифонии расположений» одним из важнейших факторов является понятие глубины – (его характеризуют звуковые семейства) и их отдельные представители – звуки, обладающие собственными физическими свойствами, и полифония их расположений на поверхности. “... "структура" могла таким образом быть понята как более или менее сложное проектирование и накладывание распределений – хотя я иногда предпочитаю называть последние "семьи": отдельные спроектированные частицы вступают в силу вместе, каждый его собственным способом, относительно общего контекста, пока еще подвергающегося определению: каждый член звукового семейства имеет свое собственное лицо, и не в том качестве, в котором он имел место и в композиционных и в концептуальных аспектах, но в оригинальной последовательной практике – количественно идентифицированный в пределах каждого отдельного компонента.”⁵⁰⁷ Zeitnetz – «временная сетка», которую композитор использует для описания творческого метода логики музыкальной композиции – серия продолжительностей и ритмов, которые сформулированы или последовательными, алгоритмическими, или алеаторическими средствами. Действия Zeitnetz, позволяя только определенные операции, ограничивая сознательно волю композитора соответствуют данному ритму. Результат называют структурной мелодией, которая обеспечивает основание для многих композиций Х.Лахенманна. Таким образом, если понятие «мелодии» в музыкальной композиции можно представить в качестве ключевого, к которому прилагаются определения различного характера, как например «тембровая мелодия» А.Шенберга (Klangfarbenmelodie), именно структура, то есть поверхность является основополагающей.

Этот необычный, казалось бы, парадоксальный подход к созданию композиции, документирует процесс формирования звуков в режиме реального времени и соблюдает усилие, требуемое исполнителя в живой работе, неизбежно показывая тембр и структуру как определяющие свойства композиции. «В этом отношении поверхность пользуется некой благосклонностью со

⁵⁰⁷ Lachenmann, Helmut(2004)'On My Second String Quartet ('Reigen seliger Geister')', Contemporary Music Review, 23:3, 59 — 79 (s.61)

стороны суперэго и хорошего объекта высоты. Значит, опасность Эдиповым делам должна исходить также из внутренней эволюции».⁵⁰⁸

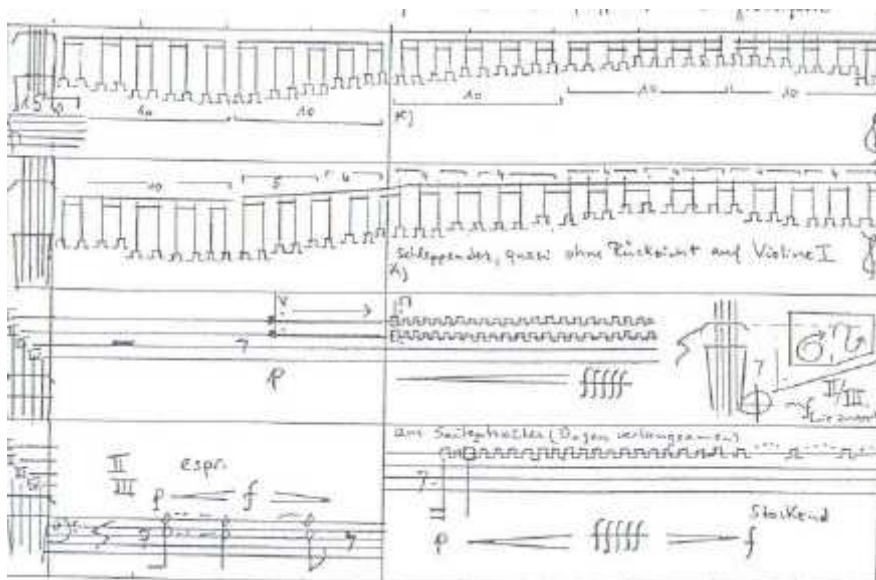
Для музыки Х.Лахенманна восприятие творческих намерений композитора представляет собой одно из важнейших условий. И оно не может быть полностью освобождено от поверхности структуры: “Нет такой вещи как полностью свободное, безоговорочное восприятие. Но в передаче от обычного типа слушания этого структурно недавно решительного восприятия есть мгновенная, чрезвычайно непостижимая вспышка "освобожденного" восприятия, которое в то же самое время напоминает нам обоим о нашей внешне решительной нехватке свободы (которых мы не сознаем), и также нашей обязанности преодолеть эту нехватку свободы – другими словами наши полномочия воображения.”⁵⁰⁹

Для различных композиций немецкого композитора помимо абстрактно-поверхностного логического каркаса, существуют и свои внутренние точки – ориентиры для тембровых идей: Так, по словам самого композитора, в его струнном квартете 'Reigen seliger Geister' ориентиром может служить идея «супер-последовательности» (Super-Sequenz) – мостом тембровых трансформаций между приемом flautato и областями pizzicato. Эти тембровые свойства и средства их реализации композитор объясняет в своем анализе графически:

Унисон звука и его шумового призвука – «синхронное умножение или увеличение звука или шума, которые перемещают получающийся звук или шум, высвечивая его отдельные качества и характеристики как результат процесса вычитания и сочетания звука и призвуков»

⁵⁰⁸ Делёз Ж. Логика смысла: Пер. с фр.- Фуко М. Д 29 Theatrum philosophicum: Пер. с фр.- М.: "Раритет", Екатеринбург.(460с). <http://www.electroniclibrary21.ru/philosophy/delez/02.shtml> 10.01.2013

⁵⁰⁹ Лахенман 1995: 100) 7 (1995). On structuralism. //Contemporary Music Review, 12(1), 93-102.



Важным фактором для композитора, в этом сочинении является идея формирования, средствами инструментов струнного квартета своеобразного супер-инструмента, о чем он сам пишет следующее: «Не в последнюю очередь, формирование такого воображаемого 'суперинструмента' от его составляющих 'простых' звуковых форм и игры методов способствовало бы композиционному процессу – его разнообразию и диалектическому переопределению того, что, кажется в первоначальном варианте просто физически ориентируемой звуковой корреспонденцией (physikalisch orientierten Klangzusammenhang)»⁵¹⁰. Определяя формирование воображаемого супер-инструмента в качестве супер-идеи сочинения, которое является также и основной точкой приложения инструментального состава и одновременно концепцией первого струнного квартета Gran Torso, композитор переходит далее к структурному замыслу.

В своем эссе 1986 года, посвященном Вольфгангу Риму *Über das Komponieren* Хельмут Лахенман представил три основных тезиса создания музыкальной композиции. Эти три тезиса, полные метафорических качеств, далее были представлены вновь, в сжатой форме, во время лекции Х. Лахенманна в Orpheus Institute (Ghent) в Генте, которые затем он издал в 2004 под названием «Что представляет собой философия музыкальной композиции?» "Philosophy of Composition - Is there such a thing?"⁵¹¹

Первый тезис: создание музыкальной композиции требует размышлений о музыке и качестве материала, задействованного для ее создания: "создание средств: размышляя над музыкой".⁵¹²

⁵¹⁰ Lachenmann, H. (2004) 'On My Second String Quartet ('Reigen seliger Geister')', Contemporary Music Review, 23:3, 59 — 79 (s. 61)

⁵¹¹ Lachenmann H., « Philosophy of composition ? Is there such a thing? », *op. cit.*, p. 57. // Paulo de Assis, « The conditions of creation and the haecceity of music material », *Filigrane* [En ligne], Numéros de la revue, Deleuze et la musique, Mis à jour le 23/01/2012 URL: <http://revues.mshparisnord.org/filigrane/index.php?id=422> 10/12/2012

⁵¹² Lachenmann H., « Philosophy of composition ? Is there such a thing? », *op. cit.*, p. 57. // Paulo de Assis, « The conditions of creation and the haecceity of music material », *Filigrane* [En ligne], Numéros de la revue, Deleuze et la musique, Mis à jour le 23/01/2012 URL: <http://revues.mshparisnord.org/filigrane/index.php?id=422> 10.12.2012

Этот процесс подразумевает поиск мотивации для экспериментирования, учитывая специфику формирования слушательского восприятия и композиционных ресурсов. Возможность интеллектуального или интуитивного управления ими, вступая в закономерные отношения со структурными взглядами, так как материал должен подвергаться анализу на его потенциальные возможности.

Второй тезис касается непосредственной творческой практики, и он следует за предыдущим пониманием звука как структурного опыта. "Процесс композиции означает построение инструмента". Этот тезис обращается к потребности установления новой системы категорий в каждой отдельной работе, и это апогей его структурной изобретательности.

Х.Лахенман полагает, что сущность созидательного композиторского состоит в просмотре и вычислении разнообразных возможностей, соединенных структурным подобием или функциональными конвергенциями. Сочинять означает найти, обнаружить или изобрести такие общие черты и конвергенции. Так композитор "строит" новый инструмент. Кроме того, крайне важно не забывать, что каждый звук несет свою определенную "историю", свои "выразительные" предопределения и контекст, пропустить этот аспект означает вслепую проигнорировать и нарушить материал.

Его *третий тезис* в буквальном переводе означает «позволить себе прибыть», что в данном случае подразумевает открыть дверь творческой свободе, в сомнениях и радости, к страсти творчества.

При столкновении между творческим желанием и звуковыми вопросами, вне структурного анализа и механизмов новшества действует выразительная интуиция, к которой теперь обращается композитор.

Пауло де Ассиз – исследуя возможные параллели между творчеством Х.Лахенманна и Ж. Делёза, в своей статье пишет следующее: "Удовлетворение", или чувство "выполнения", это то, что Х.Лахенманн ясно формулирует относительно своего третьего тезиса. Затем он идет далее, указывая на сексуальную коннотацию, которая открывает горизонт для сложного психоаналитического, постфрейдистского понятия Ж.Делёза – Ф.Гваттари о "машинах желания"⁵¹³ Желание является невероятно продуктивным. Желание - проектирование будущего и одновременно, не подавляемый не осознающий анализ прошлого, чтобы описать моменты радости, страсти и полного обязательства перед собой. Только такой сплав причины, страсти, и физического, осязательного опыта приводит к музыке, полной энергии и радикального внутреннего качества звуковых событий. «Для Х.Лахенманна в определении сложных звуковых ситуаций существует явный приоритет гиперструктуры (от которого он не отказывается). Гиперструктура располагается над всем остальным, обеспечивая его функционирование: различие

⁵¹³ Paulo de Assis, « The conditions of creation and the haecceity of music material », *Filigrane* [En ligne], Numéros de la revue, Deleuze et la musique, Mis à jour le 23/01/2012 URL: <http://revues.mshparisnord.org/filigrane/index.php?id=422> Cet article est mis à disposition sous [contrat Creative Commons](#) (10.12.2012)

– аналогичное тому, что существует между телом без органов и организмом с определенными органами".⁵¹⁴

Эти три тезиса можно метафорически выразить словами Ж.Делёза из настоящей главы, поскольку данное исследование идет параллельно структуре анализа «Логике смысла»: «...расщепление достигается следующим образом: ребенок начинает с двух дизъюнкций, подведенных под хороший объект (невредимое-пораненное, присутствующее-отсутствующее), абстрагирует негативное и переносит его на *образ* матери и *образ* отца. Он хочет восстановить поверхность на этом теле, когда создает поверхность своего собственного тела».⁵¹⁵

Творческие намерения Х. Лахенманна, представленные тремя тезисами – это философия, вынесенная им на поверхность: «Эдип может быть понят как трагедия Видимости. Намерение отнюдь не посланник глубин, оно - феномен всей поверхности...»⁵¹⁶ Вместе тем, не менее значительным для этой поверхности не менее важным становится аспект физической координации и внутренней физиологии звука, или действенный аспект напрямую связанный с исполнительской энергией:

«...желаемое действие - это - образ действия, проецируемое действие; но мы обсуждаем не психологический проект намерения, а то, что делает его возможным, - то есть механизм проецирования, связанный с физической поверхностью адекватен координации физических поверхностей».⁵¹⁷

XXX

Тридцатая серия: фантазм

Фантазм, согласно определению психоаналитического словаря - воображаемый сценарий, в котором исполняется, хотя и в искаженном защитой виде, то или иное желание субъекта (в

⁵¹⁴ Ibid.

⁵¹⁵ Делёз Ж. Логика смысла: Пер. с фр.- Фуко М. Д 29 *Theatrum philosophicum*: Пер. с фр.- М.: "Раритет", Екатеринбург.(460с). <http://www.electroniclibrary21.ru/philosophy/delez/02.shtml> 10.01.2013

⁵¹⁶ Там же <http://www.electroniclibrary21.ru/philosophy/delez/02.shtml> 10.01.2013

⁵¹⁷ Там же <http://www.electroniclibrary21.ru/philosophy/delez/02.shtml> 10.01.2013

конечном счете бессознательное). Если считать это противопоставление основой психоанализа, нам придется трактовать фантазм как чистую иллюзию, развеиваемую правильным восприятием реальности.

Согласно Ж.Делёзу, у фантазма три основные характеристики⁵¹⁸.

- 1) Он - ни действие, ни страдание, а результат действий и страданий, то есть чистое событие. Вопрос о том, реально ли конкретное событие или воображаемо, неверно поставлен. Различие проходит не между воображаемым и реальным, а между событием как таковым и телесным положением вещей, которое его вызывает и в котором оно осуществляется.
- 2) Вторая характеристика фантазма - это его позиция по отношению к эго или, скорее, ситуация эго в самом фантазме; становление фантазма выражается в игре грамматических трансформаций.
- 3) Фантазм- событие отличается от соответствующего положения вещей, будь оно реальным или возможным. Фантазм представляет событие согласно сущности последнего, то есть как нозматический атрибут, отличный от действий, страданий и качеств положения вещей. Соотношение между нозматическим атрибутом и действием, провоцирующим событие, может носить различный характер и мыслимое и фантазируемое и не во всех случаях будет совпадать с реальным.⁵¹⁹

Это особенно актуально в отношении звукового результата, ведь точность, с которой композитор может выразить свои намерения, напрямую зависит от его мастерства.

Связь фантазма и события очевидна: фантазм, будучи чистым событием связан с телесным положением вещей, в их причинно-следственных отношениях которые его вызывают и внутри которых он же осуществляется. Звуковое событие напрямую зависит от вполне материальных причин то есть особых исполнительских практик, продиктованных композиторской волей, но как воображаемый, так и реальный звуковые эффекты, также не всегда находятся в состоянии полного соответствия.

Фантазм как нозматический атрибут вербальным способом выражен в текстах С.Шаррино и способен адекватно, хотя и в метафорической форме отразить его композиторские намерения. В 2001 году были опубликованы его тексты, предпосылаемые партитурам и аннотации к композициям. Они помогают осознать, в какой мере музыка композитора способна представить нечто невидимое и неслышимое, будучи сама плодом музыкального воображения и отразить это в вербальной форме.

⁵¹⁸ Делёз Ж. Логика смысла: Пер. с фр.- Фуко М. Д 29 Theatrum philosophicum: Пер. с фр.- М.: "Раритет", Екатеринбург.(460с). <http://www.electroniclibrary21.ru/philosophy/delez/02.shtml> 10.01.2013

⁵¹⁹ Там же

Публикация итальянского исследователя Марлен Райола⁵²⁰ позволяет проследить творческую трансформацию композитора на основании этих текстов, следующих в хронологическом порядке – с 1981-го по 2001 год, и спроецировать сформулированные им фантазмы на их звуковое воплощение.

Первый из этих текстов посвящен композиции *Vanitas*, он носит не менее метафорическое название: «Невозможность стать невидимкой»⁵²¹. В этом тексте композитор создает своеобразный манифест образно-ассоциативной музыки («imageante»), основанной идее в соответствии с которой композитор своим творчеством способен спровоцировать не только зрительное отображение внутренних видений, но и вполне определенные поэтические ассоциации, передаваемые музыкальным языком, а для начала композитор объясняет свои устремления в области поисков звуковой выразительности: «Музыка, к которой я стремлюсь - крайняя музыка, музыка, способная поставить под сомнение аргументы, что, в душевном покое нашего существования, мы хотели бы избежать, в особенности сообщение индивида в смерти. Это может только сообщить на языке более большую суггестивную досягаемость, в качестве он касается внутреннего каждого из нас»⁵²².

Чтобы озвучить голоса, которые живут вокруг композитора и вокруг нас, в предисловии к композиции *Autoritratto nella notte* для оркестра, (1982) С.Шаррино пишет следующее: «Я ощущал себя также как в определенную эпоху моей жизни: изображение, заслоненное длинной болезнью, как если бы я находился в крошечной тьме. Я написал произведение... надцатое, где проявилось отсутствующее невидимое пространство, которому было изначально предназначено, оставаться пустым. Несовершенное присутствие меня».

Примечателен также текст, предпосланный «Персею и Андромеде», опере, одной из особенностей которой является внедрение электроники, которое "натурализовано" в инструментальный состав: «Я стремился задействовать те инструменты, которые существуют в своем изначальном виде, возрождая и, следовательно, изобретая звуки, новую технику и технологию, выбору которой бы препятствовала установленная традиция. Реальность художника представлена таким образом по-другому, как будто бы глазами ребенка. Такая как способность

⁵²⁰ Raiola M., « L'invisible impossible : voyage à travers les images poétiques de Salvatore Sciarrino », *Filigrane* [En ligne], Numéros de la revue, Traces d'invisible, Mis à jour le 26/05/2011
URL: <http://revues.mshparisnord.org/filigrane/index.php?id=107>
Cet article est mis à disposition sous [contrat Creative Commons](#)

⁵²¹ Sciarrino S., *Carte da suono scritti 1981-2001*, CIDIM-Novecento, 2001, préface de Gianfranco Vinay. Toutes les citations non référencées sont issues de ce livre et sont traduites par Marilène Raiola (note de la rédaction).(s11)

⁵²² Ibidem (s13)

проникновения, и, в тоже время, отрыв, который делает необычными наиболее привычные объекты, уже завещанные мечте, которая их изменяет⁵²³».

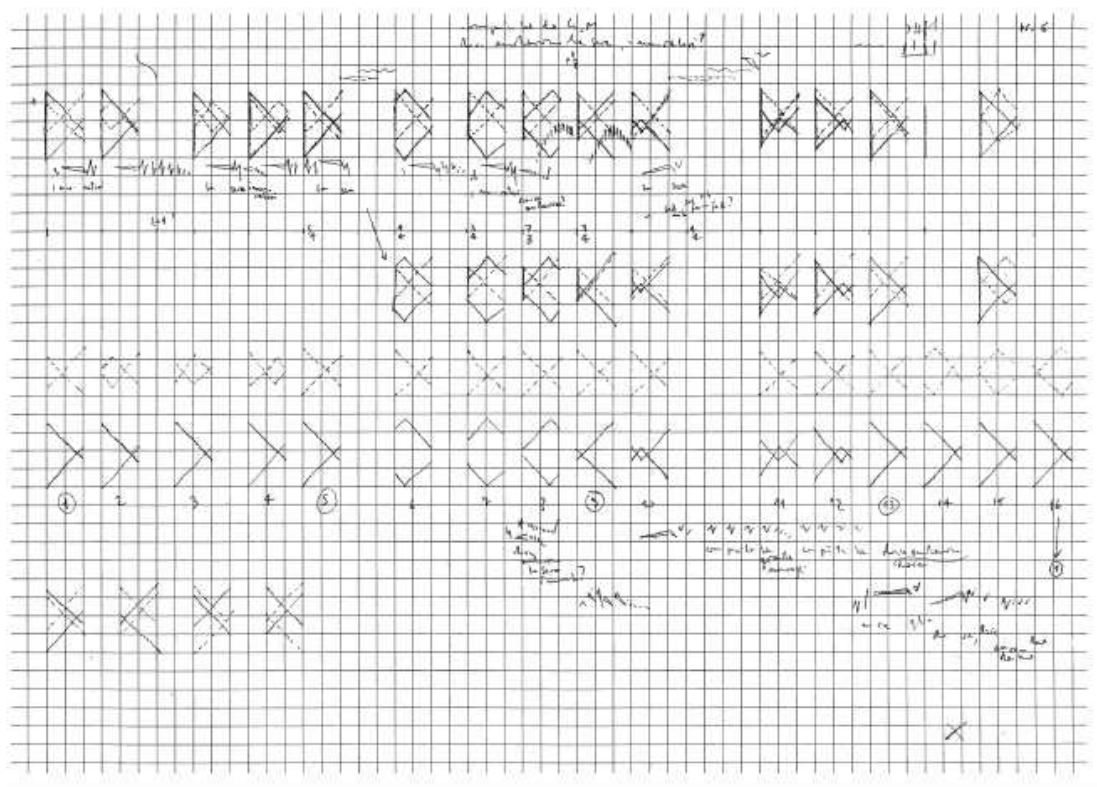
С точки зрения тембровых превращений и богатства тембровых идей, «в действительности, нет ничего, что было бы невозможно для электронных инструментов ныне: и все-таки, чтобы к ним приспособиться, необходимо, главным образом, их представить и спрограммировать. Только новая мысль может полностью использовать новые инструменты. Эстетическая мысль, не научный гибрид, и еще в меньшей степени коммерческий проект ».

Итак, эти идеи, адекватным образом воплощенные сливаются в единое русло с творческим замыслом композитора, комментируя его и дополняя. Значит, З.Фрейд не ошибался, оставляя за реальностью право на производство фантазмов, даже когда считал их продуктами, выходящими за пределы реальности'. Выходят ли шарриновские фантазмы за пределы реальности? Безусловно, сливаются со звуковыми событиями в единый процесс реализации. Являясь по своей сути ассоциациями, они и комментируют вербально звуковые события, и определяют их: «этот феномен мы называем ассоциациями. Он, вне всякого сомнения, является определяющим в управлении нашими мыслительными процессами, и объединяет в себе предшествующий опыт. Анализ любого музыкального произведения неизбежно повлечет за собой привлечение ассоциаций. Мы не можем быть уверены в том, что обсуждается в индивидуальном порядке при опыте вслушивания: мы предчувствуем некие флуорисценции в роли восприятия. Мы помогаем подобрать определенные стимулы для всего спектра чувств и эмоций. В действительности, они демонстрируют принципиально различную природу «неуловимого». При первом слуховом впечатлении было бы любопытно наблюдать за ассоциациями, спровоцированными этими стимулами, или же в синестетических явлениях, которые находятся в центре самого яркого восприятия. Их происхождение естественно отдаленно, но теперь неискоренимо нашей собственной личностью. Физиологическая и индивидуальная сфера снова провожают нас до культурного порога, являясь негласным основным средством для передачи звуковой информации. Ассоциация прорезает нас почти мгновенно, но в тоже время присутствует и неоднородность соотношений между стимулом, образом и суммой их наложений и соединений, а также причинные связи между звуковым импульсом который относит к поверхности восприятия, которое не просто индивидуализировать. Поэтому мы и называем этот феномен ассоциациями».⁵²⁴

Не менее объективным отражением намерений композитора - его ассоциаций и фантазмов могут служить его «звуковые карты» (*carte de suono*). Фундаментальный элемент музыкальной композиции С.Шаррино не является структурой или звуковой совокупностью, но представляет

⁵²³ Ibidem (s.26)

⁵²⁴ Sciarrino S., *Carte da suono scritti 1981-2001*, CIDIM-Novecento, 2001, préface de Gianfranco Vinay. Toutes les citations non référencées sont issues de ce livre et sont traduites par Marilène Raiola (note de la rédaction). SCIARRINO (2001), p. 48.



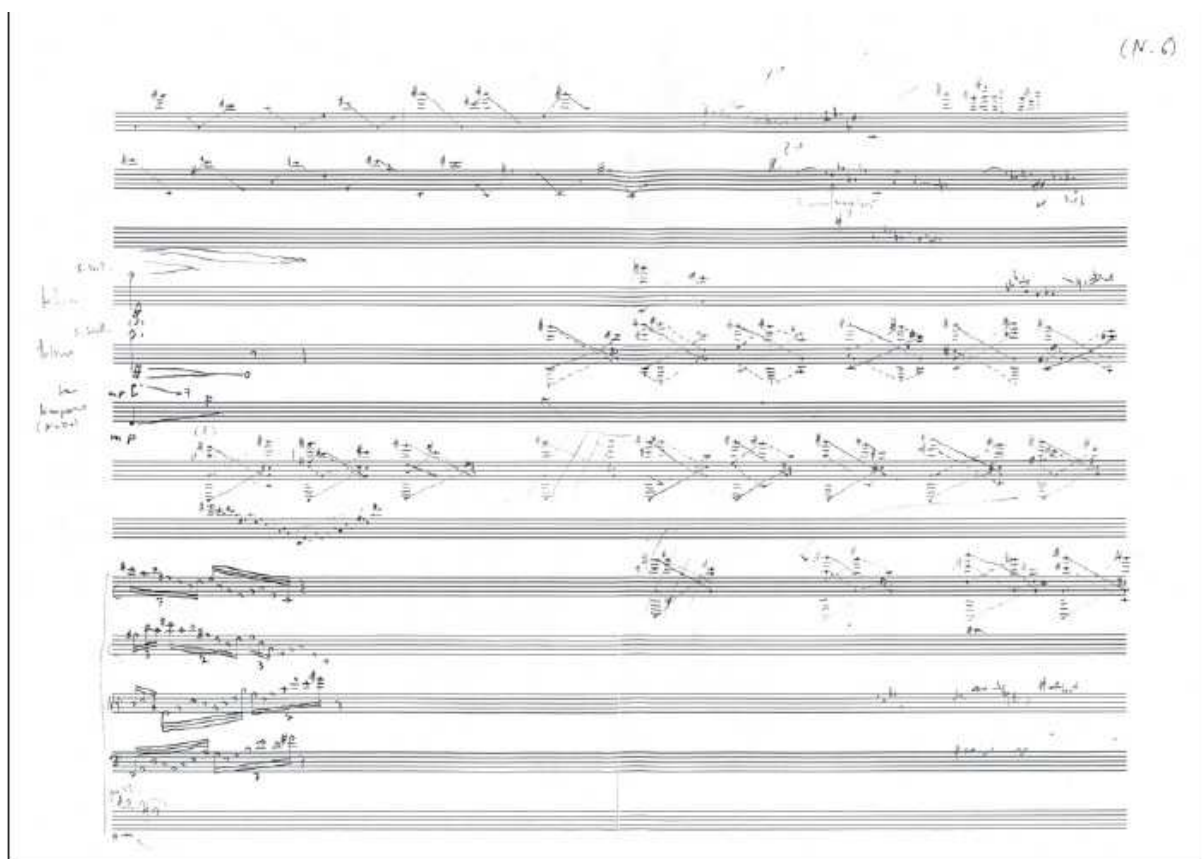
с собой
звуковую
фигуру: а
именно,
звуковой
персонаж
с его
специфи-
ческим
музыкаль-
ным и
выразите-
льным
характер

ом, который прочитывается в формах графических представлений композитора. Следовательно, стратегия соединения формы представляет собой сочетание резонансов этих фигур в звуковом пространстве. Даже в случае инструментальной музыки, здесь речь идет в большей степени о звуковой драматургии, чем о направлении развития "материала". После прочтения этих набросков, отражающих фигуры и их драматургическое развитие, фундаментальным моментом этого составления диаграммы, служат их соединения на протяжении всей траектории произведения.

В диаграммах, мелодические движения и динамики фигур отделены от точного указания высот, и в случае необходимости фиксируются в досягаемости, начерченных непосредственно под фигурами нотных строчек. В середине пути между акустической диаграммой и ее микроструктурной реализацией, оказывается отображение параметра времени, организующего фигуры.

На примере графика, приведенного ниже из *Quaderno di strada* (12 canti e proverbio per baritono e strumenti), законченного в 2003 году, можно наглядным образом уяснить, какие фигуры для С.Шаррино нуждаются в конкретизации нотной записи:

Парадоксальное отображение материала в Шарриновских звуковых картах содержит намеки на греческую и классическую цивилизацию. То, как композитор выражает вербально и графически смысловые оппозиции, содержащиеся в его музыке, он не присоединяется к аристотелевской традиции, а скорее к предсократовой: главным образом к этому первоначальному, магическому и трагическому субстрату, где оппозиции основываются в пре- категориальных мифических единствах. Оппозиция не опосредована становлением, какой-либо диалектики, но мгновенной метаморфозой, которая создает парадокс:



«Полный объем опрокидывается в пустоте, и молчание нас оглушает, – пишет композитор в аннотации к опере *Perseo e Andromeda*, 1990⁵²⁶. Оптические иллюзии позволяют взглянуть на каждый предмет с точки зрения фантазма композитора и обнаружить невиданные свойства, сравнимые с лентой Мёбиуса, лишенной внешней и внутренней сторон: «Каждая вещь представляет собой одно и то же, мы ощущаем ее как нечто микроскопическое и гигантское в одновременности, в тот момент, когда она появляется. Подобные объекты нас захватывают, они становятся окружающим миром. Нет больше различий, нет больше прошедшего, настоящего и

⁵²⁶ Salvatore Sciarrino, *Carte da suono scritti 1981-2001*, CIDIM-Novecento, 2001, préface de Gianfranco Vinay. Toutes les citations non référencées sont issues de ce livre et sont traduites par Marilène Raiola (note de la rédaction).

будущего времени, нет больше внутренности и наружной части: внутренность - наружная часть»⁵²⁷.

Подводя некоторые итоги, следует обратиться к тексту Ж.Делёза: «Ни активные ни пассивные, ни внутренние, ни внешние, ни воображаемые, ни реальные - фантазмы действительно обладают бесстрастностью и идеальностью события. Этой своей бесстрастностью они возбуждают в нас невыносимое ожидание - ожидание того, что вот-вот произойдет в качестве результата, и того, что уже в процессе свершения и никогда не перестает свершаться.»⁵²⁸

XXXI

Тридцать первая серия: мысль

Согласно Ж.Делёзу фантазм обладает подвижностью, и это подтверждается его множественными отражениями в предкомпозиционной работе С. Шаррино.

«Подобия эпикурейских оболочек и эманаций, проворно путешествующие в атмосфере», с точки зрения философа сочетают в себе некоторые фундаментальных черты⁵²⁹.

«Первая черта: фантазм с легкостью покрывает расстояние между психическими системами, переходя от сознательного к бессознательному и обратно, от ночных снов к дневным мечтам, от внутреннего к внешнему и, наоборот, как если бы он сам принадлежал поверхности, главенствующей и организующей как сознательное, так и бессознательное, или линии, соединяющей и упорядочивающей внутреннее и внешнее с двух сторон.»⁵³⁰ Подобный эффект ленты Мёбиуса был описан в сопоставлении с шарриновскими анаморфозами пространства и эффект оптического иллюзорного перетекания внутреннего во внешнее, преобразование форм и объема предметов, средствами проекций его фантазмов в звуковую плоскость был обнаружен в предыдущей серии. В связи с этим первое свойство, обнаруженное Ж. Делёзом не требует дальнейших комментариев.

С точки зрения философа вторая черта связана с тем, что «фантазм легко возвращается к собственному истоку и как "изначальный фантазм" без особых усилий собирает в целое источник

⁵²⁷ Ibid.

⁵²⁸ Делёз Ж. Логика смысла: Пер. с фр.- Фуко М. Д 29 Theatrum philosophicum: Пер. с фр.- М.: "Раритет", Екатеринбург.(460с). <http://www.electroniclibrary21.ru/philosophy/delez/02.shtml> 10.01.2013

⁵²⁹ Там же

⁵³⁰ Там же

фантазма. Ясно, что если мы вынуждаем фантазм начинаться на основе такого результата, то этот результат требует для своего развития поверхности, отличной от телесной поверхности, где образы развивались по собственным законам.

В связи со второй чертой возникает закономерный вопрос относительно временных связей и отношений. Проблема - "где, собственно говоря, начинается фантазм?" и "куда фантазм движется, в каком направлении он уносит свое начало?" – интересуется также и Ж.Делёз. «Прошлое, отраженное в настоящем, порождает созидательную утопию», - пишет С.Шаррино, комментируя знаменитое название своего сочинения, *La lontananza nostalgica utopica futura*. Эта фраза выражает своеобразную динамику ностальгии, лишенной своего болезненного аспекта обращенности к будущему. Специфическая функция созидательной памяти должна вывести на поверхность прошлое, забытое, но возрожденное настоящим видением, если это поручить будущему. Таким образом, временная траектория движения фантазма отражает процессы памяти.

«Часто случается, что точка зрения настоящего признает в прошлом только принципы, с которыми она поддерживает более всего сходств и что она абсолютно игнорирует другие несхожие аспекты. То, что для поэта - музы и сирены - для простых смертных всего лишь перечень забытых образов[...]».⁵³¹ Таким образом, свойства памяти, фантазма, преобразованного во временной плоскости, создают определенные сопоставления, и позволяют проецировать их на композиционный стержень, реализуя концепцию и свойства воображения композитора во времени. Это свойство зависит от оптических способностей: приближать далекое прошлое, удалять на дальнейшее расстояние настоящее, меняя причинно-следственные связи событий.

«Мы не сможем ничего понять, и в особенности в искусстве, без способности приближать то, что далеко, и выделять прошлое из нас самих: связывая противопоставленные элементы, и наблюдая каким образом проявляется прошлое в настоящем.»⁵³²

Этот принцип ностальгической утопии будущего, *La lontananza nostalgica utopica futura*-проекции фантазмов на временную плоскость является одним из творческих методов С.Шаррино, которые он анализирует в своей эстетической теории в *Le Figure della musica di Beethoven a oggi*.

В случае «традиционного достояния» прошлого связь стилистическая: сопоставление, обмен, интерференция, призванная создавать «третье время, воображаемую перспективу», - пишет итальянский композитор в предисловии к изданию партитуры его *Cadenzario*. (для оркестра, 1991) В сочинении используется антология моцартовских темпов, прерванных внезапными разрывами « [...] Это абсолютно новое сочинение, но это - также необычное повторное использование традиционного достояния. Принятая форма одновременно надевает эстетическую функцию и приобретает дидактическое намерение, в котором смешиваются музыкальное время

⁵³¹ Делёз Ж. Логика смысла: Пер. с фр.- Фуко М. Д 29 *Theatrum philosophicum*: Пер. с фр.- М.: "Раритет", Екатеринбург.(460с). <http://www.electroniclibrary21.ru/philosophy/delez/02.shtml> 10.01.201

⁵³² Там же

и время истории. Таким образом, мы ощущаем третье время, воображаемую перспективу, которая является непрерывной интерференцией обеих перспектив».⁵³³

Свойства памяти и ее специфического преобразования в творчестве, для С.Шаррино является важным аспектом в организации музыкальной формы, о чем уже было неоднократно сказано выше, где фрагментарность соответствует процессам сознания и помогает адекватному восприятия, и в многоплановом отражении реальности.

«Поэзия – это внимание, или иными словами, чтение многократных планов реальности, которая нас окружает и которые создают различные рисунки истины. Художник, который разрушает и вновь собирает эти рисунки – посредник: между человеком и Богом, одним человеком и другим, человеком и тайными правилами природы»⁵³⁴.

Таким образом, траектория движения фантазма приобретает более четкие очертания: он отражает многоплановую реальность в воображении композитора. Цитируя Ж.Делёза: «нет ничего комичного (или грустного) в той одержимости, какой отмечен путь мыслителя. Это вопрос не причинности, а скорее географии и топологии.»⁵³⁵

Следующий вопрос относится к отправной точке фантазма, где он начинается? «Итак, поистине начало – в пустоте – утверждает Делёз; оно подвешено в пустоте. Это и есть *c-без* [*with-out*].»⁵³⁶ Пустота и плотность в музыке, как искусстве времени, зависит от количества и распределений звуковых событий во временном потоке. В таком случае пустоту можно было бы уравнивать с молчанием и тишиной. Но это также не представляется универсальным, так как ощущение и представления о пустоте носят скорее метафизический характер. «Одна из характеристик современной музыки состоит из разъяснения параметра "плотности" – пишет С.Шаррино, из самостоятельности композиционных принципов, которые регулируют полный объем и пустоту. Все-таки, понятие плотности не является изобретением нашей эпохи: никто не может отрицать что Баха, к примеру, или Россини, осознали эту проблему и приняли последовательное поведение этих принципов в плане языка. Взамен, мы можем сказать, что, в последние годы, преобладала логика композиции более конструктивная, чем дискурсивная; до такой степени, что, эта конструктивная логика начала с того, что повысила уровень структурного процесса.»⁵³⁷

Представление пустоты не может быть абсолютно объективным, его характеристики весьма относительны: «Представлять чувство пустоты посредством большой звуковой плотности, то есть полным объемом, – требование, которое появилось с моих первых произведений – пишет

⁵³³ Salvatore Sciarrino, «Mozart svelato? Una possibile ricostruzione della sua prassi compositiva», // *Rivista italiana di Musicologia* vol. XXVII, 1992, p. 205-224 ;

«K.491. L'imperfetta nascita della forma classica», // *Studi musicali* vol. XXXVI, n°1, 1997, pp. 263-269

⁵³⁴ Ibid.

⁵³⁵ Ibid.

⁵³⁶ Делёз Ж. Логика смысла: Пер. с фр.- Фуко М. Д 29 *Theatrum philosophicum*: Пер. с фр.-

М.: "Раритет", Екатеринбург. (460с). <http://www.electroniclibrary21.ru/philosophy/delez/02.shtml> 10.01.2013

⁵³⁷ Sciarrino S., «Mozart svelato? Una possibile ricostruzione della sua prassi compositiva», in *Rivista italiana di Musicologia* vol. XXVII, 1992, p. 205-224 ; «K.491. L'imperfetta nascita della forma classica», in *Studi musicali* vol. XXXVI, n°1, 1997, pp. 263-269

С.Шаррино, и которое может установить плотность, или ее проверить? Уравнение - форма: настоящее = традиции. Будучи особенно чувствительным к психологическим проблемам, я был вынужден использовать различные уловки, например, символическое перемещение перцептивного, уже известного плана Леонардо " Так как, когда разум сталкивается с тем, что запутано, он пробуждается и создает новые изобретения ".⁵³⁸

Итак, становится очевидным фактом относительность понятий и попытка представить пустоту максимальной плотностью, что не в полной мере отражает сущность, так как представление о том, насколько плотной может быть «пустота» - лишь предмет фантазма. «Парадоксальность ситуации начала здесь в том, что оно само является результатом и остается внешним по отношению к тому, что начинается».⁵³⁹

«Традиционная музыка развивалась во времени, и это было непрерывное развитие. Сегодня дело обстоит иначе. Новая концепция времени не является характерной чертой только для современной музыки. Такая концепция инвестирует человеческую мысль в общие итоги мировой культуры. Современный человек, возможно, не осведомлен о множестве точек зрения и прерывистости времени [...] однако ежедневно и ежечасно он сосуществует с этими идеями, и они постоянно влияют на его способ мышления».⁵⁴⁰

Свойства памяти, характеристики процессов мышления, приводят Ж.Делёза к мысли, что «мозг - это не только телесный орган, но также и индуктор невидимой, бестелесной и метафизической поверхности, на которой записываются и символизируются все события».⁵⁴¹

Подобный индуктор становится для С.Шаррино аналогом музыкальной формы: «Способ временной индентификации и дальнейшая детализация представлений, образуют макроформу. Возможность вновь прослушать уже пережитое, связана с технологической идеей документирования реальности. Необходимо осознание механизмов формы, которые являются одновременно и механизмами памяти, для того, чтобы мы получали представление о форме средствами памяти и наоборот - стимулировали рычаги памяти через формообразование. Форма, таким образом показывает тебе возможные пути памяти, которых моменты торможения или большей динамичности, прерывность, замедление, расчленение обрывков осознанной памяти.»⁵⁴²

⁵³⁸ Sciarrino S., *Carte da suono scritti* 1981-2001, CIDIM-Novecento, 2001, 464 s.
préface de Gianfranco Vinay. Toutes les citations non référencées sont issues de ce livre et sont traduites par Marilène Raiola (note de la rédaction).

⁵³⁹ Делёз Ж. Логика смысла: Пер. с фр.- Фуко М. Д 29 *Theatrum philosophicum*: Пер. с фр.- М.: "Раритет", Екатеринбург. (460с). <http://www.electroniclibrary21.ru/philosophy/delez/02.shtml> 10.01.2013

⁵⁴⁰ Sciarrino S., *Carte da suono scritti* 1981-2001, CIDIM-Novecento, 2001 -464 s.
, préface de Gianfranco Vinay. Toutes les citations non référencées sont issues de ce livre et sont traduites par Marilène Raiola (note de la rédaction). SCIARRINO (1998), p. 97.

⁵⁴¹ Делёз Ж. Логика смысла: Пер. с фр.- Фуко М. Д 29 *Theatrum philosophicum*: Пер. с фр.- М.: "Раритет", Екатеринбург. (460с). <http://www.electroniclibrary21.ru/philosophy/delez/02.shtml> 10.01.2013

⁵⁴² Sciarrino S. *Carte da suono scritti* 1981-2001, CIDIM-Novecento, 2001, préface de Gianfranco Vinay. Toutes les citations non référencées sont issues de ce livre et sont traduites par Marilène Raiola (note de la rédaction). SCIARRINO (1989, p. 11).

XXXII

Тридцать вторая серия: различные виды серий

В шестой серии уже говорилось о том, что едва ли уместно сопоставлять серии предложений с серийной музыкальной структурой. И, вместе с тем, есть необходимость сопоставить поверхностный уровень организации формальной логики – «тело без органов»- лахенманновскую временную сетку, с элементами глубины освобожденного восприятия.

Композитор объясняет свои принципы следующим образом: «Прорваться через преобладающие структуры, затрагивающие материал, означает выворачивать, отрывая определенные звуковые элементы в этих структурах от их существующего, очевидно самоочевидного контекста и выделяя их к различным, недавно созданным категориям, которые должен установить композитор. Это означает испытывать знакомое в незнакомом контексте, мобилизацию в изменчивости восприятия и создании этого доступного опыта. Таким образом, в основе этого процесса разрушения находится 'освобожденное восприятие'.... Этот элемент разрушения знакомого, презентующий нам структурный опыт создает ситуацию не только неуверенности, но также и сознательно созданной 'не-музыки'. Это - в то же самое время элемент первостепенной важности для слушательского процесса, и только, разрешая себе испытать эту 'не-музыку', принятие которой в качестве «музыки» становится подлинным восприятием.»⁵⁴³

Объясняя некоторые особенности метода Х.Лакенманна, нужно подчеркнуть, что его метод основывается на структурном упорядочивании с помощью строго фиксированной, сериально-пермутированной матрицы, и в тоже время склонной к алеаторическим, "стохастическим" или спонтанным механизмам управления. Звуковые семейства, типология которых была подробно описана в связи с лахенманновской статьей «Звуковые типы новой музыки»- 'Klangtypen der Neuen Musik' характеризуются числом семейств и порядком их вступления, которые в свою очередь управляются временной сеткой [*Zeitnetz*], организованной на обозначенных выше принципах. Этот ряд серийно пермутированных и ритмически оформленных звуков, выполняющих в данном случае руководящую функцию фиксирует вступление и выключение из процесса различных *звуковых семейств*. Подобное линейное построение звуковых событий по сути своей является аналогом серии. Применительно к сериальным методам и лахенманновской структурности различие на поверхностном уровне подобно дифференциации звуковых точек - звуковых атомов и блоков, комплексных структур, обладающих характерными звуковыми качествами и конкретными темброво-звуковыми артикуляционно-динамическими характеристиками. Таким образом, они программируют в первую очередь логику развития, которая подчиняется не только линейному принципу, но и несет в себе определенную логику вертикальных полифонических соотношений.

⁵⁴³ Lachenmann, H. (1995), 'On Structuralism', *Contemporary Music Review*, 12, 1/2. Lachenmann (p/100- 101)

Итак, принцип серии, организующей структуру - временной сетки [*Zeitnetz*], может быть различным и механизмы управления подчиняются не только сериальной, но и стохастической, но так же и алеаторической логике.

Принимая во внимание, что в 'Klangtypen der Neuen Musik' звуки были рассмотрены с точки зрения их связей с другими звуками, Х.Лахенманн впоследствии расширяет это понятие, чтобы охватить целый эстетический аппарат, для которого звук также является его неотъемлемой частью.

В связи со звуковыми типами новой музыки, уместно будет процитировать и перефразировать Ж.Делёза: «С одной стороны, они являют собой блоки сосуществования, *тела без органов* или слова без артикуляции; с другой стороны, они представляют последовательности частичных объектов, связанных только общим свойством быть отделимыми и расчленяемыми, интроецируемыми и проецируемыми; взрывающимися и приводящими к взрыву.»⁵⁴⁴ Вместе с тем, необходимо внести некоторые коррективы: в случае с лахенманновской типологией, звуковое семейство – это скорее артикуляция без слова, а не наоборот, как у Ж.Делёза.

Понятие структуры как нечто относительное и отдельное коррелируется с требованиями структурной лингвистики. Структурная лингвистика рассматривает значение как внешний признак вещей, а не как часть их сущности. Заслугой Ф.Соссюра было еще и то, что он одним из первых понял, что язык - это форма, а не субстанция, то есть система отношений, нечто абстрактное, и что структурами, подобными языковому, обладают многие классы объектов, которые должны изучаться наукой, названной им семиологией и сейчас широко известной как семиотика.

В случае с 'Klangtypen der Neuen Musik', структура, как диалектический объект музыкального восприятия, применительно к слуховому опыту структурирования в виде отдельных звуков, или их элементов, была определена не их физическими характеристиками, - но отношением к непосредственной и более широкой среде, их сходствам, различиям, их роли, которую они играли в общем контексте, или в иерархии, созданной композитором. Таким образом, «глубина не организуется в серии. Расчленение ее объектов и недифференцированная полнота тела, которую она противопоставляет расчлененным объектам, спасает ее от пустоты.»⁵⁴⁵ Пустота в понимании С.Шаррино, описанная его же словами в предыдущей серии, отнюдь не тот эффект, к которому стремился Х.Лахенманн.

Пустота и звуковая насыщенность, интеграция и распад – эти антиномии сочетает в себе в качестве парадокса современная музыкальная композиция. «Проблема структуры в

⁵⁴⁴ Делёз Ж. Логика смысла: Пер. с фр.- Фуко М. Д 29 Theatrum philosophicum: Пер. с фр.- М.: "Раритет", Екатеринбург.(460с). <http://www.electroniclibrary21.ru/philosophy/delez/02.shtml> 10.01.2013

⁵⁴⁵ Там же

музыкальной композиции сегодня состоит в следующем: действительно ли распад возможен через интеграцию?

Композиционное сознание, таково, что его смысл проступает только при критическом рассмотрении аспектов, принимающих значение композиции, или контекста, который позволяет осознать, что синтезированные элементы композиции содержат свои собственные «интеграцию» и «распад», и, таким образом, оказываются переплетены воедино».⁵⁴⁶

Процессы интеграции и распада сосредоточенные в структурности мышления могут быть несколько нейтрализованы тем, что Х.Лакхенманн предлагает включить в понятие «ауры», в отличие от структуры и серии, связанное с экзистенциальным опытом и процессом восприятия: «Я думаю, решающая спецификация композиционных взглядов может быть извлечена из особого способа уменьшить термин структуры в пользу включения 'ауры', потому что через эту процедуру социальная действительность и экзистенциальный опыт человека кажутся не столько компонентами, сколько важной составляющей отражения музыкальной информации.»⁵⁴⁷

«В этом, согласно Ж.Делёзу состоит парадокс речи, точно так же, как в понятии «ауры» сосуществует парадокс логического каркаса организации и механизма звукового восприятия: «с одной стороны, она отсылает к языку как к чему-то удаленному, что предсуществует в голосе свыше; с другой стороны, - к языку как результату, но достигаемому только при наличии уже сформированных элементов. Речь никогда не равна языку. Она все еще ждет результата, то есть события, которое приведет в действие всю формацию».⁵⁴⁸ Звуковое событие является таковым, но для результата необходима определенная логика, «полифония расположений» объектов, которая приведет в действие и состояние резонанса первоэлементы. И именно таким образом, возникает смысл движения этих объектов.

«Нонсенс еще хранит тайну того, как он на самом деле создает смысл. Организация физической поверхности - это еще не смысл; она есть или, вернее, станет со-смыслом. Иначе говоря, когда смысл будет произведен на другой поверхности, это тоже будет смыслом.»⁵⁴⁹

XXXIII

Тридцать третья серия

приключения Алисы

⁵⁴⁶ Lachenmann, H. (1995), 'On Structuralism', *Contemporary Music Review*, 12, 1/2. (s. 98)

⁵⁴⁷ Lachenmann cited in Hockings 1995: 12-13 - Hockings' own translation (original in Lachenmann 1996: 97).

⁵⁴⁸ Делёз Ж. Логика смысла: Пер. с фр.- Фуко М. Д 29 *Theatrum philosophicum*: Пер. с фр.- М.: "Раритет", Екатеринбург.(460с). <http://www.electroniclibrary21.ru/philosophy/delez/02.shtml> 10.01.2013

⁵⁴⁹ Там же

Три типа эзотерических слов, с которыми мы столкнулись в работах Л.Кэрролла, пишет Ж.Делёз, соответствуют трем видам серий: "непроизносимый монослог" осуществляет коннективный синтез серий; "флисс" или "снарк" гарантируют схождение двух серий и осуществляют конъюнктивные серии; и наконец, слово-бумажник, "Бармаглот", слово = х, чье присутствие мы открываем уже по его действию в двух других сериях, осуществляет дизъюнктивный синтез расходящихся серий, заставляя их резонировать и размножаться.

В одной из начальных глав разбирались Кэрролловские «слова -бумажники», соотносимые с названиями некоторых сочинений Х. Лахенманна - «ТемА» - аналогично «флиссу» или «снарку» демонстрирующая схождение двух серий, - тема/atem (дыхание), или название одного из сочинений С.Шаррино Vanitas – воспроизводящее аллегорический натюрморт эпохи барокко и одновременно рождающее ассоциации с цветочным ароматом духов с аналогичным названием- осуществление скорее дизъюнктивного синтеза как в слове-бумажнике "Бармаглот". Возможно, что этот продукт из мира потребителей не играл какой-либо ассоциативной роли для итальянского композитора, но его апелляция ко всем возможным органам чувств для комплексного восприятия, скорее подтверждает эту идею ассоциаций.

Описывая многочисленные приключения Алисы, подвергая их психоанализу с позиций, рассмотренных уже в «Логике смысла», Ж.Делёз повторяет и эффект ленты Мебиуса: «Алиса - со своей высоты - воспринимает зеркало как чистую поверхность, неразрывность внешнего и внутреннего, верха и низа, изнанки и лица, - где *Бармаглот* простирается в обоих направлениях сразу».⁵⁵⁰

Нет необходимости еще раз цитировать уже неоднократно упоминавшиеся тексты С.Шаррино, об отражениях, о неразрывности внешнего и внутреннего, оптических иллюзиях, и анаморфозах, являющихся сущностью его композиторской техники.

Подводя итоги приключениям Алисы, Ж.Делёз еще раз проецирует их на символику, отраженную в предыдущих главах. Одним из главных выводов настоящей серии, да, возможно и всей «Логике смысла» становится следующее: «Ибо, если речь идет о великих авторах, то они скорее сами доктора, а не пациенты. Мы имеем ввиду, что они сами удивительные диагносты и симптоматологи. Искусству всегда принадлежала огромная роль в группировании симптомов, в организации *таблицы*, где одни специфические симптомы отделяются от других, сопоставляются с третьими и формируют новую фигуру расстройства или болезни. Клиницисты, способные обновить таблицу симптомов, создают произведение искусства. И наоборот, художники - это

⁵⁵⁰ Делёз Ж. Логика смысла: Пер. с фр.- Фуко М. Д 29 Theatrum philosophicum: Пер. с фр.- М.: "Раритет", Екатеринбург.(460с). <http://www.electroniclibrary21.ru/philosophy/delez/02.shtml> 10.01.2013

клиницисты, но не в связи со своим собственным случаем, и даже не в связи с неким случаем вообще. Вернее было бы сказать, что они - клиницисты цивилизации».⁵⁵¹

"Диагностическая функция искусства" как одна из важнейших стадий симптомологии примыкает также к аналитическим исследованиям Х.Лахенманна в области звукового материала. Основанием деятельности композитора, размышляющего над природой материала, является не только определение значения, но и способности к идентификации звуковых сил, способных объединить знаки и формы. Активный поиск звуковых ресурсов подразумевает и диагностику условий их существования. В дополнение к идентификации слабых и сильных элементов данного материала, работа композитора представить ложные ценности и показать новые силы, которые обнаруживают ранее незамеченные качества материала.

Экзистенциальная риторика Х. Лахенманна, обращенная к преобразованию человеческого слухового опыта, переустраивающая его, трансформирующая понятие красоты в отказ от привычного – это работа клинициста цивилизации.

Говоря о С. Шаррино в качестве врачевателя человечества, необходимо обратиться в первую очередь к его пониманию «экологии слушания», стремлению научить реципиента слушать тишину и высвободить восприятие для способности тончайшей звуковой дифференциации, необходимой для постижения смысла его музыки.

Его обращение к миру ассоциаций, нередко к прообразам его собственных страхов и фобий, находящих свою творческую реализацию в фантазмах и их звуковом воплощении, подтверждает фразу Ж.Делёза, что «художник не только пациент и врач цивилизации, он также и извращенец от цивилизации».⁵⁵²

Для того чтобы постичь всю сложность и хаотичность реального мира, необходимо пропустить его через себя, отразить отдельные явления мира цивилизации через анаморфозы – отражения, полные иллюзий. «От физической шахматной доски к логической диаграмме или, вернее, от чувственной поверхности к сверх-чувственной плоскости - именно при этом скачке Л.Кэрролл - знаменитый фотограф - испытывает удовольствие».⁵⁵³ Аналогия с фотографией в качестве одного из увлечений Л.Кэрролла напрашивается сама собой: С.Шаррино в своей композиционной идее анаморфоз – также в качестве отправной точки использует – прием используемый в фотографии - анаморфирование изображения⁵⁵⁴, что означает, преднамеренное изменение изображения оптическим способом, где «тайна заключается в этом скачке, в этом

⁵⁵¹ Там же

⁵⁵² Там же

⁵⁵³ Там же

переходе от одной поверхности к другой, в том, во что превращается первая поверхность, граничащая со второй.»⁵⁵⁵

XXXIV

Тридцать четвертая серия: первичный порядок и вторичная организация, маятниковая структура фантазма

У фантазма маятниковая структура: основная серия, пробегаемая объектом = X; резонанс; и форсированное движение с амплитудой, большей чем исходное движение. У звукового объекта – аналогичная маятнику структура: ему также присущи и резонанс и амплитуда – атака и затухание.

Ж.Делёз называет форсированное движение инстинктом смерти, а его полную амплитуду - метафизической поверхностью.⁵⁵⁶ Движение звука от первоначального импульса к затиханию может быть также сопряжено с инстинктом смерти и порогового восприятия, к которому стремились в своем творчестве и спектралист Ж. Гризе, чьи сочинения вплоть до до последней камерной кантаты образуют метафорическую лестницу, поднимающуюся последовательно от вопросов музыкального языка к последним вопросам бытия — жизни и смерти, и Х.Лахенманн, и С.Шаррино, по-новому определяющие переход от тишины к звуку, от молчания к шуму, обращающие слушателя к новым свойствам восприятия.

Метафизическая поверхность звука, образуется его собственным временем, включающим звуковые импульсы и их затухание – одновременное или разновременное как в типологии 'Klangtypen der Neuen Musik'. Сущность звучания – физическая и одновременно метафизическая – смысл, который придает ему творческая концепция композитора.

Слова, завершающие «Логику смысла» Ж.Делёза – исключительно музыкальны, можно даже с уверенностью сказать, что они обращены к новой музыке: «Единогласие смысла - краткий миг для поэмы без героя. Что же еще может произведение искусства, кроме как снова следовать пути, ведущему от шума к голосу, от голоса к речи, от речи к глаголу, конструируя эту *Music für ein*

⁵⁵⁵ Делёз Ж. Логика смысла: Пер. с фр.- Фуко М. Д 29 Theatrum philosophicum: Пер. с фр.- М.: "Раритет", Екатеринбург.(460с). <http://www.electroniclibrary21.ru/philosophy/delez/02.shtml> 10.01.2013

⁵⁵⁶ Делёз Ж. Логика смысла: Пер. с фр.- Фуко М. Д 29 Theatrum philosophicum: Пер. с фр.- М.: "Раритет", Екатеринбург.(460с). <http://www.electroniclibrary21.ru/philosophy/delez/02.shtml> 10.01.2013

Наис, чтобы всегда возвращать независимость звукам и запечатлевать молнию единоголосия. Конечно, такое событие быстро обрывает повседневной банальностью или, наоборот, страданиями безумия».⁵⁵⁷

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Проведенное исследование позволяет сделать выводы относительно параллельного развития общекультурных ценностей, общей корневой системы художественного процесса, наилучшим образом охарактеризованного делёзовской метафорой «ризомы».

Предлагаемая философом парадоксальная «Логика смысла» представляет собой разветвленную систему художественно-философских принципов, сопрягающих воедино различные иерархические уровни философии, литературы, которые могут быть также спроецированы на другие виды искусства, в том числе и на новую музыку.

Сопоставление языковых и звуковых элементов, образующих в одном случае литературное творчество Л.Кэрролла, а в другом – новую музыкальную композицию вполне, как показал опыт системного анализа, находят множество соответствий, в связи с чем, вполне состоятельны. Опора на творчество Л.Кэрролла, использованного в качестве отправной точки анализа Ж.Делёза, помогает ему обосновать такие метафоры, как тело без органов, поверхностные эффекты. Эти метафоры проецируются также и на новую музыку, представляя богатую почву для размышлений, анализа и выявления общих тенденций.

Следование за мыслью философа, в свою очередь сопровождающего парадоксальную логику Л.Кэрролла, привело к сложному взаимодействию: и образовало в результате многослойную цепь парадоксов, в которой исследовательский подход в данной работе также стал парадоксальным.

«Возможно когда-нибудь нынешний век будет известен как век Ж.Делёза», - отозвался М. Фуко о двух решающих работах выдающегося философа современности «Различение и повторение» (1968) и «Логика смысла» (1969). В отношении «Логики смысла» это также справедливо, в связи с тем, что «Алиса в Зазеркалье» становится своего рода культурной метфорой в трактате В.Мартынова «Время Алисы»(2010). Любопытным фактом является и то, что он сам не имеет

⁵⁵⁷ Там же

непосредственного отношения к Ж.Делёзу: автор проводит собственные философско-культурологические параллели. Выводы композитора неутешительны для диагностики состояния современного искусства: С его точки зрения, зазеркалье – плохая метафора для новой эволюционной ступени. И замена правого на левое (и наоборот) не означает никакого качественного скачка – это просто «замена одного семиотизированного континуума другим, зеркально подобным. Эволюционный тупик, отраженный в зеркале, – это не выход, а другой тупик. Дурнейшая бесконечность № 2.»⁵⁵⁸

Выводы, к которым стремился автор данного исследования, носят прямопротивоположный характер: Принцип анамарфоз – преобразования реальности обладает невероятным художественным потенциалом, что доказано на примерах из области новой музыки, проанализированных в настоящей работе. И несмотря на то, что прогнозирование и определение дальнейших эстетических ориентиров и перспектив не представляется в качестве цели, в данном случае, невероятное многообразие художественных контекстов их художественная состоятельность позволяют предполагать дальнейшее развитие этого принципа. А общность идей, которые «витают в воздухе» относительно оценки данного исторического этапа подтверждает то, что проделанный в исследовании анализ ориентирующий «Логика смысла» направлен на эпохально значимые тенденции в области художественного творчества.

Библиография

1. На русском языке:

- 2. Адорно Т.** Философия новой музыки: пер. с нем. — М. : Логос, 2001. — 343 с.
- 3. Адорно Т.** Негативная диалектика. — М.: Научный мир, 2003. 374 с.
- 4. Адорно Т.** Оглядываясь на сюрреализм / Перевод с нем. и прим. И. Болдырева // Синий диван. — 2006. — Выпуск VIII. -226 с.
- 5. Адорно Т.** Избранное: Социология музыки. — М.: Университетская книга, 1999. — (Культурология. XX век) 445 с.

⁵⁵⁸ В.Мартынов «Время Алисы» М.Классика XXI век 2010 - 256с.

6. **Акопян Т.О.** Анализ глубинной структуры музыкального текста. - М. М.: Практика, 1995. 256 с.
7. **Арановский М.** Музыкальный текст. Структура и свойства. -М.: «Композитор», 1998. 344 с.
8. **Барт Р.** «Структурализм: «за» и «против». – М., 1975 468 с.
9. **Барт Р.** Эффект реальности // Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. — М.: Прогресс; Универс, 1994. С. 392—400
10. **Барт Р.** Миф сегодня // Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. — М.: Прогресс; Универс, 1994. С. 72—130.
11. **Барт Р.** Нулевая степень письма // Семиотика. — М.: Радуга, 1983. — С. 306—349. 2-е изд.: М.: Академический проект, 2008.
12. **Барт Р.** Эффект реальности // Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. — М.: Прогресс; Универс, 1994. С. 392—400
13. **Беккет С.** «Безымянный»// URL: http://www.gramotey.com/?open_file=1269041549 дата обращения: 20.03.2013
14. **Беньямин В.** Краткая история фотографии // Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости. Избранные эссе. "Медиум". М. 1996. http://gender-route.org/glossarium/1/aura_v_benyamina/ (дата обращения:12.12.2012)
15. **Беньямин В Адорно Т.**Из переписки с Теодором В. Адорно // Беньямин В. Франц Кафка = Franz Kafka / Пер. М. Рудницкого. — М.: Ad Marginem, 2000. — 320 с — (Философия по краям.)
16. **Бергсон, А.** Собрание сочинений, т. 1. — М., 1992 -336 с.
17. **Бергсон, А.** Смех. — М., 1992. —292 с.
18. **Бергсон, А.** Два источника морали и религии. — М., 1994 - 345с.
19. **Бергсон, А.** Здравый смысл и классическое образование // Вопросы философии. — 1990. — № 1. — С. 163—168.
20. **Бергсон, А.** Творческая эволюция. — М., 2006 – 316 с.
21. **Бланшо М.** Ожидание забвение: Роман / Пер. с фр. В. Е. Лапицкого. — СПб.: Амфора, 2000.

22. Бланшо, М. Пространство литературы / Пер. с фр. В. П. Большакова и др. — М.: Логос, 2002. - 288 с.
23. Бодрийяр Ж. Символический обмен и смерть 2000
http://sbiblio.com/biblio/archive/bodriyar_cimvolicheskiy/06.aspx
24. Бонфельд М.« Музыка: язык или речь? /"Открытый текст»
:<http://www.opentextnn.ru/music/Perception/?id=1416> (10.1202012)
25. Бобровский В. Тематизм как фактор музыкального мышления. -М., 1989.Булес П. Идея, реализация, ремесло //Homo musicus: Альманах музыкальной психологии.- М.: МГК им. П. И. Чайковского, 1996. - С. 91-137.
26. Булес П. Музыкальное время //Homo musicus: Альманах музыкальной психологии. - М.:МГК им. П. И. Чайковского, 1996. - С. 65-75.
27. Булес П. «Случайно...» //XX век. Зарубежная музыка: Очерки. Документы. Вып. 3. /Пер. Р. Куницкой. - М., 2000. - С. 137-140.
28. Булес П. Тенденции недавней музыки //XX век. Зарубежная музыка: Очерки. Документы. Вып. 3. /Пер. Р. Куницкой. - М, 2000. - С. 140- 147.
29. Булес П. «Соната, что хочешь от меня?» //XX век. Зарубежная музыка: Очерки. Документы. Вып. 3. /Пер. Р. Куницкой. - М., 2000. -С. 148 - 159.
30. Власова Н. Струнный квартет: диалоги времени //Музыкальная академия. - М., 1996. - №1. - С. 56-59.
31. Власова Н. Пересечения с музыкальной традицией в творчестве западногерманских композиторов 1970 -1980-х годов: Автореферат дис... канд. иск. /МГК им. П. И. Чайковского. - М.1998 (26 с.)
32. Гадамер Г.- Актуальность прекрасного. М.: Искусство, 1991. « Искусство и подражание» 1991 (с.228-241)
33. Гризе Ж. Структурирование тембров в инструментальной музыке // Музыкальная академия, 2000. №4. 33.
34. Гуляницкая Н.С. Гармония и методы рационализации в музыке 50-х годов. - М., 1982. М.: Государственный музыкально-педагогический институт им. Гнесиных, 1982. с.55-87
35. Гуляницкая Н.С. Введение в современную гармонию: Учеб. Пособие. - М.: Музыка, 1984. – 256 с.
36. Гураль Язык и мышление. Феномен «сложного мышления». // URL:
lib.tsu.ru/mminfo/000349304/03/image/03-005.pdf (дата обращения 20.03.2013)

37. Гуссерль Э. Публикации // URL: <http://hpsy.ru/authors/x053.htm> (дата обращения 20.03.2013)
38. Делез Ж. Логика смысла: Москва Екатеринбург Раритет Деловая книга 1998 // URL: <http://www.electroniclibrary21.ru/philosophy/delez/02.shtml> (дата обращения 20.03.2013)
- 39.
40. Делёз Ж. . Марсель Пруст и знаки. - "Алетейя", Санкт-Петербург, - 1999. Предисловие к изданию :Соколов Е.Г. <http://www.gumer.info/> (12.12.2012)
41. Делёз Ж.«Различие и повторение» Санкт-Петербург, Петрополис 1998 с.93
42. Делёз Ж.Складка. Лейбниц и барокко Общая редакция и послесл. В. А. Подороги. Пер. с франц. Б. М. Скуратова - М.: "Логос", 1998. <http://www.litmir.net/br/?b=145783> (дата обращения 20.03.2013)
43. Делёз Ж. «Логика ощущений» [abuss.narod.ru>Biblio/deleuze/deleuze_bacon.pdf](http://abuss.narod.ru/Biblio/deleuze/deleuze_bacon.pdf) (дата обращения 20.03.2013)
44. Делез Ж., Гваттари Ф.Капитализм и шизофрения: Тысяча плато У-Фактория, Астрель 2010 <http://vipbook.info/nauka-i-ucheba/philosophy/32209-kapitalizm-i-shizofreniya-tysyacha-plato.html> (дата обращения 20.03.2013)
45. Делёз Ж Критика и клиника (GILLES DELEUZE Critique Et Clinique) - / Пер. с франц. О. Е. Волчек и С. Л. Фокина. http://www.gumer.info/bogoslov_Buks/Philos/del_kr/05.php (дата обращения 20.03.2013)
46. Делёз Ж. Актуальное и виртуальное <http://visiology.fatal.ru/texts/deleuze.htm> (дата обращения 20.03.2013)
47. Денисов Э. Современная музыка и проблемы эволюции композиторской техники. - М.: Сов. Композитор, 1986. – 206 с.
48. Дернов А. «Композитор архитектурных форм» (Памяти выдающегося композитора и архитектора XX столетия Яниса Ксенакиса, ушедшего из жизни в Париже 4 февраля 2001 г.) http://www.forma.spb.ru/magazine/articles/d_008/main.shtml (дата обращения 20.03.2013)
49. Деррида, Ж. «Back from Moscow, in the USSR» // Жак Деррида в Москве/ Сост. Рыклин М. К. — М.: РИК «Культура», 1993. — С. 13-81.
50. Деррида, Ж. Вокруг Вавилонских башен // Комментарии. — 1997. — № 11. (с.101-111)

- 51. Деррида, Ж.** Эссе об имени — СПб.: Алетейя, 1998. — 190 с.
- 52. Деррида, Ж.** Голос и феномен и другие работы по теории знака Гуссерля // Пер. с фр. С. Г. Калининой и Н. В. Суслова; Серия Gallicinium. — СПб.: Алетейя, 1999. — 208 с.
- 53. Деррида, Ж.** Письмо и различие. Пер. с фр. Д. Кралечкина. — М.: Академический проект, 2007. — 495 с.
- 54. Донцева Н.** Творчество Б.А. Циммермана: музыка и слово Специальность 17.00.02 – Музыкальное искусство автореф. Дисс. на соискание ученой степени кандидата искусствоведения Москва, 2012 (24 с.)
- 55. Дубинец Е.** Американская музыка второй половины XX века: нотация и методы композиции: Автореферат дисс...канд. иск. /МГК им. Чайковского. - М., 1996.(24 с.)
- 56. Дубинец Е.** Знаки звуков: О современной музыкальной нотации. Киев, Гамаюн 1999, 244с.
- 57. Дубов М.** Янис Ксенакис - архитектор новейшей музыки диссертация ...кандидата искусствоведения : 17.00.02 Моск. гос. консерватория им. П.И. Чайковского] - Москва, 2008 - 232 с. ил.
- 58. Ерохин В.** De musica instrumentalis: Германия - 1960 - 1990. -М.: Музыка, 1997 - 269с.
- 59. Зенкин К.** «Музыка в «час нуль» культуры»://URL: http://www.21israel-music.com/Stockhausen_Cage.htm 9.02.2013 (дата обращения 20.12.2012)
- 60. Зенкин К.** Музыкальный смысл как энергия (energeia) //URL: <http://www.21israel-music.com/Energy.htm> (дата обращения 20.12.2012)
- 61. Иванова И. В.** Серийная идея и её реализация в композиции Пьера Булеза: Автореферат дисс. канд. искусствоведения. - М. 2000 (24 с.)
- 62. Ивашкин А.** Чарльз Айвз и музыка XX века. - М., 1991. – 473 с.
- 63. А.Ивашкин** Беседы С Альфредом Шнитке Москва РИК “Культура” 1994//URL: <http://lib.ru/CULTURE/SHNITKE/shnitke.txt> (дата обращения 20.12.2012)
- 64. Ильин И.** Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм. - М.: Интрада, 1996 – 250 с.
- 65. Ильин И.** Постмодернизм от истоков до конца столетия: Эволюция научного мифа. - М.: Интрада, 1998 – 227 с.
- 66. Кейдж Дж.** Лекция о Ничто перевод Ревати Сарасвати.// URL: <http://anapa-pro.com/post/92/> (дата обращения 20.12.2012)
- 67. Кириллина Л..В** Луиджи Ноно //XX век: зарубежная музыка: Очерки и документы; Вып.2 /Под ред. М. Арановского и А. Боевой.-М.: Музыка, 1995.-С. 11-57.

68. Кириллина Л. Творческие искания Луиджи Ноно: политика и поэтика // Западное искусство. XX век: Современные искания и культурные традиции. - М.: Наука, 1997. - С. 196 - 225.
69. Кириллина Л. Лучано Берлио .// URL:<http://www.opentextnn.ru/music/personalia/berio/> (дата обращения 20.12.2012)
70. Когоутек Ц. Техника композиции в музыке XX века. - М.: Музыка, 1976 – 366 с.
71. Колико Н. "Негативная диалектика": Т. Адорно и Х. Лахен- манн //Музыка и философия: Сб.трудов; Вып. 159. - РАМ им. Гне- синых. - М.: Изд-во РАМ им. Гнесиных, 2001. - С. 117-133.
72. Колико Н. "Освобожденное восприятие": Хельмут Лахенманн //Муз. жизнь. - М., 2001. - №4. - С. 40-42.
73. Колико Н. Композиция Хельмута Лахенманна: эстетическая технология: дис. на соиск. учен. степ. к.иск. 17.00.02 / [Рос. акад. музыки им. Гнесиных]. 2002 (177 с) с прил.
74. Кон Ю. Вопросы анализа современной музыки: Статьи и исследования. - Ленинград : Сов. Композитор, 1982. – 150с.
75. Кон Ю. Пьер Булез как теоретик (Взгляды композитора в 195060-е годы) //Кризис буржуазной культуры и музыка. Вып.4. - М.: Музыка, 1983.-С. 162-196.
76. Кон Ю. Яннис Ксенакис //XX век. Зарубежная музыка: Очерки. Документы. Вып. 3. - М., 2000. - С. 171-199.
77. Кравец А. Теория смысла Ж. Делеза: pro и contra // Логос 4 (4 9) 2005 (с- 227-258)
78. Ксенакис Я. Музыка и наука//XX век. Зарубежная музыка: Очерки. Документы. Вып. 3. - М., 2000. - С. 206-212.
79. Куницкая Р. Пьер Булез: теоретические концепции тотальной серийности и ограниченной алеаторики //Современные зарубежные музыкально-теоретические системы: Сб. трудов; Вып. 105 /ГМПИ им. Гнесиных. - М., 1989. - С. 88-104.
80. Куницкая Р. Пьер Булез //XX век. Зарубежная музыка: Очерки. Документы. Вып. 3. - М., 2000. - С. 98-136
81. Курбатская С. Серийная музыка: вопросы истории, теории, эстетики. - М.: ТЦ «Сфера», 1996 -345 с.
82. . Ксенакис Я. Пути музыкальной композиции // «Слово композитора» РАМ имени Гнесиных Сб. трудов Москва 2001 (с.29- 33)
83. Кэрролл Л.: Полное иллюстрированное собрание сочинений в одном томе М, Альфа- книга 2011 (944с.)
84. Лиотар Ж.Ф. - Состояние постмодерна Москва Аллетейя 1994 //URL: <http://gendocs.ru/v4348> (дата обращения 12.12.2012)

85. Лосев А. Музыка как предмет логики М., издание автора, 1927. 264 с. //URL: <http://www.losev-library.ru/index.php?pid=5291> (дата обращения 12.12.2012)
86. Маклыгин А. Фактурные формы сонорной музыки //Laudamus. - М.: Композитор, 1992. - С. 129-137
87. Мартынов В. «Время Алисы» М.Классика XXI век 2010 (256с.)
88. Мессиян О. Техника моего музыкального языка. - М., 1995 - 74 с.
89. Медушевский В. Интонационная форма музыки М., Композитор, 1993 – 88 с.
90. Назайкинский Е. Логика музыкальной композиции. - М.: Музыка, 1982 – 319 с.
91. Нанси Жан-Люк Складка мысли Делеза Vita cogitans, №5. - Изд-во СПбГУ, 2007, с. 149-156 с http://www.ec-dejavu.net/d-2/Gilles_Deleuse.html (дата обращения:12.12.2012)
92. Ницше Ф. Сочинения интернет ресурс Назайкинский Е. Логика музыкальной композиции. - М.: Музыка, 1982. //URL: [Lib.Ru/Классика http://az.lib.ru/n/nicshe_f/](http://az.lib.ru/n/nicshe_f/) (дата обращения:12.12.2012)
93. ПереверзеваМ. Джон Кейдж: жизнь, творчество, эстетика. дис. канд.искусствоведения. 17.00.02 2005 (272 с.)
94. ПереверзеваМ. Алеамания Композиторов Нью-Йоркской школы //URL: <http://www.21israel-music.com/Aleamania.htm> (дата обращения:12.12.2012)
95. ПереверзеваМ. Ритмические структуры Джона Кейджа как новый принцип организации формы //URL: http://www.21israel-music.com/Cage_number.htm (дата обращения:12.12.2012)
96. ПереверзеваМ. Свободная алеаторика и строгая форма – две вещи не совместные? //URL: http://www.21israel-music.com/Svobodnaya_aleatorika.htm (дата обращения:12.12.2012)
97. ПереверзеваМ. Эрл Браун между графикой и музыкой //URL: http://www.21israel-music.com/Erl_Brown.htm (дата обращения:12.12.2012)
98. ПереверзеваМ. Мобильная форма: единство через многообразие //URL: <http://www.21israel-music.com/Mobils.htm> (дата обращения:12.12.2012)
99. Петрусёва Н. Проблемы композиции в музыкально- теоретических трудах Пьера Булеза. – автореф.Дисс...канд. иск. - М., 1996.(26 с.)
100. Петрусёва Н. . Пьер Булез Эстетика и техника музыкальной композиции. Москва – Пермь: Реал, 2002.- 380с.

101. **Петрусёва Н.** Музыкальная композиция XX века: структуры, методы анализа: в 2 ч. Пермь: ПГИИК, 2006. Часть I 240 с.
102. **Петрусёва Н.** Булез и другие: о взаимодействии и формах дистанцирования музыки, поэзии и литературы // Вестник Пермского университета. Пермь, 2010. Вып. 6(12). С.153–162.
103. **Петрусёва Н.** О новой музыке для детей Х. Лахенманна: «Детская игра» // Музыкальная жизнь. М., 2011 – №2 . С. 24–25.
104. **Петрусёва Н.** К философии Новой музыки Яниса Ксенакиса // Музыка в эпоху постмодернизма. Материалы межд. Конференции.— Пермь: ПГПУ, 2005. С. 53– 64
105. **Петрусёва Н.** О «музыке в картинах» «Девочка со спичками» Х.Лахенмана: тип композиции, трактовка текста первоисточника//URL: [rfp.psu.ru>archive/wlit2012_1.pdf](http://rfp.psu.ru/archive/wlit2012_1.pdf) (дата обращения 15.12.2012)
106. **Петрусёва Н.** Вербальный комментарий Х. Лахенманна как дискурс // Материалы международной научно-практической конференции «Пограничные процессы в литературе и культуре (посвящается 125-летию со дня рождения Василия Каменского)». www. rfp.psu. ru. в формате pdf в разделе "Другие издания". [Электр. ресурс]. Также в сб. статей. Пермь, ПГУ, Пермский краевой музей, ПХГ., 2009.
107. **Петрусёва Н.** От «осязания» к «постижению» музыки Х. Лахенманна// Музыковедение 2010 - №2. М., 2010. С. 2–7.
108. **Просняков М.** Об основных предпосылках новых методов композиции в современной музыке //Laudamus. - М.: Композитор, 1992.-С. 91-99.
109. **Ручьевская Е.** Функции музыкальной темы. - М.: Музыка, 1977 -160 с.
110. **Рягузова.Л.** Принцип палиндрома, или внутренняяобратимость. в текстах В.В.Набокова // Логический анализ языка, Семантика начала и конца ред. Н. Д. Арутюнова (680 с.) (с.469-488).
111. **Савенко С.** Музыкальные идеи и музыкальная действительность Штокхаузена //Теория и практика современной буржуазной культуры: проблемы критики. Сб. статей ГМПИ им. Гнесиных. Вып. 94.-М., 1987.
112. **Савенко С.** Карлхайнц Штокхаузен //XX век. Зарубежная музыка: очерки, документы; Вып.1.- М.: Музыка, 1995. - С. 4-35.
113. **Сниткова И.** Специфика "полифонической" структуры сверхмногоголосия //Современное искусство музыкальной композиции: Сб. трудов ГМПИ. - Вып. 81.-М., 1985. - С. 49-66.
114. **Сниткова И.** Картина мира, запечатленная в музыкальной структуре (О концептуально-структурных парадигмах современной музыки) //Музыка в контексте духовной культуры: Сб. трудов. Вып. 120 /ГМПИ им. Гнесиных. - М., 1992. - С. 8-31.

115. **Сокал А. , Брикмон Ж.** Интеллектуальные уловки.- критика современной философии посмодерна Издательство: М.: "Дом интеллектуальной книги". 2002 – 243 с.
116. **Соколов А. С.** Музыкальная композиция XX века: Диалектика творчества. - М.: Музыка, 1992 - 230с.
117. **Соколов А.С.** Введение в музыкальную композицию XX века : учеб.пособие по курсу «Анализ музыкальных произведений» для студ. высш. учеб. заведений / А.С. Соколов. — М.: Гуманитар. изд. центр ВЛАДОС, 2004. — 231с
118. **Супрагуманизация Наступает время, грядет пробуждение** (отрывки из книги «К космической музыке» (перевод С.Тюлиной)// «Слово композитора» РАМ имени Гнесиных Сб. трудов Москва 2001 – 106 с. (с.51-55)
119. **Тарнопольский В.** Contrapunto dialйctico //Музыкальная академия. - М., 1996. -№1. - С. 44-47
120. **Теория современной композиции** Ответственный редактор В.С. Ценова Редакторы: В. Панкратова, С. Котомина. : Государственный институт искусствознания, Московская консерватория «Музыка», 2005 - 624с.
121. **Фуко М. О** трансгрессии // Танатография Эроса: Жорж Батай и французская мысль середины XX века. – СПб.: Мифрил, 1994. – 346 с.
122. **Хенце Х.В.** Трудно быть западно-германским композитором: новая музыка между изоляцией и ангажементом (из беседы Хубер- та Колланда с Х. В. Хенце, 1980) //XX век. Зарубежная музыка: очерки, документы; Вып.1. /Пер. Л. Левина; Ред. пер. О. Лосева. - М.: Музыка, 1995. - С. 132-156.
123. **Холопов Ю.** Очерки современной гармонии: Исследование.-М., 1974 – 286 с.
124. **Холопов Ю.** Гармония: Теоретический курс - М.: Музыка, 1988 -511 с нот.
125. **Холопов Ю.** К единому полю звука: «№2» Карлхайнца Штокхаузена //Музыкальная культура в ФРГ: Материалы симпозиума 1990г. /Ред. У. Дибелиус, отв. ред. Р. Штефан, В. Задерацкий. - Кассель: Gustav Bosse Verlag, 1994. - С. 167- 175.
126. **Холопова В.** Вопросы ритма в творчестве композиторов первой половины XX века. - М.: Сов. композитор, 1971 -304 с.
127. **Холопова В..** Параметр экспрессии в музыкальном языке Софии Губайдуллиной //Музыка XX века. Московский форум: Материалы международных конференций /Научные труды Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского. Сб. 25. -М., 1999.-С. 160-165
128. **Холопова В.** Формы музыкальных произведений: Учебное пособие. - С.-П.: Издательство «Лань», 1999. 367 с.

129. **Холопова В., Холопов Ю.** Антон Веберн: Жизнь и творчество. - М.: Сов. композитор, 1984 - 330 с нот.
130. **Холопова В., Чигарева Е.** Шнитке. - М., 1990 205 с.
131. **Цареградская Т.** Критический анализ композиционных методов Булеза, Штокхаузена, Бэббита: К проблеме сравнительного анализа музыкального авангарда 50-х годов: Дисс.. канд. иск. - Вильнюс, 1988.
132. **Цареградская Т.** Утопии музыкального структурализма 50-х годов //Искусствознание Запада об искусстве XX века /Академия наук СССР, Всесоюзный научно-исследоват. институт искусствознания; Отв. ред. А. А. Карягин. - М.: Наука, 1988. - С. 99-115.
133. **Цареградская Т.** Время и ритм в музыке второй половины XX века (О. Мессиян, П. Булез, К. Штокхаузен, Я. Ксенакис): Автореферат...доктора иск. - М., 2002.
134. **Цареградская Т.** К.Штокхаузен и «морфология музыкального времени»//URL: musxxi.gnesin-academy.ru...content/uploads/2010/04(дата обращения 12. 12.2012)
135. **Ценова В.** О современной систематике музыкальных форм //Laudamus. - М.: Композитор, 1992. - С. 107-114
136. **Ценова В.**«Пересекающиеся слои или мир как аквариум: Валерия Ценова - Джон Кейдж интервью, которого не было»//URL: <http://www.21israel-music.com/Cage.htm> (дата обращения 12. 12.2012)
137. **Циммерман Б.А.** Два эссе о музыке; Интервал и время Перевод А.Сафронова //URL: <http://www.opentextnn.ru/music/interpretation/?id=4012> (дата обращения 12. 12.2012)
138. **Чаплыгина М.А.** Музыкально-теоретическая система К.Штокхаузена: Лекция по курсам: Музыкально-теоретические системы. Современная гармония /ГМПИ им. Гнесиных. - М., 1989 96 с. с ил.
139. **Чистякова М.Ю.** «Incontri» Луиджи Ноно: опыт сериальной композиции /РАМ им. Гнесиных. - М., 1999 -119 с.
140. **Чистякова М.Ю.** Луиджи Ноно: исследование композиционных принципов: Авторнф. дисс. канд. иск. /РАМ им. Гнесиных. - М., 2000 (27 с.)
141. **Шеффер П.** Интервью 1986 года: разочарование первооткрывателя. Перевод и вступительное слово Юлии Дмитриуковой //URL: http://www.mmv.ru/interview/15-10-2000_sheffer.htm (дата обращения 10.12.2012)
142. **Шми В.**Нарратология //URL http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Literat/shmid/01.php (дата обращения 10.12.2012)

143. Эко У. «Отсутствующая структура. Введение в семиологию». — СПб «Симпозиум» 2204 — 544 с.
144. Эко У. Открытое произведение СПб «Симпозиум» 2206 - 412с.
145. Эко У. Роль читателя Исследования по семиотике текста СПб «Симпозиум»; М. изд-во РГГУ 2005 502с.

2. На иностранных языках:

1. Agundez A. Conflicts in contemporary music interpretation Brunner-Lachenmann: A case approach Degree Project, Master of Fine Arts in Music, Autumn Semester 2011
2. Angius M. “Le voci sottovetro. Da Sciarrino a Gesualdo”, in: «Hortus Musicus», n° 11, 2002, pp. 36-48
3. Angius M. “Da Infinito nero a Cantare con il silenzio. Sciarrino, l’estasi e bergson (I)”, in: «Hortus Musicus», n° 13, Gennaio-Marzo 2003, pp. 48-53.
4. Angius M. “Dalla forma alla trans-forma. Sciarrino e l’anamorfosi”, in: «Hortus Musicus», n° 19, luglio-settembre 2004, pp. 58-63
5. Angius M. “Lohengrin. Azione invisibile. Da Sciarrino a Laforgue”, in: «Hortus Musicus», n. 20, Ottobre-Dicembre 2004, pp. 149-153
6. Angius M. Come avvicinare il silenzio, Roma, Rai-ERI, 2007 -156 p.
7. Angius M. Il pianoforte e la trasformazione del suono nell'opera di Salvatore Sciarrino, tesi di Laurea Università di Bologna, , relatore Loris Azzaroni 1991 256 p.
8. Benjamin, W., 'The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction', in Art in Theory 1900-1990: // Anthology of Changing Ideas, Harrison and Wood (eds.) (Oxford: Blackwell) (1992) pp. 211-244
9. Blanci E., “Introduzione all’oscuro” di Salvatore Sciarrino: aspetti formali e simbolici correlati al timbro, in «Rivista di analisi e teoria musicale», Anno XIV n. 2, 2008, pp. 93-110
10. Bonzio L. Salvatore Sciarrino, Luci mie traditrici, tesi di Laurea Triennale, Università Ca’ Foscari Venezia, 2004, relatore Giovanni Morelli -356 s.
11. Borio G., Der italienische Komponist Salvatore Sciarrino, in «Neue Zeitschrift für Musik», n. 152, no. 5 (1991), maggio 1991, pp. 33-36
12. Boettinger P. (1988) 'erstarrt/berfreit - erstarrt?: Zur Musik von Helmut

Lachenmann' (Musik-Konzepte 61/62) (pp.46-52)

- 13. Boulez P.** Penser la musique aujourd'hui, Tel Gallimard, Paris, 1963 – 174 s.
- 14. Boulez P.** Relevés d'apprenti, Seuil, Paris. 1966 240 s.
- 15. Boulez P.** "Donc on remet en question", I.R.C.A.M., Paris 1973 118 s.
- 16. Boulez P.** Orientations: Collected Writings /Trans. M.Cooper. - London: Faber and Faber, 1990 187 s.
- 17. Bunch J.** Anti-Rhetoric in the Music of Salvatore Sciarrino // **URL:**
<http://camil.music.uiuc.edu/~jbunch2/index.php/work/info/18> (дата обращения 12.12.2012)
- 18. Carratelli C.,** Il Lohengrin di Salvatore Sciarrino: genesi dell'opera, tesi di Laurea Università Ca' Foscari Venezia, 2001, relatore Giovanni Morelli 156 s.
- 19. Carratelli C.** L'integrazione dell'estesico nel poetico nella poetica musicale post-strutturalista: il caso di Salvatore Sciarrino, una "composizione dell'ascolto", tesi di dottorato - 464 s.
- 20. Cipollone E.,** Musica Rhetoricans: Entre figures de Sciarrino, Unités sémiotiques temporelles et Figurenlehren baroques, in Vers une sémiotique générale du temps dans les arts, Paris, éd. E. Rix et M. Formosa, Ircam, Sampzon: Delatour France, 2008, pp. 125-144
- 21. Composer in Interview: Helmut Lachenmann**
David Ryan; Helmut Lachenmann Tempo, New Ser., No. 210. (Oct., 1999), pp. 20-24.
- 22.** Stable URL: <http://links.jstor.org/sici?sici=0040-2982%28199910%292%3A0%3A210%3C20%3ACIHL%3E2.0.CO%3B2-P> Tempo is currently published by Cambridge University Press. (дата обращения 12.12.2012)
- 23. Claren S.,** Musikalische Figurenlehre: Salvatore Sciarrino als Analytiker und Komponist, in «Musik & Ästhetik», n. 22, aprile 2002, pp. 106-111
- 24. Curinga L.,** "Venere che le Grazie la fioriscono": Salvatore Sciarrino and Music Figurative Arts and Myth, in International Musicological Society Leuven 1-7 August 2002, Admire Foundation, 2002 -167s.
- 25. Curinga L.** Trascrizione o trasfigurazione? Elaborazioni di Salvatore Sciarrino da Carlo Gesualdo, in La musica del principe. Studi e prospettive per Carlo Gesualdo, edited by Luisa Curinga, Atti del convegno internazionale di studi Potenza-Venosa 17-20 settembre 2003, Lucca, LIM, 2008, pp. 347-364

- 26. Cross J.** (ed.), *Identity and Difference: Essays on Music, Language, and Time*. Leuven University Press (2004) - 141 s.
- 27. D'Amico F.**, Lohengrin ha la tosse, in «L'Espresso», 6 febbraio 1983, riedito in *Scritti teatrali 1932-1989*, a cura di Renato Garavaglia e Alberto Sinigaglia, Milano, Rizzoli, 1992, pp. 328-331
- 28. Dahlhaus, C.** (1987) *Schoenberg and the New Music*, tr. Derrick Puffett and Alfred Clayton (Cambridge: Cambridge University Press) - 246 s.
- Danuser, H.** (1998), 'Die Postmodernität des John Cage. Der experimentelle Künstler in der Sicht Jean-François Lyotards', in *Wiederaneignung und Neubestimmung, der Fall 'Postmodern' in der Musik* (Wien: Universal Edition) 182 s.
- 29. Danuser, H.** (1991), 'Rationalität und Zufall - John Cage und die experimentelle Musik in Europa', in Wolfgang Iser and Christine Pries (eds.), *Ästhetik im Widerstreit: Interventionen zum Werk von Jean-François Lyotard* (Weinheim: VCH).
- 30. Dazzi G.**, « Action invisible, drame de l'écoute » in *Entretiens* no9, Paris, décembre 1990, pages 17-134
- 31. Deliège I. – Sloboda, J.** (a cura di):: *Perception and Cognition of Music*, Psychology Press, Londra 1997 468s.
- 32. Deliège I.** “Perception des formations élémentaires de la musique: voies de recherche de la psychologie cognitive”, in : « *Analyse Musicale* », n° 1, 4° trimestre, pp. 20-28.1985
- 33. Deliège I** “Grouping condition in listening to music : an approach to Lerdahl and Jackendoff's grouping preferences rules”, in: «*Music Perception*», n° 4, 4, 325-360. 1987
- 34. Deliège I** “Approche perceptive de formes musicales contemporaines”, in : McAdams-Deliège (1988), pp. 305-326.
- 35. Deliège I** “Perception et analyse de l'oeuvre musicale : points de rencontre” in : « *Analyse Musicale* », n° 26, 1° trimestre 1992.
- 36. Dosse F** : *Histoire du structuralisme, La Découverte*, Paris.1992 - 542 s.
- 37. Dufourt H.- Fauquet J.-M.**, (éds.): *La musique depuis 1945 // Matériau, esthétique et perception*, Mardaga, Liège 1996 pp.267-283
- 38. Feneyrou L.** (sous la direction de), *Musique et dramaturgie, Esthétique de la représentation au XXè siècle*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2003, 846 pages

- 39. Feller R.** Slippage and Strata in Brian Ferneyhough's *Terrein* //URL: <http://www.ex-tempore.org/Volix2/feller/index.html> (дата обращения 12.12.2012)
- 40. Feneyrou L.** « Dramaturgies négatives » dans Feneyrou (Laurent)
Musique et dramaturgie, Esthétique de la représentation au XX^e siècle, Paris, Publications de la Sorbonne, 2003, pages 735-808
- 41. Fich L.** “ Brian Ferneyhough: The logic of Figure” . University of Durham PH.D – 437s.
- 42. Ferneyhough B.;** James Boros *Perspectives of New Music*, Vol. 28, No. 2. (Summer, 1990), pp. 6-50.
- 43. Ferneyhough B.** Предисловие. (1982; engl.) в: *Studienpartitur zu Superscriptio*. Editin Peters П-7289, London 1982 – 6 s.
- 44. Ferneyhough B.** The Tactility of Time (Darmstadt Lecture 1988] *Perspectives of New Music*, Vol. 31, No. 1. (Winter, 1993), pp. 20-30. Stable URL:<http://links.jstor.org/sici?sici=0031-6016%28199324%2931%3A1%3C20%3ATTOT%28L%3E2.0.CO%3B2-6> *Perspectives of New Music* is currently published by *Perspectives of New Music* (дата обращения 12.12.2012)
- 45. Gay C.,** Lo specchio dello specchio. Drammaturgia e vocalità in due opere di Salvatore Sciarrino: “Luci mie traditrici” e “Lohengrin”, tesi di laurea Università di Milano, relatore Emilio Sala [\[pdf\]](#) // URL: http://www.salvatoresciarrino.eu/Data/Tesi/Tesi_Carola_Gay.pdf (дата обращения 12.12.2012)
- 46. Giacco G.,** La notion de “figure” chez Salvatore Sciarrino, Paris, Harmattan, 2001 - 246 s.
- 47. Giacco G.** Entre l’espace et le temps. Les figures de Sciarrino » / « Zwischen Raum und Zeit – Zu den “ Figuren ” von Salvatore Sciarrino (trad. di P. Müller), in *Dissonance /Dissonanz*, n. 65, agosto 2000, pp. 20-25.
- 48. Giacco G.** Approche comparée des UST et des figures de la musique de Salvatore Sciarrino in *Théories et Applications*, Actes du colloque des 7-9 décembre 2005, Cité de la Musique de Marseille, organisé par le Laboratoire Musique et Informatique de Marseille (MIM) et l'Institut d'Esthétique des Arts Contemporains (IDÉAC), éditions Delatour France, collection « Musique/Sciences », 2008, pp. 113-124.

- 49. Giacco G.** Le théâtre musical de Salvatore Sciarrino, de Vanitas à Macbeth. Autour d'une dramaturgie intime in *Dissonance / Dissonanz*, n° 102, giugno 2008, pp. 20-25.
- 50. Giuliani R.**, Salvatore Sciarrino. Catalogo delle opere – Musiche e scritti – Discografia – Nastrografia – Videografia – Bibliografia, Milano, Ricordi, 1999 240s.
- 51. Grisey, G.** “Did You Say Spectral?” trans. Joshua Fineberg *Contemporary Music Review* 19, no. 3 (2000): 1pp.43-47
- 52. Guerasio F.**, Les territoires sonores de Salvatore Sciarrino. L'écoute écologique, le théâtre musical, l'esthétique figurale, tesi di Dottorato Université Paris IV-Sorbonne e Università di Padova, 2012, relatori Danielle Cohen-Levinas e Sergio Durante
//URL:<http://www.salvatoresciarrino.eu/Data/Bibliografia.html> (дата обращения 12.12.2012)
- 53. Guerrasio F.**, Musica e letteratura: Sciarrino e Laforge. Gli enigmi irrisolti, in «*Studium*», Anno 102° (novembre/dicembre 2006, n. 6), 2006, pp. 915-934
- 54. Hemming J.** Das dritte Streichquartett von Brian Ferneyhough: Voraussetzungen, Slogigkeit oder Geschichtsbetrug? Manuscript. Maistrat TU Berlin Fachgeleit Musikwissenschaft 1995
[Http://mlucom@urs.unicale.de/msegn/ferneyhough](http://mlucom@urs.unicale.de/msegn/ferneyhough)
- 55. Hodges N.**, A Volcano Viewed from Afar: The Music of Salvatore Sciarrino, in «*Tempo*», vol. 3, issue 194 (October 1995), 1995, pp. 22-26
- 56. Horn J.H.** Postserielle Mechanismen der Formgenerierung: Zur Entstehung von Helmut Lachenmanns «Notturmo» // *Musik-Texte*. № 79. - Köln, 1999. - S. 14-25.
- 57. Huppe E.** Helmut Lachemann // *Komponisten der Gegenwart* / Hrsg. von H. W. Heisler, W.-W. Sparrer. - München, 1996 s.76-87
- 58. Imberty M.** ed. it. 1986: Suoni, Emozioni, Significati. Per una semantica psicologica della musica [Entendre la musique. Sémantique psychologique de la musique, vol I, Dunod, Paris, 1979], C.L.U.E.B., Bologna, 1986 pp. 167-190
- 59. Imberty M.** 1981, ed. it. 1990: Le scritture del tempo [Les écritures du temps. Sémantique psychologique de la musique, vol. II, Dunod, Paris, 1981], Unicopli, Milano, 1990 256 s.
- 60. Imberty M.** “Le style musical et le temps : aspects esthétiques et aspects poétiques”, in : « *Analyse Musicale* », n° 32, luglio 1993 s.36-39
- 61. Imberty M.** La musique creuse le temps. De Wagner à Boulez : Musique, psychologie,

psychanalyse, L'Harmattan, Paris. 2005 487s.

- 62. Kaltenecker, M. – Pesson, G.** Entretien avec Salvatore Sciarrino, a cura di, in: «Entretiens», n°9, Paris 1990 274s.
- 63. Kaltenecker M.,** L'exploration du blanc, in «Entretiens», n. 9, dicembre 1990, pp. 107-116
- 64. Kerkour B.** Beyond the poetry of silence: Musical process and perception in Salvatore Sciarrino's "Introduzione all'oscuro", tesi di laurea Columbia University, 2010, relatore Fabien Levy 167s.
- 65. Laforgue, J.** Poesie e prose, Mondatori, Milano 1998 275s.
- 66. Lachenmann H.** Die gefohrdete Kommunikation //Musica. № 28. H.3. - Kassel, 1974. - 1974. - S. 228-230
- 67. Lachenmann H.** Selbstportrait 1975. Woher - Wo - Wohin: Programme der Donaueschinger Musiktage. - Donaueschingen, 1975.
- 68. Lachenmann H.** Bedingungen des Materials: Stichworte zur Praxis der Theoriebildung //Darmstadter Beitrage zur Neuen Musik /Hrsg. von E. Thomas. Bd.XVII. - Mainz, 1978. - S. 93-104.
- 69. Lachenmann H.** Vier Grundbestimmungen des Musikhurens // Neuland: Analize zur Musik der Gegenwart /Hrsg. von H.Henck. - Koln, 1980.-S. 66-74.
- 70. Lachenmann H.** Affekt und Aspekt //Komponieren heute: esthetische, soziologische und pedagogische Fragen: Sieben Beitrage /Hrsg. von E.Jost. - Mainz, 1983. - S.9 - 23.
- 71. Lachenmann H.** "Is Darmstadt alive? " Eine Umfrage zu den internationalen Ferienkursen fur Neue Musik //Musik-Texte. № 5. - Koln, 1984. - S. 13-14.
- 72. Lachenmann H.** Musik als Abbild von Menschen: Uber die Chancen der Schonheit im heutigen Komponieren //Neue Zeitschrift fur Musik. 146. №11.- Mainz, 1985. S. 16-19.
- 73. Lachenmann H.** Horen - ist wehrlos - ohne Horen: uber Muglichkeiten und Schwierigkeiten // Musik-Texte. № 10. - Koln, 1985. -S. 7-16.
- 74. Lachenmann H.** Uber das Komponieren //Musik-Texe. 16. - Koln, 1985.-S. 9-14.
- 75. Lachenmann H.** Accanto //Musik-Konzepte. № 61-62. - Munchen, 1988. - S. 67-74.
- 76. Lachenman H., Metzger H.-K.** Fragen -Antworten //Musik- Konzepte. № 61-62. - Munchen, 1988.-S. 116-133.
- 77. Lachenmann H.** Offener Brief an Hans Werner Henze //Musik-Konzepte. № 61-62. - Munchen, 1988. - S. 12-18.
- 78. Lachenmann H.** "Siciliano" - Abbildungen und Kommentarfragmente // Musik-Konzepte. № 61-62. - Munchen, 1988. - S. 73-80.

- 79. Lachenmann H.** Über das Komponieren für Orchester //Ensemble Modern 98 /Red. U. Vögel. - Frankfurt am Main, 1998. - S. 6 - 12. =
- 80. Lachenmann H.** Музыкальный структурализм: К проблеме структурного мышления в музыке //Музыкальная культура в ФРГ: Материалы симпозиума 1990 г. /Ред. У. Дибедиус; Отв. ред. Р. Штефан, В. Задерацкий. - Кассель, 1994. - С. 95-110.
- 81. Lachenmann H.** On Structuralism //Contemporary music review: New Developments in Contemporary German Music. V.12 //Ed. N. Osborne, P. Nelson. - Malaysia: Harwood Academic Publishers, 1995.-P. 93-102.
- 82. Lachenmann H.** Musik als existentielle Erfahrung: Schriften 1966-1995. - Wiesbaden: Breitkopf/Hartel, 1996.
- 83. Lachenmann H.** Die Musik ist tot, aber Kreativität lebt //Musik-Texte 67-68. -Köln, 1997.
- 84. Lachenmann H.** (1988), 'Accanto', (Musik-Konzepte 6M62), CD booklet texts for Gran Torso (Col legno AU 31804), 1991
- 85. Lachenmann H.**, 'Accanto', tr. Nouritza Matossian, programme note for CD 20 ans de musique contemporaine à Metz SWF Sinfonieorchester Baden-Baden/Zoltan Pesko (Col legno AU 31836) ,1992
- 86. Lachenmann H.** , 'Schwankungen am Rand - Fluctuations at the Edge', CD booklet note to Schwankungen am Rand (ECM New Series 1789, 461949-2) ,1994
- 87. Lachenmann H.** 'On Structuralism', Contemporary Music Review, 12, 1/2., 1995
- 88. Lachenmann H.** , Musik als existentielle Erfahrung: Schriften 1966-1995 (Wiesbaden: Breitkopf & Hartel) ,1996
- 89. Lachenmann H.** 'Touched by Nono' in Contemporary Music Review vol.18, Part 1. ,1999
- 90. Lachenmann H.** „... zwei Gefühle ...“ musik mit leonardo. Wiesbaden, Leipzig and Paris: Breitkopf & Hartel, 2002
- 91. Lachenmann H.**. Das mädchen mit den schwefelholzern. Kairos CD, 2002
- 92. Lachenmann H.** Musik als Existentielle Erfahrung. Wiesbaden, Leipzig and Paris: Breitkopf & Hartel. 2004
- 93. Lachenmann H.** Philosophy of composition - is there such a thing? In F. Agsteribbe, S. Beelaert, P. Dejana & J. D'hoë (eds.), Identity and Difference. Leuven: Leuven University Press, 55-69. 2004
- 94. Lanz M.**, Silence: Exploring Salvatore Sciarrino's style through L'opera per flauto, tesi di dottorato University of Nevada, 2010, relatore Jennifer Grim

95. **Lash D.** Metonymy as a creative structural principle in the work of JH Prynne, Derek Bailey and Helmut Lachenmann with a creative component Brunel University 2010 //URL: http://www.academia.edu/808999/Metonymy_as_a_creative_structural_principle_in_the_work_of_JH_Prynne_Derek_Bailey_and_Helmut_Lachenmann_with_a_creative_component (дата обращения 12.12.2012)
96. **Lesser, D.** (2004). Dialectic and Form in the Music of Helmut Lachenmann. Contemporary Music Review, 23(3), 107-114.
97. **Ligabue M., Giomi F.**, Gli oggetti sonori incantati di Salvatore Sciarrino: Analisi estetica-cognitiva di "Come vengono prodotti gli incantesimi?", in «Nuova rivista musicale italiana», n. 1-2 (gennaio-giugno), 1996, pp. 155-1.
98. **Lodge, D.** L'arte della narrativa, Bompiani, Milano 1985 346 s.
99. **Nattiez J.** (1982). Varèse's 'Density 21.5': A Study in Semiological Analysis. Music Analysis, 1(3), 243-340.
100. **Nyman, M.** Experimental Music: Cage and Beyond New York: Schirmer Books (1974) 476 s.
101. **Nonnenmann, R.** Angebot durch Verweigerung: Die Ästhetik instrumentalkonkreten Klangkomponierens in Helmut Lachenmanns frühen Orchesterwerken. Kölner Schriften zur Neuen Musik 8. Mainz & New York: Schott, 2000 268s.
102. **Nono L.** «Kein Anfang - kein Ende» //Musica. № 2. April. - Kassel, 1988. - S. 165-171
103. **Orientations** Collected Writings by Pierre Boulez/ed. by Jean-JaquesNattiez.- Cambrige(Mass), 1986 167 s.
104. **Paulo de Assis**, « The conditions of creation and the haecceity of music material », Filigrane [En ligne], Numéros de la revue, Deleuze et la musique, Mis à jour le 23/01/2012 URL: <http://revues.mshparisnord.org/filigrane/index.php?id=422> Cet article est mis à disposition sous [contrat Creative Commons](#)
105. **Pasticci S.**, Cohérence musicale et unite de la dramaturgie dans 'Perseo e Andromeda' de Salvatore Sciarrino, in Musiques vocales en Italie depuis 1945, sous la direction de Pierre Michel et Gianmario Borio, Millénaire III Editions, Notre Dame de Bliquetuit, 2005, pp. 11-27
106. **Pesson G.**, Héraclite, Démocrite et la Méduse, in «Entretiens», n. 9, décembre 1990, pp. 143-150
107. **Sciarrino S.**, Le figure della musica da Beethoven ad oggi, Milano, Ricordi, 1998 - 274s.

108. **Sciarrino S** Carte da suono (1981-2001), Palermo, Cidim Novecento, 2001 486s.
109. **Sciarrino S.** « Signes et Notes techniques pour l'exécution » note liminaire à la partition de Luci mie traditrici ; sous la direction de l'auteur ; Milan, Ricordi, 1998, p. X-XIV
110. **Sciarrino S.** « Vanitas vanitatum » dans Feneyrou (Laurent) Musique et dramaturgie, Esthétique de la représentation au XX^e siècle, Paris, Publications de la Sorbonne, 2003, pages 819-820
111. **Somigli P.**, "Vanitas" e il teatro musicale di Salvatore Sciarrino, in «Il Saggiatore musicale», XV n. 2, 2008, pp. 237-267
112. **Stockhausen's K.** New Morphology of Musical Time by Christopher K. Koenigsberg
Written at Mills College, December 1991 for David Bernstein's Seminar on 20th Century Theories of Musical Time. <http://www.music.princeton.edu/~ckk/smmt/index.html>
(12.12.2012)
113. **The Collected Writings of Brian Ferneyhough/ James Boros, Richard Toop**, eds.
Amsterdam: Harwood Academic Publishers, 1995 431-446.
114. **Thomas G.**, The poetics of extremity, in «The Musical Times», vol. 134, no. 1802 (April 1993), 1993, pp. 193-196
115. **Vinaiy G.**, "Quaderno di strada" de Salvatore Sciarrino, Paris, Éditions Michel de Maule, 2007
116. **Vinay G.**, L'invitation au silence, in «Résonance», n. 15, Paris, éd. Ircam – Centre Pompidou, maggio 1999, pp.16-17
117. **Vinay G.**, La construction de l'arche invisible – Salvatore Sciarrino à propos de dramaturgie et de son théâtre musical, in «Dissonance», n. 65, Programma Salvatore Sciarrino del Festival d'Automne à Paris (31 ottobre-4 dicembre 2000), agosto 2000, pp. 14-19
118. **Vinay G.**, L'invisible impossible: voyage à travers les images poétiques de Salvatore Sciarrino, in «Filigrane», n. 2, Traces d'invisible, secondo semestre 2005, Editions Delatour France, 2005 -45s.
119. **Vinay G** Immagini, gesti, parole, suoni, silenzi. Drammaturgia delle opere vocali e teatrali di Salvatore Sciarrino, Milano, Ricordi – Accademia di Santa Cecilia, 2010 43-47s.

- 120. XenakisY.,** Formalized Music, 1992 edition with new texts compiled and edited by Sharon Kanach, Pendragon press 346 s.