

ТРАНСФОРМАЦІЯ СТРУКТУРНОЇ ЛОГІКИ МУЗИЧНОЇ КОМПОЗИЦІЇ В НОВІТНІЙ ІСТОРІЇ

*Мистецтво у своїй споконвічній природі –
організація простору і часу.*

Е. АРТЕМЬЄВ

Художнє мислення, хоча і відрізняється багато в чому від мислення структурно-логічними категоріями і поняттями, проте також має визначену структуру і логіку. У таких видах мистецтва, як література, живопис, кінематограф, скульптура, хореографія, логіка розвитку зумовлена насамперед сюжетом (за винятком абстрактних форм, де превалює логіка парадокса), матеріалом, як засобом втілення ідеї, і умовами існування кожного конкретного виду мистецтва, середовищем його сприйняття. Музичне мислення і музична логіка має більш вільне втілення, не стиснуте споконвічно твердою сюжетністю, регламентацією формального втілення в звуковому матеріалі і здатне більш гнучко втілити найтонші нюанси «несказанного», ніж будь-яке інше мистецтво.

Логіку мислення в найбільш узагальненій близькості можна уподібнити процесові вибудови простору. Інакше, змістовий простір побудований на різних типах логічних зв'язків. Завоювання структурного простору в сфері музичного мислення упродовж усієї історії має перманентний і поступальний характер.

У ранніх гомофонних формах, як відомо, музичний розвиток мислився лише в лінійному аспекті. Основу музичного простору складала музичні інтервали послідовних тонів, близьких між собою. Відповідно, спрямованість мелодійного руху відображала логіку просторових переміщень з врахуванням напружень і послаблень. Рух нагору — збільшення напруги, рух вниз — зменшення. Це зумовило існування й так званої лінійної музичної логіки. Сукцесивність музичного викладу в мелодійній площині зовсім виразно детермінувала логічне вибудування лінійної структури з більш-менш вираженою стадійною тріадою Асаф'єва І — М — Т (initio — motus — terminus), або була представлена репетитивним принципом музично-просторового осередку. Звуковисотний аспект мелодійної лінії тісно пов'язаний з *ритмічним* аспектом не тільки як чинником звукотривалості розмаїтості, а й як співвідношенням структурних мелодійних одиниць більш

великого часового масштабу. Саме ритмічна складова, як вираження континуального, *часового* плину музики, стала основою для різних типів варіативного розвитку, ритмічних реверсій, димінцій та ін.

Основні принципи музичної логіки ранньої монодії є найважливішим основним моментом в існуванні більш пізніх типів музичної логіки і музичного мислення загалом. Власне «структурність неминуче супроводжується обчислюваністю і числом як основою усякого обрахування» [6], тому розширення кількості векторів обчислювального в музиці породжувало дедалі нові і нові структурні рівні. Це, в свою чергу, зумовлює і зміну типу сприйняття. За словами композитора В. Мартінова, «імпульсивне стихійне переживання музики магічного періоду поступово замінюється на більш опосередковане і математизоване сприйняття, властиве періодові містичному. Серцевиною цього математизованого сприйняття є усвідомлення зв'язку між висотою звуку, довжиною звукової струни і числом, у результаті чого співвідношення між різними за висотою звуками стало можливим виражати за допомогою числових пропорцій, що у свою чергу зробило музичне гармонійне звучання не тільки фактом слухового досвіду, але й об'єктом інтелектуального споглядання» [6].

З появою багатоголосся структура логічного музичного мислення одержала новий творчий плацдарм для свого розвитку. Поступово ускладнюючи і модифікуючи, структура музичних творів і музичного мислення, музичної логіки, трансформувалася в ієрархічну систему з визначеним набором усталених і динамічних елементів, що формують якусь сферу існування музичного психологічного сприйняття, характерного для наступних епох.

Поліфонізація музичної тканини, її трансформація й ускладнення стали музично-просторовою платформою для всіх без винятку типів новітніх структурно-логічних музичних систем. Закони ж ранньої монодії і гетерофонії актуалізуються на більш високих структурних рівнях *макрооб'єктної композиційної логіки*.

Кінець XIX — початок XX ст. дали найширший простір для стохастичних пошуків нового шляху розвитку музичної логіки. Неначе перехід русла ріки в її дельту, творча воля пошуку нових засобів виразу і точок дотику самої творчості зумовила найбагатше розгалуження повноводної музичної хвилі пізнього романтизму в конгломерат багатовекторних музичних стилів, жанрів, технік, концепцій, парадигм.

Тенденції структурного негативізму, що виникли на хвилі тотального відновлення музичної естетики, виражені в ігноруванні акустичних праоснов існування музичного звуку як фізичного феномена, стали прикладом надбання *необхідного* досвіду в розвитку музичного мистецтва в цілому. Жорстка регламентація усіх параметрів «композиційного продукту» і музичних засобів ви-

разності, з одного боку, і крайня анархічність і не детермінованість «спонтанного виплюскування» випадків з іншого — зумовили парадоксальну ситуацію: доведений до екстремумів діапазон стиліової розмаїтості позбавився 90% слухачької аудиторії. «Музичні гурмани», ті 10% аудиторії, що мають, безумовно, найвищий рівень інтелекту і слухають таку музику здебільшого як «рішення подвійного тригонометричного рівняння», усіляко виправдовують її надуману елітарність і «оригінальну новизну». Однак чи може настільки однобічна структуралістська тенденція в музиці стати основою для її уніфікованого розвитку надалі?

Вже в середині ХХ ст. стала очевидною безвихідність такого шляху як генерального напрямку розвитку музики. Неприкрита структурність і «алгебраїчність» музичної тканини спричинили нівелювання естетико-емпатичної сторони музичних творів. Структура логіки в музичному сприйнятті не може бути зведена до простої суми логічних елементів і їхньої взаємодії. Відстороненість слухача, «що спостерігає за холодною красою структурної абстракції», стає єдино можливим у таких умовах способом сприйняття сучасної музики.

За словами композитора В. Мартинова: «Авангард не може не бути, але не може і бути; він культурно (як і раніше і навіть більше ніж колись) необхідний, але художньо (з визначеного моменту) неможливий» [6]. Це зумовлено ще й тим, що психологічне сприйняття опусів авангардного напрямку досить обмежене (як і сам авангард). Відсутність живого подиху в тотальній серійності проектує відчуття мертвотної краси чистого розуму на таке ж мертвотно-відчужене, відсторонене сприйняття навколишнього життя. Про це досить точно сказав А. Мазель: «спроби ряду західних композиторів зробити всі елементи музики <...> однаково організованими <...> не лише мають надто умоглядний характер і не мають коренів у попередньому розвитку музичної творчості, а й вступають у протиріччя із самою природою мистецтва, яке покликане впливати на різні шари психіки і тому мусить містити елементи як більш організовані, впорядковані, так і більш «стихийні» [5, с. 49].

Нагромадження такої кількості протиріч у музиці авангарду зумовило формування ряду причин, що стали базисом для розвитку наступного етапу музичної естетики і, як наслідок, — нової структурної логіки. Серед таких причин А. Шнітке вказує, наприклад, «посилення інтернаціональних контактів і взаємодій, зміну уявлень про простір і час, «поліфонізацію свідомості» у зв'язку зі зростаючим потоком інформації і «плюралізації» мистецтва» [7, с. 290].

Основною тенденцією музичного мистецтва стає його звільнення від будь-яких *вторинних* семантичних прив'язок. Музика, яка сприймалася раніше як субстрат філософських або етико-педагогічних ідей і концепцій, тепер стає

рафінованим видом мистецтва, основною і єдиною іманентною характеристикою якого є «чиста краса». «Метою музики стає милування красою музичних структур, причому це милування, або насолода, мусить перетворитися в «незацікавлену насолоду», тобто таку насолоду, яка не переслідує жодних інших цілей, окрім насолоди самої по собі» [6]. Таким чином, під насолодою розуміється «впізнавання», розпізнання в музично-динамічних структурах складних взаємозв'язків звуко-топологічного характеру, які б могли корелювати з динамікою науково-філософських абстракцій.

Значну роль у специфікації сучасного бачення музичного втілення художньої ідеї зіграли філософські трактування теорії відносності. В результаті цього музика збагатилася так званими відкритими формами. Наприклад, Луї Андріссен, композитор-мінімаліст, працюючи над своїм твором «Час», описував його форму так: «Три структури різної довжини, які звучать одночасно, повторюються через великі проміжки часу, так що «та ж музика» повернеться лише через двадцять сім годин або навіть через три дні» [1, с. 150]. Чи не правда, занадто вільне поводження з часом (особливо з позиції мистецтва)? В остаточному варіанті форма цього твору мала все-таки замкнуту будову і фіксований час звучання. Цікаво, що творчість Андріссена буквально насичена протиріччями, характерними для постмодерну. Намагаючись протистояти класицистичній традиції, він виходить з того, що «бінарний поділ (у музиці) — винахід *Ars nova*, тобто раціонального мислення. Я думаю також, — зазначав він, — що бінарний поділ часу пов'язаний з раціональною ідеєю лінарного часу» [1, с. 158]. Його опуси, створені на основі принципів бінарної системи математичних перетворень, пропонується розглядати в релятивістській системі просторово-тимчасових координат, тобто в нелінійному просторі і часі. Тяжіння до відкритої музичної форми яскраве тому підтвердження.

Подібні протиріччя структури і форми наприкінці ХХ — початку ХХІ ст. породили ряд проблем у способі реалізації складних художніх задач, способі мислення композиторів, у підході до фіксації творчої думки на папері тощо. Зазначена інформаційна розмаїтість, у геометричній прогресії зростаюча інтенсивність і щільність цієї інформації стають основною причиною трансформації структурного музичного бачення на сучасному етапі. Виникають ніби два підходи до вирішення цієї проблеми.

Одне з них вибудовує вертикальну ієрархію музично-структурних рівнів, згладжуючи другорядне і рельєфно підкреслюючи головне в цій структурі. При цьому використовується певний «набір дієвих фільтрів», що дає змогу «розділити в просторі і мікрочасі» більшість музичних художньо визначних змін, рівнів і пластів. Це уможливорює, не відмовляючись від інформаційної насиченості, поляризувати структурно-логічне сприйняття.

Інший підхід якісно і концептуально відмінний від першого. «Нова простота», як контрверсія структурної гіперскладності, розглядається як гегелівське «зняття» усього попереднього розвитку музично-структурної розмаїтості. Неодноразово надспрощення також стає крайністю. Штучно визначені композиторами рамки для своєї творчості під час написання нового твору, з одного боку, дисциплінують мислення, але з іншого — можуть «підірзати крила Музи». Такий підхід дещо примітивізує створення музики, зводить його до принципу «обчислюваної комбінаторики». Луї Андріссен підтверджує це своїм висловом про те, що «обмежуючи себе, у певному змісті, спрощуєш завдання. Доц на вулиці — надягай калози. Зручно» [1, с. 160]. Ось це «зручно» дуже рельєфно характеризує принцип *повної* детермінації структурних елементів музичної тканини і методу їхнього розвитку. Утім, точно так само воно характеризує і крайню протилежність такої детермінації — абсолютну ірраціональну парадоксальність. Тобто навіть у випадку очевидного логічного здавалося б поєднання музичних подій, пресингуєча ірраціональна парадоксальність в жодному разі не дозволить цьому збігу подій статися. Виходить детермінована індетермінованість!

Охоплюючи такий широкий спектр проблем формування структурних принципів, музична свідомість порушує нове питання — як акумулювати і реалізовувати такі суперечливі явища в мистецтві?

На сучасному етапі розвитку музичної мови і структури виразу ідеї визначальним поняттям у творчості стає префікс *«полі-»*. І хоча у висловлюваннях деяких композиторів присутня певна негативна категоричність щодо конкретних інтегративних процесів у галузі музичної стилістики¹, мабуть, що це жодним чином не зможе перешкодити внутрішньо зумовленому процесові еволюції музики у цьому напрямку загалом. Множинність виражається не тільки в структурі музичної тканини, у порівнянні тематичних ліній, проростанні політембрових звучань, становленні і розвитку політональних і політемпових макрошарів тощо. Це поняття має більш широку галузь застосування. Поліфункціональні зв'язки простежуються на рівні жанрів, стилів, значенневих ірраціональностей, полікультурних шарів; виростаючи з рамок *полі-феномена*, мистецтво проходить стадію *синтезу*. Цей різновид структурно-динамічного процесу виражається в більшості прогресивних творчих ідей. З погляду сучасного наукового мислення це можна було б охарактеризувати як парадигмальний синтез.

¹ «Так звана «полістилістична» тенденція, як би вона себе не намагалася виправдати, — одне з найяскравіших доказів кризи та деградації музичного мистецтва» (Див.: Денисов Э. Когда рукою водит Бог (из записных книжек) // Музыкальная жизнь. — 1997. — № 5. — С. 38).

Естетика постмодернізму і постструктуралізму, що припускає деконструкцію змісту і відрізняється «пристрастю до всього нестабільного, суперечливого, фрагментарного і випадкового» [3, с. 6], нівелює ідею будь-якої структури або системи як такої. Основним принципом світовідчуження тут врешті є онтологічним хаосом.

Здавалося б, яка логіка можлива в хаотичному уявленні ірраціональних відчуттів (говорити про хаос ідей — очевидний абсурд). Хаос як явище не припускає будь-яку можливість його інтерпретувати, вивчати або просто розглянути. Однак іманентна хаосові іррегулярність є основою теорії фракталів Бенуа Мандельброта, що дає змогу описати з позиції математичної логіки багато природних явищ і процеси з неявною або перемінною структурою. Принципи цієї теорії досить часто можна простежити в електронній музиці кінця 90-х років, спектральних композиціях сучасної французької школи, у мікрорівневій композиційній логіці інструментальних творів російських і українських композиторів початку XXI ст.

Введене в практику композиції поняття «мобіль» є регулятором міри іррегулярності і стохастичності музичної недетермінованої системи. «Мобіль» у музиці — найчастіше — музично-інтонаційна мікроструктура, що виконується з великим ступенем свободи переміщення в запропонованих композитором структурно-тимчасових межах. Як точно помітив Е. Денисов: «Музика завжди була і продовжує залишатися мистецтвом, тобто передбачає відому організованість і стрункість думки. Введення ж хаосу й абсурду як основи музичного твору, власне кажучи, є відмовою від усілякої концепційності» [2, с. 132]. Вирішуючи задачу гармонійного застосування індетермінованості, характерної для постструктуралістських тенденцій у мистецтві, композитори дедалі частіше звертаються до музичних явищ з амбівалентним прочитанням і сприйняттям.

Принципи нечіткої логіки, що складають основу композиторського мислення в цілому ряді музичних технік і напрямків творчого пошуку, стають дедалі актуальнішими. Підтверджуючи основні положення постструктуралізму, у зв'язках елементів за типом «взаємодія» «причина і наслідок взаємно впливають один на одного, виконують практично одночасно роль і причини і наслідку. Зв'язки тут формують тип «неспрямованого руху», що ґрунтується на парадигматично сильній позиції у взаємозв'язку елементів» [4, с. 53].

За цих умов стає зрозумілим і більш інтенсивний інтерес до архетипичних побудов народного і церковного багатоголосся, і повернення до принципів тонального мислення на повністю оновленій основі. Це визнають навіть ті композитори, творчість яких спирається на «обчислювальні процеси». Так, уже згадуваний тут Луї Андріссен зазначив: «Пошук рішення співвідношення між

тональним і нетональним я розглядаю як найважливішу формальну проблему сучасної музики. Традиція строгої а(нти)тональності, як з'ясовується, надто слабо забезпечує розвиток композиційної техніки» [1, с. 154].

Підсумовуючи сказане, можна досить впевнено говорити про трансформацію логічного мислення в сучасній музиці в більш складний синтетичний різновид «емотивно-структуровану поліфункцію свідомості», що містить стохастичну іррегулярність каузального і індетермінованого, які сприймаються і продукуються. Сама ж структура музичного твору стає рельєфно багатопрофільною — у ній дедалі частіше можна виокремити різнорідні шари, об'єднані в художню емоційно значеннєву єдність. Саме завдяки використанню політемповості, поліритмії, поліметрії, політональності, політекстурності, політехнічності, полістилістики та ін. музична логістика (символьна логіка) освоює нові структурні і семантичні простори.

1. *Андриссен А.* Украденное время. — Спб., 2005.
2. *Денисов Э.* Современная музыка и проблемы композиторской техники. — М., 1986.
3. *Ильин И.* Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм. — М., 1996.
4. *Карабань М.* Многомерность ладового пространства и принципы нечеткой логики // Музыкальная академия. — 2001. — № 4. — С. 49–53.
5. *Мазель А.* Проблемы классической гармонии. — М., 1972.
6. *Мартьянов В.* В гостях у А. Гордона. Цикл телепередач на ОРТ. Тема 73 «Музыкальные смыслы»: эфир 14.02.2002.
7. *Шнитке А.* Полистилистические тенденции современной музыки // Музыкальные культуры народов. Традиции и современность. — М., 1973.