

## ЗАПАД И ВОСТОК В МУЗЫКЕ ПОСТМОДЕРНИЗМА

В последние десятилетия отмечается активное сближение стран Запада и Востока в политике, экономике, культуре, туризме. Интеграция систем ценностей наблюдается также в философии, религии, праве. Но особенно тесное и плодотворное сотрудничество происходит в сфере искусства — музыке, литературе, театре, кинематографе.

Наиболее интенсивно данный процесс протекает в музыкальном мире. Появляются совместные проекты, фестивали, симпозиумы, концерты. Обмен идеями между представителями творческих профессий способствует обогащению национальных традиций, развитию новых стилей и направлений.

Встреча культур Запада и Востока — не просто закономерный итог глобализации. Их знакомство друг с другом имеет длительную и увлекательную историю, которая восходит к образам «чуждого Магриба», «загадочной Индии», «волшебного Китая» и «пленительной Японии», воспетых путешественниками эпохи Возрождения.

Интерес к экзотическим культурам в европейской музыке возникает в XVIII веке. Восточные мотивы ярко заметны уже в операх «Галантная Индия» (1735) Ж.-Ф. Рамо и «Китайки» (1754) К. В. Глюка, «Rondo alla Turca» (ок. 1778–1783) В. А. Моцарта, «Турецкой симфонии» (1794) и опере «Сулейман» (1799) Ф. Зюсмайера.

В XIX веке ориентальная тема четко звучит в балете «Пери» (1843) Ф. Бургмюллера, инструментально-вокальном цикле «Восточные мелодии» (1855) Ф. Давида, балете «Бабочка» (1860) Ж. Оффенбаха, опере «Джамиле» (1872) Ж. Бизе, балете «Намуна» (1882) Э. Лало, вокальном цикле «Лепестки лотоса» (1887) Р. Штрауса, симфонической сюите «Шахерезада» (1888) Н. Римского-Корсакова.

В первой половине XX века таинственные образы Востока присутствуют в опере «Мадам Баттерфляй» (1904) Дж. Пуччини, балете «Камма» (1910–1912) К. Дебюсси, опере «Четыре индийские поэмы» (1915) М. Деляжа, балете «Падмавати» (1923) А. Русселя, опере «Турандот» (1926) Дж. Пуччини, опере «Шахсенем» (1927) Р. Глиэра.

Однако в этот период ориентализм в западной музыке носит скорее индивидуальный, нежели всеобщий характер. Более глубокое и пристальное внимание к Востоку возникает лишь во второй половине XX века, совпадая с творческими поисками и экспериментами позднего авангарда.

Воздействие ориентального искусства на композиторов Запада столь радикально преобразило европейскую музыку, что дало толчок к развитию нового типа художественного мышления, включая технику создания, конструкцию и форму произведения, стилистические нюансы.

Конечно, европейские мастера по-разному интерпретируют «восточное начало» в своей музыке. В одних случаях доминирует рецепция (прямое заимствование элементов восточной традиции), в других — адаптация (опосредованное использование в форме цитат, аллюзий, стилизаций); в третьих — синтез.

Взаимодействие традиций Запада и Востока в музыке весьма многопланово. Оно прослеживается как в самом произведении, так и в его эффектах. В рамках конкретного произведения оно заметно на трех уровнях композиции: семантическом, стилистическом и архитектурном.

Семантический уровень предполагает знакомство с религиозно-философскими идеями буддизма, даосизма, конфуцианства. Принципы «соединения противоположностей» (инь-ян), «не-деяния» (у-вэй), «полноты» (дхарма), «пустоты» (шуньята) находят свое отражение в произведениях Дж. Кейджа, К. Штокхаузена, Л. Берно.

Стилистический уровень предполагает заимствование не столько фактического музыкального материала, сколько его духовного кода, репрезентирующего восточный образ мышления. Восточный колорит (интонация, ритм, метр, тембр, регистр) чувствуется в творчестве О. Мессиана, П. Булеза, Л. Ноно.

Архитектонический уровень предполагает создание новых художественных форм. Опираясь на восточные принципы формообразования, Дж. Кейдж, Д. Лигетти, Я. Ксенакис создавали оригинальные музыкальные формы, не имевшие аналогов в европейском искусстве.

Сегодня такое взаимодействие является весьма тонким и изощренным, а способ работы с восточным материалом приобретает более глубокий и фундаментальный характер. Здесь можно выделить три аспекта, которые тесно переплетаются между собой. Рассмотрим их подробно.

Во-первых, музыкальную культуру постмодерна отличает огромный интерес к восточной мудрости.

Это проявляется в тематике, поэтике, образном строе композиций. Идеи созерцания, погружения в собственное «Я», отрешения от суеты мира становятся основным лейтмотивом произведений.

Например, медитативное начало пронизывает ряд произведений Джона Кейджа. Так, «Прелюдии для медитации» (1944) и «Сонаты и интерлюдии для подготовленного фортепиано» (1948) воплощают «девять перманентных эмоций индийской культурной традиции», написанных под влиянием чтения книг Ананда Кумарасвами [18].

Другой opus — балет «Времена года» (1947) — отражает характерное для индийского искусства представление о временах года как периодах «созидания» (весна), «сохранения» (лето), «разрушения» (осень), «покоя» (зима). Здесь, подобно восточным художникам, свою цель Дж. Кейдж видит в том, чтобы «имитировать природу ее же способом действия» [1, с. 20].

В цикле сольных инструментальных пьес «10000 вещей» (1953–1956) Дж. Кейдж обращается к восточной числовой символике. Согласно китайской философии, число 10000 представляет всеобщую структуру мира. У Дж. Кейджа «10000 вещей» раскрывают богатство и многообразие универсума.

Медитация также привлекает внимание Карлхайнца Штокхаузена. Медитативную музыку он понимает как изначальный «симбиоз реального и магического» [8, с. 55]. Свою идею художественного познания мира он излагает в теории «интуитивной музыки» (термин введен им в 1968 году).

Для К. Штокхаузена музыка — это наиболее естественный способ освобождения сознания и проникновения в тайны Вселенной. В лекции «Интуитивная музыка» (1971) он отмечает, что «музыка — самый лучший путь вхождения индивидуального сознания в поток космических вибраций» [20, с. 14].

Композитор часто обращается к мантре — рассуждению, изречению, священному гимну в индуизме и буддизме. Пение мантр несет в себе особый сакральный смысл, т. к. сочетание звуков, резонанса и ритма мантр приводит к позитивному изменению в душе человека.

«Мантра» (1969–1970) К. Штокхаузена — это мистическая поэзия, требующая точного воспроизведения звуков, выраженных в формуле, которая предстает как объективация супраментальных идей<sup>1</sup>. К. Штокхаузен создает свою эстетическую формулу, используя 13-звучное музыкальное звено.

На базе медитативной техники дления, имеющей восточный генезис, К. Штокхаузен пишет композиции «Транс» (1971) и «Поклонение» (1973–1974), где музыка выступает не как «цель-в-себе», а как способ трансформации индивида путем реализации его творческого потенциала.

Процесс создания произведения К. Штокхаузен «преобразует в акт интуитивного созерцания мира», позволяющий композитору войти в резонанс с «космическими вибрациями» [20, с. 16]. Образцами таких произведений служат «Звучание звезд» (1971), «Знаки Зодиака» (1975) и «Сириус» (1975–1977).

«В «Звучании звезд», — отмечает он, — созвездия переложены на музыкальные

<sup>1</sup> В статьях и интервью К. Штокхаузен отмечает влияние на свое творчество идеи супраментальной йоги Шри Ауробиндо Гхоша и древнеиндийской теории музыки как «искусства вибрации».

звуки. <...> Звуки взяты из карты звездного неба, из созвездий Галактики. <...> Большое произведение — это большой пестрый мир, где все взаимосвязано: звуки, планеты, знаки Зодиака» [4, с. 58].

«Для музыки важны не только инструменты и человеческий голос — важно абсолютно все, что звучит. <...> В искусстве все, что существует акустически, превращается в музыку» [4, с. 60]. Произведение — это коллективная медитация, где композитор, исполнители и слушатели составляют особое онтологическое единство.

Пребывание-в-музыке меняет природу человека. Слияние «музыкальных колебаний с колебаниями макро- и микрокосма» [6, с. 45] вводит индивида в мировой поток звуков. «Идя навстречу музыке, он сам становится музыкой» [6, с. 45]. Здесь субъект полностью растворяется в объекте.

Другая восточная идея — круг как символ бытия — раскрывается в композициях «Zyklus» (1959) К. Штокхаузена и «Circles» (1960) Л. Берно. Сфера обитания будд и бодхисатв изображается в «Мандале» (1983) В. Екимовского. Мандала — знак совершенства, способ достижения полноты своего «Я».

Западные композиторы часто обращаются к теме тишины, молчания, безмолвия. В дзен-буддизме молчание — главный компонент медитации. Тишина активизирует духовный мир человека, настраивая его на интуитивное постижение мира, обретение внутренней гармонии<sup>2</sup>.

Мини-пьеса «4 минуты 33 секунды» (1952) Дж. Кейджа, во время которой исполнители молчат, не издавая ни звука, воплощает идею тишины как музыки или музыки как тишины<sup>3</sup>. Музыка — это подлинное спокойствие и невозмутимость, где звук и тишина эквивалентны друг другу.

Композиция «4' 33"» открывает нам тишину, вбирающую все звуки концертного зала. Здесь тишина амбивалентна: она становится либо особым акустическим объектом, либо наполняется живыми звуками. Тишина есть парадоксальноеместилище звуков, которое само по себе не звучит.

Действительно, в пьесе «4' 33"» «тишина — это не отсутствие звука, а то, что порождает сам звук» [14, с. 166]. Дж. Кейдж рассматривает тишину (равно как и шумы, остро возникающие на ее фоне) как специфический музыкальный материал, и даже — как музыку *par excellence*<sup>4</sup>.

Эстетика тишины также определяет творчество Кшиштофа Пендеревского, которого называют «маэстро тишины». Его вокально-симфоническое произведение «Меры времени и тишины» (1959–1960) — это «музыка, растворяющаяся в тишине». Бесконечность звуковой материи открывается только в тишине.

Композиция звучит 14 минут 30 секунд, а затем внезапно обрывается. У нее нет финального аккорда. Пьеса заканчивается на открытом *diminuendo*, уходящем в «никуда», в чистое «безмолвие и пустоту». «Незавершенность», «открытость», «пустота» — типичные репрезентанты восточного начала в западной музыке.

Экспериментируя со звуком, тембром, длительностью западные мастера апел-

<sup>2</sup> В предисловии к книге «Тишина» Дж. Кейдж признает, что лекции о дзен-буддизме Нанси Росса, Алана Уотса и Дайсэцу Судзуки стали для него настоящим откровением [11, с. 1–3].

<sup>3</sup> Партитура композиции «4' 33"» представляет собой чистый лист, где указаны номера частей с ремаркой: *tacet* (молчит).

<sup>4</sup> Об этом прекрасно сказал Владимир Мартынов на презентации своей «Книги перемен»: «Молчание — это цель всех религиозных систем. В христианстве — исихия, в буддизме — шунья. Это особенно тонко чувствуют верующие и люди искусства. <...> Малевич как-то заметил: цель музыки — молчание. Молчание — это уход в великое ничто, из которого рождается все. <...>

Я вспоминаю «4' 33"» Кейджа. Когда в 1952 году в концертном зале Дэвид Тюдор, близкий друг Джона Кейджа, сел за рояль и просидел 4 минуты 33 секунды в полном молчании, то сначала в зале возникли звуки недовольства, шепот, ерзанье стульев, но потом люди стали вслушиваться в себя. Начался дождь. Они услышали капли дождя, шелест листьев, шум деревьев. И тут они осознали, что слушают весь мир. Музыка — это сам мир, реальность как она есть.» («Книга перемен»: презентация книги Владимира Мартынова / ведущие О. Аронсон, В. Мартынов. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=PWE2bDrLMLc> (дата обращения: 14.06.2017)).

лируют к буддийским понятиям «ничто», «пустоты», «отсутствия». Восточные представления о «ничто» интересно преломляются в «Лекции о ничто» (1949) Дж. Кейджа, который сравнивает творческий процесс с погружением в нирвану [13].

Во-вторых, современная музыка содержит стилистические изменения, связанные с использованием восточных инструментов, применением ритма и тембра восточных мелодий, включением в произведения пентатоники, гептатоники, октатоники, звуковых рядов симметричных ладов.

Западные композиторы не только развивают восточные идеи и сюжеты, но также создают новое звучание. Стивен Райх использует индонезийские инструменты (гамбанг, бонанг, генанг), Филипп Гласс — индийские (бансури, рабанастр), Оливье Мессиан — китайские (эрху, баньгу).

В широко известной композиции «Молоток без мастера» (1953–1955) Пьер Булез применяет технику игры на японском кото в партии гитары. В сочинениях «Час души» (1976) и «Юбилеи» (1979) София Губайдулина оригинально вводит китайские барабаны (гангу, тагу, яогу), гонги (чао, фунь лу) и металлические цимбалы.

Сочетание восточных (литофоны, металлофоны, гонги) и западных (ксилофоны, литавры, колокольчики) инструментов дает совершенно необычные ритмы и звучания, вдохновляя композиторов на создание универсального — евроазиатского — музыкального метаязыка.

Например, Оливье Мессиан в вокальном цикле «Ярави — песнь любви и смерти» (1945) использует индийские ритмы (рагавардхана, симхавикридата), сложный метроритм и нечеткий размер, основанный на индийской раге. Также он применяет теорию аффектов, изложенную в древнем тексте «Натья-Шастра».

В работе «Техника моего музыкального языка» (1944) и книге «Трактат о ритме» (1948) О. Мессиан объясняет особенности ритмической и ладовой структуры своей музыки ее близостью к индийской теории ритма (тала) и инструментальному исполнению раги (кьял, джугалбанди).

Восточный колорит отличает произведения ряда современных российских композиторов. Вокальный цикл Татьяны Смирновой «Из японской поэзии» (1994) на стихи японских поэтов XVIII века Томонори, Цураюки и Хитомаро поражает удивительной тонкостью и нежностью.

Не менее завораживают «Шесть интермедий» по мотивам тибетской «Книги мертвых» (1997–1998) Александра Рабиновича, «Трансцендентальные этюды» (2000) Бориса Филановского, «Сиамский концерт» (2005) Виктора Екимовского, музыкальный спектакль «Антоний и Клеопатра: версия» (2006) Александра Маноцкого.

Тайны Востока часто манят украинских композиторов. В «Песнях весны» (1986) Михаила Шука на стихи древнекитайских поэтов, в кантате-медитации «Дыхание времени» (2002) на тексты «Упанишад» и вокальном цикле «Песни любви» (1996) на стихи японских поэтов Ирины Алексейчук чувствуется легкий аромат восточной лирики.

Восток привлекает также белорусских композиторов. Образ Китая отражен в цикле «Три романа на слова Бо Цзюй И» (1979), феерии «Китайские акварели» (2005) и симфонической поэме «Шаолин» (2015) Сергея Бельтюкова, сюите «Домики в горах» (2015) Анны Короткиной по сюжетам картин художника Лян Юнхе, фантазии «Сюда из Ишуя» по новеллам Пу Сун-Лина (1982–1983) Виктора Копытько.

Китайская тема — путеводная нить в творчестве Виктора Копытько, автора спектакля «Северный ветер» (1992) на стихи китайских поэтов, кантаты «Третье Китайское путешествие» (1998), пьесы «Розовая бабочка» (1998) по мотивам Пу Сун-Лина, элегии «Семь писем Ли Бо» (1998–2011).

Дух Японии эпохи Эдо пронизывает музыкальный перформанс «Песни Басе» Анны Короткиной на стихи Мацуо Басе, композиции «Тысяча лет надежды» (1990) и «Три японские миниатюры на шелке» (1996) Галины Гореловой, поэтический цикл «Бабочки» (2003) Сергея Бельтюкова.

Красочные легенды Вьетнама запечатлены в опере «Вьетнам» (1969) Сергея Кортеза и драме «Три ножа из страны Вэй» (1992) Виктора Копытько. История Египта раскрывается в спектаклях «Египетские ночи» (1979) и «Пирамида Хеопса» (1999)

Виктора Копытько, симфоническом балете «Клеопатра» (2008) Вячеслава Кузнецова. Мифологии Индии посвящена кантата «Знаки» (1992) Виктора Копытько.

В-третьих, интерес музыкального авангарда к восточным традициям проявляется на уровне формообразования.

Знакомство европейских композиторов с искусством Востока приводит к переосмыслению линейной схемы построения произведения, которая присуща западной музыке.

В середине XX века увлечение восточной музыкой дает импульс к созданию новых форм произведения: алеаторической формы (Дж. Кейдж, М. Фельдман, В. Мартынов, С. Губайдулина); статической формы (К. Штокхаузен, Д. Лигетти, А. Шнитке); ритмической формы (Дж. Кейдж); открытой формы (П. Булез); момент-формы (К. Штокхаузен).

Алеаторика — метод композиции, допускающий либо переменные отношения между элементами музыкальной ткани (в том числе — нотного текста) и музыкальной формы, либо случайную последовательность данных элементов при сочинении или исполнении произведения.

Алеаторика, как свободная импровизация, служит альтернативой сериальной музыке, где элементы композиции (ритм, тембр, гармония) четко обусловлены алгоритмом. Алеаторику впервые предложил Дж. Кейдж, а ее теоретическое обоснование дал П. Булез в 1957 году в статье «Алеа» [10].

«Новый вид техники, используемый мной, — отмечает Кейдж, — возник из метода получения предсказания по И цзин — китайской классической Книге Перемен<sup>5</sup>» [14, с. 150]. «Гадая с помощью монет» [14, с. 175] по Книге Перемен, мы познаем «случайность и закономерность, которыми, по словам китайцев, правят свет и тьма» [14, с. 166].

Вдохновляясь «И цзин», Дж. Кейдж пишет «Концерт для подготовленного фортепиано и оркестра» (1951), «Шестнадцать танцев» (1951) и «Музыку перемен» (1951).

В фортепианном цикле «Музыка перемен» Дж. Кейдж, по аналогии с 64 гексаграммами «И цзин», создает таблицу с 64 ячейками, где фиксирует звуки, длительности, темповые показатели. Затем композитор, подбрасывая монеты, определяет номер ячейки и соединяет элементы из разных сегментов.

Процесс создания композиции автор превращает в форму изложения эстетической концепции: произведение воплощает в себе взаимодействие двух противоположных начал — Инь и Ян, случайности и закономерности, движения и покоя, звука и тишины, известного и неизвестного, времени и вечности, субъективного и объективного.

Комментируя «Музыку перемен», Дж. Кейдж признает, что «в отношении музыкальной формы он ориентируется на Восток и желает освободиться от тех схем, которые свойственны западноевропейской музыке» [18]. Преодоление данной схемы maestro видит в «полете мысли», алеаторике, импровизации. Мастерски сочетая случайность и закономерность, ожидаемое и неожиданное, предсказуемое и непредсказуемое, Дж. Кейдж создает потрясающее произведение искусства, где свободная игра и жесткая структура не столько отрицают, сколько дополняют и оттеняют друг друга.

Действительно, при всей своей легкости «Музыка перемен» обладает точно выверенной структурой. В ее основе лежит специально разработанная числовая закономерность:  $3 - 5 - 6\frac{3}{4} - 6\frac{3}{4} - 5 - 3\frac{1}{2}$ . Ритмический ряд симметричен (в силу концентрической последовательности) и одновременно асимметричен (в силу добавления к последней группе  $\frac{1}{8}$  такта).

<sup>5</sup> И цзин — китайская классическая Книга Перемен — возникла около 5000 лет назад на основе древней философии взаимодействия двух сил: Инь (тьма) и Ян (свет). С помощью Книги Перемен предсказывали будущее. Метод гадания заключается в шестикратном подбрасывании трех монет и определении типа линии по комбинации сторон: 2 «орла» и 1 «решка» — сплошная линия, означающая «свет»; 1 «орел» и 2 «решки» — прерванная линия, означающая «тьму». Шесть полученных линий образуют «гексаграмму». И цзин содержит 64 гексаграммы с предсказаниями — краткими афоризмами и философскими комментариями к ним.

«Музыка перемен» воплощает в себе принцип гармонии двух начал (Инь и Ян), который организует чередование равномерных по темпу разделов с почти неуловимой на слух макроритмической структурой и разделов, где каждая группа тактов звучит в индивидуальном темпе.

Таким образом, у Дж. Кейджа музыкальный материал, числовая формула и темпоритм стабильны и строго продуманы, а координация музыкального материала и его диспозиция внутри самой формы свободны и вариативны. Здесь, как в «Книге Перемен», многое меняется, но главное и основное — остается неизменным<sup>6</sup>.

Данная идея оригинально воплощается в музыкально-театральных перформансах, которые Дж. Кейдж в 1950-х ставит совместно с американским хореографом Мерсом Каннингемом. Применяя алеаторику, они разрабатывают мобильную форму сценической постановки, где каждый танцор является солистом.

Создавая рисунок танца для каждого артиста, М. Каннингем строит спектакль на основе метода гадания «И цзин». В хореографии перформанса «Анонимное соло» (1953) М. Каннингем использует таблицу из 64 пластических фигур, последовательность исполнения которых определяет бросок монет.

Случайность, генерирующая неожиданную комбинацию движений, показывает зрителю, что в танце нет единственной приоритетной позиции. Любая фигура танца, автономная и равнозначная всем остальным, иллюстрирует одну из многих граней эстетического образа.

Аналогично, в перформансе «Гирлянда» (1976) М. Каннингем заранее готовит 64 фигуры и схему сцены, разбивая ее на 64 квадрата, а затем с помощью броска костей обозначает жест и местоположение танцора на сцене. Здесь танец формируется сам собой, символизируя непрерывное изменение, свойственное природе.

М. Каннингем сравнивает уникальный рисунок танца, который рождается в ходе игры и спонтанной комбинации движений, с многообразием форм листьев на деревьях: «Хотя все листья имеют одну форму, при этом, если взять каждый лист в отдельности, он выглядит совсем иначе» [15].

Таким образом, случайность как элемент художественного творчества определяет различные уровни музыкально-театральных экспериментов М. Каннингема. Мягкая пластика и необычная стилистика его произведений демонстрирует огромную роль интуиции в искусстве.

Метод алеаторики в духе «И цзин» применяет также американский композитор Мортон Фельдман в сочинении «Перемены 6», где звуки и аккорды свободно сочетаются между собой как в темброво-колористическом, так и в пространственно-временном планах.

М. Фельдман полностью освобождает звуки от каких-либо детерминаций. Вместо точных высот он указывает лишь регистры (низкий, средний и высокий), а длительности заменяет линиями различной длины. Предоставляя свободу испол-

<sup>6</sup> Роль дзен-буддизма и даосизма в творчестве Дж. Кейджа четко обозначил Умберто Эко в книге «Открытое произведение»: «Наиболее заметным и парадоксальным образом влияние дзен сказывается в музыкальном авангарде Нового Света, и здесь мы, прежде всего, имеем в виду Джона Кейджа, самую спорную и парадоксальную фигуру американской музыки. <...>

Кейдж — пророк случайности... Хорошо известны его концерты, на которых два исполнителя, перемежая звучание продолжительными периодами тишины, извлекают из фортепиано самые невероятные звуки... и наконец, настраивая радио на длину случайно выбранной волны, чтобы любое звуковое привнесение (будь то музыка, слово или неясный шум) стало элементом их исполнения. Тому, кто задает вопрос о цели такой музыки, Кейдж отвечает цитатами из Лао-Цзы и заявляет, что лишь сталкиваясь с полной непостижимостью... можно уловить глубинный смысл Дао. <...>

В музыкальном плане можно, конечно, вести споры о том, в чем заключается предназначение новой музыки: в полном предании себя на волю случая или в установлении «открытых» структур, которые все же согласованы с теми или иными возможностями формотворчества, однако в плане философском Кейдж безупречен, его дзен-диалектика совершенно ортодоксальна, а роль, в которой он выступает как человек, который пробуждает ум от сна, просто бесподобна» [9, с. 251–253].

нителю, автор отмечает, что «пьеса начинается с любого звука и продолжается каким угодно другим» [16, с. 1].

Музыкальный материал пьесы включает семь однозвучий, два двузвучия, четыре трезвучия и два четырзвучия. Каждое из них занимает свое место в последовательности элементов между полюсами консонанса и диссонанса, которые выстраиваются по принципу усиления остроты фонизма от легких тонов до терпких аккордов.

Звуковые комплексы автор интерпретирует как чистые и смешанные краски, контрастно чередующиеся друг с другом и образующие богатую палитру оттенков. В каком же порядке исполнитель должен выстроить все цвета? Ответ: в произвольном. Хотя композитор, конечно, предлагает и свой алгоритм решения задачи.

Один из авторских эскизов к пьесе, в котором равномерно сменяются консонансы и диссонансы, свидетельствует о том, что пьеса содержит чередование двух полюсов, которые, подобно Инь и Ян, образуют единое целое. Таким образом, в «Перемене 6» работает логика интервальных отношений, на которую ориентируется исполнитель<sup>7</sup>.

Идея «И цзин» о равенстве возможности и случайности интересно преломляется в «Гексаграмме» (1971) Владимира Мартынова. «Гексаграмма» символизирует для автора важное событие, откровение, момент интенсивного духовного роста, постижение истины, гармоничное слияние с миром<sup>8</sup>.

Алеаторическая импровизация по книге «И цзин» присутствует в композиции «Чет и нечет» (1991) Софии Губайдулиной. Соотношение четных и нечетных чисел, выражающих светлое и темное, активное и пассивное, мужское и женское начало, маркирует ритмическую структуру произведения.

Применяя восточный принцип «не-деяния» (у-вэй), К. Штокхаузен изобретает статическую форму композиции. В ее основе лежит оригинальная теория времени, согласно которой время течет не горизонтально — от начала к концу, а вертикально, где доминирует мгновение, *hic et nunc*<sup>9</sup>.

По мнению К. Штокхаузена, «пребывание в музыке» соответствует восточной практике медитации, где возникает абсолютно другое ощущение времени, лишенное динамической процессуальности, — времени, которое статически концентрируется на каждом мгновении (Augenblick).

В статической форме, как отмечает К. Штокхаузен, «нет никакого “развития”, ибо только постоянство, присутствующее в сквозной организации музыкального материала, дает состояние медитативного слушания: пребывание в музыке не требует предыдущего и последующего для того, чтобы воспринимать единичное» [7, с. 46–47].

Свою концепцию времени К. Штокхаузен реализует в композиции «Настроение» (1968). «*Stimmung*» — это особое неисчерпаемое богатство момента, растянутого до вечности. Длительность главного аккорда легко представить и как мгновенную, и как бесконечную, ибо он находится вне времени.

Третий тип архитектоники — ритмическую форму — предлагает Дж. Кейдж в своих композициях «Воображаемые пейзажи» (1939–1952), «Лекция о Ничто» (1949), «Послание с небес» (1983), «Хокку» (1986). Ритмическая форма по своей структуре напоминает логику индийской раги.

В предисловии к пьесе «Послание с небес» Дж. Кейдж пишет, что «музыкальные эффекты — это отдельные события, либо предшествующие паузе, либо следующие за ней. Музыкальный эффект может состоять из ряда повторяющихся событий: глissандо, аккордов или отдельных звуков» [19], который вполне соответствует принципу раги.

<sup>7</sup> Сопоставляя композиции Дж. Кейджа и М. Фельдмана, музыковед Джеймс Притчелл отмечает, что «неопределенность партитур Фельдмана отвечает идее Кейджа о независимости звуков между собой», т. к. «пространство графических ячеек Фельдмана напоминает пространство ритмических структур Кейджа» [19, с. 67].

<sup>8</sup> Замысел произведения В. Мартынов детально объясняет в своей «Книге перемен» (2016), которая представляет собой творческую аллюзию на «И цзин» с позиции композитора рубежа XX–XXI веков [2].

<sup>9</sup> Здесь и сейчас (лат.).

В «Посланиях с небес» исполнитель, создавая событие, выбирает любое направление звукорядов, отделяя их паузами. Следуя числовому ряду, он сам также выбирает временную единицу раги. Импровизация на «вытянутые» в звуковую линию тоны раги с постепенным «завоеванием» всего диапазона звуков, придает композиции колоритный «восточный» оттенок.

Другой пример ритмической формы — «Лекция о Ничто». Произведение ритмически структурировано посредством числа. Каждая строка текста содержит по четыре такта. Комплекс из 12 строк образует микрораздел ритмической структуры. Вся композиция состоит из 48 разделов по 48 тактов в каждом.

«Лекция о Ничто» также делится по закону квадратного корня: сначала текст дробится на пять больших частей, а те, в свою очередь, — на пять малых. «Организация посредством квадратного корня, — отмечает Кейдж, — дает возможность построить микро- и макрокосмическую ритмическую структуру, которую я считаю необходимой» [13, с. 112].

Открытая форма — это форма, которая не имеет завершения и допускает различные варианты исполнения. Открытая форма построена на математическом принципе бесконечности. Она отличается особой структурной разомкнутостью, многоплановостью, ритмической подвижностью и смысловой неоднозначностью.

Открытая форма часто предполагает полифонию сюжетов, множество перспектив и смысловых связей, коллаж образов и символов истории, мифов, легенд, сказок народов мира. Открытая форма — метафора изменчивого океана жизни, вечных трансформаций и преобразований.

Открытое произведение — это произведение, где нет начала, середины и конца: оно существует как серия чистых констант, поток вибрирующей звуковой материи, калейдоскоп идей, знаков, ассоциаций. Открытое произведение отражает открытое сознание современного человека, его способность видеть мир в различных ракурсах и перспективах.

Яркий пример открытой формы — «Третья фортепианная соната» (1957) П. Булеза. Здесь композитор строит полипространственную картину мира, где каждый элемент является автономным, подвижным и многоплановым. Открытая форма изначально распахнута и всегда может быть продолжена.

Автор вводит восемь возможных комбинаций пяти формант сонаты: «Антифония», «Троп», «Констелляция», «Строфа» и «Секвенция» следуют друг за другом в любом порядке, но так, что в центре всегда находится «Констелляция». Вокруг данной оси группируются остальные разделы формы при условии симметрии и неразрывности пар «Строфа» — «Секвенция» и «Антифония» — «Троп».

Диспозиция материала внутри самих формант сонаты содержит тот же принцип: какой-либо раздел формы имеет строгое месторасположение, остальные же могут меняться местами определенным образом так, что в результате вновь образуется ограниченное число вариантов.

Структурная связь между разными формантами сонаты возникает на уровне серии e – f – h – fis – gis – g – b – c – a – d – cis – es, сегменты которой имеют симметричное строение и одинаковое интервальное строение, а звуки — конкретные вертикальные и горизонтальные отношения.

Движение сегментов содержит сложную закономерность: заключенный в скобки произвольный материал комментирует или тонко варьирует базовый текст, иллюстрируя открытую либо саморазвивающуюся форму, которая в процессе развертывания приобретает совершенно новые очертания.

Другой пример открытой формы — цикл «Складка за складкой» (1957–1989) П. Булеза, где открытость формы обеспечивается сменой темпа и оркестровых фигураций, исполняемых с разной скоростью так, что один элемент сочинения складывается или сворачивается — в другой.

Три центральные части обеспечивают исполнителю свободу выбора одного из пяти альтернативных сегментов. Такая «мобилизация» формы связана с художественной концепцией цикла, раскрывающего жизнь музыкального произведения от истока (авторского замысла) до воплощения (концертной реализации).

Момент-форма — это форма, в которой момент обретает предельную мощь и са-

модостаточность. Момент-форма отражает восточный принцип «все во всем». Здесь прошлое, настоящее и будущее сливаются в одно мгновение. Ярким примером момент-формы служат «Мантры» (1969–1970) К. Штокхаузена.

Сущность «Мантры» определяет формула, а не тематизм. В отличие от западной традиции, где основу произведения составляет сюжет, система лейтмотивов, связанная героями повествования, исполнение «Мантры» требует совсем другой формы организации музыкальной материи.

Формула развивается посредством звуковой структуры, а не сюжета или нарратива. Здесь нет истории, событий и персонажей, но есть идея, инсайт, озарение, воплощенное в звуке. Формула генерирует собственную структуру с четко обозначенными, устойчивыми параметрами, включая ритм, длительность, динамику, и т. п.

Индо-буддистская сакральная формула подтолкнула К. Штокхаузена к созданию своего метода формульной композиции. Параметрами формульной композиции служат такие средства музыкального выражения, как темп, ритм, динамика, интонация, агогика.

Количество параметров в формулах различно, а их соотношение — индивидуально. При этом количество элементов внутри формулы само становится отдельным параметром, который выстраивается как арифметическая прогрессия, ряд чисел Фибоначчи<sup>10</sup> или иная закономерность.

Позже от первоначальной моноформульной композиции К. Штокхаузен переходит к полиформульной, которую он воплощает в семичастном оперном цикле «Свет» (1977–2003). Эта гепталогия — самое грандиозное оперное произведение, созданное за всю историю жанра.

В целом, данные формы репрезентируют поиск нового пути развития музыки, применение свежих приемов и решений (где различные версии исполнения открывают неожиданные грани произведения), парадигматическое расширение средств воплощения композиторского замысла.

Таким образом, интерес западных композиторов к музыке Востока вписывается в следующую логику: изучение философии, религии, культуры, искусства Востока → рецепция стилистических и жанровых элементов восточной традиции → утверждение новой музыкальной реальности.

Сначала композиторы обращаются к идеям и образам Востока, затем ориентальные мотивы проникают в музыкальный язык в виде интонации, ритмической организации, стилистических нюансов, и наконец, рождаются оригинальные формы произведений.

Интерес к Востоку, безусловно, проявляется не только в форме, но и в содержании произведения. Здесь особенно показательны синтетические композиции, представляющие собой действия в духе инструментального театра, церемонии, магического ритуала, «акустических медитаций»<sup>11</sup>.

Например, «Розовая луна: церемония» (1984) Полины Оливерос — это компози-

<sup>10</sup> Последовательность Фибоначчи — ряд чисел, где каждое последующее число равно сумме двух предыдущих (1, 2, 3, 5, 8, 13, 21, 34, 55, 89, 144...). Данная последовательность определяется линейным рекуррентным соотношением. Названа в честь средневекового математика Леонардо Пизанского (Фибоначчи). Последовательность Фибоначчи хорошо знали в Древней Индии, применяя ее в музыке и стихосложении задолго до того, как о ней написал Фибоначчи в труде «Liber Abaci» (1202).

<sup>11</sup> Теория «акустических медитаций» (sonic meditations) принадлежит американскому композитору Полине Оливерос. В книге «Глубокое слушание: звуковая практика композитора» (2005) П. Оливерос определяет акустическую медитацию как «постижение природы непостижимого звука» [17]. Применяя свою теорию, автор создает композиции, в которых доминируют «сложные акустические массы, имеющие сильный тональный центр». Исполнение музыки происходит в пространствах с усиленным резонансом (пещеры, соборы). Образом «акустической медитации» для П. Оливерос служит мандала, которая разделена на четыре части, символизирующие четыре процесса: воображение звука, извлечение звука, запоминание и воспроизведение звука.

ция, предполагающая не только профессиональное музыкальное исполнение, но и сложную сценографию, костюмы, освещение, действие, — т. е. церемонию, где каждый участник играет свою роль.

Музыкальная часть игры-ритуала включает импровизацию на камбоджийских трещотках, японских храмовых барабанах, трубах из морских раковин, тибетских тарелках. Композиция делится на три цикла с различным инструментальным рисунком и художественным обрамлением.

Огромную популярность среди западных композиторов приобретает идея диалога культур. Наиболее интересно она воплощается в «мировой музыке» К. Штокхаузена. Автор стремится раскрыть «связь времен», создать «синтез традиций европейской и неевропейской музыки», радикально «расширить мир музыкальных форм и способов выражения» [6, с. 43].

Данная концепция находит отражение в масштабном произведении «Гимны» (1966–1967). Оно включает не только национальные гимны (Германии, Испании, Франции, США, Австралии, Аргентины), но также знаковые мелодии, манифестирующие дружбу народов («Интернационал», «Марсельеза»).

Кроме того, автор активно использует «готовые объекты»: элементы речи, радиопомехи, звуки официальных мероприятий, митингов, манифестаций. Этот звуковой конгломерат образует удивительный коллаж, где швы то максимально подчеркнуты, то предельно сглажены.

Сочинение содержит западный тип динамической процессуальности, показывая, что восточный принцип «все-во-всем» представлен в европейской художественной обработке. Азиатская традиция «калейдоскопической смены картин» здесь прекрасно сочетается с западной диалектикой.

«Weltmusik» также присутствует в композиции «Моменты» (1962–1964), включающей фольклорный материал разных культур — японской, китайской, индонезийской. Сильное впечатление производит производимый магический хор из ритуала острова Бали, сопровождающий обряд инициации девушки («касисам-касисам»).

Внутренний переход, или точнее «интермодуляция из исторического стиля во внеисторическое» [8, с. 55] имеет место и в реализации грандиозного замысла К. Штокхаузена — постановке семичастного оперного цикла «Свет», подлинного шедевра современного мультикультурализма.

Согласно сюжету, главный герой оперы Михаэль совершает кругосветное путешествие: Западная Европа — США — Япония — остров Бали — Индия — Центральная Америка — Ближний Восток. Каждая из семи остановок имеет свое стилистическое решение и музыкальное воплощение.

В то же время опера содержит множество интертекстуальных и мультикультуралистических аллюзий. Например, в шестой части оперы мы наблюдаем цейлонский религиозный обряд, который вызывает ассоциацию со средневековой мессой и литургией, а в исполнении появляется текст Франциска Ассизского.

В «мировой музыке» К. Штокхаузен видит возможность преодоления индивидуализма европейской парадигмы, ищет выход в сферу «всеобщего музыкального языка, сверхличного и универсального» [4, с. 35]. Глобализация музыкального пространства открывает новые перспективы для творчества.

Сегодня многие композиторы часто посещают страны Востока. Так, В. Мартынов пишет завораживающую симфонию «Сингапур» (2005) под впечатлением от путешествия в «страну орхидей». К. Пендерецкий сочиняет «Три китайские песни для баритона с оркестром» (2008) во время творческой поездки в Поднебесную.

Рассматривая мир как плюралистический универсум, где взаимодействуют различные народы и традиции, композиторы создают совершенно новую культурную парадигму. Для меня «музыка, — признает Дж. Кейдж, — это способ осознать саму жизнь, в которой мы живем» [12, с. 12]. Апеллируя к наследию Востока, современные композиторы обогащают образную систему западной музыки, развивают жанровую структуру, модифицируют стилистику и способы формообразования. Данный процесс органично сочетает две тенденции.

С одной стороны, сохраняется европейская самоидентификация, что связано с использованием западных законов организации музыкальной целостности (то-

нальность, серийность, алеаторика) и принадлежностью сочинений к европейской жанровой системе.

С другой стороны, расширяется палитра выразительных средств за счет применения восточных ладов (особенно — индийских ладов тхат и японских рядов кин), нечетных размеров (3/4, 5/6, 7/8 и др., заимствованных из японских хокку), метрической организации (принцип раги).

Таким образом, используя философские идеи и поэтические образы Востока, звучание народных инструментов (арху, цинь, кото, гонги), фольклорный материал, традиционные мелодии и напевы, западные композиторы создают новый музыкальный метаязык, определяющий будущее искусства.

1. Кейдж Дж. Автобиографическое заявление // Науч. труды Моск. гос. консерватории им. П. И. Чайковского. Москва: МГК, 2004. Вып. 46: Джон Кейдж: к 90-летию со дня рождения. С. 15–34.

2. Мартынов В. Книга Перемен. Москва: Классик XXI, 2016. 1531 с.

3. Мессиа́н О. Техника моего музыкального языка. Москва: Греко-латинский кабинет Ю. А. Шичалина, 1995. 124 с.

4. Штокхаузен К. Дышать воздухом иных планет // Советская музыка. 1990. № 10. С. 55–60.

5. Штокхаузен К. Изобретение и открытие // Зарубежная музыка: XX век: Сборник документов. Москва: Музыка, 1995. Вып. 1. С. 40–42.

6. Штокхаузен К. Мировая музыка // Зарубежная музыка: XX век: Сборник документов. Москва: Музыка, 1995. Вып. 1. С. 43–46.

7. Штокхаузен К. Мультиформальная музыка // Зарубежная музыка: XX век: Сборник документов. Москва: Музыка, 1995. Вып. 1. С. 46–47.

8. Штокхаузен К. «Я с удовольствием приехал бы в Москву»: интервью // Музыкальная академия. 1998. № 3. С. 54–55.

9. Эко У. Открытое произведение. Санкт-Петербург: Академический проект, 2004. 384 с.

10. Bouleuz P. Alea // La Nouvelle Revue Francaise. 1957. № 59. P. 834–857.

11. Cage J. Foreword // Cage J. Silence: Lectures and Writings. Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press, 1973. P. 1–3.

12. Cage J. Experimental Music // Cage J. Silence: Lectures and Writings. Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press, 1973. P. 67–76.

13. Cage J. Lecture on Nothing // Cage J. Silence: Lectures and Writings. Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press, 1973. P. 109–128.

14. Cage J. 45 Minutes for Speakers // Cage J. Silence: Lectures and Writings. Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press, 1973. P. 146–193.

15. Cunningham M. The Dancer and the Dance: Merce Cunningham in Conversation with Jacqueline Lesschaeve. London; New York: Marion Boyars, 1991. 235 p.

16. Feldman M. Intermission 6. New York: C. F. Peters Corporation, 1963. 3 p.

17. Oliveros P. Deep Listening: A Composer's Sound Practice. New York: Universe, 2005. 128 p.

18. Pritchell J. From Choice to Chance: John Cage's Concerto for Prepared Piano // Perspectives of New Music. 1988. Vol. 26. № 1. P. 50–81.

19. Pritchell J. The Music of John Cage. Cambridge: Harvard University Press, 1993. 223 p.

20. Stockhausen K. Intuitive Music // Stockhausen K. Stockhausen on Music: Lectures and Interviews. London; New York: Marion Boyars, 1989. P. 112–125.

Юлия Олеговна Азарова. Запад и Восток в музыке постмодернизма

**Аннотация.** Зафиксирована ориентальная тенденция в творчестве выдающихся западных (Дж. Кейдж, К. Штокхаузен, О. Мессиа́н) и отечественных (С. Губайдулина, В. Мартынов, Т. Смирнова) композиторов в контексте музыкального искусства эпохи постмодернизма. Апеллируя к идеям и образам Востока, они не только расширяют жанровую систему, стилистику и способы формообразования европейской музыки, но также создают совершенно новый, уникальный — евроазиатский — художественный метаязык.

**Ключевые слова:** современная культура, постмодернизм, ориентализм, музыка XX века.

Юлія Олегівна Азарова. Захід і Схід у музиці постмодернізму

**Анотація.** Зафіксовано орієнтальну тенденцію у творчості видатних західних (Дж. Кейдж,

К. Штокгаузен, О. Мессіан) і вітчизняних (С. Губайдуліна, В. Мартинов, Т. Смирнова) композиторів у контексті музичного мистецтва доби постмодернізму. Апелюючи до ідей і образів Сходу, вони не тільки збагачують жанрову систему, стилістику і засоби формотворення європейської музики, а й створюють абсолютно нову, унікальну — євразійську — мистецьку метамову.

*Ключові слова:* сучасна культура, постмодернізм, орієнталізм, музика ХХ століття.

Yulia Azarova. West and East in Postmodernism Music

**Summary.** Author researches the musical art of the postmodern era and captures the oriental tendency in the works of the Western (J. Cage, K. Stockhausen, O. Messiaen) and Russian (S. Gubaidulina, V. Martynov, T. Smirnova) composers. Appealing to the ideas and images of the East, they not only explore the genre system, stylistics and ways of shaping European music, but also create a completely new, unique — Euro-Asian — artistic meta-language.

*Keywords:* contemporary culture, postmodernism, Orientals, music art of the XX century.