



Новая неклассическая (расширенная) рациональность – парадигма Новейшей музыки

XX век занимает исключительное место в мировой художественной культуре. Это век пересмотра накопленных ценностей, век формирования новой эстетической парадигмы и нового художественного мировоззрения. Особое место в культуре столетия принадлежит европейскому музыкальному авангарду, создавшему неклассическую концепцию музыки. Ее существенным принципом является новое качество западного рационализма, или новая рациональность (термин Н. Автономовой), проявившая себя на уровне содержания музыки, образной системы, формы, композиционной логики и свойств материала. Ее специфика заключается в апеллировании к постмодернистскому принципу «само» – самоопределения и самоструктурирования, самоорганизации, что существенно раздвигает границы представлений о музыкально-художественном феномене¹.

Авангардная композиторская практика дала повод для дифференциации нового качества западного рационализма, поскольку рациональность, положенная в основу музыки первой половины XX века, была отторгнута во второй половине новым типом рациональности. В целом, новая рациональность позиционировала себя неклассической (в Новой музыке) и новой неклассической (расширенной) формой (в Новейшей музыке).

Неклассическая рациональность (термин М. Мамардашвили; его же *неиррациональность*) – это рациональность, которая зиждется на идеях новой звуковысотности, нового порядка и связи элементов, а также неклассического представления о мире. Неклассическая рациональность отличается от классической прежде всего рациональным конструктом – 12-тоновый ряд (свободный и серийный) и принципом организации музыкальных параметров. Сама идея 12-тоновости и серийности не разрушила единства «материи и идеи» и в себе свойство всеобщности. Додекафония содержала в себе свойство всеобщности и стала для авангардных композиторов первой половины XX века творческим методом, который был «а-классичен», «оппозиционен» классиче-

¹ Классическая – неклассическая – новая рациональности – формы конструирования мира (музыки) и связанные с ними музыкальные реалии, репрезентанты исторических типов музыкального мышления, содержательно дифференцирующихся по следующим параметрам: *метода композиции* (например, диктат рационализма в классической тональности и серийной додекафонии и его критика в композиторских техниках постмодернизма – сонорике, алеаторике и проч.), *типа процессуальности* (детерминированного, линейного типа в классической музыке и додекафонии и индетерминированного, нелинейного в интуитивистских композициях), *принципа функционирования музыкальной системы и ее элементов* (например, однозначного в тональной и додекафонной системах и многозначного (многовариантного, множественного) – в сонорности, перформансе), а также по *типам связей* (элементов, структурных единиц), *музыкальному материалу, музыкальным стилям*.

скому в своей сути. Содержанием неклассической рациональности является: гемитоника, хроматика, свободный диссонанс, микрохроматика; серия, симметричные лады; серийность и сериальность, *линейная логика* – логика порядка – в условиях температуры и замкнутой системности; строго регламентированная *новотональная структурность* (музыка А. Берга, А. Веберна, А. Шенберга, Й. Хауэра, Ф. Кляйна, О. Мессяна, Э. Денисова, Р. Леденева).

Новая неклассическая рациональность (ННР) отличается от классической и неклассической новизной содержания, структуры, логики. Будучи обращенной к множеству (а не к одному) рациональных конструктов, к нелинейности, ННР включает в свою структуру вероятность отдельного события, случайность, которые нередко выступают в качестве меры согласования и потому потенциально сравнимы по мере. Логические действия определяются на макро- и микроуровнях композиции: например, суперформула как макродействие может привести к единству все «случайности» и аппроксимации¹ [1]. Отсюда мера в вероятностной форме есть выражение новейшей музыкальной логики (наряду с другими), ее наиболее радикальный тип, возникший в Новейшей музыке.

Такой же мерой и организующим принципом ННР являются «интуитивное чувство порядка» (выражение К. Штокхаузена), пространственные координаты и графические плоскости, которые в существе своем есть незакрепленный текст с незакрепленными границами, то есть объективированная индетерминанта, или рационально трактованная неустойчивость. Все это – свидетельства наличия в музыке *скрытой, или неявной, рациональности* (по М. Мамардашвили), или точнее – *латентной рациональности*. И хотя ее действие завуалировано эффектом неожиданности (например, вкраплениями или инкрустациями в коллаже), однако она сильнее явной (явных симметрий, пропорций, разного рода регламентаций) и несет в себе новый эстетический критерий.

Содержанием ННР являются кластерный и сонорный диссонансы, электронный, или Новый звук и микротон; музыкальная пространственность (как безмерность) и музыкальная графика; нелинейность и нелинейная логика, или «детерминистский хаос» (термин Д. Глейка), «интуитивное чувство порядка», а также «конкретная музыка» и «инструментальный театр» (произведения Л. Берио, П. Булеза, С. Губайдулиной, Э. Денисова, Д. Лигети, М. Кагеля, Д. Кейджа, В. Мартынова, П. Шеффера, К. Штокхаузена). *Свойствами* ННР являются скрытость параметров и фактор случайности, «разбалансировка материала» и неравновесность, индетерминизм, поливариантность и неоднозначность, фрактальность и аппроксимативность, алеаторика (элементов, формы) и неопределенность (элементов, ткани, формы), где *состояние неопределенности* апеллирует к идее бифуркирования², коррелирующей, в свою очередь, с восточными принципами «все во всем» и «бесконечности». Отсюда – «форма без конца», или «форма et cetera», незакрепленность текста и размытость границ между творцом и творением («Музыка картриджей» Кейджа), вероятность отдельного события и рациональная трактовка неустойчивости (своего рода объективированной индетерминанты) в перформансах, хэппенингах («Приключения» Д. Лигети, «Шум и тишина» Губайдулиной).

Новая неклассическая рациональность есть *расширенная рациональность*, поскольку зиждется на расширенном рациональном конструкте, например, на направленности звукового потока или на «многопараметровости». При наличии меры отношений между «идеей» и «телом» (звуковой материей), «случайностью» и «стабильностью» и т.д. расширенная рациональ-

¹ Аппроксимации в музыке (лат. *approximate* – приближаюсь) – приблизительное выражение музыкального параметра: высоты, ритма, метра, темпа, динамики и проч.

² Бифуркация (от лат. *bifurcus* – раздвоенный) – место разветвления. В авангардной музыке – место раздвоения, неопределенности процесса развертывания музыкальной мысли.

ность наиболее приближена к идеалу целостности как концепции музыки. Расширенная рациональность адекватно объясняет «детерминистский хаос» и нелинейность (например, самоорганизующиеся процессы в алеаторике), фрактальность¹, бифуркацию, и тем самым выступает оптимумом авангардного музыкального мышления, реализующем себя в Новейшей музыке. Сквозным действием своих параметров (параметры не онтологичны; они вторичны и обнаруживают себя через нечто скрытое), ННР есть онтос (сущее, сущность) авангардного музыкального мышления, определивший содержание музыки во второй половине XX века.

При изучении Новейшей музыки целесообразно обратиться к синергетике, поскольку как научная парадигма и метод исследования она адекватно объясняет принцип организации открытых (нелинейных) самоорганизующихся музыкальных композиций². Главным в синергетике является внятная трактовка индетерминант, неустойчивостей и стохастического поведения в качестве параметров порядка («внерационального образа порядка» по Е. Князевой, С. Курдюмову, В. Васильковой) и системных элементов. Благодаря синергетике понятия неустойчивости, спонтанности, индетерминизма и т.п. освобождаются от негативного оттенка. Синергетический подход также позволяет адекватно объяснить не только принципы самодвижения и самоорганизации в музыке, но и слиянности субъекта и объекта, оригинально претворенных только в Новейшей музыке (например, там, где исполнитель вовлекается в процесс сочинения и в общение с действием – в музыкальном хэппенинге, перформансе и т.п.). Синергетическое понятие *новый образ детерминизма*, или «высший тип детерминизма» (Е. Князева, С. Курдюмов), помогает раскрыть действие случайностей в рамках определенного поля возможностей. Кроме того, синергетика характеризует переход от неустойчивости к устойчивости (и наоборот) в композициях, связанных с импровизацией, где выделяет особую точку музыкального развития – точку бифуркации, или разветвления, обретшей в авангардном творчестве мировоззренческое значение. Суть «точки» – в неопределенности, то есть в стертости и размытости границ (напр., звука, формы), неравновесности и многозначности возможных путей процесса развития, тождестве противоположностей (например, элементов музыкальной речи). Все это объясняет существо неклассичности по отношению и к смыслу и бытию и к содержанию и форме музыкального произведения II Авангарда. Последнее особенно важно при изучении композиций, имеющих слабые и скрытые «фундаменты» – репрезентантов «не-явной рациональности», в которых доминирует нелинейная логика: так, например, форму «Циклов» Штокхаузен называл «скрюченной» [*gekrümmte*], структурирование же перформансов всегда персонифицировано. Однако, если равновесность как устойчивость и параметр порядка более-менее понятна, то неравновесность в качестве своеобразного организующего фактора и меры в вероятностной форме – новое явление, пришедшее в европейскую музыку с творчеством авангардных композиторов в эпоху постмодернизма. С неравновесностью, входящую в структуру ННР, связаны изменчивость, непостоянство

¹ Фрактальность, фракталы (англ. – осколок, разрыв; дробный, частичный) – термины синергетики, введенные в научный оборот Е. Князевой и С. Курдюмовым [2], дополненные Э. Сороко [3]. Фрактальная форма – форма, которая как бы разрывается инкрустациями, «чужим», и ее очертания уже не плавные, правильные, заранее «заданные», но напротив, зигзагообразные, «неправильные».

² Синергетика (от греч. synergētikós – совместный, согласованно действующий; syn – вместе, ergón – работа), «фундаментальное трансдисциплинарное учение о кооперативном действии, о самоорганизации, саморазвитии систем как угикальных универсумов» [3]; научное направление, изучающее связи между элементами структуры (в т.ч. подсистемами), которые образуются в открытых системах.

структурности, нелинейная процессуальность, что наиболее ярко выразилось в алеаторике формы.

В алеаторических композициях неравновесность является тем качеством, которое делает систему неустойчивой, требующей дополнительной структуризации. Таковым выступил фактор исполнителя, интерпретатора музыки. И хотя в таких случаях все аспекты музыкальной материи и их координация сознательно моделировались композитором, однако конечный результат зависел все же от исполнителя – от его чувства порядка и представления о целом. Примерами служат «Инори» и «Кси» Штокхаузена, «Музыка картриджей» и «0.00.» Кейджа, Третья соната П. Булеза, а также целый ряд произведений российских композиторов – «Силуэты» Э. Денисова, Moz-art, Три сцены для голоса и ударных А. Шнитке, «Диалог для магнитофонной пленки и импровизации» С. Губайдулиной.

Характеристики и параметры этих композиций свидетельствуют о проникновении в Западную музыку неевропейских традиций, связанных с принципом «все во всем». Так, например, в ряде сочинений Кейджа признаки собственно нового, неевропейского видятся в «размытости» сфер действия рациональности, с чем связана актуализация разомкнутой формы при однонаправленности процесса музыкального развертывания. Новая трактовка художественного (музыкального) времени и процессуальности указывает на их отдаленную связь с принципом «бесконечности» (потенциальной), который присущ индийской раге и восточному типу мышления в целом.

Необратимая, устремленная «в никуда», «бесконечная» или «безпредельная», *неопределенностная форма* (форма *et cetera*) демонстрирует тождество рационального и нерационального и актуализацию *неопределенного* – крайней формы нерационального для воплощения нового музыкального содержания и нового миропонимания – выражения в музыке и музыкой художественных и мировоззренческих идей постмодернизма. При этом речь идет не о концептуализации нерационального в систематизированных формах, а об отрицании тех европейских традиционных принципов музыкального мышления, которые трактуют нерациональное как нечто, чуждое разуму, не допускающее диалога.

Понятие «неопределенности» многомерно и пока робко входит в сферу специального исследовательского интереса. Само слово «неопределенность» было введено в научный оборот В. Гейзенбергом, который в 1927 г. сформулировал принцип соотношения неопределенностей (как один из принципов квантовой механики) и тем самым внес новый нюанс в представления о целостности (неопределенность одних состояний порождает неопределенность других как взаимосвязанных и взаимопереходящих). В философской литературе феномен неопределенности рассматривался в связи с категорией движения (В. Гречанова), диалектикой неопределенности и определенности с привлечением понятий возможности и вероятности (В. Готт, А. Урсул). В музыкальной теории о «ладотональной неопределенности» писал В. Берков, о «неопределенности и приближительности отдельных или даже всех параметров музыкального звука» – Ю. Кон.

Неопределенность в Новейшей музыке есть новое качество структуры и формы бытия музыки. Она возникает в нескольких случаях: в сфере слабой, или латентной, рациональности (алеаторика элементов, формы), *посреди* между явным рациональным (явно выраженным: напр., нотные символы) и неявным рациональным (хэппенинг, алеаторика формы), в семантическом поле *не-рационального музыкального (аппроксимации)* и *рационального не-музыкального* (слово, мысли о музыке), свидетельствуя о кризисном состоянии неклассической формы западного рационализма в авангардном музыкальном мышлении XX века.

Выделим основные позиции неопределенного и неопределенности в авангардной музыке.

Во-первых, неопределенность связана с казуальностью (случайностью) как явлением, выражением которой служит техника «случайностей» (или «метод случайных действий», по М. Переверзевой). Здесь неопределенность есть многозначность (структурная, функциональная), создаваемая абсолютным разнообразием элементов, их качественной уникальностью и неслиянностью друг с другом, что делает невозможным их объединение на единых началах. Это ситуация «разбалансировки материала» в стохастической музыке (Я. Ксенакис). Во-вторых, неопределенными могут быть *свойства* музыкальных элементов, например, звуковысот (аппроксимации, флажолеты у струнных и духовых инструментов), тембров («шлейфы», «эхо»), ритма («непериодичный» ритм), которые не измеряются общей мерой – числом. В-третьих, неопределенностью может быть форма сочинения (например, «Южные этюды» Кейджа) – своего рода форма *et cetera*, синонимичная потенциальной бесконечности. Кроме того, неопределенность – это и невозможность точного описания, и неправомочность любого типа определенности, это и размытость, и аморфность, и беспредельность элементов музыки.

Описывается неопределенность в музыке приблизительными характеристиками – «больше», «меньше», «выше», «ниже» и потому не «схватывается» числом. Но вместе с тем неопределенность содержит в себе возможность, потенцию, которые могут стать чем-то конкретным, т.е. рациональным, и тем самым принять участие в создании целостности. Согласно синергетике, имеющей интенцию к корпоративному поведению элементов любой системы, управление в таких случаях основывается на слиянии ее внутренних тенденций и внешнего фактора, в качестве которого в музыке Второго авангарда выступает человек – композитор-исполнитель (хэппенингов, перформансов, инвайронментов и т.п.) и музыкант-импровизатор. В этом сочетании и проявляется высший тип детерминизма – «детерминизм с пониманием неоднозначности будущего и с возможностью выхода на желаемое будущее» [4]. Другими словами, расширенная рациональность включает в свою структуру такие характеристики неопределенности, как возможность и неоднозначность, выступающие в качестве параметров порядка. Однако, чем бы и в чем бы ни выражалась неопределенность в музыке, ее характеризует одно качество – неизмеримость (как без-мерность).

Назовем наиболее яркие примеры неопределенности в Новейшей музыке: 1) «Южные этюды» Кейджа: сочинение демонстрирует попытку построения «открытой системности, лишенной предзаданной центрированности» (Н. Автономова); 2) его же «4¹33¹¹ безмолвствия» – «молчание-музыка», форма воплощения как внутреннего «Я» художника, его мировоззрения, одухотворенного трансцендентными идеями и идеями восточного мистицизма с устремленностью творческой души к Божественному. Отметим также мировоззренческую составляющую пьесы: «4¹33¹¹» – это не простой набор цифр, поскольку 4 минуты и 33 секунды равны 273 секундам, что означает «абсолютный температурный нуль по Кельвину (в градусах)» (Э. Сороко); в экзистенциальном смысле – это метафора «смерти», то есть конца, предела «звуковой» музыки, или конца западной музыкальной рационалистической цивилизации, и одновременно торжества креативного начала в виде «внерациональных образов порядка»; 3) его же «Неопределенность»: художественная идея и композиторское решение сочинения целиком центрированы неопределенным. Сюда же относится и «Кси» Штокхаузена, которое можно рассматривать как подтверждение бифуркационной ситуации во втором музыкальном авангарде. Художественная идея «Кси» (Xⁱ есть перевернутый iX – «икс», то есть знак

неизвестного, трактуемый как символ неизвестности) – многовариантность, диктуемая «волей» исполнителя, т.е. своеобразная *ad libitum*-композиция. Смысловой доминантой «Кси» является «вопрос» и в этом отношении сочинение продолжает идею бифуркационного выбора, или вопроса, поставленного Кейджем, а еще ранее – Ч. Айвзом в его инструментальном ансамбле «Вопрос, оставшийся без ответа» (1908). У Кейджа и Штокхаузена состояние неопределенности зиждется на симультании рационального и нерационального, явного, не-явного и неявленного, то есть говорит о тождестве противоположностей.

Выражением *тождества* противоположностей в музыке как носителей неопределенности является также приравнивание музыкального к немusicalному («Неопределенность»), к тишине ($4^{1/33}$) у Кейджа, и даже – творца к творению (хэппенинг, акция, перформанс). Понимание существа *тождества* (противоположностей) в музыке позволяет дать аргументированный ответ об истинности и ценности музыкального творения, ибо в основе такой новой неклассической целостности лежит универсальность субъективного, создающая не столько целостную, сколько расширенную и даже мозаичную картину мира, основу которой составляет индивидуально (субъективно) интерпретированный «планетарный» элемент. Это «противоречивое смешение токов, идущих от разных парадигм» (В. Алтухов), порождает внутреннюю разнородность авангардного музыкального мышления, или своего рода плюралистическую мозаику, не имеющую единого стержня. Тем самым возникает благоприятная ситуация для формирования компромиссной эпистемы – русла для новой парадигмы, интегрирующей принципы классической, неклассической и новой неклассической рациональности в единую музыкально-логическую систему на основаниях концептуальной целостности, приходящей на смену всеобъемлющей полноты и широты¹.

Таким образом, новая неклассическая (расширенная) рациональность интегрирует мировоззренческий, музыкально-языковой и композиционный аспекты музыки как вида и произведения искусства. Она включает в свою структуру такие феномены, как объективированный индетерминизм, трактуемый как композиционный и художественный факторы, рационально интерпретируемую неустойчивость, неопределенность и «внерациональные образы порядка». Они функционируют по-разному, являясь в целом и в частности инспираторами неклассических – новых и новейших – средств музыкального выражения. Последние же аккумулируют в себе смыслы, значения и специфику бытия музыки представителей Второго авангарда. Тем самым ННР обретает статус музыкально-эстетической парадигмы композиторского творчества в границах эпохи постмодернизма, где главной тенденцией является интенция музыки к целостности, к музыкальному миру как целому – голограммной универсалии, вбирающей микро- и макрокосм в Единстве.

Между тем индивидуальные формулы целостности, созданные и найденные авангардными композиторами, не стали метамоделью, как ни впечатляли они своей *видимой* «гармоничностью» и новизной идеей. Поэтому взгляд на авангардную музыку с позиций ее новой (расширенной) рационалистической концепции открывает путь к постижению истины (в том числе и как Абсолюта – высшей и свободной сущности), и позволяет приоткрыть завесу над тайной творчества, где красота звучания обосновывается законами порядка, где интуитивное ощущение «правила» выливается в «красоту» формы и где спонтанный набор мыслей, чувств и настроений вырастает в «прекрасную гармонию звуков» (выражение Ю.Н. Холопова).

¹ В мировоззренческом аспекте такой новой парадигмой является синергетическое мировидение, которое сближает Восток и Запад, рациональное и нерациональное, находит Порядок в Хаосе, объективирует неустойчивость и апеллирует к целостности и недугальности.

ЛИТЕРАТУРА

1. **Музыкальный словарь.** – Минск, 1999. – С. 26, 277.
2. **Мамардашвили, М.** Классические и неклассические идеалы рациональности / М. Мамардашвили. – Тбилиси, 1984. – С. 48.
3. **Сороко, Э.** Краткий энциклопедический словарь философских терминов / Э. Сороко, П.В. Кикель. – М., 2008.
4. **Василькова, В.** Порядок и хаос в развитии социальных систем / В. Василькова. – СПб., 1999.

S U M M A R Y

The article is a new theoretical argumentation of the principles of rationalism in creative works of European avant-garde composers.

Поступила в редакцию 3.09.2008