

МАЙДЕНБЕРГ-ГОДОРОВА К. І.

ТИША ЯК ПОЛІСЕМАНТИЧНИЙ ФЕНОМЕН: КОМПОЗИТОРСЬКІ ТА ВИКОНАВСЬКІ СПОСОБИ ВТІЛЕННЯ

У музиці другої половини ХХ – початку ХХІ століття зазнали оновлення засоби музичної виразності. Прагнення до самовираження, до індивідуалізації виявилось в інтерференції композиторських технік і способів нотації авторських текстів. Суттєво оновлюється сонорний аспект сучасних музичних творів; значної зміни зазнає тематичний матеріал, його архітектонічне значення та формоутворення. У пошуку нових засобів звуковидобування збагачується й ускладнюється семантичне навантаження «звучних структур», зростає роль «не-звучних структур»¹. У творах композиторів, прихильників серіальної техніки (П. Булез, Л. Беріо, К. Штокхаузен), пуантилізму, (А. Веберн), сонористичної (К. Пендерецький) та конкретної музики (Х. Лахенман), «не-звучні структури» стають рівноцінними, а часом і переважають порівняно з явно звучною музичною тканиною. Однак трапляється, коли «не-звучні структури» заповнюють усю форму, весь часо-простір композиторського задуму. Ідеться про ті випадки музичної практики, коли «тиша» зводиться на рівень звукового простору, який є самотворним, коли мовчання має значне семантичне навантаження і необмежені можливості інтерпретування. Найбільш яскравим прикладом такого феномена, безперечно, є «4'33"» Дж. Кейджа. Написаний 1952 року, цей твір не є першим зверненням до «тиші».

1887 року А. фонс Алле, ексцентричний письменник, журналіст, приятель не менш ексцентричного композитора Еріка Саті, під впливом спілкування з ним, «створив» «Жалобний марш для похорону великого глухого». Його запис мав вигляд чистого партитурного аркуша. 1913 року Альбан Берг, представник нововіденської школи, у чотирьох п'єсах для кларнета й фортепіано, між першою й другою п'єсами, умістив чисту сторінку, зазначивши: «Після кожної частини тривала перерва. Частини не повинні зливатися»². Цю вказівку виконавці розуміють як ремарку для виконання тиші: щоб перерва була драматургічно виправданою, виконавці під гри перебувають на сцені, не рухаючись.

1919 року чеський композитор Ервін Шульхоф написав цикл мініатюр для фортепіано "Funf Pittoresken" (П'ять замальовок), у якому одна з частин ("In futurum") записана паузами. Паузами відображено як ритм, так і «звуквисотність» твору, зафіксовані на різних висотних рівнях нотного стану (Приклад 1).

1949 року французький художник Ів Кле для своєї художньо-перформативної інсталяції створив "Monotone-Silence Symphony". У цьому творі перша частина, яка триває майже двадцять хвилин, – це одне співзвуччя, а друга, двадцятихвилинна частина твору для оркестру відтворює тишу.

¹ Аркадьев М. Креативное время, «археписьмо» и опыт Ничто [Електронний ресурс] / М. Аркадьев. – Режим доступу: http://www.chronos.msu.ru/RREPORTS/arkadyev_creatif.htm. – Дата доступу: 4.12.2012.

² Berg A. Vier Stücke für Klarinette und Klavier op. 5 score / Alban Berg. – Universal Edition 1924 ; Renewed Copyright by Helen Berg, 1952. – P. 4.

Erwin Schulhoff. "In Futurum"¹

Серед цих прецедентів найбільш переконливою є п'єса Е. Шульхофа, адже його концепція «не-звучної музики» містить не мовчання, а «озвучену тишу», яка має прямий стосунок до музичної творчості. Це підтверджується прагненням структурувати тишу на папері, надати їй ритмічної часової організованості. Перед інтерпретатором уривка цього твору постає складне завдання: він має «грати паузи», тобто цілеспрямовано не видобувати жодного звука, зображуючи гру на фортепіано. Таке виконання можна назвати «глухим» чи «німим», адже його результатом є тиша. Семантика цього феномена – недосяжність мети людських устремлінь, тут можлива паралель зі сновидіннями, у яких неможливо діяти з нез'ясованих причин.

Та якщо розглянути цей фрагмент твору в контексті творчості Е. Шульхофа загалом, то композитор навряд чи прагнув звернути увагу власне на «звучання тиші»; для нього більш важливим був прояв зовнішньої, експресивної сторони цього епізоду. До такого висновку спонукають кілька творів композитора: струнні квартети № 1 та № 2, соната для флейти й фортепіано, симфонія № 5. За винятком Сонати-erotica для голосу, авторська мова композитора ґрунтується на гармонічних структурах і є близькою до стилістики пізнього романтизму та експресіонізму.

Найбільш продуманою за ідейно-творчою концепцією та естетично обґрунтованою є п'єса «4'33"» американського композитора Дж. Кейджа, головною ознакою творчості якого є експериментальність, тобто «новаторство, піднесене до рівня творчого принципу»². Цей твір протягом 60 років сприймається як найбільш загадкове і суперечливе явище сучасного музичного мистецтва, як геніальний у своїй простоті витвір неординарного композиторського мислення, який має епатувати публіку своєю неоднозначністю.

¹ Цит. за: Барсова И. А. Музыка. Слово. Безмолвие [Електронний ресурс] / И. А. Барсова. – Режим доступу: <http://opentextnn.ru/music/Perception/?id=3580>. – Дата доступа: 4.12.2012.

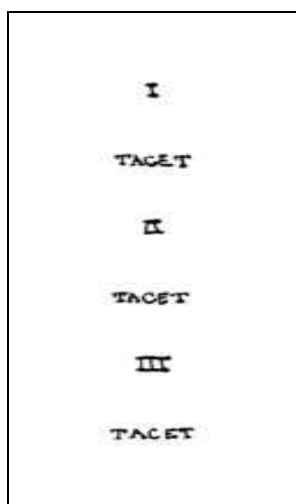
² Григоренко Е. Г. Джон Кейдж и музыкальная культура США XX века : дис. ... канд. искусствед. : спец. 17.00.03 «Музыкальное искусство». – Григоренко Елена Геннадиевна ; 27.10.2010, Нац. муз. академия Украины им. П. И. Чайковского. – К., 2010. – С. 203.

Враження від цього твору різні: від щирого захоплення до здивованого неприйняття. Його не можна назвати твором, його можна слухати, виключивши звук аудіо- чи відеоносія. Можливо, ще жодному композитору не вдавалося протягом такого тривалого часу утримувати аудиторію у стані граничної уваги і напруження. П'єса Дж. Кейджа – це суцільна розрядка і водночас – суцільна кульмінація.

П'єсу «4'33"» він створював протягом чотирьох років!!! Уперше задум написати «п'єсу тиші» виник 1948 року, спочатку під назвою "Silent Prayer" – «Безмовна молитва». У п'єсі мала втілитися ідея тиші, яку Дж. Кейдж намагався створити «такою ж привабливою, як кольори, форма чи аромат квітки»¹. Однак п'єса сформувалася остаточно тільки 1952 року. Твір має три частини: у так званій «партитурі» – три чистих аркуші, а під кожним номером частини зазначено – "tacet", тобто «мовчить» (Приклад 2). Тривалість кожної з них виконавець визначає довільно, у межах загальної тривалості твору.

Приклад 2.

John Cage. «4'33"»



Його перший виконавець піаніст Девід Тюдор означав початок кожної частини закриваючи, а закінчення – відкриваючи рояль. Коли минав час, він перегортав сторінки. У такій умовній інтерпретації він відштовхувався від авторського задуму: Дж. Кейдж хотів показати, «<...> що навіть мовчання є музикою. Немає такої речі, як тиша. Те, що слухачі сприймають як тишу, не знаючи, як потрібно слухати, сповнене випадкових звуків»². Наприклад, на прем'єрі, «під час виконання першої частини п'єси можна було чути шум вітру за вікном, під час другої частини – краплі дощу почали тарабанити по даху, а під час третьої частини люди самі створювали різні цікаві звуки, перешіптувалися, виходячи із залу»³.

Можливі інтерпретації цієї п'єси зумовлені її поетикою, тобто засобами створення зовнішньої і внутрішньої форм твору. Е. Шенбергер пише: «В основі майже будь-якої музичної системи, точної чи неточної, за умовчанням, криється судження

¹ Ценова В. С. Пересекающиеся слои, или мир как аквариум. Джон Кейдж – Валерия Ценова (интервью, которого не было) [Електронний ресурс] / В. С. Ценова // Израиль XXI. – 2007. – № 3 (апрель). – Режим доступу: <http://www.21israel-music.com/Cage.htm>. – Дата доступа: 20.11.2012.

² Там само.

³ Там само.

про звук. Звичайно, музику можна визначати й по-іншому, прийнявши за первинне вже не звук, а тишу»¹. Назвемо цю тишу терміном М. Аркадьєва «не-звучною структурою»². Застосування терміна «структура» щодо п'єси Дж. Кейджа видається цілком обґрунтованим, оскільки його «тиша» структурована, вона має форму, три побудови. Це тиша, яка має часові і просторові межі, бо вимагає спеціальних умов її втілення. Вона позначена, виділена із загального потоку навколишнього звучання.

Таким чином, «4'33"» – це текст, який має часо-просторові межі і графічне вираження. Будь-який текст має свій знаковий зміст. А що може бути більш знаковим, ніж тиша. Це полісемантичний феномен. Тиша як пауза – це лемент, крик, якого не можна почути, це жалібне мовчання, зупинка, переривання якоїсь континуальності, це очікування нового імпульсу або продовження колишнього руху. Е. Шенбергер зібрав колекцію “highlight”, пауз, які є не просто «короткою затримкою подиху, а красномовною тишею»³. П'єси «4'33"» немає у цьому переліку, на думку її укладача, тиша Дж. Кейджа «надто навмисна, надто дидактична», тиша, яка потім «природно виявиться тишею – фізично не стовідсотковою»⁴. У цьому виявляється ще більш можливе семантичне багатство цієї композиції.

Як і будь-який текст, «4'33"» надається інтерпретуванню. «Інтерпретація» надає можливість поглянути на об'єкт дослідження, який розвивається паралельно до свого контексту і частково визначає цей контекст. Причому, кожне висловлювання одночасно є: недомовленим, оскільки воно повідомляє менше, ніж було потрібно; надлишковим, оскільки говорить більше, ніж планувалося», – пише філолог, лінгвіст В. Дем'янков⁵. «4'33"» можна інтерпретувати на різних рівнях. Перший, найбільш очевидний – це виконавська інтерпретація, яка виражається у виборі інструментального складу твору. Ремарка Дж. Кейджа («для будь-якого інструмента») надала необмежені можливості для інтерпретування. Найбільш яскраво й монументально виглядає, звичайно, її симфонічна версія. Обов'язковим атрибутом такої виконавської інтерпретації є акторська майстерність музикантів. Виправдане й припущення, що для виконання «4'33"» можна не бути музикантом, потрібно бути актором, учасником музичного перформансу. Отже, поетиці п'єси властиві театральнo-жанрові ознаки.

Не менш важливий аспект – це слухачька інтерпретація. Тут відкриваються неосяжні простори для сприйняття й розуміння п'єси Дж. Кейджа. Сприйняття слухача в момент виконання «4'33"» можна відтворити словами В. Дем'янка: «“Муки інтерпретації” (якщо вони взагалі властиві людині-інтерпретаторові: адже доскональність в інтерпретуванні дуже варіюється від людини до людини) можуть усвідом-

¹ Шенбергер Э. Искусство жечь порох / Э. Шенбергер ; [пер. с нидерл. И. Лесковской, под ред. Б. Филановского]. – СПб. : Изд-во Ивана Лимбаха, 2007. – С. 32.

² Аркадьев М. Креативное время, «археписьмо» и опыт Ничто [Электронный ресурс] / М. Аркадьев. – Режим доступа: http://www.chronos.msu.ru/RREPORTS/arkadyev_creatif.htm. – Дата доступа: 4.12.2012.

³ Шенбергер Э. Искусство жечь порох / Э. Шенбергер ; [пер. с нидерл. И. Лесковской, под ред. Б. Филановского]. – СПб. : Изд-во Ивана Лимбаха, 2007. – С. 33.

⁴ Там само.

⁵ Демьянков В. З. Интерпретация, понимание и лингвистические аспекты их моделирования на ЭВМ / В. З. Демьянков. – М. : Изд-во Моск. ун-та, 1989. – С. 41.

люватися скоріш як окремі епізоди нерозуміння, прикуті до певної деталі об'єкта, який інтерпретується, ніж у вигляді елементарних процедур розпізнавання»¹.

Завдання слухача – почути й розпізнати в «тиші» звуки оточуючої його атмосфери – шуми, подихи, скрипи, звуки вулиці чи стукіт свого серця (якщо виконання відбувається в досить ізольованому приміщенні). М. Бонфельд називає все це «периферійним звучанням»². Периферійні звуки утворюють звучну основу конкретної музики, до якої також частково належить і твір Дж. Кейджа. Крім того, поєднання цих звуків відбувається цілком випадково, отже, п'єсі «4'33"» властиві й ознаки хепенінгу. Таку слухацьку інтерпретацію можна назвати «об'єктивною».

Більш складний аспект слухацької інтерпретації – суб'єктивний: думки у свідомості кожного слухача, який перебуває у залі під час звучання тиші. Ці «озвучені думки» є вкрай індивідуальними, а їх знаковість може бути розкрита тільки у процесі слухацького самоусвідомлення. В. Дем'янков зауважує, що така інтерпретація – «це установка стосовно об'єкта інтерпретації як до знака (презумпція інтерпретованості), інтерпретація як процес та інтерпретація як результат»³.

Проте, як свідчать наші спостереження, під час виконання «4'33"» слухачі замість того, щоб «інтерпретувати тишу», перебувають у постійному очікуванні «чогось», незважаючи на те, що всі присутні поінформовані, що нічого непередбаченого не відбуватиметься. Мабуть, «щоб інтерпретувати щось, необхідно володіти презумпцією про знакову природу цього предмета»⁴. Іншими словами, потрібно бути залученим у гру, яку пропонує композитор.

Як активні учасники «гри Дж. Кейджа», слухачі стають умовними виконавцями цієї «музики», а музиканти – слухачами віртуально-звучної музики, індукованої аудиторією. «Дж. Кейдж перетворює аудиторію (здивовано очікуючі шуми залу) відразу і на «музичний матеріал», і на «виконавця музики». При цьому слухачі сприймають замість музики (отже, як музику) свій час очікування, самих себе. По-друге, зоровий образ музики відволікається від звукового і набуває узагальненого значення», – пише Т. Чередниченко⁵. При небажанні брати участь у грі за правилами Дж. Кейджа, гра продовжує бути, а ми залишаємося поза її межами, так і не зрозумівши її сутності.

Підсумовуючи, відзначимо, що п'єса Дж. Кейджа «4'33"» – це складний інтерпретативний простір, у якому набуває полісемантичності знак паузи в її гіперболізованому варіанті, конкретна музика, хепенінг, музичний театр, драматичний перформанс, які спонукають до саморефлексії. У «4'33"» відбувається перестановка суб'єктивних та об'єктивних оцінок, слухацьких і виконавських позицій, відкриваються більші можливості для інтерпретування тиші, тиша перетворюється на естетичну категорію.

¹ Дем'янков В. З. Интерпретация, понимание и лингвистические аспекты их моделирования на ЭВМ / В. З. Дем'янков. – М. : Изд-во Моск. ун-та, 1989. – С. 41.

² Бонфельд М. Музыка: Язык. Речь. Мышление. Опыт системного исследования музыкального искусства / М. Бонфельд – СПб. : Композитор, 2006. – С. 78.

³ Дем'янков В. З. Интерпретация, понимание и лингвистические аспекты их моделирования на ЭВМ / В. З. Дем'янков. – М. : Изд-во Моск. ун-та, 1989. – С. 46.

⁴ Там само. – С. 49.

⁵ Чередниченко Т. Музыка в истории культуры : в 2 т. – Т. 1 / Т. Чередниченко. – Долгопрудный : Аллегро-пресс, 1994. – С. 143.

Таким чином, у музичній практиці є два типи «компонування тиші», які не втрачають актуальності і широко застосовуються як виражальний засіб у сучасній композиторсько-виконавській практиці. Розмежовують їх за переважальним типом активності під час слухацько-виконавського інтерпретування. Перший тип – «виконавсько-активний»: експресивне експонування тиші, як у творі Е. Шульхофа. Це композиторський прийом, коли виконавець, не граючи на інструменті, має виконувати рухи, якими «змальовується» звуковидобування, тобто артикулюється тиша, вона стає частиною «хроноартикуляційного процесу»¹. Яскравим прикладом такого типу «компонування тиші» є твір С. Губайдуліної «Чую – Замовкло». Другий тип – «слухацько-активний», відгалужений від «озвученої тиші» Дж. Кейджа. За його основу взято ті слухові враження, які були колись зафіксовані активною слухацькою свідомістю.

Задана Дж. Кейджем семантика сприйняття тиші за допомогою вслуховування у звуки навколишнього простору наштовхнула композиторів на створення звукової палітри, якою зумовлюються нетрадиційні прийоми виконання. «Периферійні» звучання, про які йшлося, утворюють особливу звукову тканину, у якій діють інші закони формоутворення й розвитку тематизму, хоча і він є принципово іншим – у ньому на перший план виступає «звук», а не послідовність звуків. Прийом звуковидобування стає набагато важливішим, адже необхідність досягти певного звучання є вкрай важливою. На перший план виступає процес вимовляння, тобто артикулювання. У зв'язку з цим наведемо думку М. Аркад'єва про артикуляцію «як процес музичного структурування, музичного формування на всіх його рівнях, від мікромотивного утворення до структури великих симфонічних циклів» та як «всю різноманітність взаємодії звучної й незвучної основ у музиці»². Така семантична спрямованість тиші когерентна з усіма напрямками сучасної музичної мови.

Розглядаючи «тишу» як багаторівневий символ, який має множинність значень, зауважимо, що цей символ «<...> активно корелює з культурним контекстом, трансформується під його впливом і сам його трансформує. Його інваріантна сутність реалізується у варіантах. Саме в тих змінах, яким піддається “вічний” зміст символу в цьому культурному контексті, контекст цей найяскравіше виявляє свою змінюваність»³. Отже, багато принципів розширення звукового простору спільні для всіх композиторських напрямів, і «тиша», як спосіб композиторського мислення, не є винятком.

Підсумовуючи, відзначимо: «Вибір матеріалу і його особливості в кожному з видів мистецтва доцільні саме з погляду на можливість упорядкування, оформлення простору й часу. При цьому відкриваються не тільки реальні фізичні закономірності спатіально-темпоральних факторів життя і творчості, а й їх умовні, метафоричні, символічні, уявлювані – ідеальні – властивості, тобто, їх особливі знакові функції, виявлені людиною»⁴. Такою знаковою функцією, полісемантичним феноменом сучасного музичного мистецтва є тиша.

¹ Аркад'єв М. Креативное время, «археписьмо» и опыт Ничто [Електронний ресурс] / М. Аркад'єв : Режим доступу: http://www.chronos.msu.ru/RREPORTS/arkadyev_creatif.htm. – Дата доступа: 4.12.2012.

² Там само.

³ Лотман Ю. М. Символ в системе культуры // Лотман Ю. М. Избранные статьи : в 3 т. – Т. 1 / Лотман Ю. М. – Таллинн, 1992. – С. 192–193.

⁴ Самойленко А. Явление артефакта в контексте психологии искусства / А. Самойленко // Науковий вісник Одеської державної консерваторії імені А. В. Нежданової. Музичне мистецтво і культура. – Вип. 3. – Одеса : Астропринт, 2002. – С. 15.

ЛІТЕРАТУРА

1. Аркадьев М. Креативное время, «археписьмо» и опыт Ничто [Электронный ресурс] / М. Аркадьев. – Режим доступа: http://www.chronos.msu.ru/RREPORTS/arkadyev_creatif.htm. – Дата доступа: 4.12.2012.
2. Барсова И. А. Музыка. Слово. Безмолвие [Электронный ресурс] / И. А. Барсова. – Режим доступа: <http://opentextnn.ru/music/Perception/?id=3580>. – Дата доступа: 4.12.2012.
3. Бонфельд М. Музыка: Язык. Речь. Мышление. Опыт системного исследования музыкального искусства / М. Бонфельд. – СПб. : Композитор, 2006. – 648 с.
4. Григоренко Е. Г. Джон Кейдж и музыкальная культура США XX века : дис. ... канд. искусствоведения : спец. 17.00.03 «Музыкальное искусство». – Григоренко Елена Геннадиевна ; 27.10.2010, Нац. муз. академия Украины им. П. И. Чайковского. – К., 2010. – 295 с.
5. Демьянков В. З. Интерпретация, понимание и лингвистические аспекты их моделирования на ЭВМ / В. З. Демьянков. – М. : Изд-во Моск. ун-та, 1989. – 172 с.
6. Лотман Ю. М. Символ в системе культуры // Лотман Ю. М. Избранные статьи : в 3 т. – Т. 1 / Лотман Ю. М. – Таллинн, 1992. – С. 191–199.
7. Самойленко А. Явление артефакта в контексте психологии искусства / А. Самойленко // Науковий вісник Одеської державної консерваторії імені А. В. Нежданової. Музичне мистецтво і культура. – Вип. 3. – Одеса : Астропринт, 2002. – С. 12–21.
8. Ценова В. С. Пересекающиеся слои, или мир как аквариум. Джон Кейдж – Валерия Ценова (интервью, которого не было) [Электронный ресурс] / В. С. Ценова // Израиль XXI. – 2007. – № 3 (апрель). – Режим доступа: <http://www.2israel-music.com/Cage.htm>. – Дата доступа: 20.11.2012.
9. Чередниченко Т. Музыка в истории культуры : в 2 т. – Т. 1 / Т. Чередниченко. – Долгопрудный : Аллегро-пресс, 1994. – 173 с.
10. Шенбергер Э. Искусство жечь порох / Э. Шенбергер ; [пер. с нидерл. И. Лесковской, под ред. Б. Филановского]. – СПб. : Изд-во Ивана Лимбаха, 2007. – 400 с.
11. Berg A. Vier Stücke für Klarinette und Klavier op. 5 score / Alban Berg. – Universal Edition 1924 ; Renewed Copyright by Helen Berg, 1952. – 10 p.

Майденберг-Тодорова К. І. Тиша як полісемантичний феномен: композиторські та виконавські способи втілення. Розглянуто феномен компонування «тиші» на прикладі Дж. Кейджа та його попередників – А. Берга та Е. Шюльхофа. Визначено типи втілення композиторського задуму та виконавських принципів реалізації «озвученої тиші». Здійснено спробу типологізувати такі музичні явища з погляду виконавсько-слухацького інтерпретування.

Ключові слова: «озвучена тиша», слухацька інтерпретація, виконавська інтерпретація.

Майденберг-Тодорова К. И. Тишина как полисемантический феномен: композиторские и исполнительские способы воплощения. Рассмотрен феномен сочинения композиторами «тишины» на примере Дж. Кейджа и его предшественников А. Берга и Э. Шюльхофа, определены типы воплощения композиторского замысла и исполнительские принципы реализации «звучащей тишины». Осуществлена типологизация таких музыкальных явлений с позиции слушательско-исполнительского интерпретирования.

Ключевые слова: «звучащая тишина», слушательская интерпретация, исполнительская интерпретация.

Maidenberg-Todorova K. Silence as a Polysemantic Phenomenon: Performing and composition methods of incarnation. The article considers the phenomenon of silence as an important structural element which has played a major role in several of Cage's works and was used by his precedents A. Berg and E. Schulhoff. The author defines the conception and realization of types involved by composer in his implementation of principles conceived in the performance of "sounding silence". The typology of such musical effects is determined from the position of the listeners and performing interpretation.

Key words: "sounding silence", performing interpretation, audience interpretation.