

УДК 929

doi: 10.17223/26188929/13/6

*Никита Мирошников*

## **ВЛИЯНИЕ СЮРРЕАЛИСТИЧЕСКОЙ МУЗЫКИ НА РАЗВИТИЕ ПРИЁМОВ ЗВУКОИЗВЛЕЧЕНИЯ И СОЧИНЕНИЯ МУЗЫКИ**

**(по итогам международного симпозиума)**

В 1917 г. в Париже в театре Шатле состоялась премьера скандального балета Леонида Мясина по сценарию Жана Кокто «Парад» на музыку Эрика Сати, созданного по заказу Сергея Дягилева для его антрепризы. Художником по костюмам и декорациям выступил Пабло Пикассо. Для Пикассо это был первый опыт работы с Сати, а также первая совместная работа не только с Дягилевым, но и с балетным спектаклем вообще. Костюмы художника были выполнены таким образом, что значительно ограничивали движения танцовщиков, делая их пластику вычурной и нарочито угловатой (рис. 1).

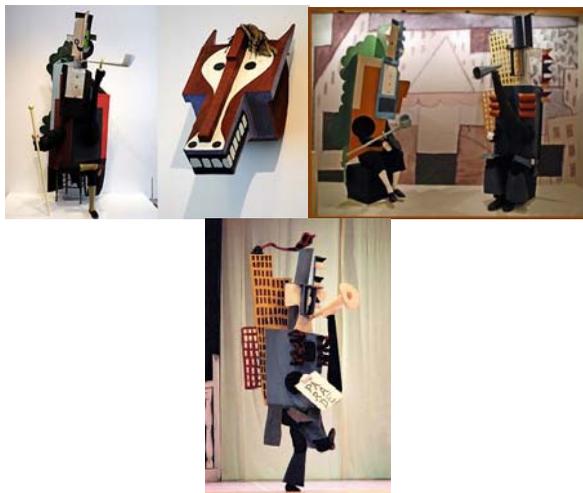


Рис. 1. Костюмы Пикассо

Конечно, для французов это было неприемлемо. Спектакль был встречен возгласами, свистом и едва не был сорван. Масло в огонь добавляло ещё и то, что против воли Сати Кокто добавляет в партитуру звуки совершенно немusыкальной природы. На фоне событий 1917 г. подобного рода подход к созданию и представлению балета был обречён на очередной после «Весны священной» скандал. Однако произведение положило начало одному из важнейших авангардистских течений – сюрреализму. Автором этого термина стал Гийом Аполлинер, французский поэт, литературный и художественный критик, журналист, один из наиболее влиятельных деятелей европейского авангарда начала XX в. После спектакля он пишет следующее: «Это сценическая поэма, которую новатор музыкант Эрик Сати переложил в изумительно экспрессивную музыку, такую отчётливую и простую, что в ней нельзя не узнать чудесно прозрачного духа самой Франции. Художник-кубист Пикассо и самый смелый из хореографов, Леонид Мясин, выявили его, в первый раз осуществив этот союз живописи и танца, пластики и мимики». Именно премьеры «Парады» рождает у Аполлинера рассуждения о сюрреализме, которые чуть больше чем через месяц он изложит в своеобразном манифесте, своей сюрреалистической, как он её обозначит, драме «Груды Терезия». Само слово сюрреализм с французского можно перевести как сверхреализм или надреализм. Практически сразу Аполлинер собирает кружок поэтов-сюрреалистов. Как мы знаем, это направление найдёт своих последователей не только в литературе, но и в изобразительном искусстве, и в музыке.

Для сюрреалистической музыки характерно парадоксальное соединение стилей и форм, в сочетании с насыщенностью аллюзиями приводящее к коллажности. Как характерные черты сюрреализма в музыке также принято выделять свободную импровизацию и психический автоматизм. Сюрреализм стремится к обострённому ощущению реальности, порой настолько, что уводит произведение за грань этой самой реальности. Теодор Адорно, немецкий философ, социолог, композитор, музыковед, представитель Франкфуртской критической школы, обозначает сюрреализм как «совмещение исторически девальвированных музыкальных фрагментов посред-

ством такого их монтажа, который позволяет придать им смыслы в рамках нового эстетического единства.

Однако «Парад» дал жизнь не только новому направлению, но и насытил авангардную музыку целым арсеналом новых приёмов. К примеру, родоначальником, пропагандистом и теоретиком конкретной музыки принято считать звукорежиссера и диктора Французского радио Пьера Шеффера (рис. 2).



Рис. 2. Пьер Шеффер за работой

Однако мы помним, что немзыкальные по своей природе звуки (звон молочных бутылок, брнчание пиущей машинки и т.д.) были включены в партитуру ещё в «Параде». Очевидно, что деятельность Шеффера была вдохновлена новаторскими решениями скандального балета. В 1942 г. он создает студию Studio d'Essay при Французском радио «Radiodiffusion Francaise», где уже в 1948 г. записывает три материальных этюда: «Этюд с турникетом» (Etude aux Tourniquets) для ксилофона, колоколов, колокольчиков и двух детских игрушечных машин, «Этюд с кастрюлями» (Etude aux Casseroles), а также «Этюд с железными дорогами» (Etude aux Chemins de Fer), где использовались звуки идущего локомотива, перестука колес, воя сирен, толчков вагонов и т.п., записанные на парижских вокзалах, обрабатывавшиеся в ритмическом контрапункте с обильным использованием *accelerando* и *crescendo*, *solo* локомотивов и *tutti* вагонов.

Первое исполнение этюдов состоялось на парижском радио 5 октября 1948 г. под общим названием «Концерт шумов» (Concert de bruits). Конкретную музыку стали расценивать как иллюстрацию, как копию шума окружающего нас мира без собственно музыкальных правил. Однако Шеффер вовсе не хотел этого. Чтобы усилить музыкально-звуковую сторону конкретной музыки, он обратил особое внимание на использование музыкальных инструментов. Им были созданы два фортепианных этюда: Этюд для фортепиано (Etude pour piano) и Патетический этюд (Etude pathétique); немного позднее – Variations sur une flute Mexicaine и другие сочинения.

Франсуа Бейль, французский композитор, один из пионеров в области конкретной и акустической музыки, говорит следующее: «Конкретная музыка вовсе не была музыкой шумов. Все было в точности наоборот. В этой музыке использовались все доступные нам ресурсы, музыка в которой использовались все звуки нашей жизни. Звуки конкретной музыки подобно фотографиям и фильмам несут в себе смысл и значение. Они показывают жизнь в соответствии с нашим опытом проживания в повседневном мире». Данное высказывание как нельзя лучше коррелирует с термином «сюрреализм».

Важным требованием конкретной музыки является то, что материалом композиции служит записанный звук, отделенный тем самым от своего источника и естественного контекста. Фиксированные звуки – название, предложенное взамен выражению «записанные звуки», подчеркивавшему существование «звучащей реальности» еще до записи. Пьер Шеффер, представляя новое направление, говорил: «Способ композиции с помощью материала, взятого из коллекции экспериментальных звуков, я называю Musique Concrete, чтобы подчеркнуть, что отныне мы более не зависим от предвзятых звуковых абстракций, но используем фрагменты звуков, существующих в своей конкретности, рассматриваемых нами как звуковые объекты». Таким образом, первоначальное противопоставление конкретной музыки и сериализма, господствующего в то время в электронной музыке, было лишено смысла. Результатом сочинения конкретной музыки является, как правило, фонограмма. Исполнение, соответственно, сводится к публичному проигрыванию этой фонограммы.

Однако нужда сюрреалистов в импровизации, а также поиск новых техник, которые позволили бы соединить в себе разные стили, дают зарождение такому понятию, как музыкальная алеаторика – метод построения музыкальной ткани, вводящий долю случайности и неопределённости между ее элементами. Как метод композиции алеаторика развилась в противовес строгому варианту сериальной музыки, в технике которой элементы во всех параметрах музыкальной композиции (гармония, ритм, форма, штрихи, динамика, тембр и т.д.) были строго детерминированы теми или иными прекомпозиционными алгоритмами (формулами, моделями). Основоположителем алеаторического подхода в музыке принято считать Карлхайнца Штокхаузена – немецкого композитора, дирижёра и музыкального теоретика. В 1957 г. он создаёт свою «Пьесу для фортепиано XI», партитура к которой записана на большом нотном плакате (53×93 см). На нём отпечатано 19 независимых друг от друга нотных групп различной продолжительности, которые композитор сопровождает комментариями для исполнителей. Музыкант должен выбрать любую из этих групп по желанию и исполнять её в любом темпе, в любой динамике и артикуляции, затем следуют другие группы, также выбираемые произвольно. Комментарии Штокхаузена являются настолько сложными и даже изощренными, что требуют от исполнителей долгого и напряжённого изучения (рис. 3).

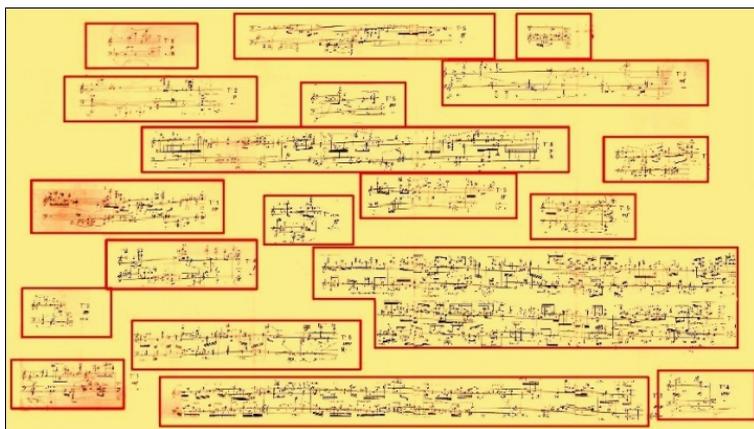


Рис. 3. Партитура «Пьесы для фортепиано XI»

В том же 1957 г., но несколькими месяцами позже французский композитор Пьер Булез, используя алеаторический метод композиции, создал Третью фортепианную сонату и написал, как принято считать, важнейшую для теоретического обоснования алеаторики статью, зачитывая её затем на курсах композиции в Кранихштайне. В том же году эта статья была издана под названием «Алеа» в журнале «Новое французское обозрение» («Alea», «Nouvelle Revue Française»), а в следующем году – в «Дармштадтском вестнике новой музыки» («Darmstadter Beitrage zur Neuen Musik»).

Примечательно, что Джон Кейдж ещё за пять лет до этих событий (1952), в погоне за элементом случайности использует бумагу низкого качества, переводя пятна на ней в нотные знаки. Эти и другие элементы случайности и вариабельности он использует при создании своей «Музыки перемен» (Music of Changes) (рис. 4).



Рис. 4. Титульный лист «Музыки перемен»

На этой волне Кейдж также создаёт своё знаменитое «подготовленное фортепиано». Присутствие на струнах инструмента посторонних объектов приводит к тому, что извлекаемые звуки приобретают синтетическую природу (в обертоновую ткань вплетается перкуссия). Также это вводит элемент импровизации, так как предсказать с высокой степенью вероятности звучание инструмента практически невозможно. Произведение как бы начинает жить своей жизнью, каждый раз звуча по-новому (рис. 5, 6).



Рис. 5. Пример подготовленного фортепиано



Рис. 6. Кейдж за подготовкой фортепиано

Интересно, что Сати ещё в 1913 г. исполняет свои «шесть крошечных танцев» на подготовленном фортепиано, однако введение данного термина, а также закрепление самого приёма принадлежит Кейджу, который, впрочем, указывает Сати как учителя, говоря о своём изобретении.

Отдельно стоит сказать о бруитизме, также обязанному своим появлением сюрреализму. Бруитизм (фр. bruit – шум) – техника, заключающаяся в использовании в музыкальной ткани непостоянных по высоте, времени и интенсивности звуков (рис. 7). Для сочинения и воспроизведения «шумовой» музыки используются специальные электронные инструменты (рис. 8), динамо-машины (генераторы постоянного тока), а также объекты из повседневной жизни (к примеру, вышеупомянутая пишущая машинка или даже изделия из кожи, керамики, металла и т.д.). Это позволяет добиться довольно широкой палитры извлекаемых звуков (рёв, бормотание, скрип, визг, крик и т.д.)

The image displays two pages of a musical score for Bruitism. The left page is titled "Dal - Ravvagio di una crisi" and features seven staves, each labeled with a specific sound effect: "Ullulatori", "Rombatori", "Sospiratori", "Strascinatori", "Sospiratori", "Ronzatori", and "Sibilatori". Each staff contains a series of horizontal lines and dots representing the pitch and duration of the sound. The right page is titled "per Interaramori - L. Russolo" and shows a series of staves with dynamic markings: "F", "FF", "P", and "P". The notation on the right page consists of horizontal lines with varying slopes and vertical markers, indicating the intensity and timing of the sounds.

Рис. 7. Партитура для записи музыки бруитизма

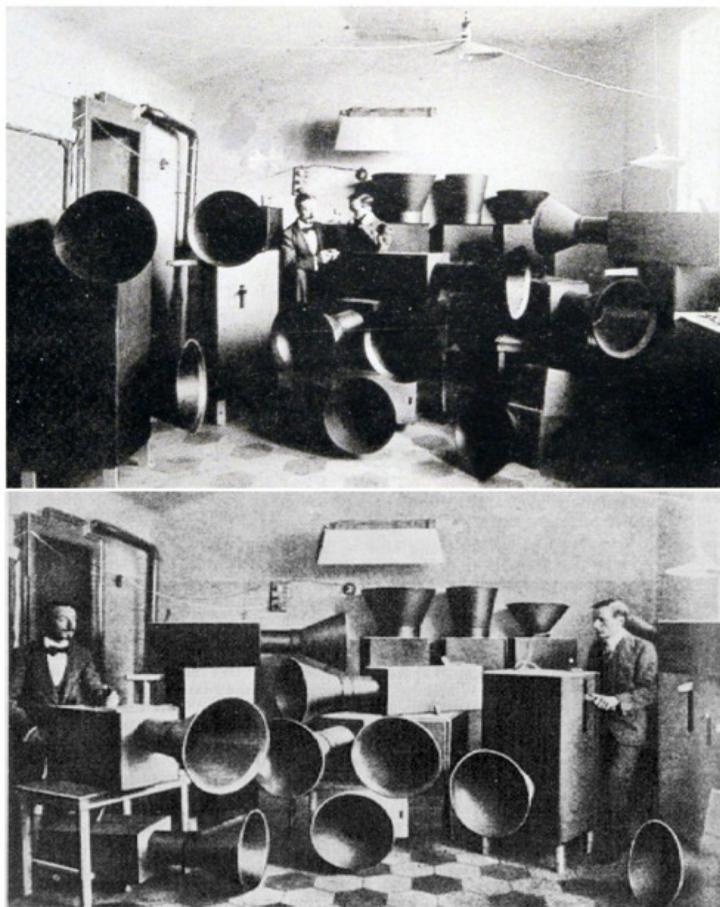
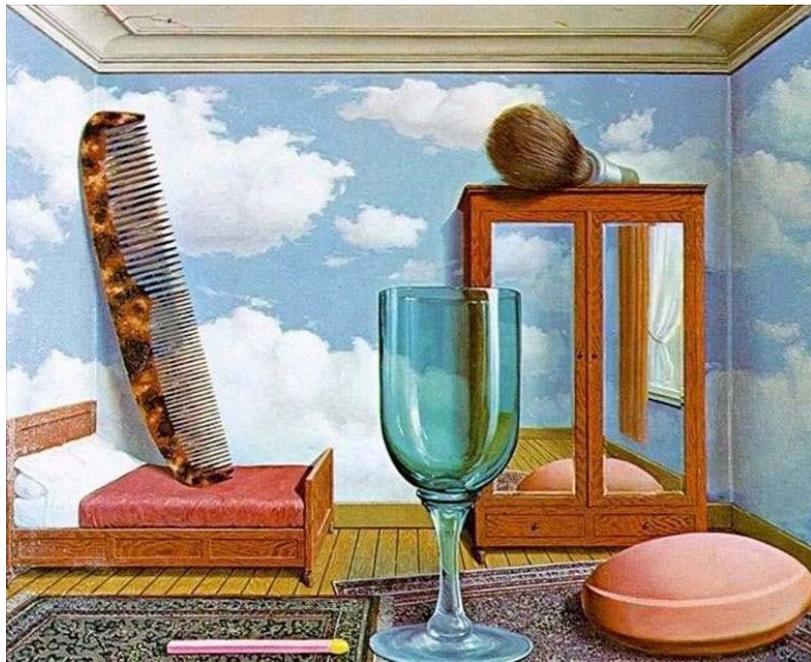


Рис. 8. Студия Руссоло для записи музыки бруитизма

На сегодняшний день мы имеем бесчисленное множество техник сочинения музыки. Сейчас, когда к процессу написания и исполнения музыкальных произведений может быть привлечён искусственный интеллект, возможности композитора стали фактически безграничны. Такому прогрессу мы, конечно, обязаны авангардистским течениям, так как, пытаясь расширить палитру своих техник, творцы обращались за помощью к учёным, искали новые

возможности в совершенно неожиданных источниках, заставляли старые и привычные вещи работать по-иному.



Рене Магритт – Личные ценности (1952)

Но сюрреализм среди всех течений авангарда выделяется именно тем, что изначально был нацелен на расширение возможностей человека за счёт работы с его подвижным подсознанием и случайностью, а не только за счёт введения принципиально новых, но статичных по своей сути техник. Композитор в сюрреализме – уже не единственный автор своего произведения. Он скорее посредник между бессознательным, случайным и зрителем.

*Nikita Mirosnikov*

**THE INFLUENCE OF SURREALIST MUSIC ON THE COMMON DEVELOPMENT OF SOUND PRODUCTION AND COMPOSING**

*Musical almanac of Tomsk State University, 2022, no. 13, pp. 39–48. doi: 10.17223/26188929/13/6*