

DOI 10.5281/zenodo.11203091

Рена ФАХРАДОВА

О ЗАКОНОМЕРНОСТЯХ МУЗЫКАЛЬНОГО ПРОЦЕССА В СПЕКТРАЛЬНОЙ КОМПОЗИЦИИ XX ВЕКА (НА ПРИМЕРЕ СОЧИНЕНИЙ Т. МЮРАЯ)

Цель статьи — показать взаимосвязь спектрального метода и языка на трех основных уровнях их взаимодействия: (1) на уровне порождающей модели, (2) музыкального объекта и (3) музыкального события. Материалом исследования стал корпус спектральных сочинений второй пол. XX века, из которого отобраны три сочинения Тристана Мюрая (род. 1947) — Gondwana («Гондвана» для оркестра, 1980), Désintégrations («Распады» для 17 инструментов, 1982) и La Barque mystique («Мистическая лодка» для ансамбля, 1983) — как наиболее репрезентативные образцы для анализа и исследования поставленных задач.

Ключевые слова: современная музыка, спектральная композиция, музыкальный процесс, музыкальный язык, музыкальное событие, жест, Тристан Мюрай.

Исследование выполнено за счет гранта Российского научного фонда № 22-28-01509, <https://rscf.ru/project/22-28-01509/>

The name of the article: On the regularities of the musical process in the spectral composition of the 20th century (on the example of Tristan Murai's compositions)

Annotation:

The purpose of the article is to show the relationship between the spectral method and language at three main levels of their interaction: (1) at the level of the generative model, (2) a musical object and (3) a musical event. The material of the study was the corpus of spectral compositions of the second half of the twentieth century, from which three compositions by Tristan Muray (born 1947) were selected — Gondwana ("Gondwana" for orchestra, 1980), Désintégrations ("Disintegrations" for 17 instruments, 1982) and La Barque mystique ("Mystical

Boat" for ensemble, 1983) — as the most representative samples for the analysis and research of the tasks set.

Keywords: *modern music, spectral composition, musical process, musical language, musical event, gesture, Tristan Muray.*

Məqalənin adı: 20-ci əsrin spektral kompozisiyada musiqi prosesin qanunları haqqında (T. Murayinin əsərləri nümunəsində)

Xülasə:

Məqalənin məqsədi — spektral metod və musiqi dilin arasındakı əlaqəni qarşılıqlı təsirlərinin üç əsas səviyyəsində — (1) generativ model, (2) musiqi obyekt və (3) musiqi hadisəsi səviyyəsində göstərməkdir. Tədqiqat materialı Tristan Murayın (1947 — ci il təvəllüdü) üç əsərinin seçildiyi XX əsrin ikinci yarısının spektral kompozisiyaları məcmüəsi idi — Gondvana (orkestr üçün "Qondvana", 1980), Desintegrations (17 alət üçün "Parçalanma", 1982) və La Barque mystique (ansambl üçün "Mistik qayıq", 1983) — tapşırıqların təhlili və öyrənilməsi üçün ən çox təmsil olunan nümunələr kimi.

Açar sözlər: *müasir musiqi, spektral kompozisiya, musiqi prosesi, musiqi dili, musiqi hadisəsi, jest, Tristan Murray.*

Введение

Спектральный метод стал одним из самых значительных достижений музыки XX века. Наряду с музыкальными факторами причиной его появления в 1970-е годы стали открытия, связанные с областью компьютерных технологий и программ. Немалое значение имело развитие музыкальной акустики и основание Института исследования и координации акустики и музыки (IRCAM, 1977), в котором и проходила существенная часть работы по изучению звука в XX веке.

Цель статьи — показать степень взаимосвязи спектрального метода и языка на трех основных уровнях их взаимодействия: (1) на уровне порождающей модели, (2) музыкального объекта и (3) музыкального события. Выбор остановился на трёх сочинениях композитора — *Gondwana* («Гондвана» для оркестра, 1980), *Désintégations* («Распады» для 17 инструментов, 1982) и *La Barque mystique* («Мистическая лодка» для ансамбля, 1983), наиболее репрезентативных для анализа и выполнения поставленных задач.

От звука к спектральному методу

Сегодня практически невозможно обозначить момент возникновения мысли о внутренней структуре звука, которая, как теперь уже можно предположить, привела в XX

веке к идее спектрального метода. Идея деления звука на «части», если использовать терминологию древних авторов, хорошо известна со времен греческих атомистов. Согласно учению Демокрита (ок. 460 до н. э. — ок. 370 до н. э.), звук — это тело, поток атомов, «исходящий от звучащего тела и приводящий в движение лежащий перед ним воздух, который сгущается и свёртывается кусками, имеющими одинаковый вид, и эти куски воздуха передают звук в разнообразных направлениях» [7, s.112]. Также, «звук <...> есть тонкий слой атомов, отделяющийся от звучащего предмета; этот поток атомов приводит в движение толкаемый им воздух. Это движение разбивается на множество имеющих одинаковый вид частей» [Ibid, s.100]. Здесь очевидна попытка обосновать звуковое явление с помощью естественных законов физики.

Большая часть древнегреческих теорий о происхождении и строении звука была построена на наблюдении за колебаниями струн. Первоначально архаичные музыкальные инструменты конструировались таким образом, что во время игры исполнителю не приходилось зажимать струну, так как каждая из них была равна одной высоте, зависящей от длины и ширины струны. Анализ вибраций струн показал, что чем выше звук и, соответственно, короче струна, тем больше производимых ею колебаний и наоборот. Так возникло убеждение, что высокие звуки получаются в результате быстрых движений, а низкие — медленных, что «каждое колебательное движение струны словно рассекает воздух на мелкие частицы и частые вибрации сообщают им быстрое движение, а редкие — более медленное» [5, s. 142].

Представления Античности соответствовали тому, что звук достигает уха благодаря волнообразному движению: «слышать [можно тогда], когда между говорящим и слушающим воздух подгоняется кругообразно, затем волнообразно расходится и достигает ушей, наподобие того, как расходится кругами вода от брошенного в водоём камня» [Ibid]. Однако, если вопросы о распространении звука и восприятии его органом слуха считались относительно решёнными, попытки понять, каким образом звук после достижения уха человека доходит до души и сознания, оставались открытыми ещё некоторое время. Платон выдвинул мысль, согласно которой при восприятии и освоении звучания задействуются самые важные органы человеческого тела — голова и печень: «...звук — это удар, разносящийся воздухом через уши, голову и кровь, вплоть до души, слышание же — это его движение, начинающееся с головы, а завершающееся возле местопребывания печени...» [5, s. 143]. Мозг признали местом обитания души уже со времён Алкмеона (конец VI — начало V вв. до н. э.); печень с древних времён рассматривалась как место

сосредоточения всех чувств и страстей; наконец, кровь отвечала за связь между головой и печенью, а также процесс восприятия звучания.

Другое представление о распространении и восприятии звука развивало основные положения атомистики Демокрита. Согласно Эпикуру, «слушание происходит от некоего потока, несущегося от [чего-то] поющего <...> поток рассеивается на однородные атомы <...>. Поэтому не следует считать, что этот воздух формируется от издаваемого звучания либо от подобных явлений... а [нужно думать], что удар, происходящий непосредственно в нас, когда мы издаём звучание, создаёт именно такой [удар] воздухообразного потока атомов, что создаёт в нас слуховое ощущение» [5, s. 144]. Эпикур утверждал, что и у звучащего предмета, и у издающего звук человека, происходят идентичные удары по воздуху, в результате чего образуется поток однородных атомов, распространяющий определенный звук. Как мы знаем, «удары по воздуху» действительно существуют, когда колеблющаяся струна, мембрана или столб выходящего из духового инструмента воздуха создают «воздухообразный поток», сталкивающийся с находящемся в покое воздушным пространством, порождая таким образом звуки (или — призвуки, как позднее называл их Рамо), которые теперь уже называются обертонами.

В период Античности также появилась идея о том, что звук является не единым непрерывно звучащим телом, а серией отдельных звуков, которые находятся на близком расстоянии друг от друга и имеют короткие по продолжительности паузы, не воспринимаемые человеческим ухом. Подобные выводы были сделаны из наблюдения за процессом колебания струны. Если задетая струна создаёт серию вибраций, значит и воздух, приводимый этим колебанием в движение, ударяется несколько раз. Учёные полагали, что звуки находятся на одной высоте с порождающим их звуком. Данное направление мысли было характерно не только для юго-восточной Европы, но и других цивилизаций.

В начале IX века в арабо-мусульманской культуре распространилось мнение о волновой природе звука, возникающей от столкновения двух тел. Позднее, в XII веке, философ Фахр ад-Дин Рази (1149—1210) в труде «Познание музыки» (*Илм ал-муסיки*) напишет: «Знай, что причиной возникновения звука является колебание воздуха. Оно образуется от удара твёрдого тела о твёрдое тело или от исторжения оною из другого тела. Когда возникает момент колебания, воздух непременно принимает [фигуру] волны, и та волна достигает уха» [8, s. 597]. Теоретик музыки, живший в период классической арабо-мусульманской культуры (VII–XV вв.), Сафи ад-Дин аль-Урмави (ум. 1294), был убеждён, что причиной возникновения звука является колебание воздуха, производящееся с

помощью воздушных частиц и круговых волн, продвигающих звук к органу слуха [12, с. 207].

По мере развития науки и открытия законов, связанных с распространением и воздействием звуковых волн, изучение физических свойств звука переместилось в область акустики. Несмотря на то, что впервые термин «акустика» появился в 1701 году благодаря французскому математику и акустику Жоржу Совёру (1653–1716), направление изучения физической природы звука возникло ещё в Древней Греции и так же, как и многие вышеописанные теории, распространилось далеко за пределы этой территории.

Дебюсси, пользуясь унифицированным обертоновым рядом, опираясь на научные достижения предшественников, однако не мог углубиться в структуру звука настолько, чтобы выявить различие между обертоновыми рядами звука клавесина, колокола и т. д. С этой точки зрения влияние Оливье Мессиана на спектралистов было более непосредственное и значимое.

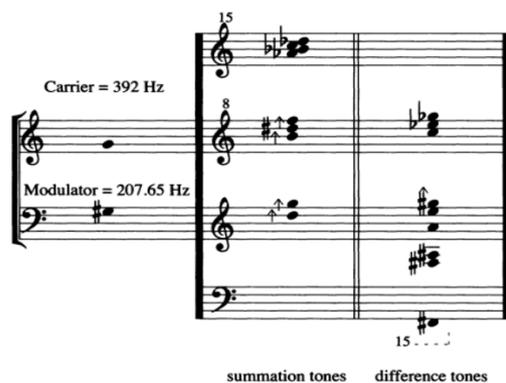
В основе спектральных композиций XX века лежит не просто спектр звука, а *порождающая гармоническая модель* как результат компьютерного анализа и фильтрации звукового спектра, или выбора некоторого количества гармоник из спектрограммы. Таким образом, главным маркером спектральной композиции остается ее метод — *компьютерный анализ звука и выбор из спектрограммы порождающей гармонической модели*.

«Музыкальный объект» в концепции Т. Мюроя

Для получения порождающей гармонической модели в *Gondwana* Тристан Мюроя использовал технику частотной модуляции, которая, так же, как и другие используемые им техники, была заимствована из электронной музыки для процесса генерализации гармонических структур. В качестве основной, несущей, частоты (carrier) была выбрана g^1 (392 Hz), а модулирующей частицы — $g^\#$ (207.65 Hz), тогда как девятая частица спектра использовалась для индекса модуляции.

Считается, что композитор «не только округлил числовые значения большинства тонов до равномерно темперированной шкалы за исключением, когда высоты попадают точно на четверть тона (отмечены стрелкой)», но и «скомбинировал сумму и разницу тонов для построения порождающей гармонической модели» [2, 31], с которой начинается *Gondwana* (рис. 1).

Рисунок 1. Модуляции частот в Gondwana



Первоначально понятие «музыкальный объект» было связано с конкретной музыкой, где оно обозначало сигнальную звуковую единицу — фрагмент записанной ленты, несущий определённую звуковую информацию (например, пение птицы, звук голоса и др.). В «Трактате о музыкальных объектах» Пьера Шеффера (Schaeffer 1966) он рассматривается в контексте новых технологий звукозаписи, четырёх «режимов прослушивания», согласно которым (1) звуковой объект определяется по сигналу, принимаемому независимым механизмом слушания (*ouïr*, «заслушивать»), (2) сигнальная звуковая единица (которая уже обнаружена / воспринята), «звуковой персонаж», расшифровывается с помощью активного восприятия слушаемого (*écouter*, «слушать»), (3) затем она дважды подвергается сфокусированному вниманию (*entendre*, «слышать») и получает характеристику, а (4) значение сигнальных звуковых единиц затем обрабатывается с помощью абстракции, сравнения, дедукции и связывания их с различными источниками и символами: либо подтверждается первоначальное значение, либо же оно отвергается и разрабатывается новое (*comprendre*, «понимать») [4, s.74–79].

В данном контексте нам интересно обозначение сигнальных звуковых единиц как «звуковых персонажей». Действительно, музыкальные объекты в конкретной музыке являются достаточно автономными, претерпевают определённые изменения — меняют своё поведение и изначальную характеристику так, что их образ может ассоциироваться с «персонажами» произведения [3]. Когда Мюрай вводит в разъяснение своей музыки понятие «музыкальный объект», он тем самым привносит новую грань в описание процесса восприятия спектральной композиции.

«Музыкальный объект» для Мюрая — целостная музыкальная единица, наделенная синтаксическими свойствами¹. Ее основные характеристики композитор обосновывает в

¹ Эту мысль подтверждает Р. Хирс в [1, s. 93].

понятиях распознаваемости, запоминаемости и целостности, готовой к членению в случае звучания длительностью 3–5 секунд. Следуя логике Мюрая, если восприятие единожды ухватило музыкальный объект, в дальнейшем оно будет неосознанно отслеживать его появления и изменения на протяжении всего произведения. Здесь возникает ещё одно крайне важное для композитора понятие — *память*.

Память, или запоминание имеет большое значение в музыкальном мире Мюрая. Благодаря памяти формируется процесс опознавания музыкальных объектов, отслеживания их изменений, формирования психологического опыта восприятия музыки, основанного на ощущениях ожидания и удивления (это в принципе свойственно традициям западноевропейской музыки). Возникает то, что Мюрай называет *утолщением настоящего* (the thickness of the present): пока композиция развёртывается во времени, у слушателя продолжается процесс ожидания и предвкушения: «Мы помним только отражение того, что мы слышали. Кроме того, это отражение не является фиксированным, оно будет изменяться как во время развёртывания композиции, так и за её пределами» [1, s. 95]. Мюрай уточняет:

«Для меня есть две важные вещи, касающиеся сочинения музыки. Об одной из них мы уже говорили — это вертикальная организация и возможности её использования. Но гораздо более важная составляющая — это время, оно даже важнее вертикальной организации, чего не осознаёт подавляющее большинство композиторов. Когда я говорю «время», я подразумеваю под этим целый ряд, казалось бы, совершенно разных понятий: это ритм (в малом масштабе), жест (в большем масштабе) и форма (в крупном масштабе). Многие композиторы хотят удержать всю организацию за счёт концепций, но это не работает, потому что *люди слушают не концепции — они слушают звуки*. Более того, в зависимости от природы слышимого звука изменяется восприятие времени. Невозможно отделить себя от временной организации, контекста музыкальной структуры и связи между этими двумя параметрами» [10, web].

Несмотря на то, что Мюрай не рассуждает о природе времени, его интуицию можно подкрепить концептом немецкого философа Эдмунда Гуссерля (1859—1938) — ключевым, как думается, для понимания этой темы и формирования аналитического подхода к сочинениям композитора. Гуссерль, повернувшийся на тот момент от онтологической и психологической интерпретации времени в сторону трансцендентализма, использует для описания темпоральности акта восприятия аналогию с прослушиванием музыкального произведения:

«То, что между заново воспроизводящей памятью и первичной памятью², которая расширяет Теперь-сознание, существует огромная феноменологическая разница, показывает внимательное сравнение обеих сторон переживаний. Мы слышим, скажем, два или три тона, и в течение темпорального растяжения акта мы имеем сознание только что услышанного тона. Очевидным образом, это сознание в сущности — одно и то же, действительно ли воспринимается еще как теперь некоторый член из тональной структуры, которая образует единство временного объекта, или же это более не имеет места, а структура осознается только лишь ретенциально» [6, s. 49].

Синтаксическая единица текста

Речь не просто о временной интуиции в понимании Мюрая и Гуссерля, а онтологическом основании для перевода гуссерлевской парадигмы «протенция–ретенция» в аналитический подход, применяемый для изучения композиторского метода Мюрая и, возможно, не ограниченный только им.

Ретенция (лат. «retention» — «удержание, задержание») — это следы прошлого переживания в настоящем, фаза имманентного времени, другими словами, внутренне пережитого, а протенция — предвосхищение, конструирование последующего момента. Ещё одним, третьим элементом темпоральности сознания по Гуссерлю является «точка теперь». Таким образом, складывается триединство «точка-теперь—ретенция—протенция», действенность которой далее рассмотрим на примере *La Barque mystique* для флейты, кларнета in B, скрипки, виолончели и фортепиано.

Музыкальным объектом в данном сочинении является криптофонически зашифрованная фамилия швейцарского мецената Бернарда Ханлозера — Hahnloser³. Пьеса строится на основе вариантного проведения данного музыкального объекта. Чтобы понять, как это происходит и вернуться к высказыванию Гуссерля о «темпоральном растяжении акта ... только что услышанного тона», обратимся к *La Barque mystique*, т.1.

Показательно, что после представления музыкального объекта Мюрай почти всегда оставляет некоторое время для погружения сознания слушателя в состояние первичной памяти. Процесс восприятия разъясняется им как акт ожидания / предвкушения (и последующего удивления). Такое представление органично гуссерлевскому пониманию временного континуума, но с важным дополнением: «точка-теперь» и «ретенция–

² Первичной памятью Гуссерль обозначает ретенцию, то есть след от только что прошедшего, а воспроизводящей памятью — воспоминание о нем.

³ Иногда Мюрай использует термины «музыкальный объект» и «невма» как синонимы, поскольку незма помимо графемы в системе невенной нотации раннесредневековой Европы указывала и на законченную и оформленную музыкальную мысль, мелодию-модель, что совпадает с описанием музыкального объекта и его основными характеристиками в представлении композитора (краткость, ёмкость, оформленность).

протенция» соотносятся через косую линию, потому что процесс ожидания у Мюроя охватывает обе фазы. Он вмещает и осознание «точки-теперь», и «удержание» как модификацию «теперь»: «точка-теперь» / «ретенция–протенция».

Таким образом, процесс «музыкальный объект–ретенция–протенция» можно рассмотреть, как синтаксическую единицу текста, равную музыкальному *событию*.

Остановка движения после ёмкой музыкальной мысли (музыкального объекта) — это постоянная и очень важная структурообразующая черта в мышлении Мюроя. Принцип «движение–покой», как репрезентативное качество музыкального объекта, не просто присутствует в подавляющем большинстве спектральных сочинений композитора, но и формирует *нередуцируемый смысл как музыкальное событие*. Это позволяет в дальнейшем отследить сегментацию и отношение событий, представив их как способ *дерирации* или принцип композиторского письма.

Сознание формирует имманентный музыкальный предмет как единство нескольких последовательных фаз. Акт восприятия — это не случившееся единожды герметичное событие, а временной континуум, исходным атомом которого является единство «точки-теперь» (т. н. первичного впечатления), ретенции (непосредственной модификации, удержания) и протенции (непосредственного предвосхищения «теперь»). Именно эти неразрывные фазы формируют «неделимое теперь» как нередуцируемый минимум смысла, или *событие*. Заметим, что «это не просто повторение, и различие состоит, пожалуй, не просто в том, что первый раз мы имеем простую (schlicht) репродукцию, а другой раз — репродукцию репродукции. Мы видим, напротив, радикальные различия в содержании. Они проявляются, когда мы, например, спрашиваем, что же составляет различие между звучанием тона в воспроизведении и остающимся [после этого] (nachbleibende) сознанием, которое мы ведь удерживаем о нем в фантазии. Репродуцированный тон в течение «звучания» есть репродукция звучания. Сознание, остающееся после репродукцированного звучания, не есть более репродукция звучания, но [репродукция] только что бывшего, только что услышанного звучания (Erklingens), и последнее представляет себя совершенно другим образом, чем само звучание. Фантазмы (Phantasmen), которые представляют (darstellen) [определенные] тоны, вовсе не остаются в сознании [неизменными], как если бы в воспроизведении каждый тон был бы тождественно и непрерывно устойчивым данным. Иначе ведь оно не могло бы стать интуитивным представлением времени, представлением временного объекта в воспроизведении. Репродуцированный тон проходит, его фантазм не остается идентичным и подвергается постоянно соответствующему (seine) схватыванию, но

фантазм модифицируется особым образом и лежит в основе сознания, которое воспроизводит длительность, изменение, последовательность и т. д.» [6, 50—51].

Принцип конструирования композиции

В ряде сочинений Мюрая наложение одного события на окончание другого переводит концепт *утолщения настоящего* из временной интуиции в важнейший *принцип конструирования* композиции. Мюрай описывает его как «ожидание – удивление» — то есть процесс, ставший структурной матрицей его композиции. Ее наименьшей единицей становится музыкальный объект, процесс становления которого — отправная точка для структурного воплощения акта имманентного восприятия. Другими словами, описываемый Гуссерлем процесс переживания времени объективируется в музыке Мюрая в качестве основного принципа конструирования композиции. Для языка его описания технически удобным и органичным языку музыки Тристана Мюрая представляется термин *жест*, в том числе и с точки зрения различных форм музыкального движения: «Свойство музыкального жеста: не быть связанным с какими-то конкретными звуковысотными или ритмическими системами, помогать описать свойства тех [или иных] построений; поскольку свойством жеста является его завершенность во времени и пространстве, наличие контура, целостность и (нередко) многосоставность» [11, s. 359].

Анализ одиннадцати секций *Désintégrations* показал связность, возникающую в результате перенесения ряда жестов из одних секций в другие. Такой метод композиторского письма даёт возможность установить определённую стратегию развития произведения в целом. Является ли он осознанным актом творческого процесса? Мюрай отвечает на этот вопрос следующим образом:

«Все совпадения элементов случайны, я не пытался заложить в это какую-то развивающую функцию. <...> Вы можете найти похожие музыкальные жесты и элементы в других моих произведениях, потому что у них у всех один композитор. В более поздних сочинениях можно обнаружить то, что я называю их «музыкальными объектами», но не в этом. Все совпадения происходят только потому, что это одна пьеса одного композитора. Это больше стилистические моменты, без какой-либо осознанной связи» [9, web]. Таким образом, Мюрай не подтверждает осознанную работу с жестами, что, тем не менее, не освобождает исследователя от необходимости анализа и классификации повторяющихся структурных элементов. Это будет показано на примере *Désintégrations* с целью предварить композиционный анализ в следующей главе.

Принимая во внимание многозначность понятия *жест*, обратим внимание на сумму параметров звучания на определённом отрезке формы. В *жесте* объединяются такие важные характеристики как:

- атака звука;
- процесс (способ) звукоизвлечения;
- распределение ощущения напряжения внутри самого процесса;
- ощущение одного из уровней завершенности;
- завершение.

Жест и *событие* в данном сочинении соотнесены следующим образом: *событие* наделено структурообразующей, а *жест* — синтагматической функциями. Это порождает различные формы их взаимодействия (рис. 2—4):

a) событие = жест;

Рис. 2. Жест А: сильная атака => длительный распад. Секция I (Désintégrations; анализ Р. Фахрадовой)



b) событие > жест;

Рис. 3. Секция-3. Событие, включающее в себя жест D: колебательное движение общей фактуры (Désintégrations; анализ Р. Фахрадовой)

с) событие = жест + (x).

Рис. 4. Секция-9. Жесты В и D (Désintégrations; анализ Р. Фахрадовой)

Первый уровень музыкального языка Тристана Мюрая, представленный порождающей моделью, обычно формируется с использованием техник частотной модуляции и интерполяции, тогда как в преобразовании порождающей модели участвуют все техники спектрального метода, такие как инструментальный аддитивный синтез, частотная и амплитудная модуляции и другие.

Благодаря использованию техники инструментального аддитивного синтеза тембр перестает быть лишь свойством звука. Если акустика толкует тембр как субъективное восприятие спектра, а традиционное музыкознание — как свойство, или качество звука, то у Мюрая, как и других композиторов-спектраллистов, *тембр из свойства акциденции превращается в звуковую субстанцию*. Следовательно, речь должна быть не просто об «отказе от последовательных интервальных связей как основного составного элемента композиции и установлении тембра вместо него», а об *ином понимании единиц музыкального языка и фундаментальных категорий музыки*. Звук в его внутреннем

измерении становится всепоглощающим объектом и одновременно субъектом музыкального процесса.

Если верно, что «спектральная музыка предлагает новое чувство гармонического управления, основанного на структурных параллелизмах без использования иерархической системы» [2, s.36], то необходимо дополнить, что само *отсутствие иерархической системы* является результатом *редукции таксономического ряда языковых единиц* (звук / тон, интервал, звукоряд) до *позиции «звук–тембр»*, элементы которой подвергаются теоретическому и практическому переосмыслению. Только при этом условии можно принять мысль о том, что спектральным практикам удалось «создать *единое чувствование новых видов музыкального времени* для того, чтобы привнести *тембр* в композиторскую палитру на уровне мелодии, гармонии и даже формы (курсив мой — Р.Ф.)» [Ibid, s. 37].

Так как гармоники при условии использования техники аддитивного синтеза субстанциализируются в звуках конкретных инструментов ансамблевой группы, формируется аккордовая вертикаль в качестве реального акустического феномена, строение которого, тем не менее, обусловлено строением комплексного звука. Поэтому тембр как акциденция звука теряет свою изначально заданную характеристику и преобразуется в аккордовую субстанцию, другими словами, *тембр из свойства звука, как индивидуального слухового ощущения, превращается в звуковую материю*.

Процесс становления спектральной композиции выстраивается по схеме *комплексный звук → порождающая модель → музыкальный объект*. Комплексный звук, как натуральная гармоническая серия, преобразуется в *порождающую модель*. Например, в *Désintégrations* из обертоновой серии фильтруются кратные частоты, или частоты, кратные первому обертону (f_1)⁴: $2 \times f_1$, $4 \times f_1$, $6 \times f_1$ и т.д.

Далее порождающая модель раскрывается в *музыкальном объекте*, а потом подвергается процессу так называемого «замутнения», которое вызывает слуховое напряжение, поскольку прокладывает путь от синусоидального тона к белому шуму, когда постепенно, шаг за шагом добавляются некротные гармоники. Процесс «замутнения» на языке Гризе⁵ передается как «вдох», во время которого происходит трансформация порождающей модели в сторону белого шума, когда в аккорд включаются практически все некротные, или ингармонические частоты в пределах изначально заданной порождающей

⁴ Frequencies 1 (f_1) — первая частота / обертон / гармоника.

⁵ Логика единиц музыкального текста может быть рассмотрена в контексте таких метафорических понятий, как «вдох» и «выдох», которые вошли благодаря Жерару Гризе в научный обиход композиторов и музыковедов, и стали больше, чем просто метафора. Впервые композитор ввел их для разъяснения чувства времени в своей музыке.

модели, что очень важно. Обратный тому процесс разряжения движется по пути постепенного устранения некратных частотных отношений и называется «выдохом», снятием напряжения.

На этом этапе становления спектральной композиции Мюрая значительная роль принадлежит *жестике*, которая классифицируется по формам движения и включается в осуществление принципа *утолщения настоящего* как связности музыкальных событий, отражающих способ композиторского мышления.

Заключение

Рассмотрение спектральной композиции Тристана Мюрая в более широком философско-культурном контексте позволяет осознать её как явление, связанное с фундаментальным переосмыслением тембра из *свойства звука* или акциденции в *порождающую модель* как субстанцию спектральной композиции. То же самое можно сказать и о представленном выше переосмыслении феноменологии музыкального времени в концепции Мюрая в аналитический подход для исследования спектральной композиции XX века. Этот теоретический прорыв, не эксплицированный до настоящего времени, на наш взгляд, стал основанием, удерживающим спектрализм в позиции уникального явления с неповторимыми признаками и богатым философско-эстетическим потенциалом в палитре музыки Новейшего времени.

Сочинения Мюрая посвящены идее, связывающей миры трансцендентального и имманентного (в широком смысле это мир «потусторонний» и мир «посюсторонний»). В качестве примера можно привести *Treize Couleurs du soleil couchant* («Тринадцать цветов заходящего солнца», 1978). Многим из нас знакомы пейзажи с многочисленными колористическими переливаниями преломляющихся в атмосфере Земли солнечных лучей. Можно представить себе эту картину и визуализировать её на протяжении дления этого инструментального сочинения, соотнося те или иные сдвиги музыкального нарратива с красочными вспышками света на горизонте. Но при более пристальном всматривании и вслушивании в происходящее в этой музыкальной реальности можно найти целый ряд моментов, дающих простор для множества ассоциаций. Это касается интерпретации числа «тринадцать» и аллюзии с картиной Клода Моне «Впечатление. Восходящее солнце» (1872), о чем говорил и сам Мюрай. Таким образом, возникает ряд образов, связанных с внутренним ощущением композитора.

Мюрая часто называют последователем импрессионистов, таких как К. Дебюсси, М. Равель и др. И действительно, нельзя отрицать слухового сходства между музыкальными полотнами этих композиторов. В связи с *Treize Couleurs du soleil couchant*

Мюрай уточняет: «Это больше, чем импрессионизм, я бы охотно говорил о символизме: природное явление заката — это структура, замкнутое во времени изменение; то, как изменяются цвета и свет, быстро, но незаметно трансформируются; еле заметные метаморфозы, приводящие к чистым цветам»⁶.

Музыкальный символизм является яркой характерной чертой Мюрая, отличающей его от математической точности и прямолинейности Гризе. В качестве примера можно привести любое сочинение композитора, например, *L'Esprit des dunes*, где все символично — от названия до звуковых аналогов восточных инструментов или *La Barque mystique*, в котором всё подчиняется зашифрованной фамилии Ханлозер.

Таких примеров можно быть много, но вывод один: важной чертой спектральной композиции Мюрая является *многоуровневость ассоциативной символики*, что является темой отдельной статьи.

Литература

1. Contemporary Compositional Techniques and OpenMusic. Paris: Delatour France; Musique/Sciences edition, 2009. Edited by Rozalie Hirs and Bob Gilmore. 275 p.
2. Rose, F. Introduction to the Pitch Organization of French Spectral Music // Perspectives of New Music, Vol. 34, No. 2, Summer, 1996. Pp. 6—39.
3. Schaeffer, Pierre. Traité des objets musicaux. Le Seuil, 1966. 720 p.
4. Schaeffer, Pierre. Treatise on Musical Objects: An Essay across Disciplines (California Studies in 20th-Century Music). California: University of California Press; First edition. 2017. 569 p.
5. Бозэций, А. М. С. Основы музыки / Подгот. текста, пер. и коммент. С. Н. Лебедева. М.: НИР «Московская консерватория», 2012. 408 с.
6. Гуссерль Э. Феноменология внутреннего сознания времени / пер. В. И. Молчанова // Собрание сочинений. Т.1. М.: РИГ «ЛОГОС», «ГНОЗИС», 1994. 273 с.
7. Маковельский, А. О. Древнегреческие атомисты. Баку: АН АЗССР, 1946, с. 112.
8. Рази, Фахр ад-Дин. 'Илм ал-мусыккӣ «Познание музыки». Перевод с персидского и комментарий Г. Б. Шамилли // Ежегодник исламской философии «Ишрак». № 4. Отв. Ред. Янис Эшотс. М., 2013, с. 597.

⁶ Couleur de mer - L'attente - Treize Couleurs du soleil couchant - Attracteurs étranges - La Barque mystique, par l'ensemble Court-Circuit sous la direction de Pierre-André Valade, Accord, AC4659012 (1994).

9. Тристан Мюрайт: «Люди слушают не концепции — они слушают звуки» / Фахрадова Р.З. // Интервью с Тристаном Мюраем // Colta.ru / https://www.colta.ru/articles/music_classic/19943 // (дата обращения: 02.10.2019).

10. Фахрадова Р. «Люди слушают не концепции — они слушают звуки»: Тристан Мюрайт о зарождении слова «спектрализм», коммерциализации современной музыки и о том, как узнать хорошего композитора // Интервью с Тристаном Мюраем // Colta.ru / https://www.colta.ru/articles/music_classic/19943 // 07.12.2018

11. Цареградская, Т. В. Музыкальный жест в пространстве современной композиции. М.: Издательство «КОМПОЗИТОР», 2018, с. 359.

12. Шамилли, Г. Б. Разомкнутая форма как метафора, термин и феномен. — В коллективной монографии: «"Рассыпанное" и "собранное": когнитивные приемы арабско-мусульманской культуры». — Серия «Философия исламского мира». Раздел «Исследования». Т. 10. — Отв. Ред. академик А. В. Смирнов. — М.: Языки славянских культур, 2017, с. 207.