

Всплеск фазового сдвига

Георгий Моисеев (магистерская программа «Философская антропология»)



Современный американский композитор Стив Райх в значительной мере сформировал ландшафт современной музыки. Его экспериментальная техника работы с магнитофонными пленками в 1960-е предопределила то, что в 1980-е годы начали делать исполнители электронной музыки, а его репетитивность и приемы полиритмии оказали значительное влияние на современный джаз (среди испытавших его влияние достаточно упомянуть такого мэтра как Ник Берч), не говоря уже о том, что он был одним из основателей отдельной ветви академической музыки – минимализма (тот факт, что за этим достаточно условным

названием скрывается совокупность разнородных и непохожих композиторов лишь подчеркивает масштаб влияния Райха, а вопрос легитимности применения этого, уже прочно вошедшего в обиход, термина выходит за рамки данной статьи).

В середине прошлого века в самых разных областях культуры шли активные эксперименты по поиску нового художественного языка – и музыка не была исключением. Однако экспериментальность и новаторство приемов, которыми пользовался Райх отнюдь не были самоцелью, изобретением ради изобретения, как это может показаться на первый взгляд. Он стремился найти способ выразить то, что было не уместить в рамки стандартных тонально-темпоральных структур, подобраться к возможности говорить на свободном от диктата автора языке, дать возможность музыке говорить самой, следуя не субъективным, но объективным, универсальным законам. На примере Райха мы можем наблюдать как сознательное

ограничение языка приводит к появлению новых форм выразительности. Так, один из основных приемов в раннем творчестве Райха – фазовый сдвиг, предполагающий постепенное расхождение двух одинаковых партий во времени. Параллельные последовательности, обыгрываемые в произведении, начинаются с исходного пункта синхронно, но расходятся между собой с течением времени, создавая напряжение, которое разрешается в конце, когда последовательности снова сходятся, но уже в другой вариации. В результате один и тот же канон в начале и в конце звучит как разные ступени развития. Почему такой, казалось бы, незатейливый прием дает музыке заговорить по-новому?

Чтобы ответить на этот вопрос, обратимся к одному из самых известных ранних сочинений Райха под говорящим названием «Piano Phase» («Фортепианная фаза»), написанному в 1967 году для двух фортепиано. Это произведение представляет собой одну из первых попыток применить технику фазового сдвига, ставшую впоследствии визитной карточкой Райха, к живым инструментам.

В отличие от композиторов-классиков, Райх в своем творчестве стремился не раскрыть грани своих личных переживаний или реализовать полет своей фантазии, но наоборот – самоустраниться. Он создавал внеличностную и универсальную музыку, лишённую в своем содержании амбиций, стремлений, привязанностей. Даже само слово «создает» как и привычная концепция авторства не совсем применимы в данном случае. В отличие от классиков Райх не строит музыкальное повествование линейно – сцена за сценой, событие за событием. Райх задает принцип, алгоритм, по которому музыка рождается и развивается сама, свободно от авторского диктата. В некотором смысле это такой ненасильственный подход к музыке: пользуясь метафорой Томаса Гоббса¹, можно сказать, что Райх задает русло, по которому вода свободно течет в реке, плескаясь в лучах времени.

В музыке воды не услышишь контрастную смену декораций, мотив персонажа или развитие сюжетной линии, которые расставил, как фигурки на шахматной доске, композитор-классик, для которого каждая нота служит неким означающим, подчинена определенной сюжетной цели. На первый взгляд может показаться, что не происходит ровным счетом ничего: здесь отсутствуют события в привычном для человека понимании, отсутствует драма личности, темы добра и зла, любви и ненависти, подвига и предательства, словом, все те противоположности, что обусловлены субъективным восприятием. В отсутствии бинарных

¹ Гоббс Т. Левиафан, или материя, форма и власть государства церковного и гражданского // Гоббс Т. Собрание сочинений: В 2 т. Т. 2. М: Мысль, 1991. С. 162–164.

оппозиций, линейного сюжета и возможности разделить музыку на части остается лишь *длительностное настоящее* – вечное Теперь. Фактически, «Piano Phase» можно слушать с любого места, ничего не теряя, – начало и конец обусловлены лишь моментом начала или конца исполнения. Эта музыка буквально толкает нас в водоворот настоящего, освобождая от гнета прошлого и цепей будущего, от воспоминаний и ожиданий – иллюзий, которые подчас кажутся столь реальными, что заслоняют действительность текущего момента. Чем более сосредоточенным и вдумчивым будет прослушивание, тем полнее раскрываются все нюансы и моменты звучащей темы, которая развивается в ходе последовательного и плавного процесса. Сам Райх сравнивает это с наблюдением за минутной стрелкой часов – только сконцентрировавшись на ней некоторое время, мы можем заметить ее движение². Музыка Райха предлагает освободиться от линейности и субъективности восприятия, сопутствующих иллюзий и внять тому, что действительно существует сейчас, осуществив своеобразную музыкальную медитацию.

Сюжет здесь априори отсутствует – какой может быть сюжет у бесконечно длящегося потока воды в реке или плещущихся в море волн? Но разве не засматриваемся мы иной раз и на обыденные, казалось бы, всплески воды, на отражение солнца в ней? Разве не красива вода, стоит только, оставив свои личностные заботы и тревоги, сконцентрироваться на ней, влиться в нее, полностью отдавшись созерцанию мельчайших ее частиц? Именно в это созерцательное, медитативное состояние и погружает нас музыка фазового сдвига, текучая и непрерывная как поток постоянно возникающих и исчезающих дхарм, составляющий наше существование. Именно здесь кроется причина того странного парадоксального ощущения одновременного стазиса и развития, будто ничего не меняется, но вместе с тем появляется что-то новое. Любая музыка, конечно же, дискретна на некотором уровне, однако Райх организует поток музыки таким образом, что перед слушателем он разворачивается непрерывно и становится практически невозможно указать конец одного и начало следующего такта, да и сама попытка это сделать становится бессмысленной. Здесь уместна аналогия с киноплёнкой, состоящей из отдельных дискретных кадров, которые мы не замечаем при просмотре фильма, воспринимая его непрерывно. Два соседних кадра практически идентичны, различия же нарастают и проявляются постепенно. В этом аспекте «Piano Phase» может служить живой иллюстрацией буддийского учения о мгновенности (*кишаникавады*) по которому каждая дхарма существует

² Reich S. Music as a Gradual Process // Reich S. Writings about Music, 1965–2000. Oxford and New York: Oxford University Press, 2002. P. 34–36.

одно ничтожно малое мгновение, сменяясь другой по закону причинной обусловленности – одному из универсальных, фундаментальных законов нашего мира, который раскрывает себя через музыку Райха.

Откуда же, однако, приходит это ощущение развития, изменения? Оно появляется вдруг, непредсказуемо, спонтанно. Слух в какой-то момент цепляется за выделяющийся из музыкального потока призывок, гармоничный резонанс или странный ритмический отскок, будто бы за неожиданный всплеск воды. Структура потока изменилась и некоторое время он течет как будто бы без изменений, синхронизировано, но вдруг опять всплеск и поток снова течет по-другому. Характерно, что момент таких всплесков определяется отнюдь не композитором, а логикой музыкального потока и слушателем, он произволен и случаен для слушателя (хоть и детерминирован на недоступном слушателю дискретном уровне). Музыка приобретает здесь спонтанный характер, она разворачивается исходя из себя. Так работают модели нейронных сети глубокого обучения: программист задает принцип работы модели, ее структуру, но не сами нюансы ее работы – признаки, которые нейронная сеть сама генерирует в ходе своей работы. Эти признаки зачастую невозможно предсказать заранее и как-либо интерпретировать по завершении обучения.

Перманентное спонтанное самораскрытие, сопутствующее музыке Райха, выражает необратимую изменчивость мироздания, ведь речь идет не о развитии какого-то конкретного субъекта или изменении объекта, но о развитии и изменении как об универсальном законе, по которому течет река и не убывает энтропия. На долю композитора в такой модели остается открытие новых процессов и выстраивание на их основе музыкального материала, после чего процесс начинает двигаться сам по себе. Райх здесь уподобляется платоновскому демиургу из диалога «Тимей», который создает космос согласно выверенной им математической структуре (мировой душе), после чего космос гармонично развивается по заложенным в него законам.

Как и космос в «Тимее» Платона, который создается из упорядочивания изначального хаоса материи, музыкальный процесс Райха имеет дело с постоянно текучим и неоформленным звуковым хаосом, элементы которого обретают смысл только будучи организованы в единый поток. Также и смысл произносимых слов, согласно «Тимею», не складывается из составляющих слово букв и фонем, напротив – слова обретают смысл лишь являясь включенными в единую структуру, подчиненную определенной цели. И ведущим

³ Пleshков А.А. Философия языка в диалоге Платона «Тимей» // Вестник Ленинградского гос. ун-та им. А.С. Пушкина. 2015. № 1. С. 7–18.

принципом организации хаоса в музыку Райх выбирает репетитивность – потенциально бесконечное вращение по кругу. Сам репетитивный процесс несущей в своей основе строгий ритм может служить метафорой времени, которое по замечанию платоновского Тимея бежит «по кругу согласно [законам] числа»⁴. Именно этот универсальный ритм времени организует жизненные циклы планет и человека, упорядочивая бытие космоса.

Коль скоро именно связность и единство могут служить универсальными критериями, которые отличают музыку от шума, то условием музыки является изоморфизм восприятия (слуха) и воспринимаемого, которое в принципе может состоять из абсолютно любых звуков. И если классические композиторы дают пространство для интерпретации услышанного, то Райх в своем творчестве предоставляет слушателю широкую вариативность способов быть услышанным. Прослушивание музыки становится сродни ритуалу, освобождающему от шелухи личностного восприятия, что дает слушателю шанс приобщиться не только к музыкальному, но и вселенскому процессу.

Библиография

Гоббс Т. Левиафан, или материя, форма и власть государства церковного и гражданского //

Гоббс Т. Собрание сочинений: В 2 т. Т. 2. М: Мысль, 1991. С. 3–547.

Платон. Тимей // Платон. Собрание сочинений: В 4 т. Т. 3. М.: Мысль, 1990. С. 421–501.

Плешков А.А. Философия языка в диалоге Платона «Тимей» // Вестник Ленинградского гос. ун-та им. А.С. Пушкина. 2015. № 1. С. 7–18.

Reich S. Music as a Gradual Process // Reich S. Writings about Music, 1965–2000. Oxford and New York: Oxford University Press, 2002. P. 34–36.

⁴ Платон. Тимей // Платон. Собрание сочинений: В 4 т. Т. 3. М.: Мысль, 1990. С. 413.