

ПОНЯТИЕ СТРУКТУРНОЙ КОМБИНАТОРИКИ И ЕЕ РОЛИ В КОМПОЗИЦИОННОМ ПРОЦЕССЕ XX ВЕКА

*Работа представлена кафедрой музыкального воспитания и образования РГПУ им. А. И. Герцена.
Научный руководитель – доктор искусствоведения, профессор Г. П. Овсянкина*

В статье рассматривается проблематика архитектоники композиционного процесса в музыке XX в. на основе обобщения тенденций композиционного мышления в эпоху постмодерна, констатируется создание нового подхода под названием «структурная комбинаторика» – как метода структурирования музыкального материала, ставится проблема изучения концептуального хронотона, рассматриваются базисные положения о процессах взаимодействия структурных объектов на основе композиционных и трансформативных моделей, делается вывод о необходимости рассматривать композиционный процесс с иных позиций и разрабатывать соответствующий аналитический аппарат.

Ключевые слова: *аналитический аппарат, архитектоника композиционного процесса, композиционные и трансформативные модели, композиционное мышление, композиционный процесс, концептуальный хронотоп, структурная комбинаторика, структурирование музыкального материала, структурные объекты.*

CONCEPT OF STRUCTURAL COMBINATORICS AND ITS ROLE IN THE COMPOSITIONAL PROCESS OF THE 20TH CENTURY

The article is devoted to the problems of architectonics of the compositional process in music of the 20th century. Generalising the tendencies of compositional thinking in the epoch of postmodernism, the author states the creation of a new approach called “structural combinatorics” as a method of structuring of musical material. The problem of studying the conceptual chronotope is brought up. The basic statements on the processes of interaction of structural objects are examined in terms of compositional and transformational models. The author comes to the conclusion about the necessity to consider the compositional process from different positions and to elaborate a corresponding analytical apparatus.

Key words: *analytical apparatus, architectonics of the compositional process, compositional and transformational models, compositional thinking, compositional process, conceptual chronotope, structural combinatorics, structuring of musical material, structural objects.*

Проблемы архитектоники извечно являлись одними из важнейших в искусстве музыкальной композиции, отражая социально-духовный феномен той или иной эпохи, в частности ее философско-эстетические концепции. Однако в начале XXI в. в результате сложнейшей эволюции, которую претерпело музыкальное искусство, эти проблемы стали особенно актуальными. В связи с кризисом в начале XX в. *мажоро-минорного ладового универсума* (в дальнейшем – *тональный универсум*) как единой композиционной системы в течение столетия появился целый ряд альтернативных систем и подходов. Несмотря на то, что большинство этих систем концентрировалось вокруг проблемы звуковысотности, тем не менее единой системы, которая бы позволила решить проблему организации музыкального материала на всех уровнях, как это происходило в тональном универсуме, создано не было. Неизбежным (во многих случаях) явился отказ от *композиционных моделей* и форм классической музыки. При этом в каждой новой звукоорганизующей системе создавались свои методы структурирования музыкального материала, которые нередко были характерны только для одного произведения (или авторского стиля).

В результате обобщения многообразной практики новой трактовки структурных эле-

ментов музыкального материала, новых приемов работы с ним и понимания синтаксических единиц возникла потребность найти некий «общий знаменатель» между всеми новациями и достичь иного уровня осознания композиционных процессов. Тем более, это актуально для начала XXI столетия, когда *ретро тенденции* – возвращения к старому с попытками использования его в новой перспективе, и *принцип синтеза* обрели статус ведущих характеристик эпохи постмодерна, а разнообразие композиционных подходов стало исключительно многочисленным. Наметился принципиально иной тип композиционного мышления – *гибкий и обобщающий* все достижения в сфере музыкального языка и формы. На основе этого типа мышления сложился новый композиционный подход, который следует обозначить термином «*структурная комбинаторика*»* (*СК*) – т. е. *метод структурирования музыкального материала*, основанный на обобщенных принципах системного комбинирования музыкальных элементов.

Данный подход предполагает рассмотрение музыкальных структур и процессов построения произведений как с точки зрения архитектоники в целом, так и с позиций специфичности сочинения и его музыкального языка. *СК*, будучи исторически обусловленной композиторской практикой и теоретиче-

ски обоснованной достижениями музыкально-ведческой мысли, представляет собой осознание и обобщение существующих тенденций и достижений в искусстве музыкальной композиции. Этот метод коренным образом отличается от канонических звукоорганизующих и композиционных систем, например полифонии строгого стиля или додекафонии. Он позволяет свободно структурировать музыкальный материал вне зависимости от природы его звуковысотной и синтаксической организации, не находится в оппозиции ни к каким специфическим атрибутам и формообразующим особенностям того или иного музыкального языка.

Главный принцип структурной комбинаторики – это *варьирование и комбинирование* или *варьированное комбинирование* структурными элементами. Благодаря различным системным комбинациям образуются их разнообразные варианты, которые способствуют созданию музыкального произведения как целостной системы.

Нужно отметить, что любой тип структурирования предполагает некую последовательность приемов системного варьирования. Если варьирование не подчиняется каким-либо системным законам, то в структуре теряются единство и согласованность между элементами построения. Методы системного варьирования извечно существовали в композиторском процессе, развиваясь и изменяясь. Можно проследить эволюцию **комбинаторного** мышления в западноевропейской музыке, например, от импровизационной вариантности Средневековья до *системно-структурной вариантности* в мажоро-минорной музыке, проявляющейся на всех уровнях структуры произведения и достигшей своего пика в эпоху позднего романтизма.

Однако именно в начале XX в. в результате прекращения тотального господства ладотонального мышления, СК как бы теряет свою функциональную принадлежность к тональному универсуму и становится сама некой абстрактной системой, своего рода *объективным «процессором»*** в работе с музыкальными структурами***. Музыкальный континуум превращается в как бы ничем

не ограниченное *концептуальное время-пространство*, где возможно становление любых звуковых структур и использование любых методов их системного варьирования в соответствии с поставленной художественной задачей. В качестве примера можно привести произведения таких композиторов как К. Пендерецкий («Страсти по Луке»), В. Лютославский (Симфонии № 2–4), Дж. Кейдж («Астральные этюды»), Д. Лигети («Атмосферы» – микрополифоническое вариантное структурирование) и др.

В связи с изменившимся статусом СК возникает насущная потребность в изучении общих принципов структурирования **концептуального хронотопа******. Его можно понимать в нескольких смыслах. Во-первых, как *время-пространство* в целом, в котором существуют различные звуковые структуры: мотивы, фигуры, паттерны и более крупные *структурные объекты*, вплоть до различных совмещенных музыкальных систем. Во-вторых, как выражение **уникального концептуального время-пространства** данной музыкальной системы и ее атрибутов (например, хроматический кластер не является атрибутом **ладотонального концептуального время-пространства**, а трезвучие – додекафонного). В-третьих, как **индивидуально организованное концептуальное пространство** (КП) произведения (или его части), которое отображает динамику взаимодействия присущих только данному произведению структурных объектов. При этом подразумевается структурирование взаимосвязей между объектами как по горизонтали – во временном континууме, так и по вертикали – в одновременном сопряжении.

В результате изучения процессов *взаимодействия структурных объектов*, можно говорить об их **функциях, местоположениях и сдвигах** в КП произведения. Например, анализ финала Симфонии С-dur «Юпитер» Моцарта указывает на наличие мотивов, которые на базе уникального КП мажоро-минорного функционального мышления взаимодействуют между собой по вертикали и горизонтали с использованием имитационной техники. Или в сонатной форме функ-

циональное местоположение в экспозиции таких структурных компонентов, как главная и побочная партии, сопоставляется с их функциональным местоположением в репризе.

Не менее значимым является внедрение элементов одной музыкальной системы в другую (к примеру, таким было бы привнесение острых диссонансов – порождения системы XX в. – в диатоническую фактуру мотетов Палестрины). В этом случае структурное соединение этих элементов происходит в индивидуальном КП данного произведения. В частности, такое явление наблюдается в Симфонии Л. Берио, где в индивидуализированную атонально организованную фактуру «вплетена» цитата из Второй симфонии Г. Малера, или в Концерто гротто № 2 А. Шнитке, в котором барочные интонации перемежаются с не ладотональными элементами.

Логика изменений в структурных компонентах и их **функциональных сдвигов** в произведении диктуется несколькими факторами. Во-первых, КП определенного музыкального языка с его *композиционными моделями*, например, fuga, соната, симфония (о композиционных моделях см. в исследовании А. С. Соколова [4]). Во-вторых, моделью данного произведения, т. е. *КП с индивидуальными структурными компонентами*. (Следует заметить, что классические композиционные модели, не будучи востребованными в авангардной музыке, даже в сочинениях развивающих классические традиции зачастую становились частью *индивидуального КП*.) В-третьих, **моделями трансформаций**, с помощью которых осуществляются трансформации элементов в данной структуре. Они подразделяются на модели, присущие данному музыкальному языку, и на индивидуализированные модели, характерные для отдельно взятого композитора. Например, развитие материала в фортепианных сонатах Бетховена основывается как на общих

моделях мажоро-минорной системы, так и на индивидуальных моделях авторского стиля. В музыке не ладотональной организации, где отсутствует общепринятая система и все проистекающие из нее виды моделей – композиционные и **трансформативные**, структурирование становится личной прерогативой композитора и происходит на основе индивидуально построенного КП.

Все отмеченное предполагает новое понимание архитектоники композиционного процесса. В результате этого понимания станет возможным с иных, более объективных позиций оценить музыку не только Новейшего времени, но и XVII–XIX вв., становящуюся при таком подходе «частным случаем» в истории формирования музыкальных структур.

В заключение подчеркнем, что целый ряд понятий и терминов ладотональной музыки не всегда приемлем при анализе произведений иной звуковысотной организации. Следовательно, наряду с проблемами понятийного характера возникают также проблемы и аналитические, так как ко многим стилям и направлениям Новейшего времени традиционный музыковедческий анализ не применим. В частности, понятие *мотив* с трудом или вообще не применимо к сложной структуре, начинающей Вторую симфонию В. Лютославского или к камерной пьесе «De Natura Sonoris № 2» К. Пендерецкого. В перспективе требуется создание современного понятийного и аналитического аппарата для работы с разнообразными структурными объектами, которые не укладываются в рамки традиционной теории (в этом направлении сделаны только первые шаги). Предположительно, такой аппарат мог бы включать, наряду с традиционными терминами и новые, дополняющие и расширяющие их смысл, наведя понятийный и аналитический мост между старым и новым.

ПРИМЕЧАНИЯ

*«Комбинаторика, раздел математики, в котором изучаются простейшие “соединения”. Перестановки-соединения, которые можно составить из n предметов, меняя всеми возможными способами их

порядок...» [3, с. 606]. О комбинаторике в музыке было заявлено еще в научных трактатах XVIII в. См. работы: *Ratner L., Гервер Л. Л., Черной М. Р.* и др. [7; 2; 5].

Структура – «совокупность устойчивых связей объекта, обеспечивающих его целостность и тождественность самому себе, т. е. сохранение основных свойств при различных внешних и внутренних изменениях» [3, с. 1276]. В музыковедении, по свидетельству М. Ш. Бонфельда, термин «достаточно широко используется как в отечественной, так и в зарубежной аналитической науке и практике. Диапазон его смыслов весьма объемён – от синонимического отношения к термину “форма” и вплоть до выхода за пределы собственно формальной организации целого» [1, с. 113].

**Термин «процессор» метафоричен. Он подразумевает своего рода системный вычислительный центр наподобие компьютерного процессора.

***Серийная музыка в этом аспекте не обсуждается. По нашему мнению не исключено, что ее создание явилось безуспешной попыткой найти *монолитный музыкальный универсум* взамен ладотональному. После Второй мировой войны развитие композиционного мышления направлено к свободному структурированию материала и отказу от какой-либо монолитной системы.

****В музыковедении термин «хронотоп» (как «художественный хронотоп») используется К. И. Южак в работе «Теоретический очерк полифонии свободного письма» [6, с. 4, 66]. Он взят К. И. Южак у М. М. Бахтина, включившего понятие хронотопа в литературоведение (ученый позаимствовал его из математического естествознания, где тот обосновывается теорией относительности А. Эйнштейна). М. М. Бахтин трактует термин как «художественный хронотоп» [см.: 6, с. 74, 77].

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Бонфельд М. Ш.* Анализ музыкальных произведений. Структуры тональной музыки: в 2 ч. М.: Владос, 2003. Ч. 1. 256 с.
2. *Гервер Л. Л.* Ars Combinatoria в музыке Моцарта // Моцарт. Проблемы стиля: сб. трудов. М., 1996. Вып. 135. С. 68–77.
3. Сов. энциклопедический словарь. М.: Сов. энциклопедия, 1984.
4. *Соколов А. С.* Музыкальная композиция XX века. Диалектика творчества. Исследование. М.: Музыка, 1992. 230 с.
5. *Черная М. Р.* Пианист и фигурационное письмо: монография. Тверь, 2005. 120 с.
6. *Южак К. И.* Теоретический очерк полифонии свободного письма. Петрозаводск: Карелия, 1990. 84 с.
7. *Ratner L.* Ars Combinatoria. Chance and choice in the 18-th century music // Studies in the 18th century music. London, 1970. P. 341–362.

REFERENCES

1. *Bonfel'd M. Sh.* Analiz muzykal'nykh proizvedeniy. Struktury tonal'noy muzyki: v 2 ch. M.: Vlados, 2003. Ch. 1. 256 s.
2. *Gerver L. L.* Ars Combinatoria v muzyke Motsarta // Motsart. Problemy stilya: sb. trudov. M., 1996. Vyp. 135. S. 68–77.
3. Sov. entsiklopedicheskiy slovar'. M.: Sov. entsiklopediya, 1984.
4. *Sokolov A. S.* Muzykal'naya kompozitsiya XX veka. Dialektika tvorchestva. Issledovaniye. M.: Muzyka, 1992. 230 s.
5. *Chernaya M. R.* Pianist i figuratsionnoye pis'mo: monografiya. Tver', 2005. 120 s.
6. *Yuzhak K. I.* Teoreticheskiy ocherk polifonii svobodnogo pis'ma. Petrozavodsk: Kareliya, 1990. 84 s.
7. *Ratner L.* Ars Combinatoria. Chance and choice in the 18-th century music // Studies in the 18th century music. London, 1970. P. 341–362.