

Умберто Еко

**ВІДКРИТИЙ ТВІР: ФОРМА І НЕВИЗНАЧЕНІСТЬ У СУЧАСНИХ  
ПОЕТИКАХ (ФРАГМЕНТИ)  
[Поетика відкритого твору]**

*У матеріалі представлено фрагменти з дослідження “Відкритий твір” відомого сучасного італійського філософа, письменника, культуролога Умберто Еко. Вибране з цієї праці, в якій розкриваються новітні тенденції у мистецькому баченні дійсності, стосується музичного мистецтва. Аналізуючи низку музичних творів композиторів-авангардистів ХХ сторіччя, автор доходить висновку, що відкритість мистецького твору робить його споживача (глядача, в музиці – слухача) дієвим учасником мистецтва, тобто його співавтором.*

*Ключові слова: відкритий твір, композитор, інструментальна музика, поетика, форма, структура, інтерпретація.*

*Материал представляет собой фрагменты исследования “Открытое произведение” известного современного итальянского философа, писателя, культуролога Умберто Эко. Избранное из этого труда, в котором рассматриваются новейшие тенденции в художественном видении действительности, касаются музыкального искусства. Анализируя ряд музыкальных произведений композиторов-авангардистов ХХ столетия, автор приходит к выводу, что открытость произведения делает его потребителя (зрителя, в музыке – слушателя) действенным участником произведения, то есть – его соавтором.*

*Ключевые слова: открытое произведение, композитор, инструментальная музыка, поэтика, форма, структура, интерпретация.*

*There are presented fragments from research “Opened work” by the known modern Italian philosopher, writer Umberto Eco. It is chosen from this labour in which the newest tendencies open up in artistic vision of reality, touches a musical art. Analysing the row of pieces of music by composers-avant-gardists of XX century, an author comes to the conclusion, that the openness of artistic work does his user (spectator, in music – listener) the effective participant of art, that by his co-author.*

*The key words: opened work, composer, instrumental music, poetics, form, structure, interpretation.*

Серед творів сучасної інструментальної музики можна виділити групу композицій, які мають спільну рису: ось вони залишають винятково багато свободи виконавцеві, який не тільки може, як у традиційній музиці, інтерпретувати вказівки композитора згідно з власною вразливістю, але понад це має право, а навіть повинен, впливати на форму твору, окреслюючи в акті творчої імпровізації тривалість нот чи послідовності звуків.

1. У *Klawierstück XI* Карлгайнц Штокгаузен (Karlheinz Stockhausen) пропонує низку музичних уривків, поміж яких виконавець вибирає найперше той, від якого твір розпочне, а потім почергово – наступні уривки. Свобода, залишена виконавцеві, впливає тут з “комбінаторної” структури творів, що дозволяє самостійно “монтувати” (по)черговість музичних фраз.

2. *Sekwencja* для флейти соло Лючано Беріо (Luciano Berio) пропонує виконавцеві музичний матеріал, у якому виклад звуків і динаміка є визначені, натомість, про тривалість нот і про те, з якою частотою вони будуть виконуватися, вирішує виконавець, керуючись відповідно метрономічною пульсацією.

3. Анрі Пуссер (Henri Pousseur) пояснює, що його композиція “Scambi”<sup>1</sup> – “це не тільки твір, як поле можливості, а запрошення до вибору. Композиція складається з 16 музичних розділів. Кожен з цих перебігів можна поєднати з двома іншими, не порушуючи логічної тяглості твору: два перебіги починаються ідентично (згодом розвиваються інакше), натомість два наступні, навпаки, ведуть до однакового розв’язання. Можливість початку і закінчення твору довільним перебігом дозволяє на значну кількість хронологічних комбінацій. Понад те два перебіги, що ідентично розпочинаються, можна зісинхронізувати, творячи тим самим впорядковану структуральну поліфонію... Уявімо собі, що ці формальні пропозиції будуть записані на магнітофонних стрічках, які кожен може придбати. У цьому випадку відповідні акустичні пристрої дозволили б самим слухачам у власному домі створити з цих формальних пропозицій не записану досі музичну фантазію, що дає свідчення індивідуальної вразливості на звукову матерію та її уклад у часі” (А. Пуссер).

4. У III-й фортепіанній сонаті П’єра Булеза (Pierre Boulez) 1-а частина (Formant: Antiphonie) складається з 10-ти музичних відтинків, записаних на 10-ти окремих картках, якими можна маневрувати як фішками (навіть, якщо не всі комбінації допустимі); 2-га частина (Formant II: Trope) складається з 4-х перебігів циклічної структури, причому виконавець розпочинає від довільного відтинку, єднаючи його з рештою так, ніби цикл залишився замкненим. У середині окремих перебігів можливість інтерпретації є обмеженою. Тим паче один з них – Parenthèses – починається справді від такту в окресленому темпі, але потім вміщує в собі розлогі дужки, темп яких залежить від виконавця, вказівки композитора заторкують тільки те, як належить поєднувати пасажі (напр., *sans retenir, enchaîner sans interruption* і т. д.).

У всіх цих випадках (а це чотири приклади з-посеред багатьох) одразу впадає у вічі велика різниця між цим типом музичних переказів і переказів, до яких призвичаїла нас класична традиція. Простіше кажучи, цю різницю можна означити таким чином: твір класичної музики, напр., fuga Баха, “Аїда” чи “Свято весни” (“Весна священна”), був об’єднанням звуків, організованих композитором в означений спосіб і замкнений та переказаний (переданий) за допомогою умовних знаків, які мали так покерувати виконавцем, аби він правильно відтворив форму, народжену в уяві автора. Нові музичні твори не творять одразу переказів окреслених і закінчених, не мають однозначного виразу, однак дають можливість творення різних форм, в залежності від ініціативи виконавця. Проте це не є твори закінчені, які треба пізнати і відтворити у визначеній формі, але “відкриті” твори, яким остаточно форму надає інтерпретатор, у моменті, коли виконує роль посередника. [Зараз потрібно у вступі усунути непорозуміння, які можуть повстати: є очевидною річчю, що практична дія інтерпретатора-виконавця (музикант, який виконує музичний твір, чи актор, що рецитують текст) і дія інтерпретатора-споживача (людину, яка дивиться на картину або читає тихо вірш, чи також, яка слухає твір у чужому виконанні) відрізняються між собою. Однак в естетичному аналізі обидва випадки будемо трактувати як різні прояви тієї самої інтерпретаційної засади. Кожна лектура, кожне споглядання, кожне естетичне переживання твору мистецтва складає своєрідний вид індивідуального “виконання”. Поняття процесу інтерпретації охоплює усі ці засади... Очевидно, може статись, що твір, який для виконавця (музиканта, актора) є “відкритим”, публіка сприймає як однозначний висновок дефінітивного вибору, здійснений виконавцем, залишає сприймаючому можливість іншого вибору, до якого той же споживач є запрошеним (з приміток У. Еко – В. Г.)].

Звичайно, твори Беріо чи Штокгаузена є “відкритими” у менш метафоричному, більш конкретному сенсі. Це “не закінчені” твори, які автор намагається довірити споживачеві ніби частини якогось механізму і ніби не дбаючи про їхню подальшу долю. Можливо, це парадоксальний і неточний погляд, але музичний досвід дає нам право оперувати метафоричною багатозначністю – що, можливо, є настільки корисним, наскільки цікавлячий нас аспект згаданих експериментів схиляє до рефлексії над тим, які причини

впливають на те, в якому напрямі рухається сучасний мистець, які культурні чинники і які зміни естетичної вразливості на це вплинули, і як слід дивитися на подібні експерименти з точки зору теоретичної естетики.

У всіх досі обговорених прикладах категорія “відкритості” була застосована часто до різних ситуацій, але, загально кажучи, усі ці види творів значно відрізнялись від поствебернівських композицій, про які говорили вище (на початку). Від бароко аж до сучасних поетик символізму концепція багатозначного твору, щоправда, постійно вдосконалювалася, однак аналізовані дотепер приклади вказували нам на “відкритість”, сперту на теоретичній та інтелектуальній співпраці споживача, який повинен вільно інтерпретувати твір мистецтва вже створений, організований і оснащений в структуру (навіть, якщо ця структура допускає безконечну кількість інтерпретацій). В той же час композиція типу Scambi Пуссера подає щось більшого: наскільки слухач твору Веберна вільно реорганізував певну серію повідомлення в рамках запропонованого йому (і вже вповні створеного) світу звуків, настільки в Scambi споживач організовує твір і надає йому структуру в матеріальній співпраці з автором. Співпрацює в постанні твору. Це не означає, що ця різниця вирішує про більшу чи меншу вартість творів цього типу у порівнянні з творами вже готовими. У наших міркуваннях займаємось різними поетиками під кутом зору культурних ситуацій, які віддзеркалюють і співтворяють, а не естетичною вартістю творів. Йдеться про те, що композиція типу Scambi Пуссера (чи інші твори нами цитовані) ставить перед нами нову проблему і диктує нам відрізнити у сфері “відкритих” творів вужчу категорію творів, які матеріально не закінчені, і тому вони можуть приймати різні непередбачені структури, – творів, які можемо окреслити як “твори в русі”. Факт, що в музичній структурі вже не обов’язково є послідовність, сам факт, що в серійній музиці не існує тональна система, яка дозволяє на основі передумов робити висновки про черговість окремих музичних перебігів, відповідає кризі засади причинності. Логіка двовартісна, яка опирається на класичному протиставленні правди і фальші, факту і його протилежності, вже не є єдиним інструментом пізнання, що втілюється в утворенні багатовартісних логік, для яких, наприклад, однією з категорій пізнання є невизначеність. Власне в такому науковому контексті народжується нова поетика, згідно якої твір мистецтва є позбавлений обов’язкового й можливого до передбачення закінчення, а свобода інтерпретатора стає формою тієї самої переривчастості, з якою маємо справу в сучасній атомній фізиці.

Так само як в Книзі Малярме, так в музичних композиціях, якими ми займалися, спостерігаємо стремління, щоб виконання твору не означало його остаточної втрати сутності. Кожне виконання виповнює даний твір, не вичерпуючи його можливості, кожна реалізація надає творові кшталт (форму), доповнюючи низку дотеперішніх реалізацій, кожне прочитання виражає твір у комплектний та задовільний спосіб, водночас некомплектний і неповний, бо не дає нам симультанного образу усіх можливих його інтерпретацій.

Різнобічний світ серіальної композиції, світ, у якому споживач змушений сам будувати свою систему реляції, творить його з музичного матеріалу, у якому всі перспективи мають ту саму вартість, є дуже близький часопросторовій візії всесвіту Айнштейна, де “все, що є для нас минулим, сучасним і майбутнім, складає монолітну цілісність, а поєднання подій, що наступають одна за одною (як нам здається), які складаються на екзистенцію частки матерії, є репрезентоване крізь одну лінію, всесвіту частини... Кожний вчений водночас із плином часу відкриває, що (...) нові відтинки часопростору, які виникають як чергові аспекти матеріального світу, хоч у дійсності є поєднання подій, які творять часопростір, існував до того, заки вчений здійснив його відкриття” (Louis de Broglie).

“Sekwencja” Беріо у виконанні двох різних флейтистів, “Klavierstück XI” Штокгаузена чи “Mobile” Пуссера виконані різними піаністами (або дворазово тими самими) не будуть ніколи ідентичними, хоч виконання ці ніколи не будуть цілком довільними. Потрібно їх розуміти як реалізацію формотворчої здатності, яка діє в сильно зіндивідуалізований

спосіб на матеріалі, який початково запропонований автором.

Наприклад, протягом багатьох літ слухаємо і захоплюємось якимось музичним твором, однак надходить момент, коли стверджуємо, що подобається він нам тому, що ми звикли вважати його за чудовий. В дійсності приємність, яку відчуваємо, слухаючи даний твір, це спогад зворушень, які колись отримували. Насправді, не відчуваємо зараз жодного захоплення, а збайдужіння на дію подразників вразливості не пробуджує нашої уяви, ні інтелігентності до нових інтерпретаційних пригод.

...Повертаючись після довшої перерви до даного твору, знаходимо в ньому знову джерело нових, неочікуваних навіювань.

Ту вартість, яку сучасне мистецтво реалізує в намірений спосіб, прагне також досягнути серійна музика, звільнюючи слухачів від зобов'язуючих канонів тональності і примножуючи параметри, які дозволяють організувати і відбирати звуковий матеріал різними способами.

...пережити, оцінити і вияснити естетичний успіх мистецьких форм можна тільки розглядаючи їх з точки зору тієї вартості (іншими словами, не можна оцінити атональну композицію, якщо не взяти до уваги той факт, що вона тяжіє до реалізації відкритості визначеного виду у стосунку до закритих засад тональної граматики і має вартість тільки тоді, коли вдається їй це повністю).

[Застосування до музичного висловлення]

Перенесемо тепер наші міркування на площину музики: класична соната становить розклад правдоподібностей, в межах якого легко передбачити наступність і накладання тем. Тональна система пропонує також певні засади правдоподібності, які сприяють тому, що приємність і увага слухача впливають з очікування на визначені розв'язання при розвитку теми, яка спирається на тоніку. В межах цих систем мистець здійснює безперервні відступи від можливої схеми та урізноманітнює до безконечності цю елементарну схему, яку творять усі наступні звуки гами. Додекафонічна система є істотно також певною системою правдоподібностей. Коли в сучасній серіальній композиції композитор здійснює вибір серії звуків, які можна поєднати різними способами, тим самим пориває з конвенціональним (умовним) ладом тонічної правдоподібності і впроваджує певний нелад, який – у стосунку до початкового ладу – є дуже значний. Однак, той самий мистець в свою чергу творить нові типи організації, які, протиставляючись старим типам, відкривають широкі можливості диспонування переказами, а отже подають велику кількість інформації, рівночасно допускаючи (до) постановня нових видів висловлення чи нових значень... Це не перебільшує естетичний результат: Eine Kleine Nachtmusik скаже нам більше (подасть нам більше інформації, дужче нас збагатить), ніж тисяча дивацьких поєднань звуків, визволених з тональної системи. Хотів би також тут підкреслити, що нова музика тяжіє до певних визначених конструкційних розв'язань, вишукує такі структури висловлювання, в яких головною метою стає можливість різноманітних розв'язань.

У листі Веберна до Гільдегарда Джоуна (Hildegard Jone) читаємо: “Я знайшов серію (тобто дванадцять звуків), яка вже сама в собі охоплює певну кількість внутрішніх реляторів між цими 12-ма звуками. Нагадує це відому формулу стародавніх:

SATOR

AREPO

TENET

OPERA

ROTAS1

Можна її читати вздовж, то поперек і з гори вниз, догори на низ... і т.д.” (Anton Webern. Briefe an H. Jone und J. Humplick. – Wien, 1959).

Це виняткова річ, що Веберн звернувся власне до цього порівняння, щоб віддати ідею свого зібрання, бо цією широко відомою формулою, що надається до читання в різних напрямках, послуговуються теоретики інформації. Використовуючи техніку кросворду,

вони намагаються дослідити, скільки існує статистичних комбінаційних можливостей двох або більше поєднань літер, так, щоб щоразу виник інший комунікат. Приклад, яким скористався Веберн як аналогією, є типовим прикладом, до якого часто звертається статистика, теорія правдоподібності, матеріальна теорія інформації. Воістину, дивне це співпадіння. Не варто забувати, що для Веберна ця техніка була лише одним із засобів організації його музичного висловлювання, водночас коли в головоломці подібний комбінаторичний аналіз є метою самою по собі.

Набір складає елемент ладу, а тому поетика відкритості імплікує пошук джерела можливих переказів, що характеризується певним безладдям, намагається зреалізувати цю умову, не відмовляючись однак з пересилання зорганізованого комунікату...

[Інформація, лад і безладдя]

Абрагам Моль (Moles) у численних есеях в томі *Théorie de l'information et perception esthétique* здійснив ретельні дослідження над застосуванням теорії інформації в музиці. Згідно йому, інформація є прямо пропорційна до ступеня непередбачуваності і вагомо відрізняється від значення. Вона займається питанням багатого переказу в інформації, отже багатозначного і трудного в послідовності до декодування. Це є проблема, на яку ми вже звертали увагу: тяжіючи до максимуму непередбачуваності, прямуємо до максимуму безладдя, в обсязі якого не лише найпростіші, але усі значення стають неможливими до зорганізування. Ця проблема торкає *par excellence* музики, яка скеровує до процесу композиції. Полеміка між прихильниками авангардної музики та її противниками концентрується власне навколо можливості більшого чи меншого зрозуміння звукового факту, здатність якого перевищує усе, до чого призвичаєний слух, також як кожна система правдоподібності, яка має постать зінституціоналізованої мови. Для мене буде це завжди проблемою діалектики, яка виникає між формою та відкритістю, між вільною багатополюсністю і тривалістю даного – попри можливість різнорідних його інтерпретацій – твору.

... Автора відкритого твору, який пропонує споживачеві багато формальних світів, відділяє від хаосу, який не дає жодної естетичної приємності, заледве один крок; урятувати його може тільки застосування маятникової діалектики.

Типовим прикладом подібної ситуації є, на мою думку, ситуація композитора електронної музики, який, перебуваючи в необмеженому царстві звуків і шумів, може бути ними втягнений і подоланий. Він хоче подати слухачеві звуковий матеріал, максимально і цілковито виповнений свободою, попри те, постійно говорить про фільтрування і монтаж цього ж матеріалу: водночас стверджує, ніби мав намір скерувати це початкове безладдя до каналів з керованими можливостями. Насправді, різниці між розладом і сигналом об'єктивно не існує. Така різниця може бути лише наслідком запланованого акту. В електронній композиції різниця між шумом і звуком гине у свідомому акті творця, який жертвує слухачеві свою магму, щоб він сам собі її інтерпретував. Однак у тому прагненні до максимального безладдя і максимальної інформації композитор повинен, на щастя, дещо обмежити цю свободу, впроваджуючи модулі ладу: вони дозволять слухачеві перебувати керованим способом в цьому шумі, який він визнає за сигнал, якщо зорієнтується, що цей шум є результатом вибору і що значною мірою він став зорганізованим. "Якщо звуковий матеріал білого шуму є безформним, то який мінімальний порядок потрібно йому надати, щоб запевнити його тотожність, яким мінімумом спектральної форми треба його виповнити, щоб його індивідуалізувати?" – цілком слушно запитує А. Моль, акцентуючи на проблемах композитора власне електронної музики.

[Трансакція і відкритість]

Пригляньмося, яким способом мистецтво усіх часів тяжіє до пробудження в слухача свідомо неповного досвіду, раптово перерваного – з метою викликання в нього, через стан не заспокоєного очікування, природнього потягу до їх виповнення.

Задовільний аналіз цього психологічного механізму дає нам Леонард Мейєр (Leonard

Meyer) у своїй праці “Emotion and Meaning in Music” (“Емоції та значення в музиці”). Мейєр спирає свою аргументацію на засадах широко виявленої Гештальт-теорії. Він аналізує об’єктивні музичні структури під кутом їхнього зв’язку зі схемами нашої реакції – це аналіз переказу виповненого певним засобом інформації, який набирає вартості тільки у зв’язку з реакцією споживача і тільки під цією умовою істотно організується в значення.

... У музиці Мейєр бачить наступний процес: подразник презентується перед слухачем як багатозначний і недомовлений, пробуджуючи в ньому тенденцію до отримання задоволення – одним словом, доводить слухача до стану кризи, в тому розумінні, що він відчуває потребу знайдення якогось постійного пункту піднесення, який усунув би неясність. Власне тоді з’являється емоція, бо прагнення слухача до віднайдення відповіді залишається неочікувано затриманим. Коли б це прагнення залишилось заспокоєним, не було б цього емоційного шоку. Позаяк ситуація з непевною структурою або неясною організацією породжує потяг до її вияснення, кожна перешкода, що затруднює вияснення, викликає (по)чуттєвий шок. Ця гра стримань та емотивних реакцій надає музичному творові значення. І коли в щоденному житті виникають різноманітні критичні ситуації, які не знаходять розв’язання і зникають також випадково, як постали, у музиці стримування якогось прагнення набирає значення в тій мірі, в якій видимим стає пов’язання між потягом до розв’язанням і розв’язанням. Цикл: подразник – криза – виникаючий потяг – заспокоєння потягу – реконструкція ладу набирає значення тому, що залишається закритим. У музиці сам подразник, чи музика, активізує потяг, затримує його і веде до означених розв’язань.

Яким способом народжується цей потяг, про кризу якого виду йдеться, який вид розв’язань може задовільняти слухача – це все вияснене звертанням до Gestalttheorie. Цією психологічною діалектикою керують права форми, тобто права прегнації, “доброї кривої” прилеглості, еквівалентності і т. д. Слухач відчуває прагнення, аби процес розв’язався згідно з правилами симетрії, щоб був організований якомога найкращим способом, згідно певних психологічних моделей, які у відповідності з теорією постаті присутні як в речах, так і в наших психологічних структурах. Позаяк емоція постає внаслідок заблокування регулярності, тому потяг до створення доброї форми та пам’ять про попередній формальний досвід включаються до спостереження та породжують – у ситуації кризи, що постає – певні очікування, тобто передбачення визначених розв’язань, формальну префігурацію притриманих тенденцій. Якщо стан затримання продовжується, виникає приємність очікування, ніби почуття безсилля проти незнаного. Що більш неочікуваним буде розв’язання, то більшої надасть приємності. Відтак, якщо приємність постає внаслідок кризи, то очевидним є (згідно Мейєру), що правила форми можуть бути підставою розуміння музичного твору і можуть керувати – як цілістю – тільки за умови, що у процесі його розгортання будуть постійно порушуватися. Слухач очікує незвичних розв’язань, порушення правил, а тим самим у завершальній стадії розв’язання процесу стає повнішим і більш законним. У світлі теорії постаті “добра” є така конфігурація, яка природні явища приймає як необхідні в моменті, коли констатує в з’єднаній цілості. Чи музична форма має ті самі риси первинної стабільності?

У цьому місці Мейєр долає власний гештальтизм і визнає, що поняття оптимальної організації в музиці складає культурний елемент. Це означає, що музика не є універсальною мовою, що прагнення до таких, а не інших розв’язань є наслідком визначеного формування і музичної культури, зумовлених історично. Звукові явища, які для певної музичної культури складають елемент кризи, для іншої можуть бути такими правильними, що аж межують з монотонією. Не пов’язуємо даної цілості безпосереднім і бездіяльним способом – перцепція є актом організації, якого навчаємося, а навчаємося у певному суспільно-культурному контексті. У цьому контексті засади перцепції не є явищами чисто природними, але формуються під впливом визначених культурних моделей або, якщо вжити трансакційну термінологію, під впливом прийнятих форм, чи

системи наших уподобань і навичок, інтелектуальних переконань та емотивних уподобань, які формуються в нас як наслідок визначеного виховання, яке, в свою чергу, є витвором матеріального середовища, історичного і суспільного.

Так діється також у випадку поєднання музичних подразників – діалектика криз, очікувань, передбачень і задовільних розв'язань підлягає правилам, які діють на визначеному полі історії та культури. Музична культура Заходу, принаймні для початків нашого століття (XX-го – прим. перекладача), була тональною і власне в обсязі тональної культури певні кризи є кризами, а певні розв'язання – розв'язаннями. Якщо натомість будемо аналізувати музику примітивних народів або східну музику – дійдемо до інших висновків.

Однак, аналізуючи різноманітні музичні культури з метою виокремлення різних способів формальної організації, Мейєр у своїх міркуваннях дотримується наступних засад: кожна музична культура випрацьовує свій синтаксис, який спрямовує даного слухача, послуговуючись моделями сформованих реакціями даної культурної традиції. Кожна модель має свої правила, які в свою чергу стають правилами форми, а динаміка криз і розв'язань піддана певній конечності, усталеним формотворчим напрямом. Слухач прагне, щоб криза закінчилася заспокоєнням, хаос перетворився в лад, а порушені правила повернулись до визначеної норми, визначеної навиками певної музичної культури. Криза має для нас вартість з огляду на розв'язання, а слухач прагне розв'язання, а не кризи задля самої кризи. Усі приклади, вибрані Мейєром, відносяться до традиційної класичної музики, бо, істотно кажучи, його аргументація служить консервативній постаті у європейській музиці, або, іншими словами, складає психологічно-структурну інтерпретацію тональної музики.

[В іншій статті] Мейєрові здається, що впровадження елемента непевності, повної неясності до властивого пробабілістичного укладу, яким є музичний твір, є чинником, здатним визволити емоції. Стиль є певним розкладом правдоподібності, а свідомість правдоподібності міститься в слухачеві, дозволяє на формування припущень на тему консеквенції, які тягнуть за собою те, що вже наступило. Надати естетичний сенс музичному викладові означає усвідомити собі непевність і тішитися нею як дуже бажаною. Мейєр стверджує, що “музичне значення виникає тоді, коли попереджуюча ситуація – порушуючи респектування засад правдоподібності при розвитку музичного взірця – водночас залишає слухача в непевності щодо темпоральної і тональної природи очікуваного розвитку. Система, яка дозволяє на конституювання об'єднання символів за певною правдоподібністю, називається стохастичною системою, а спеціальний різновид цього процесу, в якому правдоподібності є консеквенцією попередніх випадків, називається процесом або ланцюгом Маркова”.

Якщо ствердимо, що музика складає систему тональних послідовностей. відтак існування одного музичного факту творить визначену правдоподібність започаткування існування іншого і якщо даний музичний факт проходить непоміченим, бо виник згідно того, чого сподівався слухач, одночасно непевність і емоція, які супроводжують її як консеквенція (а відтак і інформація), зменшується. Позаяк у ланцюзі Маркова непевність зменшується від того, як віддаляємось від вихідного пункту, композитор змушений до вдумливого впровадження за кожним кроком непевності з метою збагачення значення (читай: інформації) музичного викладу. На цьому власне й полягає засада звільнення, яка характеризує тональну систему і яка виникає з потреби постійного збурення нудоти правдоподібності. Подібно, як мова, музика вміщує певний ступінь надмірності інформації, яку композитор намагається постійно усувати, щоб збільшити зацікавлення слухача.

У цьому пункті своїх міркувань Мейєр повертається до теми незнищенності набутого досвіду і нагадує, що певна форма шуму, типова – попри шум акустичний – для музичного викладу, це шум культурний. Постає він внаслідок розбіжності між нашим способом реагування (сформованим завдяки набутому досвідові) та способом реагування,

накинемим даним музичним стилем. Під кінець Мейер критикує сучасну музику за те, що перебільшено трактуючи надмірність інформації, скеровує до властивого шуму, який перешкоджає нам у розумінні значення слуханого музичного твору. Іншими словами, Мейер зауважує – не як проблему до розв’язання, але як небезпеку, яку треба уникати – це коливання між інформативним безладдям і тотальною незрозумілістю, яка так непокоїла Мовлса. Відрізняючи непевність бажану від непевності небажаної Мейер, який ясно здає собі справу з історичного зумовлення і розвиткової здатності, які властиві наголошеній нами системі набутих форм, виключає можливість такої зміни прийнятих способів відчуття музики, щоб вона могла засадничо її змінити. Музична мова відтак є системою правдоподібностей, до якої неправдоподібність упроваджується помірковано. І тут виникає здогад, що коли й далі будемо рухатись у тому ж напрямі, то репертуар допустимих непевностей і, те, що колись було інформацією, стане звичайною надмірністю інформації. Це явище розповсюджене в легкій музиці, де вже немає місця ні для неочікуваності, ні на зворушення і нову пісеньку Клавдіо Вілла можна також легко передбачити, як передбачити пересилання побажань за визначену платню, які складені згідно з майстрованих схем, цілковито позбавлених додаткової інформації.

Кожна людина живе в межах визначеної моделі культури та інтерпретує пережитий досвід в опорі на засіб прийнятих форм як наслідок уже набутих форм. Стабільність цього нашого світу культури є важливою річчю, якщо ми хочемо розумно реагувати на постійні провокації середовища та організувати зовнішні чинники в об’єднання органічно пов’язаних досвідів. Здатність передбачення нашого сукупного досвіду перед хаотичними змінами – це одна з умов нашої екзистенції як розумних істот. Однак між утриманням нашої системи набутого досвіду в стані органічної цілісності і утриманням її в стані абсолютного непорушному існує певна різниця. Бо іншою рисою нашої екзистенції як мислячих істот є здатність розвитку нашого інтелекту і нашої вразливості так, аби кожен набутий досвід збагачував і модифікував систему попереднього досвіду. Система прийнятих форм повинна зберігати риси органічності в тому сенсі, що повинна розвиватись гармонійно, без стрибків і безформності, однак повинна розвиватись, а розвиваючись – змінюватись. На цьому суттєво полягає динамізм і поступ моделі культури деяких примітивних народів. Ці народи є примітивні не тому, що модель культури, який випрацювали на зорі своєї історії, є варварський і нежиттєвий (хоч був життєвим, коли його створено), але тому, що ця модель не зазнала еволюції.

Представники даної культури, пасивно переймаючи цю модель, не змогли осилити його початкових можливостей і обмежувались до використання первісного досвіду як порожніх формул, елементів ритуалу, недоторканих табу.

Небагато маємо підстав, щоб говорити про перевагу моделі сучасної культури Заходу над іншими моделями, одним з аргументів, що промовляє на її користь є однак пластичність, здатність реагування на кидані їй обставини виклику випрацюванням усе нових модулів адаптації і нових коректур та набутого досвіду (до модулів якого індивідуальна та колективна вразливість раніше чи пізніше пристосовується).

Це відноситься також до мистецтва, до кола тієї “традиції”, яка виглядає незмінною і не зміненою, але яка в дійсності ненастанно творила нові правила і нові догми внаслідок постійних революцій. Кожен великий мистець в межах визначеної системи постійно порушував її правила, творячи нові формальні можливості і ставлячи нові вимоги до мистецької вразливості. Слухач симфонії Брамса, музична вразливість якого сформувалась під впливом твору Бетговена, керувався засобами очікувань і передбачень безумовно іншими і багатшими, ніж слухач, вихований музикою Гайдна.

Однак поетики нової музики (а разом з ними все сучасне мистецтво і всі, хто вважає, що сучасна мова є відображенням глибоких постулатів нашої культури), закидають класичній традиції, що навіть її формальні інновації наново сформовану вразливість одразу організували в нову систему прийнятих форм, для яких основною вартістю було насамперед виповнення, заспокоєння очікувань, або цим підтримували, а навіть



священодіяли те, що Анрі Пуссер називає психологічною інерцією.

Тональність творить певну вісь, навколо якої обертається музичний твір, тільки зрідка і коротко відриваючись від неї, безумовно кризи також сприяють слуховій інерції, позаяк їхнє розв'язання дозволяє знову повернутися до цієї вісі. Пуссер звертає увагу, що саме впровадження нової тональності до твору вимагає застосування певного чину, який з трудом долає цю інерцію – модуляцію. Однак модуляція, руйнуючи єрархію системи, втілює в свою чергу нову притягуючу вісь, нову тональність, нову систему інерції.

Усе це не було справою випадку: формальні і психологічні проблеми, які ставились перед мистецтвом, віддзеркалювали релігійні, політичні і культурні вимоги суспільства, яке спиралося на єрархічний лад, на поняття абсолютного авторитету, на переконання про незмінну й однозначну правду, підсумковим відображенням якої була організація суспільства і форми мистецтва якої своєрідно освячували й віддзеркалювали.

Досвід сучасних поетик (наші міркування торкалися головно музики, однак знаємо, що усе сучасне мистецтво проходить подібну еволюцію) говорить нам, що ситуація змінилась.

Пошук відкритості другого ступеня, пошук багатозначності та інформації як засадничих якостей твору означає відкидання психологічної інерції як контемпліяції віднайденого ладу.

Позаяк вищезазначений тип висловлювання характеризується більшою багатозначністю у стосунку до попереднього – і внаслідок меншої однозначності містить більше багатство інформації, то електронна музика піде в тому напрямі ще далі: поєднання звуків подається нам у формі “групи” майже цілковито розчиненої, а отже такої, з якої вухо не в стані виділити окремі реляції частини (зрештою композитор принаймні не має такого наміру, йому йдеться про виявлення гармонічних пов'язань у цілій їхній експресії та багатозначності); поза тим там зіставлені звуки становлять істотне повим з точки зору бачення частоти, тобто позбавлені звичного характеру “музичної ноти” і, дякуючи цьому, виносять нас ніби назовні, поза традиційний світ звуків, у якому присутність правдоподібностей, що повертаються, часто нас веде, майже бездіяльним шляхом, яким дає можливість передбачити наслідки. Обсяг значень виразно розширюється, переказ відкриває найрізноманітніші можливості, засоби інформації значно зростають. Спробуймо зараз довести цю недомовленість – і отже й цю інформацію – поза найдаліші межі уяви: представимо до співучасті усі звуки, згустимо основу. Отримаємо в результаті “білий шум”, тобто суму усіх частот, яка не надається до розпізнання. Цей білий шум, який, кажучи логічно, повинен давати максимум можливої інформації, вже абсолютно не інформує. Бо наше вухо, позбавлене будь яких показників, не є вже навіть здатне до здійснення вибору. Бездіяльно і безсило тільки сприймає скупчення первинної маґми звуків. Адже існує неподоланий поріг, поза яким багатство інформації стає “шумом”. Однак зважимо, що так само й шум може стати сигналом. Насправді, конкретна музика й деякі різновиди електронної музики не є нічим іншим, як організованим шумом, який приймає функції сигналу. Але переказ інформації цього типу власне виявляє проблему: як забарвити білий шум, який мінімальний порядок йому треба надати аби запевнити йому тотожність, мінімум спектральної форми.

[Дзен і Захід]

Вплив дзену особливо й парадоксально відчутний в авангардовій музиці з-за Океану. Зокрема думаю про Джона Кейджа, найбільш ґрунтовну постать в американській музиці (безсумнівно найбільш парадоксальну постать у цілій сучасній музиці), про творця, з яким багато композиторів постевебернівської та електронної музики часто полемізують, не маючи змоги однак не піддатися його чарівності і неминуче піддаючись його авторитетові. Кейдж є пророком дезорганізації в музиці, великим жерцем випадку; нова серійна музика, яка збудує традиційні структури з точністю майже науковою, знаходить у Кейджа свого прихильника, що не знає жодних гальм. Відомі його концерти, під час яких два виконавці, переплітаючи емісію звуків довгими періодами тиші, видобуваючи з

фортепіано найбільш блюзнірські зіставлення тонів, шарпаючи струни, вдаряючи по боках фортепіано, а в кінці встають від інструменту і налаштовують радіо на випадково підбрану довжину хвиль для того, аби включити в концерт якийсь звук (музичний, слово чи шум галасу).

Монтуючи з конкретних та електронних звуків магнітофонну стрічку до своєї композиції Fontana Mix (для сопрано і магнітофонної стрічки) Кейдж робив це таким способом: кожна із записаних попередньо стрічок мала свій відповідник в пасочку з іншим кольором. Кейдж укладав ці пасочки на папері, керуючись грою випадку, далі вміщував їх у тих пунктах, де пасочки між собою перетинались, а потім власне з тих партій стрічки, які відповідали пунктам перетинів пасків, вибраних випадково, монтували магнітофонну стрічку, музична послідовність якої спиралась на логіці невизначеності. В дієвій єдності дао кожен звук має ту саму вартість, що всі звуки: кожне поєднання звуків є поєднанням винятково вдалим, поєднанням-відкриттям; той, що слухає, повинен лише забути про власну культуру і затонути в цій віднайденій безконечності музики.

[Конвенція – угода, умовність, традиції]

Тональна система домінувала в розвитку музики від кінця середньовіччя до наших днів. Як система, і то система створена (сьогодні ніхто не повірить, що тональність є фактом “натуральним”), виконувала стосовно музикантів ту саму роль, традиції, що рима в поезії. Музиканти komponували твори, пристосовуючись до системи, водночас проводячи боротьбу з нею. Коли симфонія триумфально добігала до кінця, прямуючи до тоніки, музикант дозволяв, щоб система стала самодостатнім елементом композиції. Не зміг звільнитись із під тиску традиції; якщо ж був великим музикантом, у її рамках знаходив нові способи презентації системи.

У певному моменті музикант зрозумів обов'язковість втечі з системи; напр., Дебюссі, коли застосував атональну систему. Дебюссі втік від тональної системи, бо розумів, що вона примушує його супроти його волі сказати щось, чого він не хоче висловлювати. Шенберг рішуче пориває з тональною системою і випрацьовує собі нову. Стравінський повною мірою і в певний період своєї творчості, акцентує на ній, але в особливий спосіб, який визнає за потрібний: пародіюючи її, ставлячи систему під знаком питання в тій самій хвилі, в якій її уславлює.

Тональна музика у своїй практиці утвердила тільки ту впевненість, яку прищеплювали людям певним вихованням, як у сфері теорії, так і суспільної практики. Звичайно, висловлений у таких суворих термінах стосунок “відбиття”, яке відбувається між суспільною структурою і структурою музичної мови, може здатись узагальненням, неможливим до достовірності.

Спостережено, що зв'язки між звуками ідентифікувались віддавна з певними психологічними зв'язками, з певним способом бачення дійсності. Внаслідок цього в людській психіці кожного разу, коли з'являються певні послідовності звуків, з'являється також інстинктивна асоціація з явищами моральними, ідеологічними та суспільними, які ці послідовності довго підтверджували. Коли музикант творить “авангардовий” твір (тобто творить нову мову, нову систему зв'язків), організовує форму, яка небагато слухачів заохочує до сприймання, а водночас творить щось некоммуникативне, свого роду – елітарне. Покидає систему, яка може комунікувати певні змісти, вміє пробуджувати почуття спільності із слухачем, за умови, що система вартостей, на яку спирається ця спільність, залишається незмінною.

Музикант відмовляється погодитись із тональною системою, бо почуває себе в ній відчуженим, не тільки з огляду на традиційну мистецьку структуру. Алієнація (відчуження – В. Г.) торкається моральності, суспільної етики, теоретичного схоплення способу, в якому ця система виражена. Мистець, розбиваючи систему комунікації, випадає з нормальних умов комунікації і починає творити відчужено. А отже музикант, чи свідомий цього чи ні, відкидаючи систему звукових взаємозалежностей, безпосередньо непов'язаний із конкретною ситуацією, в результаті відкидає усю цю систему. Музикант

не повинен знати, що вирішує його стисло музичний вибір, але цей вибір прецінь щось вирішує.

Що мистець викидає, а що присвоює, коли разом із музичною системою відкидає визначену систему стосунків між людьми? Відкинута ним музична система є ніби системою композиції, але це, по суті, вже система використана: продукує кліше, викликаючи механічні й стандартні реакції. Певним типам мелодики вже не може сьогодні відповідати свіжа реакція подиву, бо цей спосіб музичного впливу вже нікого не дивує; наперед можна визначити, що наступить.

Музикант є прогресивним – коли на формальній площині ініціює нове бачення світу.

...Якщо Шенберг, перед лицем історичних подій, зміг висловити у “Вцілілому з Варшави” обурення цілої епохи та її культури стосовно гітлерівського варварства, то вдалося йому реалізувати такий задум тільки тому, що вже віддавна – не зупиняючись перед тим, чи і як буде висловлюватися на теми актуальної людської долі – розпочав революцію у сфері форми і сформував новий вид музичного бачення дійсності. Коли б послуговувався тональною системою, скомпрометованою спільно з цілою цивілізацією і властивою їй вразливістю, не скомпонував би “Вцілілого з Варшави”, а “Варшавський концерт”, яким власне є тональний дискурс Адінселя (Addinsell) на подібну тему. Стає зрозумілим, що Адінсель не був Шенбергом і навіть за вживання усіх додекафонічних серій цього світу не зміг дати нічого, рівного за вартістю. Однак не можемо скеровувати успіх твору до проблеми індивідуальної геніальності. Про наслідки подорожі вирішує спосіб пересування. Коли б про бомбардування Варшави висловлювались за допомогою тональної музики, можна було б отримати тільки закарамелену мелодраматичність.

Переклад з польської Володимира Грабовського