

МОНТАЖНЫЙ ПРИНЦИП И МУЗЫКАЛЬНАЯ ФОРМА

Статья посвящена одному из явлений в области современного музыкального формообразования – принципу монтажа. Распространение данного принципа в творчестве композиторов второй половины XX – начала XXI в. привело автора настоящей статьи к необходимости осмыслить этот феномен и систематизировать его типологические признаки.

Ключевые слова: монтаж, современная музыка, формообразование.

Термин «монтаж», как известно, возник, прочно утвердился и получил всестороннюю разработку в кино. Казалось бы, этот термин исключительно киноведческий. Но на протяжении XX в. он распространяется все более широко и уже связывается не только с кинематографом, но и с другими видами искусства. Проникает он и в музыку. Однако при более подробном изучении этого явления становится очевидным, что монтажность в музыке обусловлена не столько влиянием кинематографа, а выступает как некий универсальный тип мышления, который может проявляться в любом виде художественного творчества. Монтаж стал показателем качественно нового мироощущения, заключающегося в поисках полярных контрастов и несовместимых данностей. Влияние кинематографического монтажа на различные виды искусства в целом сводится к повышению дискретности композиции. Отсюда вытекает усиление символичности, знаковости, смысловой множественности каждой детали художественного текста.

Бурное развитие кинематографа в первой половине XX в. способствовало более интенсивному проникновению монтажности в творчество композиторов XX в., таких как Ч. Айвз, И. Стравинский, С. Прокофьев, Л. Берио, Б.А. Циммерман, К. Штокхаузен, М. Кагель, Дж. Кейдж, Дж. Крам, Р. Щедрин, Г. Канчели, А. Шнитке, С. Слонимский, Р. Габичвадзе, И. Габели, Я. Ряэкс. Единичные примеры монтажности встречаются и в творчестве других композиторов, проявляясь в виде отдельных приемов (Л. Ноно, Б. Чайковский, А. Пярт, Н. Корндорф, В. Екимовский и др.). Однако причины возникновения монтажности, «кадровости» у каждого композитора разные. Например, у Ч. Айвза это явление порождено коллажно-монтажной природой американской культуры, у Б.А. Циммермана – плюралистическим методом и собственной идеей течения времени, у Л. Берио – ассоциативным типом мышления, ощущением зыбкости уходящей из под ног почвы, у К. Штокхаузена – идеей *Weltmusik*, вбирающей в себя некий универсальный музыкальный язык различных стран и народов.

В творчестве отечественных композиторов монтажное мышление рождается не на почве отвлеченных философских концепций. Оно – неотъемлемая органичная составляющая драматургии и композиции произведения. Так, в симфониях Г. Канчели монтажность происходит из обостренного чувства драматической конфликтности и прямых ассоциаций с кинематографом – здесь нужно вспомнить, что многие композиторы писали музыку к фильмам. Монтажность симфоний, *cercato grosso* и других произведений А. Шнитке возникает не сама по себе, а в связи с полистилистикой и медитативно-конфликтной драматургией. Театральная природа мышления С. Прокофьева и Р. Щедрина при-

водит к возникновению монтажных структур не только в операх и балетах, но и в инструментальной музыке этих композиторов. Но у Щедрина вместе с тем важна эстетическая установка на поиски нового типа музыкальной формы, способной вмещать в себя огромное количество информации и острые контрасты современной действительности.

Что касается радикальных экспериментов таких крайних авангардистов, как М. Кагель, Дж. Кейдж, Дж. Крам, Я. Ксенакис, то монтажность мышления проявляется в их опусах в основном на уровне внешнего оформления композиций. Здесь монтаж включается в систему выразительных средств для создания концептуальных акций с идеями метаколлажа, инструментального театра, хэппенинга («Ludvig van» Кагеля, «HPSCHD» Кейджа, «Голубая тетрадь», «Пароход плывет мимо пристани» Денисова).

С одной стороны, монтажное мышление в творчестве некоторых современных композиторов связано с потребностью объединения контрастных жизненных явлений и, подчас, даже мировоззренческих позиций, с поиском эффективных форм диалога. С другой стороны, монтажный принцип можно рассматривать как один из способов емкой подачи информации, повышающий механизмы воздействия на слушателей.

Последнее рассуждение отсылает нас к особому виду кинематографического монтажа, который изобрел выдающийся советский режиссер и теоретик кино С. Эйзенштейн, – «монтажу аттракционов». Буквально он выглядит так: сначала явление или предмет показывается на мгновение, не называясь и не характеризуясь при этом, но монтируясь с другим явлением или предметом; затем режиссер поступает с ним, как с материалом раскрытым, потому что зритель уже знает, как оценивать фигуру, которая перед ним появилась. Фильмы Эйзенштейна – это как будто ленты без сценария, одно лишь чистое воздействие. Смысл произведения режиссер доносил до зрителей не через разработку характеров или сюжета, а через монтаж. Подобно этому в музыкальных произведениях, организованных таким не имманентно музыкальным, а кинематографическим способом, процесс развертывания идеи и содержания осуществляется не за счет длительного развития и разработки уже прозвучавшего материала, а посредством сопоставления множества кратких и незавершенных тем.

Проявления монтажного типа мышления в музыке и других видах искусства вне кино авторски и творчески индивидуальны. Главным условием, вытекающим из теории Эйзенштейна, является свободная последовательность сопоставляемых разнородных смысловых элементов (мыслей и образов, явлений и предметов, фраз и предложений, понятий и терминов, музыкаль-

ных тем и эпизодов и т.п.), где каждый последующий непосредственно не вытекает из предыдущего, осуществляя принцип «pars pro toto» («часть вместо целого»). Внутри самих слагаемых эпизодов-кадров существует некая внутренняя незавершенность и тяготение к «неслиянному сочетанию с другими», что образует новое смысловое и драматургическое единство произведения.

Монтажный язык рассчитан на передачу, прежде всего, чувственно-эмоциональной, а не интеллектуальной информации. И в этом он близок музыкальному языку, что подтверждают мысли Эйзенштейна, постоянно обращавшегося к музыкальной терминологии. Однако экстраполяция понятия «монтаж» в сферу музыки вносит ряд характерных особенностей, связанных со спецификой данного искусства. При обращении к этой проблеме возникает вопрос определения монтажности в музыке.

В первую очередь, необходимо отметить, что по аналогии с кинематографом монтаж в музыке может выступать в двух функциональных значениях:

- 1) как технический прием, что соответствует понятию «сборка» – изначальному значению этого термина;
- 2) как специфическое выразительное и формообразующее средство, а следовательно, и способ построения музыкального образа.

Рассмотрим обе названные ипостаси монтажа в музыке.

1. Использование монтажа как технического средства в творческом процессе композитора стало возможным с появлением в 1940-е гг. носителя звука в виде намагниченной ленты. Она, как и киноплёнка, приспособлена к разрезанию на куски с последующим склеиванием их в любом порядке. Таким образом, монтаж становится основным техническим средством электронной и конкретной музыки (П. Шеффер, П. Анри, Э. Варез, Дж. Кейдж, К. Штокхаузен и др.). Эти направления использовали так называемый метод монтажно-фонографической композиции (термин В. Ерохина, [1]), суть которого – последовательная запись отдельных звуковых образований на магнитофонную плёнку. Результат такого творческого процесса – не традиционная партитура, а окончательно смонтированная фонограмма. На этой почве открылось огромное поле деятельности в сфере эстрадной музыки.

Опыты в области технической (по определению Когоутека [2]) музыки или фономонтаж породили массу новых способов создания композиций. Один из них – миксаж (как разновидность монтажа), возникший в результате одновременного или неоднократного наложения (смешивания) записей нескольких звуковых построений на одну плёнку (П. Шеффер и П. Анри «Птица РАИ», Х. Гурецкий «Генезис II»). Более сложный – мозаичный миксаж (описанный у Когоутека [2. С. 133]), который заключается в вырезывании из произвольно выбранных плёнок с записью различных геометрических фигур и наклеивании их на чистую магнитофонную ленту.

По причине отсутствия первичного звукоизвлечения, а соответственно и исполнителей на сцене, фономонтажная музыка не приспособлена к концертной практике. В связи с этим большое распространение получили её контрапунктические сочетания с обычной

музыкой (фономонтажно-конвенциональной, по определению Ерохина [1]). По сути, это дважды смонтированные композиции, использующие принцип параллельного монтажа: на кадровую структуру магнитофонной плёнки накладывается нотно-инструментальная (-вокальная) музыка, исполняемая традиционным способом. «Kontakte» для электронных звучаний, фортепиано и ударных Штокхаузена, «Musica su due dimensioni» для флейты, тарелки и магнитофонной плёнки Б. Мадерны, Композиция для сопрано, альты, тенора, баса, фортепиано, двух ударных инструментов и магнитофонной плёнки И. Ридля – первые композиции, созданные таким методом.

П. Шеффер в своих конкретных композициях использовал звуковые последовательности, исполненные различными группами оркестра. «Вынимаемая» из контекста и заново обрабатывая их, автор монтирует целое, противопоставляя инструментальному звучанию короткие шумовые эпизоды естественного происхождения (Сюита для 14 инструментов, 1949). Характер источника звука не имел значения для Шеффера: акцентировалась непосредственная работа со звуковым материалом, собственно монтаж записанных на плёнку и видоизмененных при помощи электроаппаратуры фрагментов. Э. Варез, проводя свои опыты в области электронной и конкретной музыки, утверждал, что любое случайное сочетание элементов может быть прекрасным. По его мнению, важна лишь степень подготовленности слушателя к явлениям такого рода.

Многие отечественные композиторы второй половины XX в. создавали подобные симультанные комбинации в своих экспериментальных сочинениях: «Vivente non vivente» («Живое – неживое») для электронного синтезатора и магнитофона, Четвёртый струнный квартет с магнитофонной лентой С. Губайдулиной; «Новгородская пляска» для кларнета, тромбона, виолончели, фортепиано, ударных и магнитофонной ленты С. Слонимского; «Прелюдия памяти Д. Шостаковича» для двух скрипок или одной скрипки и магнитофонной ленты А. Шнитке; «На пелене застывшего пруда», пьеса для девяти инструментов и магнитофонной плёнки Э. Денисова; «Пение» для меццо-сопрано и магнитофонной плёнки без текста Н. Корндорфа.

Широкое распространение новых цифровых инструментов и мультимедийных компьютеров в 1980-е гг. предоставило композитору возможность быстро и с абсолютной точностью получать нужные звучания. Интерактивный принцип творчества, качественно изменивший облик электронной музыки, открыл и новые возможности использования техники монтирования звуковых «кадров» («Респонсорий» П. Булеза).

2. В музыкальных произведениях второй половины XX столетия, не связанных с электронными и конкретными материалами, монтажность может становиться средством формообразования и смыслообразующим принципом композиции. В этих случаях монтажность в музыке целесообразно рассматривать в тесном и широком значении. Прежде всего, необходимо отметить, что монтажность может действовать *как принцип* на уровне типовых форм, что выражается в тенденции к фрагментарности, подчеркиванию граней разделов, резких тематических контрастах. С другой стороны, монтажный

принцип может выходить на первый план настолько, что *образуется самостоятельная монтажная форма*. В таком случае признаки типовых форм оказываются дополняющими и образуют форму второго плана.

Среди признаков монтажной формы музыкального произведения, отличающих ее от каких-либо типовых форм, можно выделить следующие:

- особое ощущение времени, возможность деформации его естественного хода, дробность, прерывистость, способность к сжатию и расширению границ;

- основа драматургии – кадровая смена, калейдоскопическое нанизывание разделов;

- произвольность масштабов эпизодов-кадров (неравномерность их протяженности: от одного такта до нескольких страниц нотного текста), формирующая монтажный ритм формы;

- незавершенный эпизод, выступающий как часть более обширного раздела, остающегося «за кадром» (принцип *pars pro toto*);

- жанрово-стилистическая конкретность персонафицированного музыкального материала, когда достаточно одного краткого элемента, чтобы возникло представление о целом;

- контраст чередуемых эпизодов-кадров: жанрово-тематический, темброво-динамический, фактурный, темповый;

- внезапность появления нового музыкального материала, намеренное подчеркивание «швов», моментов «склейки» кадров, отсутствие связей и переходов между ними;

- возможность использования разных приемов сопоставления монтажных единиц: стык, наплыв, разрыв;

- дискретность формы, четкая отграниченность, сопоставление, рядоположенность элементов;

- эскизность репризных проведений тематизма;

- преобладание функции экспонирования новых тематических образований и почти полное отсутствие развития;

- равнофункциональность тематизма;

- акцентирование кристаллических особенностей формы и ослабление её процессуальных черт;

- пестрота тематического материала, складывающегося в монтажную композицию, делает вполне уместным обилие цитат и полистилистических столкновений.

Нужно сказать, что перечисленные дефиниции только в совокупности могут являться признаками монтажной формы. Каждый из них по отдельности может встречаться и при характеристике других явлений. Так, эскизность репризных проведений тематизма встречается в других формах, но не столь систематически. Преобладание функции экспозиционности характерно для эпических произведений, однако там имеют место развернутые картины, а не краткие и незавершенные тематические фрагменты. Что касается принципа контраста, то он встречается где угодно, вопрос только в уровне контраста. В данной связи нужно иметь в виду также исторический аспект. Монтажную форму можно рассматривать только как результат синтеза традиционных и новаторских явлений в музыкальном искусстве, как результат естественного процесса перерастания знакомых признаков музыкального формообразования в новое качество, благодаря привнесению в них новых черт.

В результате воздействия монтажа на музыкальное формообразование меняется соотношение всех элементов целого: жанр, драматургия, структура, тематизм. В то же время появляются большие возможности для воплощения в музыке пространственных эффектов, параллельной драматургии и многопланового действия, подобно тому, как монтаж фильма открывает в уже известном материале новый смысл.

Монтажный принцип музыкального мышления, характерный для творчества отдельных композиторов, далеко не всегда приводит к образованию собственно монтажной формы. Даже в творчестве Щедрина, которому, как никому другому, свойствен данный тип мышления, лишь некоторые композиции можно определить как монтажные («Автопортрет», «Музыкальное приношение»). Но во всех его сочинениях, формы которых имеют типовое строение (или приближены к ним), монтажность, тем не менее, выступает как принцип мышления и часто – как второй план формы. Грань, отделяющая монтажность в музыке от обычной смены разделов, весьма подвижна. Поэтому вопрос о границах монтажности, несмотря на общие положения, может решаться только в контексте конкретного стиля и творчества какого-либо одного композитора. Даже в каждом конкретном произведении в плане отделения монтажных признаков от немонтажных могут возникать спорные моменты. Поэтому есть много частных замечаний, позволяющих сделать вывод в пользу (или не в пользу) монтажного построения. В целом они сводятся к двум моментам:

1. Что монтируется? Имеется в виду качество и количество материала, степень контраста, жанровая природа и стилиевые особенности тематизма.

2. Как монтируется? Здесь выступает на первый план принцип организации музыкального материала и способы его соединения. С этих позиций можно выделить три способа: а) стык – резкое сопоставление материала без связующих разделов и ходов; б) разрыв паузами или прерывание темы вставками чужеродного материала, подобный дистанционному монтажу в кино; в) наплыв одного раздела на другой (в музыкальной композиции наплыв можно рассматривать как разновидность монтажа).

Проблема взаимодействия классико-романтических и монтажной форм весьма сложна. В целом можно выделить различные виды сочетания монтажного принципа и типовых структур. Крайними точками этого взаимодействия будут подчинение монтажа классической форме (какая-либо типовая форма с признаками монтажа) и подчинение типовой формы принципу монтажа (монтажная форма – форма первого плана, а типовая – второго). Но есть определенные классико-романтические формы, уже само строение которых по ряду признаков близко монтажному. Среди них контрастно-составная, сквозная формы, а также некоторые примеры свободных композиций поэзного или балладного типа, в которых присутствует многотемность и преобладающее значение экспозиционности. Перечисленные формы можно расположить между крайними точками движения от типовых структур к монтажным по принципу возрастания качеств, приближающих их к последним (рис. 1).

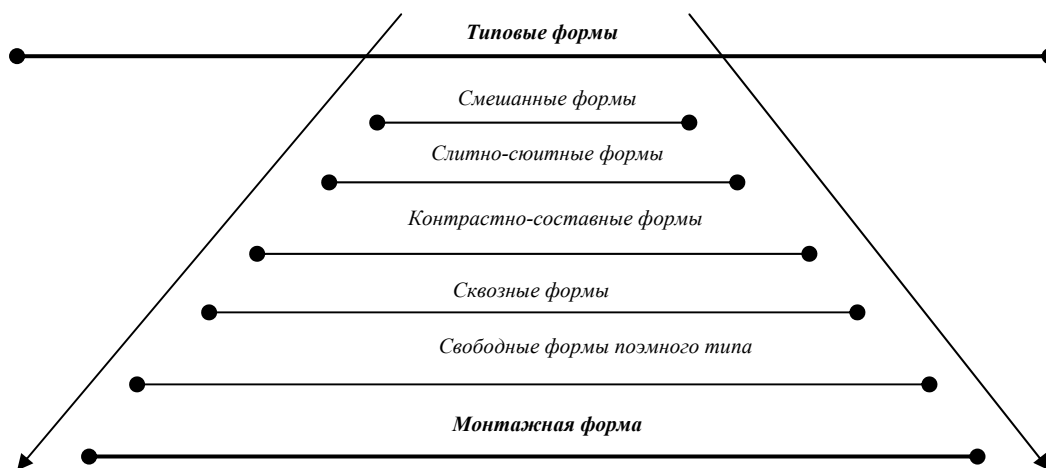


Рис. 1

Принцип монтажа может проявляться на разных уровнях структурирования музыкального целого: в общем строении композиции и во внутренней организации разделов. Первый обнаруживается в произведениях, подразумевающих сцепление самостоятельных контрастных разделов (2-я симфония Щедрина – «25 прелюдий», балет «Чайка» – «24 прелюдии, 3 интерлюдии и постлюдия»). Второй имеет место в тех случаях, когда во внутреннем строении частей последовательно выдерживается принцип дискретности и контрастного сопоставления более мелких структурных единиц («Полифоническая мозаика» – заключительная пьеса из «Полифонической тетради» Р. Щедрина сконструирована из фрагментов пьес данного цикла).

Выявление признаков монтажного формообразования осложняется тем, что с ними корреспондируют другие явления – такие, как коллаж, полистилистика, комбинаторика. При этом данные термины не рядоположены. Особенно это касается полистилистики, связанной с оперированием различными стилями (так называемое «мышление стилями»). Термин «монтаж», напротив, относится к способам организации тематизма: монтировать можно любой, в том числе и стилистически единый музыкальный материал.

Эти явления взаимодействуют и пересекаются, подобно двум фигурам, накладывающимся одна на другую (рис. 2).

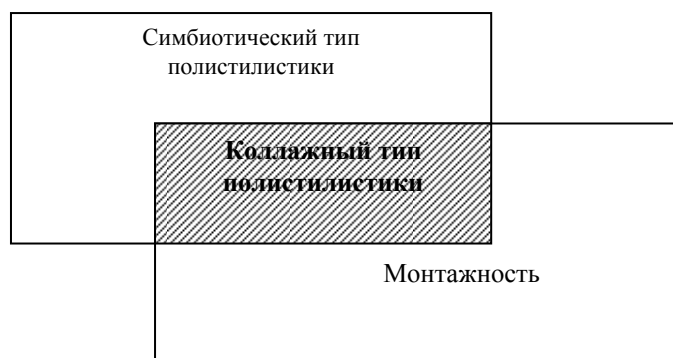


Рис. 2

В зоне этого наложения располагается коллажный тип полистилистики, где имеет место монтажная организация разнородного стилистового материала (например, «Сталин-коктейль» из «Российских фотографий» для струнного оркестра и «Токкатина-коллаж» из «Полифонической тетради» Р. Щедрина, Первая симфония и «Moz-art» А. Шнитке, «Коллаж на тему В-А-С-Н» для струнных, гобоя, клавиесина и фортепиано А. Пярта, «Лирические отступления» В. Екимовского, Симфония № 4 «Музыка андеграунда» Н. Корндорфа и др.). По разным полюсам вне зоны взаимодействия находится симбиотический (неколлажный) вид полистилистики – «скольжение по фазам истории музыки», по меткому выражению Шнитке (Вариации на тему Гайдна для виолончели с оркестром, «Силуэты» для флейты, ударных и двух фортепиано Э. Денисова, «Бранден-

бургский концерт» В. Екимовского) – и монтаж, не связанный со стилистическим контрастом разделов («Автопортрет» для симфонического оркестра, «Фрески Дионисия» для 9 инструментов Р. Щедрина).

В сферу воздействия монтажности на музыкальное произведение входит не только композиционный, но и синтаксический уровень музыкальной формы, который складывается из сочетания мотивов, фраз, предложений. На малом уровне организации музыкального материала также существуют способы, при помощи которых целое собирается из отдельных кусочков, а тема представляет собой результат сопоставления и контаминации мотивов. Такое явление получило название «искусство комбинаторики». В нем очевидны истоки монтажного мышления. Принцип комбинаторики можно наблюдать в творчестве В.А. Моцарта, Р. Шумана, К. Дебюсси,

И. Стравинского, С. Прокофьева, а также в музыке более отдаленных эпох и стилей (мотет XIII в., кводлибет).

В целом, процесс формообразования, связанный с монтажным мышлением, заключает в себе логику иного типа, чем в классических структурах. В монтажных композициях целое собирается из разнообразных воздействий всех элементов, а не вырастает из первоначально заданного тематического зерна. Ведь возникновение в композиционной технике монтажа, как и многих других явлений современной музыки, связано с нарушением классической логики формообразования и

типичных приемов, аналогично тому, как в кино монтаж нарушил плавность и последовательность изображения, реальность видимого и происходящего. Монтажный принцип во второй половине XX в. обретает значение формообразующего фактора современной музыки, с помощью которого возможно достижение непредсказуемых художественных результатов.

Монтажность органично вплетается в стилевую разноголосицу XX в. и сегодняшних дней. Сочетание с различными направлениями и композиторскими техниками – свидетельство мобильности этого феномена.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Ерохин В.* Фономонтаж, прагматроника, логография. Историко-теоретические заметки о некоторых нетрадиционных видах музыкального творчества // Музыкальная академия. 1997. № 2. С. 123–133.
2. *Когоутек Ц.* Техника композиции в музыке XX века. М., 1976. 367 с.

Статья представлена научной редакцией «Культурология» 30 сентября 2008 г.