

«NEW COMPLEXITY»: К ИСТОРИИ ТЕРМИНА

Анастасия Гундорина

На рубеже 1970–1980-х годов в истории дармштадтских Международных летних курсов Новой Музыки произошла радикальная трансформация. Знаменитая послевоенная цитадель немецкого сериализма, обозначенная Л. Ноно еще в 1958 году как «Дармштадтская школа», тихо пала. «Старую гвардию» авангардистов сменило новое поколение композиторов, которые объединялись в группы, разделенные эстетическими признакам. Одна из таких групп сплотилась вокруг Брайна Фернихоу, выполнявшего функцию координатора курсов по композиции в Дармштадте с 1984 по 1994 годы. Еще в 1970-е годы смелые партитуры Б. Фернихоу завоевали европейскую музыкальную сцену и тем самым вдохновили целое поколение молодых композиторов, в том числе британцев, на свершения, а критик Гарри Халбрайх отмечал, что «впервые со времен Джона Данстейбла, с XV века, британская музыка повлияла на события в остальной части Европы»¹. Спустя некоторое время за «группой Фернихоу» закрепилось наименование «*New Complexities*», а направление, которое характеризовало творчество этих композиторов, стали называть «*New Complexity*» («Новая Сложность»).

Термин «*New Complexity*», давно вошедший в профессиональную лексику музыкантов и широко употребляемый в музыкальной науке, имеет непростую историю и до сих пор неоднозначно интерпретируется музыковедами и композиторами.

На наш взгляд, проблема определения термина «*New Complexity*» связана с его включенностью в весьма обширное и разнообразное содержательное смысловое пространство. И это является главной причиной, по которой становится сложно сформулировать универсальную и общезначимую дефиницию данного термина.

Датой рождения термина «New Complexity» принято считать 1 марта 1988 года. В этот день издательство «Contact: A Journal for Contemporary Music» опубликовало статью Ричарда Тупа «Четыре аспекта Новой Сложности» [15], в которой музыковедом рассматривались работы британских композиторов: Майкла Финнисси, Джеймса Диллона, Криса Денча и Ричарда Барретта. Вопреки этому факту и широко распространенному мнению сам Р. Туп утверждал, что не являлся автором термина. В статье 2002 года Р. Туп пролил свет на то, как появилось название его знаменитой статьи и какова была исходная версия формулировки: «мое первоначальное название [статьи — А. Г.] было “Четыре представителя в Новой Англии” — очевидный намек на Айвза², отражающий восхищение Денча и Финнисси по отношению к этому композитору. Но так как Диллон — шотландец, Барретт — валлиец, и на момент публикации Денч собирался переехать в Италию, этот заголовок был исключен, и “Новая Сложность” стала предпочтительнее в качестве более целесообразной замены» [16, 133].

Еще один прецедент употребления термина мы находим у К. Фокса в «Дармштадтском дневнике» 1985 года, следовательно, раньше, чем у Р. Тупа: «Я впервые столкнулся с Хеспосом <...> и его музыкой <...> и был поражен его заботой об уровне подготовки музыканта, исполняющего новую музыку, о чем свидетельствуют его собственные партитуры относительно нотации свободного времени³ и обилия нестандартных графических символов (оба редкие в Дармштадте, где *новая сложность* [курсив мой — А. Г.] является доминирующим каллиграфическим стилем)» [5, 45]. Фокс, зафиксировав свое наблюдение, кратко, но емко охарактеризовал явление и его особенность. Ведь то, что Фокс назвал «каллиграфическим стилем», относится к нотации композиторов «Новой Сложности», действительно напоминающей искусство изящной записи текста и воспринимающейся как эстетический феномен, о котором еще будет сказано.

В 1980-х годах случаи использования критиками и композиторами, участниками дармштадтских летних курсов, термина «Новая Сложность», были спорадическими. Однако ситуация меняется к началу 1990-х годов, когда понятие выходит за территориальные границы Дармштадта и начинает широко транслироваться и обсуждаться в специализированных журналах: «Perspectives of New Music» (США), «Contemporary Music Review», «Contact», «Tempo» (Великобритания). Можно сказать, что официальное международное признание термина состоялось, когда он был включен в «The New Grove Dictionary of Music and Musicians» [6, 802].

Музыковед Стюарт Пол Дункан в своей диссертации «Концепция Новой Сложности: нотация, интерпретация и анализ» [4] осуществил поиск родоначальника термина и обнаружил противоречивые мнения относительно его авторской принадлежности. Со слов Р. Тупа, о термине он узнал от Р. Райта — музыкального менеджера и критика, который, в свою очередь, услышал его от Д. Диллона примерно в 1980 году. Но Д. Диллон приписывает авторство своему коллеге-композитору Н. Осборну, когда тот упомянул «новую

сложность», в пред-концертной беседе говоря о музыке Диллона. Однако М. Финнисси предполагал, что термин придумал Г. Халбрайх в 1978 году. Точка зрения К. Фокса совпадает с мнением М. Финнисси: «Так или иначе, но эти композиторы регулярно относились критиками, подобно Халбрайху, к представителям так называемой “New Complexity”»⁴.

Основанная на частных воспоминаниях история отражает на первый взгляд неочевидную, но все же имеющуюся конфронтацию мнений между профессиональными сообществами: музыковеды и критики (Туп, Райт) утверждают, что термин пришел от композиторов, а композиторы (Диллон, Финнисси, Фокс) настаивают на том, что первыми его стали применять музыковеды. При этом никто не претендует на авторство. Такая ситуация отречения, возможно, объясняется неоднозначным, но чаще негативным отношением композиторов к термину, чье творчество исследователи, критики и исполнители отождествляют со «сложностью».

«Сложность», как качественный признак, характеризующий ту или иную музыку, не является чем-то новым. В истории музыки найдется немало эпох или стилей, которые могли бы соответствовать этому понятию.

Осмысливая формулировку, невольно обращаешься к темпоральной логике и представлению о структуре временной оси, в которой существует прошлое, настоящее и будущее. Исходя из этой логики, «Новая Сложность» должна стать следующей ступенью своей предшественницы — «Старой Сложности». Действительно, дихотомическое деление: «New Complexities» (Новые Комплексисты) — «Old Complexities» (Старые Комплексисты) оказалось удобным и нашло свое применение в работе британского исследователя Пола Гриффитса «Современная музыка и после» [8]⁵.

И все же сочетание «Новая Сложность» (как и «Старая Сложность») является весьма размытым, не обладающим эксплицитными признаками. В связи с этим актуализируется вопрос: что понимается под сложностью в музыке? И почему она «новая»?

Обсуждение этого вопроса началось еще в 1990-е годы. К примеру, музыковед Джеймс Борос так и озаглавил две своих статьи «Почему сложность?», которые были размещены в специальных номерах «Perspectives of New Music on New Complexity» («Перспективы Новой музыки о Новой Сложности» [2; 3]. Музыковед Гарри Халбрайх утверждал, что распространенное представление ограничивает сложность только загруженностью нотации: «Под сложностью сегодня обычно подразумевают так называемые “черные партитуры”, избыточные миллионами нот, предпочтительно (фактически) неиграбельными. Это очень ограниченный взгляд, который не принимает во внимание сложность проблемы. На самом деле сложность — не следует путать с усложнением! — это предпосылка любого великого искусства, желающего удовлетворить не только чувства и ощущения, но и разум. На самом деле, это всегда существовало» [9, 24].

Действительно, мнение многих музыкантов сводилось к тому, что «сложность» является синонимом сложной нотации. Партитуры, чрезмерно пере-

груженные деталями и нюансами, пренебрежительно называли, «выражаясь уличным языком», кучей нот» [19, 176].

Нотный текст композиторов «Новой Сложности», кодирующий и хранящий звуковую информацию, прописывается до «атомных частиц». Как правило, он включает микрохроматическую систему, мультифонику (в партиях духовых инструментов), «экстремальные» иррациональные ритмы, широкий спектр регистров, динамики и режимов артикуляции, подробные инструкции по фразировке. Огромное количество звукоритмических «событий», размещенных в одном такте партитуры, должно быть исполнено в течение нескольких секунд.

Roger Redgate. *Black Icons* (for solo cello and ensemble), такты 140–160. (Издательство United Music Publishers Ltd)⁶

Подобные партитуры оказали огромное влияние на развитие исполнительского искусства⁷. Один из блестящих современных гобоистов Кристофер Редгейт, разработавший новый гобой Howarth-Redgate для исполнения современной музыки, говорит о том, что «<...> Гобой Howarth-Redgate был сконструирован главным образом в ответ на работу группы композиторов, пишущих на краю того, что можно воспроизвести. Эти композиторы через свои сочинения и совместную с исполнителем деятельность просили раздвинуть границы, а иногда и заново изобрести их. Модифицированный инструмент был в состоянии решить проблемы, выявленные в этих современных работах» [12, 153].

При этом контраргумент противников «группы Фернихоу» сводится к тому, что уровень сложности этой музыки находится на пределе возможностей исполнителей и недоступен для понимания слушателей. Даже для тех, у кого есть опыт исполнения музыки послевоенных авангардистов, таких как Булез и Штокхаузен, первый взгляд на партитуры композиторов «Новой Сложности» может шокировать. Более того, для исполнителей неловко осознавать свои ограничения. Многие из них признавались, что, столкнувшись с такими партитурами, не испытывали желания исполнять произведение. Изучение музыкального текста требует напряженной аналитической работы, высокого уровня исполнительского мастерства и, наконец, большого количества времени на разбор произведения.

Р. Тарускин видит в подобном отторжении термина и неприятии явления современную ситуацию, в которой находится академическая авангардная музыка. В заключительной главе монографии «Музыка в конце XX века» исследователь рассуждает о музыке «New Complexity» как о последнем шансе «*literate music*» («грамотная музыка» — термин, используемый Тарускиным как синоним академической музыки) обрести окончательный авторитет [14].

Тарускин констатирует: «<...> говорить о появлении музыки в этом случае нетривиально, потому что композиторы, связанные с «Новой Сложностью», прикладывают большие усилия к поиску нотаций для практически неощутимых микроинтервалов, постоянно меняющихся ритмических делений и крошечных градаций тембра и громкости в попытке реализовать свой идеал бесконечной музыкальной эволюции под бесконечно точным контролем <...>» [14, 475–476].

Однако, говоря о нотационной сложности музыки Фернихоу, Тарускин уверенно заявляет, что «<...> ее сложность задает эталон, который никогда не будет равным, не говоря уже о том, чтобы превзойти ее» [14, 476].

Считая, что этот тип музыки обречен, Тарускин относит «Новую Сложность» к тупиковой линии модернизма. По мнению Тарускина, интеллектуальная музыка была окончательно свергнута с престола, а ее место заняли афиши масс медиа. Но наиболее красноречиво обозначена точка зрения Тарускина в названии параграфа, в котором идет речь о «Новой Сложности». Исследователь озаглавил его «*Terminal complexity*» («Конечная сложность»).

Однако существуют и другие точки зрения. Р. Туп в статье 2010 года «Против теории музыкальной (Новой) Сложности» открыто встает на защиту термина от посягательств со стороны ее противников и дает ряд существенных разъяснений по вопросам, ставшим хроническими «болевыми» точками «Новой Сложности»: «По-видимому, этот термин был задуман иронически, как контрапункт к уже превалирующей уловке “новой простоты”. Постепенно она прижилась, и, каковы бы ни были ее ограничения, я буду защищать ее на том же основании, на каком Адорно защищал “измы”» [18, 89]. Туп признавал, что термин «Новая Сложность» на самом деле слишком широк для того, чтобы верно передать, что это за стиль. Но в тоже время он говорил о том, что это необходимое обобщение [17].

Туп трактует «сложность» как эстетическую, психологическую и даже философскую категорию: «<...> в той мере, в какой музыкальная “сложность”, новая или нет, является скорее вопросом концепции и восприятия, чем алгоритмов, которые потенциально могут быть вписаны в одну большую систему, любая значимая теория музыкальной сложности может иметь эстетическую или перцептивную ориентацию, а не техническую» [18, 89].

Музыковед отмечает, что «<...> Он [термин — А.Г.] не определил ничего конкретного, но, возможно, помог указать на своеобразный тип мышления, который воспринимается не только как творческая стратегия, но и как сопротивление [«новой простоте» — А.Г.]. В этом смысле представляется проблематичным сформулировать “теорию”, которая объясняет эту музыку в том же духе, что и предшествующая ей серийная музыка» [18, 89].

Стоит отметить, что это замечание Р. Ту́па является весьма ценным, обозначившим более существенную проблему, чем определение «сложности» в музыке, и заслуживающим пристального исследовательского внимания.

Несмотря на подразумеваемое высокоинтеллектуальное искусство, большинство композиторов «Новой Сложности» усматривают в термине и в том, что под ним подразумевается, отрицательную семантику, которая, на их взгляд, нивелирует творческую индивидуальность и является некой характеристикой антииндивидуализма.

Среди композиторов наиболее ясно выражает свою позицию по вопросу термина Б. Фернихоу в многочисленных интервью. В качестве примера приведем высказывание из интервью 2009 года (Нью-Йорк): «<...> кто-то из моего поколения раздражается, когда его называют композитором “Новой Сложности”, потому что он был там до появления “Новой Сложности”. Если у вас есть группа молодых композиторов в пяти или шести поколениях, удаленных от меня, я думаю, что, естественно, важно, чтобы они знали, что они не происходят из ниоткуда. <...> Я думаю, что есть одна вещь, которая мне нравится в так называемой “Новой Сложности”: она раздражает людей. Как следствие, вы обнаруживаете, что они теряют контроль, иногда ненавязчиво, над своей неприязнью или скептицизмом по отношению к этой конкретной тенденции. Так что я думаю, что это выполняет определенную функцию» [13].

Более радикальное критическое высказывание прозвучало в интервью Б. Фернихоу российскому журналисту А. Мунипову в декабре 2016 года на Фестивале современной музыки Хаддерсфилда.

А. Мунипов: Ваша музыка навсегда связана с определением «новая сложность», но ведь вы, кажется, его не очень любите?

Б. Фернихоу: Я, скорее, удивляюсь тому, что люди до сих пор пользуются этим термином, а ведь он придуман, страшно сказать, сорок лет назад. Но до сих пор не считается зазорным начать с него разговор. Термин — это маленький ящичек, тебя туда кладут, закрывают ключом и забывают навсегда. Это все от лени ума. Понятно, зачем это нужно, — так проще слушателям, критикам, а особенно радиостанциям и журналам. Но в результате люди слушают не музыку, а слово «сложность». При этом этот термин используют для описания

очень разных сочинений и очень разных авторов, с которыми у меня различий больше, чем сходства [1].

Стремление композиторов освободиться от ярлыков и отстаивать свое право на индивидуальность вполне понятно. Эрик Ульман настаивает, что «<<...> едва ли можно спутать, даже при самом поверхностном знакомстве, звуковой и философский миры, например, Брайана Фернейхоу, Майкла Финнисси, Криса Денча и Ричарда Барретта» [20, 202].

Однако для музыкальной науки поиск новых терминов и понятий, объясняющих музыкальные явления, всегда остается актуальным.

Один из таких новых терминов — «Complexism» — предложен немецким композитором Клаусом-Штеффеном Манкопфом, учеником Б. Фернейхоу. Термин «Комплексизм» указывает на тенденции в композиционных подходах, а не на какой-то конкретно определяемый стиль или характеристику. В отличие от многих других современных музыкальных «измов», Комплексизм — это скорее этос и композиционная практика, чем определяемая идиома: он принимает много форм, отвергает определения на основе материала и отражает разнообразие композиционных подходов и методов [10, 28–29]. И, возможно, этот термин, имеет шансы стать альтернативой «New Complexity».

ЛИТЕРАТУРА

1. *Мунипов А.* Возможно, эпоха современной музыки закончилась. Большой разговор с британским патриархом «Новой Сложности» Брайаном Фернейхоу // Colta. Академическая музыка. 6 декабря 2017 г. Режим доступа: https://www.colta.ru/articles/music_classic/16792-vozmozhno-epoha-sovremennoy-muzyki-zakonchilas Дата обращения: 24.02.2020.
2. *Boros J.* Why Complexity? // Perspectives of New Music. 1993. Vol. 31, № 1. P. 6–9.
3. *Boros J.* Why Complexity? // Perspectives of New Music. 1994. Vol. 32, № 1. P. 90–101.
4. *Duncan S. P.* The Concept of New Complexity: notation, interpretation and analysis / A Dissertation Presented to the Faculty of the Graduate School of Cornell University in Partial Fulfillment of the Requirement for the Degree of Doctor of Musical Arts. Part I. Cornell University. 2010. 126 p.
5. *Fox C.* A Darmstadt Diary // Contact. 1985, № 29. P. 44–47.
6. *Fox C.* New Complexity // The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Vol. XVII. 2nd ed., New York, 2001. P. 802.
7. *Fox C.* The Darmstadt school's British invasion. Режим доступа: <https://www.theguardian.com/music/2010/feb/11/darmstadt-music-school-ferneyhough-finnissy> Дата обращения: 15.01.2020.
8. *Griffiths P.* Modern music and after. N.Y.: Oxford University Press, 2010. 456 p.
9. *Halbreich H.* Questionnaire response in Complexity in Music? An Inquiry into its Nature, Motivation and Performability. Netherlands: Job Press. 1990. P. 24–29.
10. *Mahnkopf C.-S.* Complexism as a New Step in Musical Evolution. In Complexity in Music? An Inquiry into its Nature, Motivation and Performability. Netherlands: Job Press, 1990. P. 28–29.
11. *Mahnkopf C.-S.* Complex Music: Attempt at a Definition // In New Music and Aesthetics in the 21st Century, Vol. 1: Polyphony & Complexity. Hofheim: Wolke Verlag, 2002. P. 54–64.
12. *Redgate C.* Composition changing instruments changing composition // Distributed Creativity: Collaboration and Improvisation in Contemporary Music. Oxford University Press, 2017. P. 141–154.
13. *Ribeiro F., Correa J., Domenici C.* An interview with Bryan Ferneyhough. The Robert and Carol Morris for 21st Century Music, State University of New York, Buffalo, February 26th, 2009. Режим доступа: https://www.academia.edu/5539160/An_Interview_with_Brian_Ferneyhough Дата обращения: 15.08.2019.
14. *Taruskin R.* Music in the Late Twentieth Century. Oxford University Press, 2010. 585 p.

15. *Toop R.* Four facets of «The New Complexity» // *Contact/* 1988, № 32. P. 4–50.
16. *Toop R.* «New Complexity» and After: a Personal Note, Polyphony and Complexity // *Music and Aesthetics in the 21st Century.* 2002, № 1. P. 133–138.
17. *Toop R.* On Complexity // *Perspectives of New Music.* 1993, № 31/1. P. 42–57.
18. *Toop R.* Against a Theory of Musical (New) Complexity // *Contemporary Music: Theoretical and Philosophical Perspectives.* 2010. P. 89–98.
19. *Truax B.* The Inner and Outer Complexity of Music // *Perspectives of New Music.* 1992, Vol. 32, № 1. P. 176.
20. *Ulman E.* Some Thoughts on the New Complexity // *Perspectives of New Music.* 1994. Vol. 32, № 1. P. 202–206.

REFERENCES

1. *Munipov A.* Vozmozhno, epoha sovremennoj muzyki zakonchilas'. Bol'shoj razgovor s britanskim patriarhom «Novoj slozhnosti» Brajanom Fernihou [Perhaps the era of modern music is over. Important conversation with the British Patriarch of the «New Complexity» Brian Ferneyhough] // *Colta. Akademicheskaya muzyka [Academic music].* 06.12.2017. URL: https://www.colta.ru/articles/music_classic/16792-vozmozhno-epoha-sovremennoj-muzyki-zakonchilas (Accessed: 24.02.2020).
2. *Boros J.* Why Complexity? // *Perspectives of New Music.* 1993. Vol. 31, № 1. P. 6–9.
3. *Boros J.* Why Complexity? // *Perspectives of New Music.* 1994. Vol. 32, № 1. P. 90–101.
4. *Duncan S.P.* The Concept of New Complexity: notation, interpretation and analysis / A Dissertation Presented to the Faculty of the Graduate School of Cornell University in Partial Fulfillment of the Requirement for the Degree of Doctor of Musical Arts. Part I. Cornell University. 2010. 126 p.
5. *Fox C.* A Darmstadt Diary // *Contact.* 1985, № 29. P. 44–47.
6. *Fox C.* New Complexity // *The New Grove Dictionary of Music and Musicians.* Vol. XVII. 2nd ed., New York, 2001. P. 802.
7. *Fox C.* The Darmstadt school's British invasion. URL: <https://www.theguardian.com/music/2010/feb/11/darmstadt-music-school-ferneyhough-finnissy> (Accessed: 15.01.2020).
8. *Griffiths P.* Modern music and after. N. Y.: Oxford University Press, 2010. 456 p.
9. *Halbreich H.* Questionnaire response in Complexity in Music? An Inquiry into its Nature, Motivation and Performability. Netherlands: Job Press. 1990. P. 24–29.
10. *Mahnkopf C.-S.* Complexism as a New Step in Musical Evolution. In *Complexity in Music? An Inquiry into its Nature, Motivation and Performability.* Netherlands: Job Press, 1990. P. 28–29.
11. *Mahnkopf C.-S.* Complex Music: Attempt at a Definition // In *New Music and Aesthetics in the 21st Century*, Vol. 1: Polyphony & Complexity. Hofheim: Wolke Verlag, 2002. P. 54–64.
12. *Redgate C.* Composition changing instruments changing composition // *Distributed Creativity: Collaboration and Improvisation in Contemporary Music.* Oxford University Press, 2017. P. 141–154.
13. *Ribeiro F., Correa J., Domenici C.* An interview with Bryan Ferneyhough. The Robert and Carol Morris for 21st Century Music, State University of New York, Buffalo, February 26th, 2009. URL: https://www.academia.edu/5539160/An_Interview_with_Brian_Ferneyhough (Accessed: 15.08.2019).
14. *Taruskin R.* Music in the Late Twentieth Century. Oxford University Press, 2010. 585 p.
15. *Toop R.* Four facets of «The New Complexity» // *Contact/* 1988, № 32. P. 4–50.
16. *Toop R.* «New Complexity» and After: a Personal Note, Polyphony and Complexity // *Music and Aesthetics in the 21st Century.* 2002, № 1. P. 133–138.
17. *Toop R.* On Complexity // *Perspectives of New Music.* 1993, № 31/1. P. 42–57.
18. *Toop R.* Against a Theory of Musical (New) Complexity // *Contemporary Music: Theoretical and Philosophical Perspectives.* 2010. P. 89–98.
19. *Truax B.* The Inner and Outer Complexity of Music // *Perspectives of New Music* 1992, Vol. 32, № 1. P. 176.
20. *Ulman E.* Some Thoughts on the New Complexity // *Perspectives of New Music.* 1994. Vol. 32, № 1. P. 202–206.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ Цит. по: [7].
- ² Ч. Айвз упоминается не только потому, что Денч и Финнисси им восхищались, но, вероятно, потому, что Р. Туп хотел следовать традициям в обозначении национальных композиторских школ.
- ³ Свободное время — это тип музыкального антиметра, свободного от музыкального времени в записи времени.
- ⁴ Цит. по: [4, 4–5].
- ⁵ В раздел монографии, охватывающий исторический период 1975–1988 годов, П. Гриффитс, помимо прочих, включил направления «New Complexities» (Фернихоу, Финнисси и упоминаются Барретт, Денч) и «Old Complexities» (А.Э. Картер, Я .Ксенакис, Л. Ноно, К .Штокхаузен, Х. Бертуисл, Л. Берио, П. Булез).
- ⁶ «Black Icons» (for solo cello and ensemble) — произведение современного британского композитора Роджера Редгейта, написано в 2011 году по заказу Европейской комиссии для проекта «Европа глазами россиян / Россия глазами европейцев». «Black Icons» опубликовано United Music Publishers Ltd (издательство классической музыки современных композиторов).
- ⁷ Музыка композиторов «Новой Сложности» исполняют виртуозные солисты и ансамбли: Arditti Quartet, JACK Quartet, Ensemble Exposé, Thallein Ensemble, Ensemble 21, Ensemble SurPlus, ELISION Ensemble.