

Саймон Берман
От революционности к никчемности:
как классическая музыка потеряла
свою аудиторию



свободное марксистское издательство

Перевод – *Сергей Решетин, Анна Петрович*
Редактура – *Влад Софронов, Кирилл Медведев*
Составление тр3 диска - *Влад Софронов, Анна Петрович*

Simon Behrman

From revolution to irrelevance: how classical music
lost its audience

International Socialism. A quarterly of socialist theory, # 121, 2009

<http://www.isj.org.uk/index.php4?id=511&issue=121>

Страница Свободного марксистского издательства

<http://www.pasolini.ru/fmp.html>

В последние 50 лет вопрос – доживает ли классическая музыка свои последние дни или уже умерла - стал общим местом. [1] Классическая музыка, в еще большей мере, чем классический театр, литература или изобразительное искусство, кажется все более и более закрытым заповедником для узкого слоя элиты. Рисуем ли мы потерять живую традицию музыки, насчитывающую несколько столетий? Займет ли она место рядом с латинской и греческой трагедиями как музейный экспонат, интересный только нескольким антикварам и студентам, изучающим старину? Как же классическая музыка попала в такое затруднительное положение? И если говорить кратко – почему классическая музыка потеряла свою аудиторию?

Вопрос можно рассматривать с разных сторон. Например, к нему можно подойти с точки зрения социальной истории [2]; эволюции концертного исполнения, которое вне критической взаимосвязи между композитором, исполнителем и публикой превратилось в чистое зрелище [3]; наконец, с точки зрения пагубного влияния звукозаписывающей индустрии [4]. Охватить все элементы кризиса не является задачей этой статьи. В ней я сосредоточусь на борьбе композиторов за единство формы и содержания, на их взаимосвязи с аудиторией в эпоху стремительной коммерциализации. Я остановлюсь на следующей проблеме – как сохранять автономию в условиях коммерциализации, но не жертвовать при этом ориентирами, способными сделать доступной широкой аудитории такое абстрактное по

своему существу искусство, как музыка. Но даже сузив тему, я смогу коснуться лишь нескольких примеров [5]. Главнейшей же задачей этого исследования является попытка преодолеть элитизм, слишком часто отчуждающий модернистскую музыку от столь многих людей.

Догадки Адорно

Нам стоит начать с работы, которая представляет собой, с точки зрения марксизма, попытку самого изолированного анализа кризиса смысла в музыке: это работа философа Франкфуртской школы Теодора Адорно [6]. В трудах Адорно содержится множество проницательнейших догадок, но в целом его аналитическая парадигма имеет элитистский, пессимистический и чрезмерно формалистский характер. Критерием музыкальной «правды» (весьма неопределенное понятие само по себе) является для него, во-первых, место в истории музыки, в которое помещает себя композитор, т.е. то, как он обращается с наследуемыми формой и содержанием; во-вторых, то, каким образом композитор отражает доминирующие социальные условия в формальной структуре композиции. По мнению Адорно, чтобы быть правдивой, музыка должна выражать в структурной форме реальность общественной жизни – реальность, скрываемую теми клише, которые неотъемлемо присущи коммодифицированному, товаризованному искусству, доминирующему в эпоху

позднего капитализма. Музыкальная правда зависит от того, в какой степени она бросает вызов ожиданиям слушателей – ожиданиям, порожденным системой, которую Адорно, как и другие представители Франкфуртской школы, называли «культурная индустрия» [7].

Эта точка зрения имеет две сомнительные стороны. Во-первых, она предполагает, что музыка, как и любая форма искусства, имеет ценность ровно в той мере, в которой она отражает или проблематизирует конфликты и противоречия, лежащие в основе капиталистического общества. Безусловно – это один из параметров, по которому мы можем оценивать искусство. Но игнорируя то, каким образом искусство изображает любовь, духовность и другие виды личного эмоционального опыта, мы оставляем слишком узкое поле художественному выражению.

Узость эта связана с непомерно глубоким пессимизмом Адорно по поводу возможности личного и политического самовыражения при капитализме. Он, как известно, полагал, что не может быть поэзии после Освенцима. По его мнению, поздний капитализм успешно колонизировал культуру, коммерциализировал её, одурманил аудиторию зрелищем и штампами. Более того, в этой инфантилизации аудитории Адорно видел главный фактор подъема фашизма.[8] Адорно видел, как нацистский режим успешно использует богатую традицию «классической» музыки для самовосхваления и связывает с этой традицией свою реакционную идею «национальной общности». Поэтому

нет ничего удивительного в подозрительном отношении Адорно к музыке, взывающей к эмоциям массовой аудитории. Общественный, как и артистический долг композитора, по мнению Адорно, состоит в том, чтобы шокировать и потрясать слушателя, привыкшего к лениво-комфортному восприятию музыки. Тем самым Адорно выразил ощущение многих послевоенных композиторов авангарда, также имевших собственный опыт выживания при фашизме и чувствовавших, что в эмоциональном или эстетическом обольщении аудитории музыкой есть самопотакание, ложь и потенциальная политическая опасность. Но, как мы увидим, во многих случаях все было ровно наоборот.

Вторая серьезная проблема анализа Адорно состоит в элитизме, присущем его представлению о передаче смысла в музыке. В модели, которую он строит, смысл является своего рода посредником между отношением композитора к музыкальной истории и противоречиями капиталистического общества. Это отношение, безусловно, первостепенно для нашего понимания музыкальных смыслов, но оно игнорирует то, каким образом политическая борьба подталкивает композиторов к разоблачению реальности общества, разрываемого противоречиями и эксплуатацией. Более того, политически активные эпохи могут иначе преподносить старые работы новой аудитории, что мы увидим на примере Густава Малера.

По Адорно, аудитория лишь пассивно воспринимает смысл, будь то «лживый» смысл коммерциализированной популярной

музыки или «истинный», заложенный в модернизме Арнольда Шёнберга и его последователей. В дополнение к элитизму, анализ Адорно приводит к статичной модели музыкального смысла. Пока существует капитализм, говорит Адорно, надежда и отзывчивость невозможны ни в жизни, ни в искусстве. И это опять же вопиющее заблуждение. Мы более детально рассмотрим некоторые слабые и сильные стороны теории музыки Адорно, обозревая эволюцию западной музыки от классики до модернизма 20 столетия.

Стоит подчеркнуть, что снобизм и элитизм свойственен далеко не только работам Адорно – практически во всех дискуссиях о современной музыке полностью упускаются важнейшие черты истории классической музыки в 20 веке и те реакции, которые она вызывает. Совсем не сложная для понимания современная музыка в свою очередь несет в себе чувства и опыт всего столетия с его революционным потенциалом и его поражениями. Поэтому она напрямую касается того общества, в котором мы сегодня живем, и имеет множество связей с нашим собственным опытом. Но у музыки есть и стороны, которые делают её в некотором смысле общедоступной. Музыка – искусство наиболее абстрактное, что потенциально делает ее наиболее сложной для понимания, но потенциально же и наиболее доступной, универсальной формой человеческого самовыражения. Именно по этой причине музыка способна иметь ни с чем не сравнимую власть над нашими эмоциями, оставаясь в то же время мимолетной и неуловимой.

Какая музыка является «классической»?

В терминах музыковедения «классической» называют музыку, созданную в Европе примерно между 1750 и 1820 годами, лучшие образцы которой – произведения Йозефа Гайдна, Вольфганга Амадея Моцарта и Людвига Ван Бетховена. При этом в любом магазине классической музыки вы сможете найти также музыку, создававшуюся в той или иной точке земного шара приблизительно с 1000 года нашей эры до сего дня [9]. Такая музыка иногда называется серьезной или созерцательной, но даже если оставить в стороне снобизм этого определения, как быть с тем фактом, что в этот раздел попадает и музыка решительно несерьезная, например, вальсы Иоганна Штрауса и оперетты Франца Легара?

Есть и другое мнение: классической называется музыка, которая создается «классически образованными» музыкантами, сознательно работающими в рамках традиции, родоначальником которой был Иоганн Себастьян Бах. Однако такое определение имеет свои слабые стороны. Можно вспомнить, например, послевоенный авангард, пытавшийся полностью порвать с этой традицией. Я же полагаю, что речь идет о музыкальной форме, существовавшей главным образом в центральной Европе с середины 18 века примерно до 1900 года. На мой взгляд, она включает в себе ключевые свойства художественной формы, свойственной эпохе расцвета буржуазного общества. Те

социальные противоречия, которые освобождали музыку от контроля аристократии и церкви, одновременно подчиняя её обывательским требованиям рынка, и привели, в конце концов, к полному упадку музыки в конце 20 века.

Генри Рейнор в своём великолепном материалистическом обзоре истории западной музыки показывает, как до подъема капитализма музыка была укоренена в повседневной жизни, чаще всего – через церковные ритуалы.[10] Шла беспрестанная борьба между религиозными властями, старавшимися подчинить музыкальную экспрессию нуждам церковной пропаганды и в то же время сохранить связь с общиной посредством клише народной музыки того времени. Один из множества примеров можно найти у францисканцев 13 века, включивших мелодию любовной фолк-песенки в мессу. [11]

Развитие меркантилизма и подъем городов привели к росту профессионализма музыкантов, поддерживаемых городскими властями или богатыми местными дворами знати. Этот процесс отражен в истории семьи Бахов, выдающейся династии музыкантов, обязанных своему положению появляющемуся гражданскому обществу. [12] Все они – от Каспара Баха в конце 16 века до великого Иоганна Себастьяна в конце 18 – не были простыми слугами церкви, а занимали общественно значимую и оплачиваемую позицию. И залогом величия Иоганна Себастьяна Баха было в частности то, что он мог содержать группу оплачиваемых музыкантов-профессионалов, для которых писал.

Благодаря этому он имел возможность создавать более изощренную музыку, чем кто-либо прежде.

Однако, начиная с середины 18 столетия, восходящая буржуазия и прогрессивные элементы аристократии заменяют церковь и городские власти на поприще главных покровителей музыки. Это связано в основном с появлением публичных концертов, как основной формы музыкального действия. [13] Буржуазия освободила музыку от ограничений аристократического салона и церкви, но навязала ещё большую – рыночную – тиранию. Так возникли независимые музыканты, первыми из которых были Моцарт и Бетховен. Однако их социальное положение стало в то же время значительно более ненадежным. Моцарт был самым популярным музыкантом своего времени, но умер в бедности.

Австрия и Германия переживали в тот период поступательную прогрессивную эволюцию. В этих странах не было резкого разрыва со старым порядком, как во Франции в 1789, и, хотя они не раз подвергались оккупациям армий Наполеона, что привело к коллапсу Священной Римской империи, старый порядок смог быстро восстановить себя, – так австрийская империя осталась бастионом реакции до конца 19 века. Там, где имел место социальный прогресс (скажем, во время правления императора Иосифа II в 1780-е или после объединения Германии Бисмарком в 1871), он был связан с более или менее сознательным вмешательством сверху. Такое сочетание медленной прогрессивной

социальной эволюции и консервативного альянса буржуазии с аристократией решающим образом определило классическую форму. Поэтому я рассматриваю классическую музыку как особый феномен периода зарождения буржуазии в качестве доминирующего класса в обществе. Когда революционная роль этого класса в конце 19 века была исчерпана, наступил период упадка, связанный с коммерциализацией. Это и привело к смерти классической музыки, на место которой заступил модернизм.

Классическая форма

Существует два ключевых отличия классической формы от предшествующего барокко и последующего модерна: строгая регламентация тональности и четкая структура композиционных форм, важнейшей из которых является сонатная. Рассматривая тональность, мы увидим систему устойчивых гармонических отношений, вращающихся вокруг привычных до, до-диез, си-бемоль и т.д. [14] Каждая нота имеет ряд оттенков и обертонов, которые по очереди определяют различные гаммы, такие как до-мажор, фа-минор и так далее. Противопоставление двух контрастных тонов или мелодических тем обеспечивает драматический эффект. Однако это напряжение снимается завершением произведения в той же тональности, в которой она была начата, и тематическим синтезом. Это и есть та всеобъемлющая структура, которая дает чувство разрешения и завершенности,

ассоциируемое нами с великой симфонической традицией.

Сонатная форма имеет простое развитие А-Б-А*. Первый раздел, «экспозиция», где задаются главные темы. Затем следует раздел, где партии разрабатываются, помещаются в различные тональности и т.д. Наконец, мы имеем «репризу», где начало повторяется, на этот раз с возможным добавлением элементов из «разработки». Эти два аспекта классической формы, тональность и соната, являются основными, хотя существует множество других, которые определяют развитие гармонии и темы, композиции ансамбля и так далее. Но, если примерно сформулировать суть этой формы, можно сказать, что она представляет из себя простой диалектический процесс: контрастирующие темы и тональности разрабатываются на противостоянии друг другу, но в конечном счете переходят в консонанс и таким образом разрешаются. По этой причине, существует слышимое «повествование», следовать которому может даже музыкально не тренированное ухо.

Мы видим, что этот стиль идеально отвечает социальным условиям общества, тяжело переживающего замедленный переход от феодальных к капиталистическим отношениям. Однако растущее давление нового общества, которое старается вырваться на поверхность, но сдерживается старыми политическими структурами, не могло длиться бесконечно. Ненадёжный баланс между старым и новым начал наконец разрушаться в конце 19 столетия. И в Центральной Европе эта ломка была

более жестокой и болезненной, чем где-либо. Примерно на протяжении 30-ти лет мировая война, революция и фашизм наносили тяжелейшие удары по старому обществу и связанной с ним музыкальной традиции.

Этот фон начала 20 столетия, обусловленный социальным кризисом, объясняет многие отличительные свойства модернизма, возникающего в то время. Музыка той поры часто ассоциируется у нас с диссонансом, тематической фрагментарностью, общим чувством тревоги. Музыкальный стиль Баха и Георга Фридриха Генделя, творивших на закате феодальной эры, можно охарактеризовать как стиль придворной эlegantности. Героическое величие, один из признаков эры буржуазных революций с 1789 до 1848, слышится в работах Бетховена и Рихарда Вагнера. Модернизм же привнес в музыку переполняющее чувство тревоги, так ярко характеризующее современную жизнь. И никто не выразил это столь мощно, как Густав Малер.

Малер

Малер – ключевая фигура эпохи перехода от классических форм к модернизму. В отличие от большинства великих музыкантов вплоть до нашего времени он происходил не из музыкальной и не из зажиточной семьи, что дало ему возможность увидеть жизнь, не отмеченную лоском венской изысканности. Незадолго до того, как он стал главой венской Оперы в 1897

году город пережил тяжелейший политический кризис. Катализатором стала победа на выборах мэра 1895 г. Карла Люггера с откровенно реакционной и антисемитской платформой. Император Франц Иосиф, унаследовавший традицию просвещенного деспотизма Иосифа II, отказался признать результаты выборов. Однако в год возвращения Малера в Вену, под растущим давлением император уступил и позволил Люггеру занять пост мэра. Антисемитизм, выражение общественного недовольства в период кризиса, рос как на дрожжах. Малер, еврей, занявший теперь ведущую позицию в австрийской культурной жизни, оказался в центре внимания реакции. Венская пресса травила его за этническое происхождение и за модернистские тенденции – как в композициях, так и в оперных и концертных программах.

В течение всей жизни Малера его работы порицались самодовольной буржуазной публикой Вены эпохи *fin de siècle* из-за использования народных мотивов и детских песенок. Третья часть Симфонии №1 (1893) основана на «песенке Братца Якова», известной в немецкоязычных странах как «Bruder Martin». Замедление и переход из мажорного в минорный тон немедленно отсылает к похоронной процессии. И сочетание хорошо известной детской песенки с похоронным маршем тотчас вселяет в слушателя тревогу и драматизм. Это лучший пример того, как музыка может в одночасье создать образ, ориентир, доступный публике, и таким образом приблизиться к ней. Соединение шокирующей и тревожной музыки с народной и свет-

ской позволило Малеру добиться того, что было недоступно многим модернистам после него: воссоздать невротический страх современного общества, не жертвуя смыслом ради массовости. Однако, именно использование народного и светского элемента вызвало гнев музыкальных критиков и многих других слушателей и тогда и много после. На премьере «Братец Яков» был освистан. Когда, много лет спустя, великого немецкого дирижера Вильгельма Фуртвенглера спросили, почему он никогда не дирижировал Малера, он ответил, что не может иметь дело с этой низкопробной и банальной музыкой. [16]

От ангажированности к мистицизму

Впрочем, Малер был далеко не первым композитором, использовавшим в творчестве популярные мелодии. Гайдн, Бетховен и Фредерик Шопен постоянно соединяли в своих композициях классическую музыку, церковную музыку и популярные песни. Такие формы позволяли публике увидеть связь с будничной жизнью и тем самым соединяли абстрактность классической формы с конкретной реальностью. Буржуазия, которая была главным покровителем и главной аудиторией классической музыки, поощряла эти процессы. Но к концу 19 века буржуазия уверенно отказалась от своего революционного прошлого и обосновалась на позициях правящего класса. Раньше, находясь в революционной фазе, буржуазия старалась найти связь с

массами и мобилизовать их. Поэтому в музыке, игравшей большую роль в революционной Франции, поощрялась доступность, способность донести смысл до массовой аудитории. Однако в дни Малера классическая музыка оторвалась от своих земных корней и мистифицировалась, воссела на Олимп, возвышающийся над массами, на котором чопорный буржуа мог бы видеть собственное отражение.

Эта перемена выразилась в новом культе Бетховена [17]. Если раньше его прославляли за революционный дух, то теперь композитор оказался вырванным из социального контекста и стал объектом обожествления, культа. Этот образ одинокого человека, заточенного в тюрьме собственной глухоты, откуда он в одиночестве революционизирует музыку, жив и сегодня. Лишенный своего революционного содержания и контекста призрак Бетховена предстает носителем божественного вдохновения, а следовательно, аристократического духа. В определенный момент стало считаться, что признак величайшего произведения – способность подняться над земным и будничным. Чем аристократичнее произведение, тем явственнее на нем печать гениальности. Здесь мы видим начало глубокого раскола между «высоким» и популярным искусством. После смерти Бетховена разделение композиторов на две категории усиливалось: популярные авторы мелодий, такие, как Джоакино Россини и Джузеппе Верди, обращавшиеся к простонародью, и самоуглубленные творцы романтического духа, полностью изолированные от

вещного мира, такие, как Роберт Шуман и Иоганнес Брамс. Неудивительно, что Россини и Верди - практически единственные, кто писал оперы с драматической фабулой и простыми узнаваемыми героями, тогда как Шуман и Брамс специализировались на абстрактных невокальных формах, таких, как соната, камерная музыка и симфония.

Малер умер в 1911 году, не увидев, таким образом, катастрофы Первой мировой и последующего распада того общества, которое он знал – катастрофы, предвидением которой проникнуто всё его творчество. В последней, незавершенной симфонии № 10 Малер совершил нечто экстраординарное. В критический момент третьей части он нагромождает аккорды до тех пор, пока мы не начинаем слышать одновременно 11 из 12 нот хроматической гаммы, производящих в высшей степени диссонансный пронзительный визг. И надо было быть Шёнбергом, чтобы совершить следующий логический шаг – используя все 12 нот, создать новый тип музыки, способный выразить ужас эпохи войны и фашизма. Но прежде чем обратиться к Шёнбергу, сделаем короткий, но очень важный комментарий по поводу того, как аудитория изменяла своё отношение к музыке Малера. Комментарий, проливающий свет на одну из важнейших проблем парадигмы Адорно, – каким образом в музыке передается смысл.

Когда разложившаяся Австрийская монархия наконец с треском рухнула, для всех стала очевидна гнилость и пошлость

аристократической культуры Вены конца 19 века, столь недвусмысленно разоблаченная музыкой Малера и отталкивавшая его современников. В этой ситуации его музыка до определенной степени вышла из тени. Однако с приходом к власти фашизма она оказалась запрещена по всей Европе. И даже после Второй мировой войны, в эпоху относительного спокойствия, мира и длительного послевоенного бума малеровское изображение общества, стоящего на краю пропасти, слишком походило на анахронизм. Только в 60-е, когда бум подошел к концу, и общество снова погрузилось в суматоху, его музыка обрела колоссальную популярность и не утратила её до сих пор. Молодежь заполняла концертные залы, когда там исполнялись произведения Малера, и покупала его записи. В 30-х годах Адорно сокрушался о том, что произведения Малера забыты, и что общество проигнорировало его открытие истины современной жизни. [18] Пессимист Адорно не верил, что возрождение классовой борьбы способно помочь «сложным» произведениям преодолеть блокаду со стороны музыкального истеблишмента. Однако Малера воскресили не те, кто назначил себя хранителями музыкальной истины, подобно Адорно, а социальные движения 1960-х, взошедшие снизу. Массовая аудитория, якобы одурманенная вездесущей потребительской культурой, обнаружила «истину» в музыке Малера.

Шёнберг и атональность

Сто лет назад, в 1908 году, Арнольд Шёнберг написал свой Второй струнный квартет, в котором, порвав окончательно с тональностью, обозначил отход от многовековой музыкальной традиции. Возникновение шёнберговской «свободной атональности» (за 16 лет до им же изобретенной новой композиционной системы, известной под названием «сериализм») [19], вызвало самые разные реакции, от замешательства до гнева. В истории западной музыки есть множество примеров «шокирующей новизны». На ум приходит буйная реакция консервативных критиков на такие работы, как Пятая симфония Бетховена, музыкальные драмы Вагнера и «Весна Священная» Стравинского. И все же относительно быстро, в течение жизни одного – максимум двух поколений, все эти произведения приобрели широкое признание и популярность. Сериализм, напротив, остается «сложным» как для слушателей, так и для музыкантов. Атональные работы Шёнберга и его последователей Антона фон Веберна и Альбана Берга, обычно причисляемых к так называемой нововенской композиторской школе, в рамках которой они исследовали и развивали эту новую форму, до сих пор редко исполняют по сравнению с другими произведениями, столь же значимыми и известными.

Некоторые сторонники «сериализма», как, например, композитор и дирижер Пьер Булёз, утверждали, будто слушатели

с трудом воспринимают сериалистскую музыку из-за того, что её относительно редко исполняют публично. Для него это всего лишь вопрос неосведомленности [20]. Хотя и в таком утверждении есть доля правды, мысль Адорно более пронизательна. Он заявляет, что в атональном стиле присутствует некая фундаментальная сложность. [21] Дело не в том, что эту музыку сложно понять, верно как раз обратное. Она сообщает нечто непосредственно связанное с нашими переживаниями, но переживаниями настолько мучительными, что мы сопротивляемся их восприятию и осмыслению. Так переживается отчуждение. Оно отражено в отсутствии тонального центра, т.е. ключевой тональности, в которой начинается произведение, которая фигурирует как постоянный ориентир и к которой мы возвращаемся в финале. Ни одна нота не занимает более важной иерархической позиции, чем остальные. Без этого ориентира музыка становится отрывочной и лишенной направления. Такое ощущение вызывает тревогу, поскольку отражает некоторые шокирующие аспекты нашей жизни: жесткое разделение труда, рыночный хаос, техническое порабощение, утрата людьми контроля над своими судьбами в условиях промышленного капитализма.

Адорно предлагает глубокий анализ того, как структурная форма атональной музыки весьма достоверно отражает реальность отчужденной жизни. Однако пессимизм Адорно заставляет его утверждать, что это единственная правда жизни. Несомненно, тот факт, что отчуждение заложено в экономичес-

кой основе общества, означает, что его влияние ощутимо, как правило, в любой другой сфере жизни. Но Адорно упускает тот факт, что постоянные перемены в балансе классовых сил при капитализме могут приносить, помимо отчаяния, также надежду. К тому же многогранность человеческой сущности предполагает, что мы можем испытывать нежность, любовь и счастье в личной жизни, которые не имеют прямого отношения к более широким общественным процессам. И эти переживания ничуть не менее ценны, действенны и достойны художественного выражения. Слишком часто в XX веке защитники атональности представляли ее как единственно обоснованную и эффективную форму музыкальной выразительности. Этот взгляд в значительной мере грешит элитизмом. Со слушателями более не считались; напротив, их подвергали шоковому воздействию беспощадных диссонансов, чтобы показать аудитории трагизм ее существования. В течении 20 века шокирующая сторона проявлялась в музыке все более ярко и после Второй мировой войны достигла своего предела – неудивительно, что непрерывный эмоциональный прессинг вызвал отчуждение аудитории от такой музыки.

Важно иметь в виду – этот подход среди композиторов не был лишь проекцией их собственной воли. Быстро усугубляющееся разделение труда как атрибут промышленной эры вело к растущей специализации в сфере музыкального творчества. Таким образом, музыканты оказались более чем когда-либо

изолированы от своих слушателей. Одна из главных проблем сегодня состоит в том, что профессиональные музыканты отделены непроницаемой стеной от остального общества. Если у ребенка обнаруживают музыкальный талант, его отправляют учиться в консерваторию, где он усердно трудится во имя достижения недостижимого – технического совершенства – имея совсем мало времени на постижение остальных сфер жизни. Отсюда распространенный феномен «сгоревших» в раннем возрасте исполнителей – явление, неизвестное прежним эпохам.

Одновременно строгое разделение труда привело к тому, что большинство оказалось лишено музыкального образования. Поэтому музыкантам приходится выражать себя с помощью языка, лишь в общих чертах доступного большей части аудитории. Это в свою очередь привело к постепенному разладу коммуникации между музыкантом и публикой, к их взаимному недоверию. Отсюда и происходит кризис смысла в музыке в эпоху промышленного капитализма. И всё-таки в периоды революционной надежды это препятствие неоднократно преодолевалось – происходило воссоединение композитора, исполнителя и публики.

Возвращение народной традиции

Нельзя забывать, что атональность родилась в конкретных обстоятельствах краха Австрийской империи и последующего

распада классической традиции строгой тональности и сонатной формы, разработанной Гайдном и продолжавшей существовать до Малера. Самонадеянность баловней чопорного буржуазного мира музыкальной Вены, таких как Шёнберг (и, по правде говоря, Адорно), заставила их пренебречь освобождением, которое этот распад означал для угнетенных [22]. Первая мировая война и революции, завершившие эту бойню, привели к возникновению разнообразных национальных культур, которым прежде отказывали в художественной состоятельности. В то время как Шёнберг оплакивал гибель австрийской монархии и музыкальные традиции, которые ушли вместе с ней, другие сделали попытку заново открыть утраченные традиции народной музыки. В Венгрии Бела Барток и Золтан Кодаи путешествовали по деревням, записывая игру и пение крестьян – элементы музыкальной традиции, которая практически игнорировалась хранителями высокого искусства в Вене. Открытием стала музыка, свободная от ограничений классической формы, обозначившая тем самым свежий подход к музыкальному сочинению – для композиторов, которые воспитывались в изысканной атмосфере консерваторий Вены, Будапешта и Праги. То же самое сделал для чешской музыки Леош Яначек.

Они показали, что можно исследовать новые музыкальные средства, не шокируя публику и не отстраняясь от неё, а по-настоящему воссоединяя композитора и слушателя на основе органических форм музыкальной выразительности. Стремление

донести музыкальный смысл средствами, знакомыми слушателю, было связано с новыми разработками в области атональности и модернистского экспрессионизма. Это произвело на свет новую музыку – динамичную, но в то же время доступную. Поэтому данная традиция была и остается гораздо более популярной, чем суровые творения германоязычных композиторов того же периода. При этом она не делает уступок «легкой» музыке или банальному коммерциализму.

На мой взгляд, это опровергает утверждение Адорно о непреходимой границе между «высоким» и популярным искусством. Адорно полагал, что музыка таких композиторов, как Барток и Кодаи реакционна в том смысле, что подкрепляет иллюзию национальной идентичности, не вскрывая «правду» классового общества [23]. Эта музыка ничего не говорит об отношениях между национальным притеснением, национальным шовинизмом и классовой борьбой. Надо сказать, представление о том, что музыкальное произведение, написанное с национальной точки зрения, не может быть использовано в прогрессивных целях, есть нонсенс, иначе как объяснить приверженность английского социалистического движения гимну «Иерусалим»? Однако, подобно романтизму XIX века, обновленная народная

* *Патриотический гимн, сочиненный в 1916 Губертом Гастингсом Парри на стихи Уильяма Блейка,*

традиция критиковала современное общество, идеализируя прошлое. Это противоречие – обращённость как в будущее, так и в прошлое, сочетание вновь обретенной старины с музыкальными новшествами, противоречит адорновскому жестко формалистскому подходу – подходу, в котором борьба за истину ведется исключительно средствами формальной логики. Выразив уважение к художественной и политической цельности [24] Бартока, Адорно одновременно поставил ему в вину (во время радио-дебатов в начале 1960-х) нежелание полностью уйти от тональности. Такая музыковедческая «ультра-левизна» лично у меня вызывает крайнее удивление. [25]

Освобождение и подавление модернизма

На протяжении 20 лет после крушения классической традиции мы наблюдаем в Европе взрывообразное развитие новых форм и стилей. Бок о бок с возрождающейся народной музыкой шествуют французский импрессионизм Клода Дебюсси, первые эксперименты в электронике Эдгара Вареза и Оскара Сала, а также зарождающийся джаз. Джаз, в частности, начинает звучать во многих модернистских работах 20-х годов – у таких композиторов, как Дмитрий Шостакович, Пауль Хиндемит, Морис Равель и Стравинский. Некоторые композиторы с классической выучкой погружаются в эксперименты, не гнушаясь и популярными формами.

Композиторы покидают башню из слоновой кости на волне политической надежды, вызванной русской революцией 1917-го. Важнейшей фигурой в этой плеяде был один из учеников Шёнберга Ханс Эйслер [26]. Будучи членом Коммунистической партии Германии и братом Рут Фишер – руководителя КПГ – он стремился соединить сериализм своего наставника со стилем кабаре и использовал тексты, выражающие революционный дух эпохи. Политические убеждения Эйслера и его занятия популярной музыкой привели к разрыву с Шёнбергом. В этом разрыве как в капле воды отразились противоречия в среде модернистов, колебавшихся между уединением и выходом к массовой аудитории. В 1948 году Шёнберг отчетливо сформулировал свою позицию: «Нам, живущим музыкой, нет места в политике, и мы должны воспринимать её, как нечто чуждое нашему бытию. Мы аполитичны, лучшее, на что мы способны, – стремиться тихо оставаться на заднем плане» [27].

Однако всячески пытаясь оставаться в стороне, Шёнберг не смог полностью игнорировать политические бури своей эпохи. После войны он создал два произведения, посвященных трагедии Холокоста, «Kol Nidrei» и «Уцелевший из Варшавы». Интересно, что, хотя оба произведения признаются модернистскими, они написаны не в сериалистской манере, а напротив – явным образом подчинены тональности. Адорно узрел в этом предательство. Убежденность Адорно в том, что лишь сериализм может достоверно отобразить политическую правду, опроверга-

ется в данном случае самим создателем метода, обнажая тем самым всю ограниченность адорновского формализма.

Всплеск новаторства и интенсивное взаимообогащение стилей и форм в 20-х годах происходили на революционной волне, захватившей Европу сразу после Первой мировой войны. К несчастью, эта искра была немедленно погашена крахом революции и последовавшей фашистской реакцией. Все это надолго определило – негативным образом – отношения между модернистской музыкой и массовым слушателем.

Ирония заключается в том, что нацисты, провозглашавшие себя избавителями классической традиции от модернистского «вырождения», фактически нанесли смертельный удар и тому, и другому. Композиторы-модернисты либо капитулировали перед консервативным стилем, как это произошло с Паулем Хиндемитом, либо были отправлены во «внутреннюю ссылку», подобно Антону Веберну и немецкому экспрессионисту Карлу Амадеусу Хартманну. Шёнберг, Эйслер и другие бежали за границу, а многие, к сожалению, малоизвестные сегодня композиторы, такие как Ханс Краса и Павел Хаас, были уничтожены в концлагерях. В то же время, эксплуатируя монументальную традицию Бетховена, Вагнера и Брамса в пропагандистских целях, нацисты отдалили эту музыку от нового поколения композиторов, вынужденных восстанавливать из осколков музыкальную жизнь в послевоенной Европе.

Шостакович и советский опыт

Если новая венская школа выражала отчаяние реакции, то произведения Шостаковича выражали противоречия общества, которое было создано подлинной революцией снизу, окончившейся кровавой диктатурой. Взросление композитора, родившегося в 1906 году, пришлось на бурные годы постреволюционной России – до того, как достижения 1917 года выродились в сталинизм. Предшественник Шостаковича Стравинский был вынужден уехать из царской России в Париж, где обрёл аудиторию для своих великих модернистских произведений – таких, как «Весна Священная» и «Жар-птица». Шостакович же, напротив, был способен использовать все новые стили, расцветавшие в культурной атмосфере революции.

Он разработал композиционный стиль, насквозь эклектичный, соединивший в себе немецкий экспрессионизм, джаз и ритмическую энергетику русской традиции, представленную ранее Николаем Римским-Корсаковым и Игорем Стравинским. Гораздо позже он экспериментировал и с сериализмом. Я более подробно описал его жизнь и творчество в другом месте [28], а здесь сконцентрируюсь на полемике, вызванной только одной его работой – Симфонией №5 (1937) – ясно доказывающей слабость адорновской философии музыки.

В 1936 году Шостакович оказался в эпицентре сталинского террора. Это был год первых показательных судебных процес-

сов. По мере роста политического давления эксперименты в области культуры вытеснялись «социалистическим реализмом». На протяжении двух лет опера Шостаковича «Леди Макбет Мценского уезда» исполнялась в переполненных залах по всей России. Но спустя месяц после того, как в декабре 1935 года представление посетил Сталин, в «Правде» появилась анонимная статья, обвиняющая Шостаковича в преступном «формализме». «Это игра в заумные вещи, которая может кончиться очень плохо», – предостерегал автор статьи [29]. Поскольку в то время даже «старые большевики» подвергались «ликвидации», это отнюдь не было пустой угрозой.

В ответ Шостакович создаёт Симфонию №5. В стилистическом плане она демонстрирует отступление от «Леди Макбет». Симфония отчетливо тональна и очень близка к классической форме, в отличие от ранних симфоний композитора. После премьеры в 1937 году работа получила огромную популярность и успех у критики, а замечание одного из советских критиков о том, что она представляет собой «творческий ответ советского композитора на справедливую критику», закрепилось как второе, неофициальное название работы. Как бы доказывая теорию Адорно на практике, симфония продемонстрировала, что формальный консерватизм равен политической капитуляции – хотя реакция слушателей на произведение подталкивает к совершенно иным выводам.

Объяснить это противоречие словами довольно трудно, поскольку оно связано с определенной двойственностью музы-

кальной эстетики и интерпретации. Симфония берет на вооружение малеровское сочетание изощренности и тривиальности. Первую часть открывает то взлетающий, то нисходящий мотив, исполненный напряжения и предчувствия, но в какой-то момент оборачивающийся маршем, который напоминает легкие оперетты в духе Гилберта и Салливена. Третье действие считается одним из самых возвышенных и откровенных излияний безысходной тоски в творчестве Шостаковича. Апогей противоречивости – кульминационная часть симфонии, где ликующий марш, исполняющийся на духовых, движется к тонике, сопровождаемый отчаянным скрипичным визгом. Триумф это или трагедия? Для советских властей это стало олицетворением победы «социалистического человека» над превратностями судьбы, однако мнение других слушателей после премьеры было совершенно противоположным [30]. В действительности, многие в зале плакали, узнавая в музыке ужасы сталинского террора. В своих посмертно опубликованных воспоминаниях Шостакович утверждает, что в финале симфонии изображен человек, за спиной у которого некто, угрожая ножом, кричит «Твое дело – радоваться, твое дело – радоваться!» Впрочем, достоверность этих мемуаров вызывает некоторые сомнения [31].

Независимо от того, правдивы слова Шостаковича или нет, обыватели из числа советских чиновников пропустили эту деталь, и симфония стала одной из немногих незапрещенных работ Шостаковича. Но возможно также, что, исходя из стилис-

тических требований «социалистического реализма», которым симфония соответствует, они не смогли найти адекватной причины, чтобы провозгласить ее контрреволюционной. Как бы то ни было, главное, что Шостакович нашел способ сообщить своей аудитории нечто правдивое о сталинизме, используя форму и стиль, которые Адорно расценивал как «реакционные». Что еще более важно, публика была в состоянии уловить неоднозначность и тонкость замысла. И даже помимо своего политического значения, симфония является одним из самых захватывающих и проникновенных произведений XX века и поэтому остаётся популярной, чего не скажешь о большинстве модернистских творений. Малер был одним из любимых композиторов Шостаковича, и, подобно Малеру, в своей симфонии и других работах он доказал возможность передавать действительность в обход лживых догм правящего класса, оставаясь доступным и популярным. Это лишний раз опровергает формалистские суждения Адорно по поводу музыкальной «истины».

Послевоенный авангард

После освобождения из немецкого военного лагеря в 1943 году французский композитор Оливье Мессиан возобновил свою деятельность как преподаватель композиции в Парижской консерватории. Двум его студентам, молодым людям, ещё не достигшим двадцати, но успевших испытать на себе ужасы фа-

шизма, суждено было возглавить революцию в музыке, в сравнении с которой сериализм нововенской школы кажется весьма робким начинанием. В то время, как Шёнберг видел в своей работе логическое расширение классической традиции, Пьер Булёз и Карлхайнц Штокхаузен выступили за полный отказ от всего, что каким-либо образом касалось классической тональности или формы.

К концу войны Штокхаузен был 17-летним сиротой. Его мать была умерщвлена в рамках нацистской программы эвтаназии в 1941 году, тогда как его отец – убежденный нацист – погиб на Восточном фронте. Позже композитор объяснял, как бесконечные трансляции нацистских походных маршей по радио во времена его молодости привили ему неизменное отвращение к музыке с чётко размеренными долями – то есть, к основному атрибуту классической традиции [32]. В 1950-х годах он создал, используя электронику, совершенно новую музыкальную форму, в которой исследовались возможности отдельного музыкального момента. Так, среди прочего, родилась классика современной музыки – «Контакты» и «Песнь юношей». Будучи свидетелями того, как нацисты пропагандировали классику немецкого романтизма в качестве выражения «национальной общности», Штокхаузен и Булёз выступали за отказ от всего, что вызывает эмоциональную реакцию аудитории [33].

Адорно, чей главный труд на тему музыки, «Философия новой музыки», был написан в этот период, в некотором смысле

может восприниматься лишь как теоретик антипатии, выражаемой Штокхаузеном и Булёзом [34]. Он разделял их страх, порожденный практикой нацизма, – страх по поводу того, что музыка, успешно воздействующая на эмоциональном или инстинктивном уровне, рискует стать объектом бесчестных манипуляций [35]. Результатом стало категорическое утверждение, будто музыка должна лишь передавать смысл посредством структурной формы. Но в эпоху, когда уровень музыкального образования минимален, это ведёт к ещё большему отдалению от слушателя, лишая его ориентиров, необходимых для понимания музыки.

Такой подход породил множество выхолощенных произведений, интересных только в плане академического анализа. К чести многих авангардистов, они все же осознали проблему и, начиная с середины 1950-х годов и далее, отказались от чисто формалистических методов [36]. Это привело к бурному расцвету инновационной по стилю музыки, одновременно доступной для широкой аудитории. Булёз, начавший совмещать в своих работах чувственность Дебюсси и ритмическое буйство Стравинского, создаёт одни из самых замечательных своих произведений – «Le Marteau sans Maître» («Молоток без мастера») и «Pli selon Pli» («Складка за складкой») [37]. Дьердь Лигети пытается ответить на вопрос, как должно звучать облако, и выпускает популярные шедевры «Атмосферы» и «Далекое» (Lontana), используя колоссальный потенциал оркестрового звука.

Еще один симптом кризиса модернизма в этот период можно обнаружить в работе Джона Кейджа. Будучи учеником Шёнберга, Кейдж к середине 1950-х годов уходит от сериализма и ступает на путь «случайной» музыки («chance» music). По существу он боролся за абсолютное упразднение музыкальной формы и структуры, предлагая заменить ее хаотичностью. Например, он писал музыку с помощью нот, определенных игрой в кости. Скандальную славу ему принесли «сочиненные» им «Концерт для 12 радиоприемников» (частоты, на которые должны быть настроены радиоприемники, устанавливаются по воле случая), а также «4'33"» (исполнитель не играет ни единой ноты на протяжении времени, указанного в названии работы.) Было бы неправильно видеть в Кейдже лишь шарлатана, как это делали некоторые. Его ранние работы для «препарированного фортепиано» то зловещи, то пестры, то просто красивы, они открыли совершенно новые перспективы звука. Легко смеяться над «Концертом для 12 радиоприемников» и «4'33"», но в этих вещах Кейдж поставил под вопрос параметры того, что мы зовем музыкой. Насколько мы можем выделить её на фоне непрерывного шума современного индустриального общества? Однако в конечном счете «случайная» музыка знаменует собой окончательный отказ от художественной ответственности, от поддержания целостности эстетического замысла в коммерциализированном мире. Сблизившись с Кейджем в начале 1950-х годов, Булёз затем резко порвал с ним [38]. В интервью 1975

года он суммировал свою критику Кейджа в характерном полемическом стиле:

Существуют такие виды деятельности, желанию предаваться которым нельзя потворствовать. Незрелищный или анти-эстетический труд [т.е. «случайная» музыка] – что это? Это хвала пассивному отношению к действительности; это идея капитуляции. Прибегнуть к такой «анти-эстетической» позиции в других областях – в общественной жизни, например, – значит, скорее всего, прийти к антисоциальности [39].

Какими бы интересными ни были в свое время эксперименты Кейджа, он не оставил после себя ни одного последователя, «случайная» же музыка олицетворяет собой тупик модернистской традиции.

Очевидно, что Кейдж, несмотря на весь свой кажущийся радикализм и выступления в защиту художественной свободы, не проникся бунтарской атмосферой 1960-х годов, которая вдохновила многих других композиторов на политический контакт с аудиторией. Среди самых ярких явлений в этом ряду – «Симфония» Лучано Берио, в которой звучит имя Мартина Лютера Кинга и цитаты из Джеймса Джойса и Самюэля Беккета в целях непосредственного обращения к проблеме коммерциализации, спектаклярности и отчуждения аудитории от художника. Лу-

иджи Ноно, убежденный член Итальянской коммунистической партии, создал оперу «Al Gran Sole Carico d'Amore» («Под жарким солнцем любви») на тему революционной борьбы Парижской Коммуны, Русской революции 1905 года и борьбы в странах Третьего мира от Кубы до Вьетнама. Даже Штокхаузен, заявлявший о своей жесткой аполитичности, сочинил «Национальные гимны», в которых переработан ряд государственных гимнов и выражена идея универсальности, преодолевающей рамки национального шовинизма. Булёз, не впадая в острую политизированность, тем не менее вдохновлялся контркультурой того периода, а также дал ряд концертов новой музыки в лондонском зале «Roundhouse» и в Гринвич-Виллидж в Нью-Йорке. Исполнению часто предшествовало вступительное слово композитора, а затем зрители задавали вопросы и обсуждали услышанное. Каждый такой концерт привлекал тысячи молодых людей, которых, естественно, отталкивала удушающая консервативность бесконечных, тупо самодовольных исполнений Моцарта и Бетховена в концертных залах.

К сожалению, когда подъем 1960-х и 1970-х пошел на спад, такое воссоединение композитора, исполнителя и аудитории снова сошло на нет. Булёз отказался от своей стратегии «глубокого энтризма» в господствующие тенденции музыкальной жизни и провел следующие 15 лет в подземном бункере IRCAM [40] в Париже, экспериментируя с новыми технологиями. Штокхаузен, проведший все 1960-е в путешествиях, пересмотрев-

ший многие аспекты исполнения и роль слушателя, начиная с конца 1970-х отстранился от общественной жизни. Его неустанное новаторство иссякло, и последние 30 лет своей жизни он посвятил работе над грандиозным и непостижимым оперным циклом «Свет».

Выводы

Рейнор завершает свой обзор истории западной музыки началом модернистской эпохи:

[Музыка] стала в большей мере удовольствием для культурных элит, чем средством прямого общения между людьми. Это случилось незадолго до того, как честолюбивый композитор открыл, что танцевальная музыка и простые развлечения – ниже его достоинства, и раздробленному обществу придется обходиться раздробленным искусством [41].

С таким идеализированным представлением о докапиталистическом искусстве я бы поспорил (феодалыная Европа едва ли была не раздробленным обществом), однако Рейнор справедливо определяет кризис в искусстве как порождение фундаментальной отчужденности и безжалостной функциональности мира, свойственных современному капитализму. Именно невоз-

возможность избежать духовной скудости индустриального капитализма – кроме как путем его полного разрушения – и заперла великолепную мощь западной музыкальной традиции в гетто. Недавний подъем политической борьбы, начавшийся событиями в Сизтле, увы, не привёл к соединению этой традиции с массовой аудиторией на уровне 1920-х и 1960-х.

Существует несколько ярких примеров того, что это возможно. Первый – оркестр «Западно-восточный диван» – проект, основанный израильским дирижером и пианистом Даниэлем Баренбоймом и палестинским ученым Эдвардом Саидом [42]. Цель проекта – объединить молодых арабских и израильских музыкантов, чтобы достичь хотя бы минимального культурного взаимопонимания между двумя сообществами. Другой пример – El Sistema в Венесуэле – открывшийся в середине 1970-х годов проект, связанный с бесплатным предоставлением музыкальных инструментов и образования бедным детям из пригородов и получивший новый импульс после боливарианской революции при поддержке правительства Чавеса. В последние годы Молодёжный оркестр имени Симона Боливара, созданный в рамках этого проекта, очень ярко проявил себя на международной классической музыкальной сцене. По общему мнению, в его версии Десятой симфонии Шостаковича и в попури из латиноамериканской музыки, исполненных на BBC Proms в 2007, была жизненная сила, мало кому свойственная в наше время.

Необходимо новое поколение композиторов, способных вы-

ражать опыт современной жизни, обращаясь к текущим событиям и новым музыкальным формам – популярным, но не только. Нам также необходимы новые инновативные пространства для создания и исполнения музыки. Концертная форма остановилась в развитии где-то на уровне конца 19 столетия, ее наполнение, пространственное оформление, дресс-код за сто лет почти не изменились. Если модернистская музыка не изменится, она и в самом деле потеряет свою значимость, окончательно, вместе с музыкой классической, станет тем, чем её уже и так считают: музейным ритуалом, бессмысленным для современных слушателей. Но конечно, как я пытался показать, музыка – подобно другим формам искусства – существует не в вакууме. Деградация музыкального образования, проникновение коммерциализации во все сферы жизни, растущее чувство отчуждения, испытываемое нами в эру позднего индустриального капитализма, – все это препятствует возрождению интеллектуальной и инновативной музыки. Коротко говоря, необходимо заново установить связи между художником и аудиторией, а способствовать этому могут только масштабные прогрессивные социальные изменения – подобные тем, что происходили в конце 18 столетия, после Первой мировой войны и в 1960-е годы.

Примечания

1: Спасибо Кристин Льюис и Сьюзи Уили за дискуссии, в которых выработывались представленные здесь аргументы. Также спасибо Джозефу Чунара, Гарету Дженкинсу, Деспине Карайяни, Джону Молинексу и Мэтью Скелтону за чтение статьи и множество важных комментариев на различных этапах её подготовки.

2: Raynor, 1972.

3: Said, 1991.

4: Horowitz, 1987.

5: Например, я не касался дискуссий об оперной традиции – она блестяще рассмотрена в работе Arblaster, 1992. Не упомянуты также многие значительные композиторы 20 столетия, такие как Игорь Стравинский, Сергей Прокофьев, Курт Вайль, Бенджамин Бриттен, Витольд Лютославский, Ханс Вернер Хенце и многие другие. Полагаю, от их отсутствия не страдают основные положения статьи, и, надеюсь, читатели простят мне столь вопиющие пробы.

6: Наиболее детальное изложение теории музыки Адорно можно найти в Adorno, 2006, однако затемнённость письма Адорно делает его понимание крайне трудоёмким. Гораздо более доступна и систематизирована работа Adorno, 2002

7: Adorno, 2006, стр. 8-13.

8: См. очерк: «Что национальный социализм сделал для искусства», Adorno, 2002.

9: Музыкальная история Запада обычно разделяется на следу-

ющие периоды: ранний период – 1000-1600, барокко – 1600-1750, классика – 1750-1820, романтизм – 1820-1900, модернизм – с 1900 по настоящее время.

10: Raynor, 1972.

11: Raynor, 1972, стр. 47.

12: Raynor, 1972, стр. 55-57.

13: Raynor, 1972, стр. 314-316. Одним из первых профессиональных оркестров был Leipzig Gewandhaus, до сих пор один из ведущих оркестров Европы. Он был основан в 1743 г. на средства, выделенные 16 местными предпринимателями. Ещё один оркестр образовался в том же году в Галле и финансировался через местную масонскую ложу.

14: Это часто называют выражением естественных и вечных законов музыки, но на самом деле речь идёт об условленном распределении высоты звука по тонам и полутонам (соответственно белые и черные клавиши на пианино). Множество четвертинок и меньших интервалов, лежащих между этими нотами, исключаются из гаммы. Стоит добавить, что на определенном этапе такая гамма была для Европы единственной. Таким образом, характеризовать классическую тональность как нечто «естественное», а «атональность» – как неестественное – проявление крайнего евроцентризма. Одним из освободительных аспектов современной музыки в 20 веке было повторное открытие и использование «утраченных» звуковых высот.

15: История жизни и карьеры Малера замечательна и позволяет понять крайне плодотворный период в европейской культуре. Ма-

лер находился в центре венской среды, включавшей в себя Густава Климта, Эгона Шиле, Вальтера Гропиуса, Арнольда Шёнберга, Людвига Витгенштейна, Зигмунда Фрейда. Безусловно лучшая работа о Малере и его эпохе – монументальная 4-х томная биография De La Grange, 1979-95. Хороший краткий очерк см. Lebrecht, 1993.

16: Воспоминание певца Дитриха Фишера-Дискау в интервью «Close Encounters with Great Singers» (VAIA 1217).

17: См. замечательную работу о развитии этого культа: Buch, 2004,

18: См. очерк «Малер сегодня» в работе Adorno, 2002, стр. 603.

19: Эта система предусматривает использование всех 12 нот гармонического ряда, отсюда «сериализм». Ноты могут быть расположены в любом порядке, в зависимости от желания композитора, но ни одна из них не повторяется, пока не прозвучат остальные.

20: Boulez, 1986, pp. 427-428.

21: См. статьи «Почему новое искусство так трудно понять?» и «Композитор-диалектик» в: Adorno, 2002.

22: Дирижер и близкий друг Альбана Берга Яша Горенштейн сказал о том, насколько провинциальной кажется со стороны нововенская школа. См. интервью в издании его версии малеровской Симфонии №8 (BBCL 4001-2).

23: Adorno, 2002, p. 129.

24: Барток оставался социалистом на протяжении всей жизни и имел тесный контакт с Коммунистической партией Венгрии на протяжении 1920-х годов. Его либреттист и близкий друг Бела Балаш

был активным членом партии. Барток был одним из очень немногих передовых музыкантов своей эпохи, которые эмигрировали по своей воле, когда фашизм стал поднимать голову.

25: Adorno, 2002, p. 184.

26: См. Betz, 1982, где дан прекрасный обзор музыкальной и политической деятельности Эйслера.

27: Betz, 1982, p. 44. В конце 1960-х годов, в разгар нового подъема политической борьбы, Карлхайнц Штокхаузен, от которого требовали реакции на политические события, одобрительно цитировал шенберговские выпады в сторону политической ангажированности Эйслера – см. Kurtz, 1994, pp. 173-174.

28: Simon Behrman, “The Sound of a Soviet Tragedy”, *Socialist Review*, September 2006, www.socialistreview.org.uk/article.php?articlenumber=9835

29: Правда, 28 января 1936 года, www.geocities.com/kuala_bear/articles/muddle.html

30: Свидетельства двух человек, присутствовавших на премьере симфонии и рассказывающих о своем трагическом ее переживании, приведены в документальном фильме «Shostakovich Against Stalin: The War Symphonies» (Phillips 074 3117).

31: Volkov, 1999. Мемуары, безусловно, содержат большое количество подлинных воспоминаний Шостаковича. Но у многих возникали сомнения насчет содержащихся в книге многочисленных критических замечаний Шостаковича в адрес советского режима. Соломон Волков, который опубликовал эти мемуары, основанные

на личных беседах с композитором, так и не предъявил ни оригинальные записи, ни расшифровки бесед. Из-за этого, а также из-за предполагаемой политической пристрастности Волкова подлинность приведенных слов Шостаковича оказалась под сомнением, которое не развеяно до сих пор.

32: Cott, 1974, pp. 28.

33: См. "Aesthetics and the Fetishists" in Boulez, 1986.

34: Adorno, 2006.

35: См. его статью «Что национал-социализм сделал с искусством» ("What National Socialism has Done to the Arts", in Adorno, 2002).

36: См. "An Interview with Dominique Jameux: Polyphonie X, Structures for two Pianos and Poesie pour pouvoir", in: Boulez, 1986.

37: Это музыка на слова, соответственно, Рене Шара и Стефана Малларме.

38: Историю отношений этих двух композиторов можно проследить в их переписке – см. Nattiez, 1993.

39: Deliege, 1976, p. 85.

40: The Institut de Recherche et de Coordination Acoustique/Musique, расположенный под Центром Помпиду.

41: Raynor, 1972, p. 355.

42: См. в Barenboim and Said, 2003 изложение многих идей, лежащих в основе этого проекта.

Библиография

Adorno, Theodor W, 2002, Essays on Music (University of California).

Adorno, Theodor W, 2006, Philosophy of New Music (University of Minnesota).

Arblaster, Anthony, 1992, Viva la Liberta!: Politics in Opera (Verso).

Barenboim, Daniel, and Edward W Said, 2003, Parallels and Paradoxes (Bloomsbury).

Betz, Albrecht, 1982, Hanns Eisler: Political Musician (Cambridge University).

Boulez, Pierre, 1986, Orientations (Harvard University).

Buch, Esteban, 2004, Beethoven's Ninth: A Political History (Chicago University).

Cott, Jonathan, 1974, Stockhausen: Conversations with the Composer (Robson).

De La Grange, Henri-Louis, 1979-95 Mahler, four volumes (Oxford University).

Deliege, Celestin, 1976, Pierre Boulez: conversations with Celestin Deliege (Eulenberg).

Horowitz, Joseph, 1987, Understanding Toscanini (Faber).

Kurtz, Michael, 1994, Stockhausen: A Biography (Faber).

Lebrecht, Norman, 1993, Mahler (Schott).

Nattiez, Jean-Jacques (ed), 1993, The Boulez-Cage

Correspondence (Cambridge University).

Raynor, Henry, 1972, *A Social History of Music: From the Middle Ages to Beethoven* (Barrie & Jenkins).

Said, Edward, 1991, *Musical Elaborations* (Vintage).

Volkov, Solomon, 1999, *Testimony: The Memoirs of Dimitri Shostakovich* (Limelight).

Адорно Теодор В. *Философия новой музыки*. М., 2001.

Пьер Булез. *Ориентиры I. Избранные статьи*. М., 2004.

Список произведений на трЗ

1. Anton Webern

- a. *“Entflieht auf leichten Kähnen”*, op. 2
- b. *2 Lieder*, op. 8
 - i. “Du machst mich allen”
 - ii. “Du der ichs nicht sage”
- c. *4 Lieder*, op. 13
 - i. “Wiese im Park” (Karl Kraus)—Sehr ruhig
 - ii. “Die Einsame” (Wang Seng Yu_Bethge)—Bewegt
 - iii. “In der Fremde” (Li Tai Po/Bethge)—Fließend
 - iv. “Ein Winterabend” (Georg Trakl)—Sehr ruhig
- d. *5 Pieces for Orchestra*, op. 10
 - i. Sehr ruhig und zart
 - ii. Lebhaft Und Zart Bewegt
 - iii. Sehr Langsam Und Ausserst Ruhig
 - iv. Fließend, Ausserst Zart
 - v. Sehr Fließend
- e. *5 Sacred Songs*, op. 15
 - i. “Das Kreuz”
 - ii. “Morgenlied” (aus «Des Knaben Wunderhorn»)—Zart bewegt
 - iii. “In Gottes Namen aufstehn”—Gemächlich
 - iv. “Mein Weg geht jetzt vorüber”—Sehr ruhig
 - v. “Fahr hin, o Seel”—Fließend
- f. *6 Lieder*, op. 14

- i. "Die Sonne"–Ruhig fließend
- ii. "Abendland I"–Sehr lebhaft
- iii. "Abendland II"–Langsam
- iv. "Abendland III"–Langsam
- v. "Nachts"–Sehr lebhaft
- vi. "Gesang einer gefangenen Amsel"–Sehr fließende Achtel
- g. *Concerto, op. 24*
 - i. Etwas lebhaft
 - ii. Sehr langsam
 - iii. Sehr rasch

2. Arnold Schoenberg

- a. "A Survivor from Warsaw", op. 46
- b. *String Quartet No.2 In F Sharp Minor, op. 10 (1908)*
 - i. Mäßig
 - ii. Sehr rasch
 - iii. "Litanei", langsam
 - iv. "Entrückung", sehr langsam

3. Bela Bartok

- a. *Concerto for Piano and Orchestra No. 2 (1926)*
 - i. Allegro
 - ii. Adagio – presto – adagio
 - iii. Allegro molto – presto
- b. *Two Portraits (1926)*

- i. One Ideal: Andante
- ii. One Grotesque

4. György Ligeti – Atmospheres

5. Gustav Mahler

- a. *Symphony No. 1 “Titan” In D Major*
 - i. Langsam. Schleppend Im Anfang sehr gemächlich
 - ii. Kraftig bewegt, doch nicht zu schnell - Trio. Recht gemäch
 - iii. Feierlich und gemessen, ohne zu schleppen
 - iv. Sturmisch bewegt
- b. *Symphony No. 10 In F Sharp Minor*
 - i. Andante comodo
 - ii. Im Tempo
 - iii. Rondo-Burleske
 - iv. 04

6. Hanns Eisler

- a. *The song of the whitewash*
- b. *(I read about) tank battles*
- c. *You have to pay*
- d. *Chanson allemande*
- e. *The ballad of the sackslingers*
- f. *Mother beimlein*
- g. *The perhaps song*

- h. *Lied von der belebenden wirkung des geldes*
- i. *Mankind*
- j. *Bettellied*
- k. *Song of a german mother*
- l. *Change the world – it needs it*
- m. *Bankenlied*
- n. *Legende von der entstehung des buches taoteking*

7. **John Cage**

- a. *First Construction in Metal (1939)*
- b. *Imaginary Landscape No. 1 (1939)*
- c. *The Wonderful Widow of Eighteen Springs (1942)*

8. **Karlheinz Stockhausen - Gesang der Juenglinge (1955-56)**

9. **Luciano Berio**

- a. *Sinfonia*
 - i. *Sinfonia I*
 - ii. *Sinfonia II O King*
 - iii. *Sinfonia III In ruhig fliessender Bewegung*
 - iv. *Sinfonia IV*
 - v. *Sinfonia V*

10. **Luigi Nono**

- a. *Al gran sole carico d'amore*
 - i. I tempo - Come preludeo
 - ii. I tempo - Scena I
 - iii. I tempo - Scena II
 - iv. I tempo - Scena III
 - v. I tempo - Scena IV
 - vi. I tempo - Scena V
 - vii. I tempo - Scena VI
 - viii. I tempo - Scena VII
 - ix. I tempo - Scena VIII
 - x. I tempo - Scena IX
 - xi. I tempo – xFinale
 - xii. II tempo Scena I
 - xiii. II tempo Scena II
 - xiv. II tempo Scena III
 - xv. II tempo Scena IV
 - xvi. II tempo Scena V
 - xvii. II tempo Scena VI
 - xviii. II tempo Scena VII
 - xix. II tempo Finale

- 11. Pierre Boulez**
 - a. *Le Marteau Sans Maître*
 - i. Avant L'artisanat Furieux
 - ii. Commentaire I De Bourreaux De Solitudes

- iii. L'artisanat Furieux
- iv. Commentaire II De Bourreaux De Solitudes
- v. Bel Édifice Et Les Pressentiments
- vi. Bourreaux De Solitudes
- vii. Après L'artisanat Furieux
- viii. Commentaire III De Bourreaux De Solitudes
- ix. Bel Édifice Et Les Pressentiments, Double

12. Дмитрий Шостакович

- a. *Симфония No. 2 – «Октябрю»*
 - i. Largo (состоит из 3-х треков)
 - ii. Хор 'Октябрю'
- b. *Симфония No. 5*
 - i. Moderato - Allegro non troppo – Lagramente – Moderato
 - ii. Allegretto
 - iii. Largo
 - iv. Allegro non troppo

13. Игорь Стравинский

- a. *Весна священная*
 - i. Поцелуй земли
 - ii. Великая жертва