

Сама действительность, и ее удвоение,
и ее переделывание требуют от нас
символического образа мышления.

А.Ф.Лосев

Редкий период в истории культуры заслуживает эпитета «переломный» с такой ошеломляющей убедительностью, как эпоха XX века с его сперва «Новой», а далее и «Новейшей» музыками. Конечно, то, что совершается рядом, всегда кажется современникам особенно значительным, тем более, если они сами затронуты переменами. Поэтому при поверхностном взгляде может показаться, что и катаклизмы XX века в искусстве — явление того же ряда, что и новации Бетховена (ноты квартета которого исполнители бросали на пол) или Мусоргского (музыку которого великий композитор П. И. Чайковский «от души» посылал к черту...). И в самом деле, сегодня в одном концерте подряд исполняются произведения Глазунова и Прокофьева (о Первом концерте которого тот сказал, что это «музыка для собак»), Гайдна и Шнитке, даже Штокхаузена и Моцарта.

Но верно здесь лишь то, что даже Новейшая музыка XX века постепенно входит в толщу потока музыкальной практики, становится эстетически приемлемой для слушателя. Сто лет назад эта музыка вызывала скандалы в публике. Так было с Прокофьевым, Стравинским, Шёнбергом, Веберном, позже Волконским, Денисовым. Сегодня ясно, что Новая музыка уже прочно закрепилась в художественной жизни общества, в исполнительской практике. Мы переживаем очевидный факт: новые музыкально-эстетические парадигмы распространяются и укрепляются в общественном сознании.

Но это означает лишь то, что происходят какие-то коренные перемены не только в содержании музыкального творчества, но в критериях музыкальной красоты и ценности, в психологии восприятия, в самой человеческой психологии, в самом человеке. Музыка лишь зеркало, которое показывает нам эту эволюцию на своем невербальном, звуко-чувственном языке. Греческая *parádeigma* предполагает установку, образец, а также предметно конкретное его представление, модель для дальнейшего. Музыкально-эстетические парадигмы, с одной стороны, общи с новыми установками и принципами других искусств, как и культурными ценностями широкого плана, а с другой — непременно конкретизируются в звучащей реальности музыки, в ее процессуальности как размещенности во временном развертывании (а это значит, что ее конкретность улечувивается при «точечно»-схваченной логической формулировке).

Раскрытие проблемы «Новые парадигмы музыкальной эстетики XX века» сталкивается сегодня с четырьмя главными трудностями:

глобальная широта эстетического материала, когда именно в XX веке в процесс эволюции оказалось втянутым искусство буквально всех континентов; во многих регионах мира новыми парадигмами оказываются зачастую местные национальные традиции (например, так называемый «негритянский джаз», модальные народные и древне-религиозные культуры России, культовая мелодика Ближнего Востока и др.);

невероятная пестрота эстетических установок музыки XX столетия, включающая не только высшее искусство звуков в странах Европы, Америки и других регионов, но также джазовые стили, неприемлемую для музыканта эстрадную «попсу», звуковое оформление телепрограмм и кинофильмов, электронно-механическую музыку и т. п.;

невозможность словесной передачи глубинной сущности музыки, специфического содержания и красоты ее звуковых форм, в особенности когда это касается новаторских музыкальных идей, для которых подчас нет общепонятных слов даже на специальном языке музыкальной теории; и наконец,

заметное расхождение между значениями одинаковых или сходных понятий в разных искусствах, а также между хронологическими периодами этапов эволюции¹.

С учетом ситуации мы ограничиваемся здесь лишь самым новым проблемным содержанием музыки XX века, на котором наиболее сильно сказались катаклизмы эпохи.

Необходимо заметить также, что к понятию музыкально-эстетического относятся как общие (философские, художественные) категории, понятия и законы, так и специфические, действительные именно для музыки как искусства звука во времени. Притом для музыкальной эстетики XX века главной проблемой остается красота, прекрасное; творчество (как Творение на его высшем этапе) согласно законам красоты и гармонии.

«Взрыв», «слом», «хаос»

XX век войдет в историю как период величайшего потрясения самих основ искусства. Лидер мирового музыкального авангарда-II, немец Карлхайнц Штокхаузен (р. 1928) сказал об этом бескомпромиссно (1991): «Вот уже около 40 лет мы находимся в стадии взрыва в обновлении музыки»². Сегодняшний читатель может вздрогнуть — слово «взрыв» уводит в сторону «11 сентября, Нью-Йорк, террористы». Такое совпадение: в трагическом взрыве небоскребов Всемирного Торгового Центра Штокхаузен невероятно парадоксальным авангардистским образом усмотрел аналогию... с (авангардным) художественным действием³.

Но вот еще совпадение. Авангардист № 2, француз Пьер Булез, некогда написал полемическую статью-выпад против рутины оперных постановок под лихим названием «Взорвите оперные театры!»⁴, а в своей главной книге «Мыслить музыку сегодня» он сочувственно цитирует сюрреалиста Андре Бретона: «Простейшее сюрреалистическое действие состоит в том, чтобы выйти с револьверами в руке на улицу и не глядя расстреливать толпу, сколько будет возможно»⁵.

Поспешим оговориться: ни Булез, ни Штокхаузен (ни перманентный авангардист Джон Кейдж, ни коммунист Луиджи Ноно, ни Оливье Мессиаан с его «Квartetом на конец времени», ни Кшиштоф Пендерецкий с его «Дьяволами из Лудена», ни Альфред Шнитке с его «Жизнью с идиотом», ни Юрий Буцко с его «Записками сумасшедшего») вовсе не экстремисты, не террористы. В отличие от иных «футуристов» начала XX века никто из них не имеет намерения «эпатировать буржуа» или даже просто чем-то отличаться и выделиться из массы других композиторов.

В чем же тогда причина подобных эскапад⁶? Как кажется, это результат какого-то «излучения» от некоего «внутриядерного» взрыва в самом художественном предмете и не только в нем. Вот перед нами книга в 824 страницы, недавно изданная Российской Академией наук. Она так и называется: «Культура в эпоху цивилизационного слома». Уже среди заглавий статей — целый цикл вариаций на темы слома, кризиса, хаоса, крушения культуры, пост-истории, пост-человека⁷. Подчас это даже не «Закат Европы», а почти конец света, конец истории. Или прямо-таки «большой взрыв» культуры (как в космогонии). Аналогично и в музыке.

Век «великого перелома» в музыке

Сравнив ситуации музыки начала XX века и его конца, мы видим резкий перепад эстетических установок, слушательских навыков, представлений о музыкальной красоте и музыкальных ценностях. Представим себе даже самых больших и продвинутых в своем деле музыкантов начала века на сегодняшнем концерте Новой музыки. Скажем, Римского-Корсакова,

слушающего оперу «Пена дней» Денисова, или Верди на спектакле «Нетерпимость» — оперы Ноно. Музыканты, которые могут примерно одинаково воспринимать старую музыку — Моцарта, Глинку, Шопена, непримиримо резко разойдутся в слышании и оценке музыки современной.

Здесь-то и коренится проблема: в XX веке произошла смена эстетических парадигм, сопряженных с Новой и Новейшей музыкой. При первом знакомстве с Новой музыкой она казалась непонятным набором звуков, хаосом их сочетаний и бессмыслицей, абсурдом их последования. Музыкальной красоты не просто не было слышно — было слышно, что ее нет. Возникло резко выраженное неприятие, отторжение, даже протест: «Да такую музыку нам дома кошки могут показывать!» — были возгласы на одном из концертов Прокофьева в 10-е годы. С точки зрения традиционной парадигмы, представлявшейся абсолютной, — «это не музыка», «сумбур вместо музыки»⁸.

Механизм действия традиционной музыкально-эстетической парадигмы схематически можно представить себе так:

восприятие исполняемой музыки, ее чувственное, эмоциональное переживание, позитивные эстетические ощущения и оценки («нравится», «хорошая музыка», «полный восторг!», «гениально» и т. п.) полноценно осуществимы лишь на основе определенной музыкально-звуковой системы и действующих в ней законов красоты и порядка;

неосознаваемое при звучании музыки действие последних, развертываемая и постигаемая слушателем во времени музыкальная мысль при условии эстетического совершенства созданного композитором-мастером музыкального произведения и позволяет слушателю «пребывать в Духе», причаститься процессу Творения на его высшем этапе, продвинуться в деле своего духовного роста;

онтологическая реальность музыки и соответственно музыкально-эстетической парадигмы воплощается в ее звуковой форме-процессе, и в музыке — в отличие от других искусств — она детально разработана в виде обширной науки о музыкальной композиции, состоящей из учений о ладе и гармонии, мелодике и контрапункте, тембурологии (инструментовке), о музыкальном синтаксисе, музыкальной форме и музыкальных формах (песенных, рондо, сонате, фуге, мотете, мессе и т. д.);

но если обойтись без историко-эволюционных связующих звеньев и столкнуть восприятие, настроенное на старую, традиционную музыку (ради конкретности — на парадигму музыки П. И. Чайковского — Вагнера — Римского-Корсакова), сразу с Новейшей музыкой (к примеру — с электронно-конкретно-алеаторной музыкой «Пения птиц» Денисова, с пространственной музыкой «Групп» Штокхаузена для трех (!) оркестров одновременно, с «Вакханалией» Кейджа для рояля с перенастроенными (!) струнами), получится шок восприятия «хаоса» звуков, взрыв эмоционального протеста против какого-то ужаса; в музыке нет ни взрыва, ни ужаса, а в восприятии при старой эстетической парадигме непременно будет.

Как всё это случилось в век великого перелома?

Эволюция есть постепенная смена парадигм. Применительно к Новейшей музыке эволюция эта носила стремительный, взрывной характер. Ее развитие шло динамично, двумя большими волнами, так называемыми «авангардами»⁹: Авангард-I (≈ 1908-1925) и Авангард-II (≈ 1946-1968). Стихийные мощные всплески творческой энергии вызвали радикальные переломы в музыкальной композиции, воплощавшие глубинные смены музыкально-эстетических парадигм.

Авангард-I

Основная новация Авангарда-I сопряжена с новой парадигмой тональности («атональность»), когда мелодия, музыка базируется не на привычной диатонической гамме (как в рондо Гильома де Машо — XIV век, в мессе Палестрины — XVI век, в Страстях по Матфею И. С. Баха — XVIII век, в «Пиковой даме» Чайковского — XIX век, в песне «Подмосковные вечера» Соловьева-Седого —

прошлый век). Вместо ее 7 ступеней (до-ре-ми-фа- соль-ля-си) ступеней теперь оказывается 12. Отсюда совершенно новое ощущение музыкального лада (для неподготовленного к новой парадигме музыки это звучит не как лад, а как отвратительная какофония, звуковая бессмыслица).

В этом ключе между 1908-м и 1913-м годами Прокофьев создал «Наваждение» для фортепиано, Веберн — песни opus 3, 4, Шёнберг — 3 фортепианные пьесы op. 11¹⁰, Скрябин — «поэму огня» «Прометей», Барток — «Варварское аллегро» для фортепиано, Стравинский — картины языческой Руси, балет «Весна священная»¹¹. В числе высших достижений искусства — опера Альбана Берга «Воццек» по драме Г. Бюхнера (1917-21), знаменитое «атональное» (то есть новотональное) произведение Новой Венской школы.

Для Авангарда-I ошеломляюще нова парадигма 12-тоновой серийной музыки (додекафония). Эта новая парадигма музыкального мышления не только базируется на 12-тоновости (как «атональность»), но и превосходит ее по новизне. Если новая тональность («атональность») ныне более или менее на слуху у исполнителей и слушателей, то серийной композиции до этого еще далеко. Музыканты скорее «доверяют фирме» на слово, чем по-настоящему слышат ее¹². Разрыв со всей предыдущей историей музыки состоит здесь в том, что основной звукоряд из всех 12 самостоятельных ступеней (самоновейшей) полутоновой гаммы входит в определенном устанавливаемом композитором распорядке в основную композиционную единицу сочинения — серию (серийный ряд), причем каждая звукоступень — только один раз (это крайнее напряжение ресурсов звуковой системы); и далее из этих 12-элементных рядов как единиц складывается путем их повторения вся звуковая ткань сочинения. Условно схематически, так (P = ряд):

Конечно, сама по себе композиторская «кухня» никакой ценности не имеет. В счет идет лишь эффект красоты и выразительности, достигаемый художником-мастером. Техника серии имеет некоторое сходство с ренессансными канонами XV — XVI веков (у Жоскена Дебре, Обрехта, Окегема и других нидерландцев), однако в абсолютно новой гармонии XX века.

Драматическое становление серийного мышления приходится главным образом на 10 — 20-е годы. В числе его главных создателей:

Веберн (1905, микросерия в квартете Cis-C-E; первое в истории произведение на 12-тоновую серию — пьеса для оркестра 1913 года);

Стравинский (1910, микросерия в одном из номеров балета «Жар-птица»);

Шёнберг (1912, микросерия в 8-й песне «Лунного Пьеро»);

Фриц Хайнрих Кляйн (1919-20, полная 12-тоновая серия в сочинении «Машина — внетональная самосатира»);

Шёнберг (с 1923: «классическая» додекафония в фортепианных пьесах op. 23 и 25);

Берг (1925, Камерный концерт).

Еще одна инновация Авангарда-I — возобновление забытой со времен языческой античности микрохроматики, то есть звуковой системы, где в гамме даже не 12 звукоступеней, а вдвое больше — 24. Слух современного европейца как правило вообще не различает таких интервалов¹³ и уж тем более, казалось бы, не в состоянии превратить микрохроматическую интонацию в эстетически полноценный объект искусства и представить эту область как своеобразную парадигму — модель такого рода музыки. Тем не менее, микрохроматика вошла в арсенал выразительных средств музыки:

наш соотечественник Иван Александрович Вышнеградский, приехавший в Париж в 1920 году, еще в России создал свой первый проект 1/4-тоновой клавиатуры и 1/4-тоновой записи (особые знаки), а в 1918 написал пьесы для двух фортепиано, настроенных в 1/4 тона относительно друг друга;

чех Алоис Хаба еще в 1917 сочинил Сюиту для смычковых инструментов, где использовал 1/4-тоны; его опера «Мать» полностью написана в микрохроматике.

Наиболее новая и смелая музыкальная концепция первой половины XX века принадлежит Антону Веберну. На техническом языке композиторов она именуется многопараметровостью. Это один из самых великих переворотов в музыкальном мышлении, особенно трудный для объяснения в более общем плане. «Параметр» буквально есть «область измерений». Параметрами музыкальной композиции являются разного рода ряды смысловых отношений между единицами музыкальной структуры; например, между ступенями гаммы (различными высотами звука), между рисунками движения мелодии (вверх, вниз), между единицами ритма (величинами длительностей звука), аналогично между степенями громкости звука, оттенками тембра (артикуляции звука), пространственными положениями звука и т. п.

В музыке прошлого почти всегда эти ряды были природно сплоченными, структуры различных параметров — слитыми друг с другом, а поэтому они и не различались как структурные слои. В XX веке же, вслед за структурной эмансипацией высотных рядов в додекафонно-серийной композиции, новаторы музыки провели и дальнейшую автономизацию структур различных параметров, что привело к контрапункту параметров, как если бы в разных параметрах образовывались свои организующие ряды и противопоставляемые друг другу «рисунки» из разнокачественных единиц.

Вехи развития многопараметровости:

1914 — Н. А. Рославец, Этюд (№ 2) для фортепиано (ряды высот, ритмов, организующее число 7),

1914 — Ефим Гольшев, Струнное трио под названием «Zwölfton-Dauer-Musik» («Музыка двенадцати тонов и длительностей»; ряды высот, длин звука и громкостей);

1919-20 — Ф. Х. Кляйн, «Машина — внетональная самосатира» (додекафонная техника высот, серия ритмов).

Многопараметровость получила свое полное развитие у Веберна, что составляет вершинное достижение Авангарда-I в выработке новых музыкально-эстетических парадигм:

1928, Симфония ор. 21 для камерного оркестра;

1934, Концерт для 9 инструментов ор. 24;

1936, Вариации ор. 27 для фортепиано;

1940, Вариации для оркестра ор. 30.

Многопараметровость Веберна послужила главным трамплином для новаций послевоенного поколения.

Авангард-II

В числе главных представителей Авангарда-II — француз Пьер Булез (1925), немец Карлхайнц Штокхаузен (1928), итальянец Луиджи Ноно (1924), грек Янис Ксенакис (1922), американец Джордж Крам (1929), неизменно-авангардист Джон Кейдж (1912), в-свое-время-авангардист поляк Кшиштоф Пендерецкий; в СССР новую волну авангарда поднял Андрей Волконский (1933), далее Эдисон Денисов (1929), Альфред Шнитке (1934), София Губайдулина (1931).

Центральная исходная идея новой парадигмы музыкально-прекрасного в эпоху Авангарда-II состоит в том, что материал музыки — звукоотношения — не используется (что предполагает его наличие в готовом виде), а создается композитором в процессе сочинения, вообще в процессе его деятельности. Булез говорит об этом: «Сегодняшний музыкальный мир — мир относительный; под этим я понимаю то, что структурные отношения не определяются раз и навсегда абсолютными

критериями, но, напротив, организуются по изменяющимся схемам. Этот мир возник благодаря распространению понятия «серии»¹⁴.

Эта авангардная парадигма диаметрально противоположна философско-эстетическим принципам Нового времени и методологическим установкам Просвещения, согласно которым конечная причина музыкального бытия есть вечная и неизменная Природа с ее абсолютными и вечными законами. Европейская музыка Нового времени базируется на (тональной) гармонии, наука и понятие которой восходят к соотечественнику Булеза Ж.-Ф. Рамо, чья главная книга носит концептуальное название «Трактат о гармонии, сведенной к ее естественным принципам»¹⁵. Булез отвергает априорные законы природы («вне их "законодателя" человека») и безапелляционно заключает: «эра Рамо с его "естественными" принципами окончательно изъята из обращения»¹⁶.

Булез пишет также, что авангард (II) открыл НОВЫЙ ЗВУК, и поэтому современный композитор радикально перестраивает свое мышление. Это, пожалуй наиболее новаторское завоевание XX века, получает широкое распространение во второй его половине. Музыка нового звука:

сонорика (= музыка звучностей, когда единицей материала является не отдельный звук-тон, а группа звуков);

электронная музыка (ЭМ), где более нет звуков натуральных инструментов, природных звуков, а музыка оперирует звуками электрогенераторов, и поэтому звуки изначально не связаны с «законами природы»;

конкретная музыка (КМ), материалом которой являются звуки жизни (например, шум леса, звук падающих капель воды, пение птиц и т. п.), препарированные специальной электронной аппаратурой.

Знаковый факт Авангарда-II: Пьер Булез основал в центре Парижа специальный институт нового звука — ИРКАМ (Институт музыкально-акустических исследований)¹⁷, и на протяжении ряда лет возглавлял его (1975-92).

Но наиболее радикально новую концепцию представляет в своем творчестве и научно-художественном мировоззрении Карлхайнц Штокхаузен. Уже на заре Авангарда-II (1953) он сознательно отвергает прежние методы музыкального мышления: «От всего этого я отказался, начав работать с пуантилизмом. Наш собственный мир [NB! — Ю. Х.] — наш собственный язык — наша собственная грамматика: никаких НЕО...!»¹⁸

Штокхаузен ссылается на достижения науки XX века — теорию относительности, квантовую теорию, на новейшие математические и религиозно-философские теории; многозначительно упоминание и теории хаоса¹⁹.

Штокхаузен приходит к мысли о сочинении даже самого материала музыки — звука, о сочинении специальных форм звуковых вибраций вместо традиционного использования готовых форм: «Материал уже не оформляется как данный заранее, материал сочиняется, вы создаете свои собственные звуки»²⁰. Причем под «материалом» теперь подразумевается не только звук-тон, но и шум, а также всё, что находится в пространстве между ними.

Вслед за материалом, материей музыки, изменяется и статус формы. Особое значение приобретает здесь открытие третьего измерения музыки (помимо горизонтали-мелодии и вертикали-гармонии) — глубинной структуры музыкальной композиции, места развития многопараметровости. Штокхаузен говорит: «Мы находимся в стадии взрыва в обновлении музыки. В 1951-м году произошла революция, которую я называю "революцией параметров". Это означает, что в каждом данном произведении присутствует полифония между параметрами»²¹.

Для каждого произведения композитор сочиняет, вместе с материалом, свою особую форму, тем самым отказываясь от векового принципа типовой формы: вместо формы-типа теперь создается не тип, а индивидуальный проект (ИП) вещи. Нам сейчас даже трудно осознать, до какой степени

меняется само содержание творческого акта художника, какова сила потрясения, прямо-таки мирового катаклизма, стоит за этими столь спокойными по тону словесными формулировками.

А ведь взглянем на картину композиторского творчества: у Палестрины (XVI век) — 100 месс (везде единый тип формы), у Гайдна (XVIII век) — 100 симфоний (единого классического типа), у Мясковского (XX век) — 27 симфоний, у Прокофьева — 9 фортепианных сонат, у неоклассика Хиндемита — 6 струнных квартетов. У Штокхаузена — ни одной симфонии, ни одного квартета, ни одного инструментального концерта. У Булеза, правда, 3 фортепианных сонаты (две — ранние), но лишь третья называется сонатой, однако по форме не имеет никакого отношения к известной композиции сонаты; у него ни одной симфонии, одна «Книга для квартета» (= ИП; не может быть уже «второй книги»). Ксенакис писал для оркестра исключительно ИП: Метастасис, Питопракта, Ахоррипис, ST/48, Терретектор, О-Мега и еще много подобных композиций; и ни одной типовой.

В музыке Авангарда-II около середины XX века происходит важнейшее событие: вытеснение из структуры произведения песенной формы с ее «природным» кристаллом ритма строк и каденций — формы, еще хранившей историческую память о первородном триединстве музыки, поэзии (в ней тоже строфа-кристалл) и танца (в нем та же симметрия телесного ритма). Во всех ИП (единично-индивидуальных замыслах произведений) устраняется красота слаженной песенной формы, что и знаменует собой коренную смену главной музыкально-эстетической парадигмы музыки. В частности, устраняется «мусическая» песенная структура, основа классического тематизма (представим себе: все главные темы в каждой форме каждой классической симфонии, каждого концерта, каждой сонаты, каждой кантаты, каждой оперной арии, похоронного или военного марша, каждого танца на танцплощадке и т. д. — все они основываются на одном и том же «мусическом» типе песенной формы; и вдруг эта парадигма, основа основ, исчезла). Штокхаузен констатирует: «Та эпоха, которая началась сотни лет назад и даже 2500 лет назад вместе со способом мышления древних греков, завершилась с окончанием последней войны [то есть в 1945 году. — Ю. Х.]»²².

Человеческое — сверх-человеческое — космическое

Названные и подобные им музыкально-эстетические новации самых передовых авангардистов Новейшего времени — Штокхаузена, Булеза, Кейджа — не должны трактоваться как некие экстравагантности отдельных художников. Сила их идей как раз в том, что они аккумулируют в себе излучения всеобщих тенденций современной музыки.

Общезначимость тенденций Новейшей музыки позволяет генерализовать их и представить самоновейшие «взрывные» новации Авангарда-II как самообнаружения новейшей эстетической парадигмы. Однако именно в силу своей экстремальности последняя отнюдь не является доминирующей в общей массе и пестрой неразберихе всевозможных взаимопротиворечивых явлений и установок XX — XXI веков. Поэтому с некоторой долей осторожности можно выделить самоновейшую из авангардных эстетических парадигм современности и определить ее как девальвацию антропоцентризма. Выражение Ницше «человеческое — слишком человеческое» предстает здесь своего рода фиксацией критерия, диктующего разрыв с фундаментальными психологическими, эстетическими и художественными принципами Нового времени (в музыке — XVII — XIX веков).

Новое время открылось (около 1600 года) радикальной переменой в содержании искусства, сменой жанровой системы. Знаковое событие — начало оперы: человек вышел на сцену как индивидуум, личность, и песня-ария стала раскрытием его внутреннего мира; одновременно родилась мелодия в ее современном понимании²³;

«Человеческое», простое, земное, даже небезгрешное, отнюдь не было «слишком человеческим» на протяжении XVII — XIX веков. Музыкальные гении не чуждались вводить популярные бытовые танцы в самые великие свои создания: кто только не писал танцы в жанре

менуэта — «короля танцев и танца королей» — И. С. Бах в своих сюитах, Моцарт и Бетховен в самых «ученых» сонатах, квартетах и симфониях; а прелестные «благородные» и «сентиментальные» вальсы Шуберта²⁴? А вдохновенные вальсы и мазурки Шопена? А симфонические вальсы Чайковского — в балете «Спящая красавица», в Третьей, Пятой, Шестой симфониях? ²⁵ А «дьявольский» «Мефисто-вальс» Листа? Всё это одновременно высокое искусство и Meister-Werke.

Сравним всё это с великим переломом XX века. Не только у авангардистов, но и у массы композиторов (в этом всеобщность тенденций) отсутствует простота бытовых жанров. Исключения — кэк-уок у Дебюсси, блюз и фокстрот у Равеля, рэг-тайм у Стравинского, джазовая музыка у Шнитке в Первой симфонии, во Втором концерте Щедрина, пластинка с Дюком Эллингтоном в опере Денисова. Но бытовых танцев XX века — фокстрота, танго, румбы, рок-н-ролла, буги-вуги, твиста, рэпа — нет ни в сонатах, симфониях, балетах Прокофьева, ни в симфониях, квартетах, сонатах Шостаковича, ни в сонатах, квартетах, симфониях Хиндемита²⁶, ни в балетах, квартетах, сонатах Бартока, ни в операх, балетах, симфониях, сонатах Стравинского. То же самое относится к Мясковскому, Скрябину, Веберну, Мессиану, Булезу, Штокхаузену, Ноно, Кейджу, Лютославскому, Ксенакису, Краму, Бертуистлу, Лакенману.

В XVIII — XIX веках легкая бытовая танцевальная музыка была достойным объектом высокого композиторского творчества, в XX веке — перестала быть таковым. Осторожность композиторов при соприкосновении со «слишком человеческим» подобна боязни замараться, унижить себя обращением к низкому, банальному, пошлому.

Принципиальный разрыв со «слишком человеческим», с непосредственно жизненным, достигает своего максимума в содержании самой музыкальной речи, в музыкальном языке, на котором выражают себя практически все современные композиторы художественной («серьезной») музыки. Техники музыкального языка, такие, как новая тональность, новая модальность (например, симметричные лады Мессиана), додекафония, сонорика (как у Лигети), сонористика (у Кейджа; в музыке для одних ударных инструментов), ЭМ (электронная музыка; не путать с электроусилителями для безголосых эстрадных инструментов), КМ (конкретная музыка), новая пространственная музыка, — всё это решительно порывает с языком массового человека.

Художник высокого искусства музыки, субъективно, быть может, и желавший общения с широкой массой слушателей на общем языке, в действительности уже априорно отшатывается от усредненности «слишком человеческого», объективно стремясь к выходу за его пределы, в какое-то «сверх»-обыденное, туда, где нет ординарности, быта-серости, где нет даже самих этих слов усредненного человека. Художник чувствует необходимость быть выше того, что всеми «разжевано», что есть «правильное» безликое общее место.

Это — принципы и тенденции музыки XX века в целом. Квинтэссенция же их сосредоточена в творческих установках наиболее радикальных художников XX века. Девальвация антропоцентризма осуществляется, парадоксальным образом, путем гипериндивидуализма, то есть отделения себя от общей массы, возвышения над ней. Художник стремится создать свой собственный мир, вплоть до того, что даже сами звуковые элементы, звуки, он хочет получать индивидуально для каждого произведения (а не общие со всеми). Фигурально выражаясь, художник вначале сотворяет свои небо и землю, возглашает далее «да будет свет!», по сути ставя себя на место Творца²⁷. Вслед за гипериндивидуализмом самопроизвольно возникает его противоположность — внеиндивидуализм, космизм как закономерный результат отвержения «слишком человеческого»²⁸. Космизм как слияние с эманацией первоединого (почти по Плотину) посредством вибраций-волн с их периодичностью, актуализирует отодвинутое в миф 2500-летней исторической плитой рационализма ощущение Музыка сфер и Мировой гармонии (с большой буквы).

Вот несколько высказываний Штокхаузена: «В музыкальной деятельности всегда необходимо обнаруживать какой-либо из аспектов Универсума»; «Всё время звучит музыка сфер»; [Музыка есть]

«искусство координаций и гармония вибраций»; «Я говорил бесчисленное множество раз <...>: я не сочиняю СВОЮ музыку, но только передаю вибрации, которые я получаю»; «Я послан, так сказать, сверхъестественной силой делать то, что я делаю»; «Мы, музыканты, в случае, если сами не закрываем себя, то становимся проводниками универсального космического Духа»; [Штокхаузена спрашивают: «Кто Ваш любимый композитор?» Ответ:] «Бог-Отец — Pater-Deus»²⁹.

В начале была песня; а что же теперь?

Читателю может показаться, что всё это носит несколько абстрактный, спекулятивно-теоретизирующий характер. Конечно, для конкретизации музыкально-эстетических понятий и законов требуется углубление в собственно музыкальную сферу. Одно из явлений радикальной перемены в глубинных пластах музыкального мышления можно показать на примере важнейшего типа музыкальной формы — песенной.

То, что называется в учении о музыкальной форме песенной формой, есть метроритмическая структура, принцип которой является общим с метрикой стиха, откуда и название. Песенная форма лежит в основе не только жанра песни (народной, художественной песни, арии, романса, хорала и т. д.), но также в основе танцевальных жанров всех времен (включая русскую частушку); таким образом здесь мы продолжаем рассмотрение и вопроса о бытовой музыке, окружающей человека в его жизни (см. в предыдущем разделе). Песенная форма всегда составляет костяк темы классической формы — главной и побочных в рондо, сонате, скерцо, адажио, соответственно структурный костяк тематизма вообще.

Поэтому заложенная в структуре песенной формы эстетическая концепция фундаментальна для музыкального искусства Нового времени, для мышления Моцарта и Шопена, Глинки и Листа, Чайковского и Римского-Корсакова, для Прокофьева, Шостаковича, Хачатуряна, Свиридова, но не для Авангарда-II. Эстетическая концепция песенной формы есть выражение глубинных свойств логики и красоты, эстетического закона симметрии во времени. Зародышем логики структурной иерархии является метрическое функциональное отношение «легкое — тяжелое» равновеликих величин времени:

♩ ♪ (в тактах: 1-й — 2-й).

Логическая связь превращает ячейку ♩ ♪ в структурную единицу, двутакт, с ощущением логического стремления (= движения) от легкого к тяжелому: 1→2. На него симметрично отвечает — уже на более высоком уровне смысла — другой такой же, образуя четырехтакт как единицу 2+2 (= ♩ ♪). Далее, на еще более высоком уровне, возникает 8-такт (4+4 как ♩ ♪). Здесь находится предел человеческой способности естественного чувствования и ощущения смысловых значений каждой из частиц метрической строфы — восьмитакта. Полнота логических смыслов частиц строфы ощущается нами как удовлетворяющий музыкальное чувство эффект красоты звукоотношений³⁰.

Чтобы охватить вышеупомянутые 2500 лет, сравним древнейшую древнегреческую мелодию песни (≈ II век до РХ) и тему вариаций Веберна (ор. 27, I часть, 1936), где представлена основная структура песенной формы, и, с другой стороны, фрагмент «Кси»³¹ из оперы Штокхаузена «Понедельник» (первая опера из гепталогии СВЕТ; 1986), где в тематизме и формообразовании полностью устранена основополагающая песенная структура, замененная особым рода сериальной.

Далее на Схеме 1 представлена песенная форма древнегреческой мелодии, на Схеме 2 — она же в музыке, казалось бы не имеющей ничего общего с античной.

Схема 1. Песня с гробницы Сейкила
(приводится метрическая схема мелодии)

Содержание текста:

1. Живи друг, веселись,
 2. Ни о чём не печалься;
 3. Срок веселиться
 4. Дан нам недолгий.
- (Слова на гробнице обращены к прохожим, еще живым).

Схема 2. Веберн, Вариации для фортепиано, ор. 27, I часть, такты 1–7

Но из сравнения схем видно совпадение того и другого в отношении корящейся в глубине их одной и той же эстетической парадигмы — красоты структурных смыслов целого и частей на основе закона симметрии.

У Веберна структура строфы-темы разнопараметрова:

титულიный метр = 3/16

реальный метр = 5/16 (то есть такты 3+2)

число слогов в строке = 4 (плюс везде цезура-пауза).

Несмотря на диссонантный «разной» структуры, во всех параметрах выдержана основополагающая в песенной форме симметричная четырехстрочная строфа-кристалл. В этом традиционность новатора.

Штокхаузен, как и большинство композиторов второго авангарда, сознательно отказался от традиционных форм и структур. Образчик его формообразования — Схема 3:

В «Кси» есть счетные доли (четверти), но нет сколько-нибудь осязательного такта (во всей пьесе нет ни одной тактовой черты). Поэтому не могут образовываться традиционные смысловые значения тактов, полностью отсутствует строфа-кристалл. В этом — проявление новой эстетической парадигмы, исходящей вообще из других коренных принципов. Таковыми являются принципы «формульной композиции». Моделью для пьесы служат ноты и выразительные оттенки тройной «формулы» — для трех символических героев гепталогии: Михаэля («М» на верхней строке аналитических строк), Евы (по-немецки «Ефы»; «Е» на средней тройке) и Люцифера («L» на нижней тройке аналитических строк). Ноты из сегмента суперформулы переносятся в текст пьесы (см. на верхней строке), перемешиваются и варьируются (в частности с участием микрофонов).

Практически весь музыкальный текст всех семи опер выведен подобным путем из исходной суперформулы трех персонажей.

* * *

Подведем итоги сказанному: эстетический принцип новейшей музыки лежит в области сонорика, находящейся как бы в третьем музыкальном измерении, если считать первым горизонталь-мелодию, вторым — вертикаль-гармонию (здесь проецированную на одноголосие мелодии). Сонорика есть глубина звучания, красочность ткани, взаимопроникновение линий звуковысот, ритма, динамики (громкость) и других.

Во всем этом есть своя, совершенно необыкновенная по своим критериям логики и красоты Новейшая музыка — та, в которой действительно не осталось ничего от прежних критериев структуры, в частности и традиционной, казалось бы вечной, песенной формы.

Изучение музыкально-эстетических парадигм XX века, их движения и смен, приоткрывает завесу над сокрытыми в глубине движущими силами духовной истории. Попытка осторожного их раскрытия может опираться на рекомендацию из древней книги:

Если хочешь понять невидимое,
Смотри пытливо на видимое.

Подготовка текста: В.Ценова

Интернет-версия статьи: С.Лебедев

¹ Это расхождение — отнюдь не новация XX века. Так, существует значительное несовпадение хронологических границ между романтизмом в литературе, поэзии, живописи (расцвет в конце XVIII — начале XIX вв.) и, с другой стороны, в музыке (с 20-х годов XIX века по начало XX-го). Так же обстоит дело с хронологией Ренессанса.

² Stockhausen K. *Towards a Cosmic Music*. Shaftesbury, 1989. P. 10.

³ Выражение Штокхаузена (в самом деле бестактное) вызвало бурю возмущения и стоило автору трех намеченных в Гамбурге авторских концертов. (Конечно, он хотел сказать лишь, что композитор должен «выкладываться» столь же самозабвенно, как те самоубийцы.)

⁴ Для немецкого журнала «Der Spiegel» (XXI, 1967). В оригинале: «Sprengt die Opernhäuser in die Luft!».

⁵ Boulez P. *Musikdenken heute*. Mainz, 1963. S. 19.

⁶ Приведенные слова — отнюдь не самые сильные выражения крайностей. Например, Альбан Берг в своей Лирической сюите для струнного квартета (1925) предельно выразительно описал историю «большой любви» автора к чужой жене, причем в частях II-III-IV (всего их шесть) он звукоописал собственно любовные стадии истории, не упустив возможности запечатлеть в звуках эротические мгновения (в IV части: накал напряжения — эротические «удары» — релаксация, см. тт. 51-56-62). Или: начало мира в 1-й картине Штокхаузена «Понедельника» (из оперной гепталогии СВЕТ)...

⁷ См.: Культура в эпоху цивилизационного слома. Издание Научного совета по истории мировой культуры. М., 2001.

⁸ Последнее есть название одной из воинственных установочных статей в партийном органе газете «Правда» 28.01.36 против музыки Шостаковича.

⁹ В музыке здесь снова заметны расхождения с терминологией и хронологией других искусств. Так, один из глубоких исследователей неклассической эстетики В. В. Бычков указывает в следующие общие стадии процесса «переоценки ценностей» в художественной культуре XX века:

«Авангард — вся совокупность бунтарских, скандальных <...> новаторских направлений 1-й половины века.

Модернизм — академизация и легитимизация авангардных находок в художественной среде середины столетия без бунтарско-скандально-эпатажного задора авангарда.

Постмодернизм — начавшаяся тоже где-то в середине столетия своеобразная <...> игра всеми ценностями Культуры, включая и авангард с модернизмом <...>».

См.: Бычков В. В. XX век крупными мазками // КорневиЩе 2000. Книга неклассической эстетики. М., 2000. С. 14.

¹⁰ Когда Сергей Прокофьев играл их в России, то, по свидетельству критика Каратыгина, в зале среди благородной публики был смех: люди воспринимали пьесы так, как будто просто беспорядочно нажимают клавиши, то одни, то другие, а музыку — не слышали, как если бы ее не было.

¹¹ На парижской премьере балета в Театре Елисейских полей разразился один из громких скандалов века: зрители покинули свои места, люди орали, решив, что какие-то шарлатаны их надувают. Столкновение с новой музыкально-эстетической парадигмой!

¹² Степень новизны эстетической парадигмы серийной музыки проступила в таком курьезном факте. В книге С. А. Курбатской «Серийная музыка: вопросы истории, теории, эстетики» (М., 1996) поставлен эксперимент над читателем: предложены три пьесы, из которых две взяты из книги Б. Шеффера «Классики [!] додекафонии», а одна составлена автором в 12-тоновой технике, но умышленно без всякой мысли, без эмоционального переживания, словом, именно как набор нот. И оказалось, что даже иные подготовленные музыканты не могут различить, где «классика», а где бессмыслица.

¹³ Пусть любознательный читатель сам попробует это на себе: например, взять первые две ноты вступления к «Евгению Онегину» Чайковского (es2-d 2), выделить из мелодии один этот полутон, внутренним слухом разделить его на две части и спеть так, чтобы различить три высоты вместо двух...

¹⁴ Boulez P. *Op. cit.* S. 29.

¹⁵ Traité de l'harmonie réduite à ses principes naturels (Paris 1722), что можно передать также как «<...> сведенной к ее природным первоначалам»; они-то и суть конечные абсолютные факторы музыкального бытия.

¹⁶ Boulez P. Op. cit. S. 26.

¹⁷ IRCAM — Institut de Recherche et de Coordination Acoustique / Musique.

¹⁸ Цит. по: Wörner K. Stockhausen. Life and Work. Berkeley and Los Angeles, 1976. P. 30.

¹⁹ Важный материал о воззрениях Штокхаузена приведен в статье М. Т. Проснякова «Изменения принципа композиции в современной Новой музыке» // Musikos komponavimo principai <...>. Vilnius, 2001. С. 75-83.

²⁰ Cott J. (1989); цит. по статье Проснякова. С. 79.

²¹ Из беседы Штокхаузена с М. Т. Просняковым. Там же. С. 79.

²² Там же. С. 77.

²³ Кто знает хоть одну мелодию из массы месс, мотетов — прекраснейшей музыки Ренессанса (Дюфай, Жоскена Дебре, Вилларта, Орландо ди Лассо, Палестрины)? А Ave Maria Дж. Каччини до сих пор играют в переходах метро как шлягер.

²⁴ Они настолько «бытовые», что их гениальный импровизатор услаждал ими слушателей на вечеринках, сидя за роялем в качестве «тапёра».

²⁵ Ученик и горячий почитатель Чайковского С. И. Танеев даже упрекал его за изобилие вальсов в головной части, сонатном аллегро Четвертой симфонии.

²⁶ Есть и исключение: вальс-бостон и рэг-тайм в дерзкой фортепианной сюите «1922» Хиндемита.

²⁷ Штокхаузен сказал однажды: «В конечном счете я хочу всё. Да, в этом и состоит понятие Бога». Цит. по: Cott J. Stockhausen. Conversation <...>. London, 1989. P. 75.

²⁸ Именно у крайнего авангардиста Штокхаузена есть «космический» текст: Toward a Cosmic Music. Longmead, Shaftesbury, Dorset, 1989.

²⁹ Цит. по статье: Просняков М. Т. Космическая музыка Штокхаузена // КорневиЩе 2000. Книга неклассической эстетики. М., 2000. С. 256, 257, 259.

³⁰ В нашем сознании накладываются друг на друга смысловые значения метризованных частиц времени, создавая кристалл музыкальной формы: $\phi \text{ £}$

1→2 = строка

1+2 3+4 = дистих

1+2 3+4 5+6 7+8 = четверостишие

Получившаяся метрическая строфа совпадает с основополагающей в поэзии метрической единицей — стиховой строфой, где наш двутакт тождественен строке, а 8-такт — катрену.

³¹ «Кси» — Xi (греческая буква) — означает: неизвестная величина; соответствует термину «Икс» в русском языке.