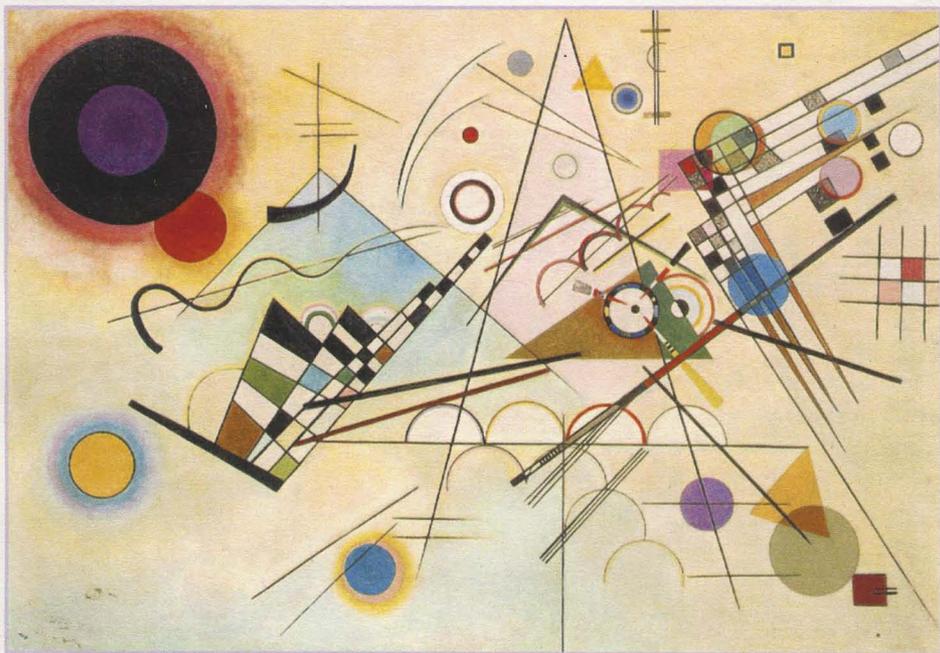


А. Н. Папенина



МУЗЫКАЛЬНЫЙ АВАНГАРД СЕРЕДИНЫ XX ВЕКА

**И ПРОБЛЕМЫ
ХУДОЖЕСТВЕННОГО
ВОСПРИЯТИЯ**

САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКИЙ ГУМАНИТАРНЫЙ
УНИВЕРСИТЕТ ПРОФСОЮЗОВ

С Е Р И Я
НОВЕ В ГУМАНИТАРНЫХ НАУКАХ

Выпуск 36

А. Н. Папенина

**МУЗЫКАЛЬНЫЙ АВАНГАРД
СЕРЕДИНЫ XX ВЕКА**

И ПРОБЛЕМЫ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ВОСПРИЯТИЯ

Санкт-Петербург
2008

ББК 85.318

П17

Научный редактор

С. А. Осколков, заведующий кафедрой звукорежиссуры Санкт-Петербургского Гуманитарного университета профсоюзов, профессор, заслуженный деятель искусств РФ

Рецензенты:

Г. И. Фиртич, композитор, председатель Ассоциации современной музыки, член Союза композиторов РФ, член правления Союза композиторов Санкт-Петербурга, заслуженный деятель искусств РФ, профессор;

Н. А. Соломонова, профессор кафедры звукорежиссуры СПбГУП, доктор искусствоведения, член Союза композиторов РФ

Рекомендовано к публикации редакционно-издательским советом СПбГУП, протокол № 8 от 28.02.08

Папенина А. Н.

П17 Музыкальный авангард середины XX века и проблемы художественного восприятия. — СПб.: Изд-во СПбГУП, 2008. — 152 с. — (Новое в гуманитарных науках; Вып. 36).

ISBN 978-5-7621-0457-9

В монографии анализируются основные жанрово-композиционные принципы зарубежного музыкального авангарда середины XX века: сериализм, алеаторика, сонористика, техническая, стохастическая музыка, инструментальный театр. Проводятся параллели с современными направлениями в других видах искусств.

В исследовании раскрывается методика проведения эксперимента по изучению воздействия авангардных сочинений на слушательскую аудиторию. Подобранный комплекс вербальных и невербальных тестов (семантический дифференциал и психодиагностический цветовой тест отношений Люперни) рекомендуется использовать при изучении особенностей восприятия искусства.

Монография может быть использована в качестве дополнительного материала в учебных курсах по истории музыки, композиции, музыкальной и общей психологии, истории искусств. Адресована аспирантам и студентам гуманитарных вузов, учащимся колледжей, преподавателям музыкальной литературы детских музыкальных школ и школ искусств.

ББК 85.318

ISBN 978-5-7621-0457-9

© Папенина А. Н., 2008

© СПбГУП, 2008

Предисловие

Уважаемый читатель!

В Ваших руках находится непростая книга. Непростая и с точки зрения темы, к которой она прикасается, непростая и в плане возможного влияния на Ваше восприятие современной музыки, искусства.

Постараюсь, чтобы эта монография была любопытна и людям, чья профессиональная деятельность тем или иным образом связана со «звучащими сферами», и тем, кто специально музыке не учился, но интересуется разными ее проявлениями. Если какие-то разделы покажутся Вам несколько «замысловатыми» в силу использования не совсем ясной для Вас музыкальной терминологии, не откладывайте книгу, смело идите вперед через эти абзацы в ожидании ясных островков.

Мы будем беседовать с Вами о феномене зарубежного музыкально-авангарда середины XX века. Разговор пойдет о его композиционных и жанровых принципах, таких как сериализм, алеаторика, сонористика, техническая, стохастическая музыка, инструментальный театр, а также о художественном восприятии данных направлений. Мы постараемся выявить закономерности воздействия авангардных музыкальных сочинений на слушателей с разным художественным и музыкальным опытом.

Простое арифметическое действие показывает, что прошло (ни много ни мало!) полстолетия, а про специфику этой музыки до сих пор знает только весьма ограниченное количество специалистов. Как же можно понять, что происходит в академическом музыкальном искусстве в настоящее время, чем живут сегодняшние авторы и чем будут жить завтрашние, без понимания того, что происходило в предшествующий период?! Я надеюсь, что, прочитав монографию, Вы узнаете для себя нечто новое об истоках современного композиторского творчества.

Очень хотелось бы, чтобы эта книга попала в руки преподавателей гуманитарных вузов, училищ, музыкальных школ, лицеев, чтобы они нашли в ней полезный материал для общения со своими воспитанниками. И, конечно, эта книга для студентов в широком смысле слова —

для тех, кто одержим жаждой познания и расширения собственных границ понимания мира.

Я крайне рада, что имею возможность запечатлеть на бумаге слова бесконечной благодарности всем тем Учителям, кто приблизил меня к этой удивительной вселенной, имя которой — Современное Искусство! Отдельное спасибо профессорам: музыковеду Галине Петровне Овсянкиной — терпеливому и мудрому человеку, композиторам Георгию Ивановичу Фиртичу — авангардисту в творчестве и в жизни, Сергею Александровичу Осколкову — объединяющему необъединимое, Борису Ивановичу Архимандритову — первому «вестнику» о разнообразии авангарда.

Спасибо Ассоциации современной музыки, Союзу композиторов Санкт-Петербурга — за творческие импульсы, Санкт-Петербургскому Гуманитарному университету профсоюзов — за позитивное движение, моим родным — за поддержку во всех начинаниях.

Спасибо XX веку — за то, что он, безусловно, состоялся...

Введение

Специфичный облик XX столетия определили глобальные достижения науки и техники, мировые войны, смены общественно-политических формаций, общее ускорение темпа жизни. Характерный феномен века — научно-техническая революция — уникальное явление в истории цивилизации, представляющее собой лавинообразный процесс развития знаний, активное совершенствование на их основе современной техники и технологий, сопровождающееся материалистическими тенденциями в мировоззрении.

Все это не могло не наложить свой отпечаток на развитие культуры XX века. Она настолько принципиально отличается от культур предшествующих веков, что это дало возможность целому ряду исследователей (в том числе Чарльзу Миллсу, Вячеславу Иванову, Александру Ивашкину, Нелли Шахназаровой) выдвинуть гипотезу о начале новой эпохи в развитии человеческой цивилизации. Плюрализм мнений, экспериментирование проявили себя во многих областях познания мира. Однако в любом, даже самом радикальном, новаторстве XX века ощутимо не только отрицание устоявшихся традиций, но и стремление к переосмыслению представлений прошлого.

Акцент на взаимосвязи явлений, комплексное осознание действительности стало типичным для мировоззрения XX века. Возникает тип культуры, использующий в качестве цитат огромный пласт традиций, знаки целых эпох.

Наряду с традиционным материалом искусство XX века вобрало в себя и *нехудожественные феномены*: хронику, приметы реальности. В художественной литературе стали фигурировать фрагменты документов, стенограмм, необработанные речевые обороты и т. д. В живописи появились направления,

ставшие реакцией на новые приметы жизни: футуризм, возмечивавший технику и промышленный дух времени, коллажный или синтетический кубизм, где картины почти полностью составлялись из фрагментов разных материалов, дадаизм с характерным использованием предметов заводского изготовления — ready-made и др. В *скульптуре* второй половины века выделяются «ассамбляжи» — конструкции, выполненные из комплекса случайных объектов¹. В *музыке* возникли новые направления, где шумы, немзыкальные звуки заняли равноправное (а то и главенствующее) положение с музыкальными тонами.

Подобное смешение неоднородных элементов, стремление к синтезу многообразных форм, использование всего опыта, накопленного человечеством в различных областях знания, — неотъемлемая черта художественного мышления столетия. Юрий Лотман и Борис Успенский выдвигают следующее предположение: «XX век породил не только научные метаязыки, но и металитературу, метаживопись и, видимо, движется к созданию метакультуры — всеобъемлющей метаязыковой системы...» [58, с. 166]. Мировое развитие искусства определяется всем комплексом новых достижений и открытий, которые приобретают транснациональный характер. Не случайно Василий Кандинский сравнил художественную жизнь XX столетия с продвигающимся острым углом, на вершине которого находятся самые яркие новаторы-исследователи. Новаторство, о котором пишет В. Кандинский, в рамках современной терминологии можно обозначить как *авангардизм*.

Авангардистские явления характерны для всех переходных этапов в истории художественной культуры. Однако в XX веке они приобрели значение глобального феномена, охватившего практически все виды искусства и знаменовавшего качественно новый период в культуре в целом. Еще в начале XX столетия Николай Бердяев писал: «Много кризисов искусство пере-

¹ Так, ассамбляж Р. Раушенберга «Одалиск» представляет собой коробку, обклеенную различными картинками: комиксами, фотографиями, вырезками из журналов, объединенными беспорядочной сеткой мазков. Коробка установлена на ножке, которая стоит на подушке, а венчает композицию чучело курицы.

жило за свою историю. <...> Но то, что происходит с искусством в нашу эпоху, не может быть названо одним из кризисов в ряду других. Мы присутствуем при кризисе искусства вообще, при глубочайших потрясениях в тысячелетних его основах. Окончательно померк старый идеал классически-прекрасного искусства <...>. Нарушаются грани, отделяющие одно искусство от другого и искусство вообще от того, что не есть уже искусство» [10, с. 3].

В становлении художественного авангарда немалую роль сыграли взаимоотношения культуры и цивилизации. Проблематика их взаимодействия разрабатывается в трудах Т. Адорно, Н. Бердяева, Ф. Броделя, Н. Данилевского, Г. Зиммеля, К. Леонтьева, Г. Маркузе, Х. Ортеги-и-Гассета, Э. Тайлора, А. Тойнби, Й. Хейзинги, А. Швейцера, О. Шпенглера и других выдающихся мыслителей. Как справедливо отмечает С. Иконникова, «соединение двух фундаментальных понятий — культуры и цивилизации — в истории культурологии вызывало немало споров, дискуссий, <...> существуют опасения утраты национально-самобытных черт культуры, своей уникальности, которая может раствориться и расплавиться в процессе “технизации”...» [33, с. 272].

Тип эволюции культуры зависит от особенностей развития цивилизации. Авангардизм XX столетия знаменует собой своеобразную адекватную *реакцию художественного мировоззрения на глобальные изменения*, вызванные научно-техническим прогрессом. Своим специфичным языком и средствами он отражает катаклизмы современного цивилизационного процесса.

В музыкальном мышлении XX века произошли значительные перемены: появились самобытные композиционно-технологические принципы, системы звуковых отношений, расширилось звуковое пространство, обновилась нотация, инструментарий, приемы исполнения и т. д.

Зарубежный авангард 1950–1960-х годов является особым периодом в развитии современной музыки. По мнению Юрия Холопова, это было исследование-взрыв — яркая вспышка в 1950-е годы и интенсивное горение в 1960-е. Карлхайнц Штокхаузен называет 1950 год «часом X», определившим коренной поворот в эволюции музыкального искусства. Исследование авангарда в самых разных ипостасях и ракурсах имеет не только

искусствоведческое, но и культурологическое, психологическое, социологическое значение.

Художественная культура XX века не сводится, бесспорно, только к авангарду. Значительное место в ней занимают традиционные течения, а также явления переходного порядка, сочетающие элементы старого и нового в искусстве. Однако именно авангардизм с присущим ему смелым экспериментированием открыл *качественно новые пути* в художественном развитии. Многообразные явления музыкального авангарда требуют обобщения, уточнения *периодизации* и *терминологического* аппарата.

Революционный период зарубежного авангарда 1950–1960-х годов остается для отечественного музыковедения все еще *малоисследованной областью*, хотя многие его разработки прочно вошли в музыкальную практику и повлияли на композиторское творчество в целом. Как подтверждает М. Арановский, «дефицит в русскоязычной музыковедческой литературе о современной музыке очевиден для всех... Тем заметнее наше отставание и тем важнее предпринять усилия, чтобы по возможности уменьшить вред, некогда нанесенный господством идеологических табу» [4, с. 3].

Действительно, подавляющее большинство отечественных работ периода 1950–1980-х годов решительно отвергает художественную ценность практически всего музыкального авангардизма как комплекса формалистических, бессодержательных течений в искусстве XX века. Подобные субъективные мнения и крайне негативные оценки следует воспринимать критически, *отделять* подлинно значимые выводы и неоспоримые факты от *идеологической тенденциозности*.

Теоретическое осмысление художественных явлений на основе их многостороннего изучения — одна из важнейших задач искусствоведения. Проблема *адекватности* слушательского восприятия современной музыки до сих пор стоит достаточно остро. Музыкальный авангард неоспоримо способствовал *активной эволюции художественного восприятия*, ведь обновление стиля неизбежно влечет за собой качественные изменения слушательской реакции. Как отмечал П. Булез, «потрясения в области техники требуют *нового осмысления* (курсив наш. — А. П.) музыкального языка» [116, с. 58].

Однако зарубежные и отечественные исследователи анализируют музыкальный авангард в основном с музыковедческих позиций. Поэтому представляет интерес *междисциплинарное* исследование авангарда именно в контексте *художественного восприятия*, в изучении воздействия данного направления на реципиента, адаптации авангардного языка в художественном сознании как части культурного тезауруса XX века.

Практическим материалом для исследования явились музыкальные сочинения К. Штокхаузена, Д. Лигети, Д. Кейджа, Н. Ксенакиса, К. Пендерецкого, М. Кагеля, В. Лютославского и других композиторов, написанные в 1950–1960-е годы. Произведения этих авторов использованы и для экспериментальной части работы.

В процессе написания монографии мы обращались к многочисленным изданиям, прямо или косвенно связанным с нашей темой. Источником информации по концертной практике, критическим оценкам авангардных тенденций стали труды Ю. Давыдова, Э. Денисова, М. Друскина, Д. Житомирского, Т. Зелиньского, С. Курбатской, О. Леонтьевой, М. Лобановой, М. Переверзевой, С. Савенко, С. Саркисян, А. Соколова, Ю. Холопова, Т. Цареградской, Т. Чередниченко, Н. Шахназаровой, Г. Шнеерсона и др. Отметим, что некоторые критические статьи и рецензии отечественных авторов 1950–1980-х годов не содержат однозначной трактовки художественных достоинств авангардных сочинений, тем не менее они являются полезным информационным источником.

Основой для анализа высказываний композиторов о восприятии авангардной музыки послужили мемуары, интервью, статьи, опубликованные в сборниках «Кризис буржуазной культуры и музыка», «XX век. Зарубежная музыка. Очерки и документы», «Современное западное искусство», журналах «Советская музыка» и «Музыкальная академия», альманахе музыкальной психологии «Ното musicus» и др. Несомненным подспорьем по вопросам авторского анализа и понимания авангардной музыки стал сборник «Слово композитора» (РАМ им. Гнесиных), включающий в основном переводы работ известных зарубежных композиторов. Отметим бесспорную роль сборников «Процессы музыкального творчества», в которых в широком аспекте рассматриваются творческие установки и самонаблюдения композиторов разных стилей и эпох.

Среди музыковедческих работ неопределимую роль сыграла книга Ц. Когоутека «Техника композиции в музыке XX века» — фундаментальный свод основных положений по авангардным композиционным методам до 1960-х годов, до сих пор являющаяся наиболее масштабным трудом на данную тему. Большое значение для исследования имела монография Г. Орлова «Древо музыки», охватывающая разнообразный материал о природе взаимоотношений человека и музыкального искусства. Труды Т. Адорно, определенно повлиявшие на развитие авангардных тенденций, отвечают на целый ряд вопросов, посвященных философским и социологическим проблемам современного искусства.

Крайне актуальный материал содержат работы А. Соколова «Музыкальная композиция XX века: диалектика творчества» и «Введение в музыкальную композицию XX века», представляющие современный взгляд на анализ музыкальных явлений второй половины столетия. Ценные сведения содержат доклады международного симпозиума «Музыкальная культура в Федеративной Республике Германия» (Ленинград, 1990), словарь-справочник С. Махлиной «Семиотика культуры и искусства».

Из изданий, освещающих современную проблематику по психологии музыкального восприятия, методам его исследования, особо ценной была работа Г. Иванченко «Психология восприятия музыки». В лекциях Л. Казанцевой «Содержание музыкального произведения в контексте музыкальной жизни» анализируются многообразные установки на восприятие, что используется нами применительно к авангардной музыке. Также разноаспектный, сконцентрированный материал содержит учебник Г. Овсянкиной «Музыкальная психология». Большое значение для выбора инструментов экспериментального тестирования имел сборник переводов иностранных изданий «Семиотика и искусствометрия. Современные зарубежные исследования» и методические материалы Госстандарта России ГП «Иматон».

В данной монографии в частности:

— уточнена терминология, периодизация и классификация явлений музыкального авангарда XX века;

— составлена сравнительная таблица терминов, определяющих хронологию авангардных и поставангардных тенденций XX века, вошедших в музыковедческую практику;

— проведена характеристика звукового пространства и обобщены жанрово-композиционные параметры основных направлений зарубежного музыкального авангарда 1950–1960-х годов;

— обобщена композиторская и музыковедческая мысль по вопросам художественного восприятия музыкального авангарда;

— подобран комплекс тестов для проведения исследований по восприятию авангардной музыки; дан анализ результатов эксперимента по художественному восприятию авангарда среди разных профессионально-ориентированных групп;

— предложены пути оптимизации слушательского восприятия, способствующие музыкальной коммуникации.

Структура монографии включает: Предисловие, Введение, три главы, Заключение, Список литературы.

Первая глава — «Проблемы изучения музыкального авангардизма в художественной культуре XX века. Многообразие тенденций» состоит из двух параграфов, поднимающих терминологические вопросы и панорамно освещающих картину функционирования авангардных направлений.

Вторая глава — «Композиционно-технологические и жанровые принципы музыкального авангарда 1950–1960-х годов» демонстрирует разнообразие авангардных тенденций. В соответствии с материалом глава разделена на шесть параграфов, характеризующих основные композиторские техники интересующего нас периода, истоки их возникновения, особенности художественного воздействия; проводятся параллели с другими видами искусств.

Третья глава — «Художественное восприятие зарубежного музыкального авангарда 1950–1960-х годов» посвящена изучению воздействия авангардного стиля на слушателя. В первом параграфе обобщаются высказывания композиторов, музыковедов, исследователей культуры по данной проблеме в целом и по отдельным авангардным направлениям в частности. Во втором параграфе рассматриваются основные механизмы

художественного восприятия, проблема конкретизируется в аспекте музыкального восприятия. Третий параграф представляет экспериментальную часть работы. Приведена методика исследования, ход эксперимента и его результаты.

В *Заключении* содержатся выводы по работе, отмечена роль и особенности становления отечественного музыкального авангарда, освещается образовательная проблема, приводятся способы популяризации авангардной музыки, повышения ее коммуникативности.

Глава I

ПРОБЛЕМЫ ИЗУЧЕНИЯ МУЗЫКАЛЬНОГО АВАНГАРДИЗМА В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЕ XX ВЕКА. МНОГООБРАЗИЕ ТЕНДЕНЦИЙ

1.1. ПОНЯТИЯ «АВАНГАРДИЗМ» — «МОДЕРНИЗМ», ПРОБЛЕМА ПЕРИОДИЗАЦИИ АВАНГАРДНОГО ИСКУССТВА

Изучая культуру XX века, невозможно пройти мимо авангардных тенденций, активно проявившихся в искусстве этого столетия. Исследование данной темы влечет за собой опасность применения неточной терминологии в описании разных явлений. С одной стороны, учащиеся и студенты, осваивая дополнительную литературу по теме, нередко могут встретить противоречивые данные. С другой стороны, и сами преподаватели не всегда отдают себе отчет в осознанности и строгости применения терминов.

Понятие «авангардизм» возникло в критике начала XX века¹, но до сих пор оно не имеет достаточной определенности. Искусствоведческая литература, посвященная культуре XX столетия, обладает большим плюрализмом в толкованиях термина «авангардизм» (франц. *avant-gardisme*) и сопутствующего ему термина «авангард» (франц. *avant-garde* — передовой отряд).

В культурологию это понятие пришло из военной лексики, где обозначает подразделение, следующее на марше впереди главных сил. Также этот термин характеризует лидирующую часть социальной группы. Нередко исследователи музыкального

¹ В России термин «авангард» впервые употребил А. Бенуа для характеристики творчества ряда живописцев на выставке «Союза русских художников» (1910) [50, с. 26].

искусства (в частности Ю. Давыдов, Д. Житомирский, Т. Зелинский, О. Леонтьева и др.) ставят термин «авангард» в кавычки, подчеркивая специфичное значение этого слова, его особую трактовку. Применительно к искусству понятие используют для обозначения радикальных новаторских² тенденций: «...эстетика авангарда всегда строится на основе резкого неприятия прошлого, подчеркнутого опережения времени в творчестве, стремления создать искусство будущего» [110, с. 5].

И. Воробьев считает, что существует неопределенность в толковании не только терминов «авангард — авангардизм», но и «модерн — модернизм», а также «модернизм — авангардизм» [15]. Чтобы избежать противоречивых трактовок понятий, следует точно разделять термины, обозначающие мировоззренческие тенденции, и термины, устанавливающие определенные периоды в развитии художественного творчества, ограниченные конкретными временными рамками.

И. Лисаковский обращает внимание на то, что в русском языке³ общий корень слов *модерн* и *модернизм* нередко ведет к нежелательной подмене понятий [54]. Если проанализировать литературу, посвященную модерну и модернизму, можно сделать следующее заключение: *модерн*⁴ — это стиль, эпоха, художественное движение в искусстве конца XIX — начала XX века, *модернизм* же является категорией более общей, подразумевающей совокупность определенных мировоззренческих направлений и тенденций в искусстве XX века.

Аналогичным образом трактуется пара понятий «авангард — авангардизм»: *авангард*⁵ — эпоха в искусстве (однако не обладающая таким стилевым единством, как модерн), *авангардизм* —

² Отметим, что есть новаторство, основанное на развитии традиционного (в музыке — тонального) мышления, и новаторство, несущее авангардные черты, связанные с активным переосмыслением категории традиционного (в музыке — посттональная организация музыкальной ткани, эксперименты в области приемов исполнения, инструментария, нотации и т. д.).

³ Например, во Франции, Англии, Бельгии модерн называют «ар нуво» (франц. art nouveau — новое искусство).

⁴ Стиль *модерн* соотносим, скорее, с проявлением в изобразительном искусстве. Для музыки это обозначение эпохи, времени конца XIX — начала XX века.

⁵ Термин «Авангард», чье написание представлено с заглавной буквы, используется в научной литературе чаще всего для характеристики конкретного периода в искусстве, акцентируя его весомость.

совокупность направлений, понятие эстетически-мировоззренческого порядка.

Нередко «авангардизм» отождествляют с «модернизмом». Этому способствует специфика определений, дающихся, например, Большим энциклопедическим словарем: «Авангардизм — условное наименование различных музыкально-творческих течений XX века. Сторонники авангардизма резко выразили оппозицию по отношению к исторически сложившимся нормам музыкального искусства, стремились к радикальному изменению его основ» [64, с. 13]. Модернизм — термин, также относящийся к «ряду художественных течений XX века, общим признаком которых является более или менее решительный отход от эстетических критериев и традиций классического искусства» [64, с. 349].

Т. Левая подчеркивает, что в самой этимологии данных понятий — «идуший впереди» и «современный» — «...отражен процесс прогрессирующей эмансипации искусства и усиления футурологической нацеленности художественных новаций» [49, с. 5]. Очевидно, отличие авангардизма от модернизма определяется *степенью радикальности* их оппозиции к традиционному искусству. Часто подчеркивают такие качества авангардизма, как решительный выход за рамки традиций, экспериментальный характер форм творчества, притязания на тотальную (!) новизну.

В ряде искусствоведческих источников «авангардизм» и «авангард» рассматривают в контексте искусства модернизма, зачастую — в качестве «левого» крыла этого движения: радикальные направления модернизма выделяют в группу авангардистских (кубизм, футуризм, дадаизм, сюрреализм, абстракционизм, додекафония, атональная музыка и др.). Исходя из этого, употребление термина «авангардизм» в качестве абсолютного синонима модернистского искусства не вполне правомерно. Понятия «авангард» и «авангардизм» для описания конкретных явлений художественной культуры XX века можно использовать как *самостоятельные* по отношению к «модернизму», так как они имеют свое, специфичное, мировоззрение и «левую» эстетику.

Некоторые советские искусствоведы, в частности Ю. Келдыш, вообще предлагали отказаться от термина «модернизм» в связи

с широтой его трактовки и временной растяжимостью! В Большом энциклопедическом словаре приводятся сразу несколько исторических периодов, к которым применима эта категория: так, в начале XX века термин «модернизм» использовался для обозначения позднего музыкального романтизма и импрессионизма. Позднее модернизм стал *синонимом* таких понятий, как «новая музыка»⁶ и «музыкальный авангардизм», подразумевавших принципиальный разрыв с традицией. В современном искусствознании «модернизм означает начатую итальянскими футуристами последовательность новаций авангардизма (примерно с 1910-х годов)» [64, с. 349]. А, например, Е. Конькова и Ю. Келдыш отмечают, что с середины XX века модернизмом называют различные проявления авангарда [65, с. 159; 68, с. 622].

Подобная точка зрения высказана и В. Бычковым: термин «авангард» применим только к первой трети XX века, а после Второй мировой войны происходит «академизация авангарда», его «трансформация» в «модернизм»: «Для модернизма кубизм, абстракционизм, экспрессионизм, сюрреализм, конструктивизм, додекафония, литература Джойса — *классика* (курсив наш. — А. П.), органично продолжившая историю мирового искусства» [50, с. 306]. Видимо В. Бычков следует здесь лексическому смыслу, согласно которому авангардом можно считать передовую группу авторов только до тех пор, пока она находится в противоречии с другими композиторами. Многие художественные находки авангардистов начала века в середине столетия были активно внедрены в практику, а новые технологические принципы централизованно изучались. Это отмечает и М. Друскин, говоря о том, что «зарубежный музыкальный авангард рубежа 1910–1920-х годов ко второй половине века академизировался» [26, с. 13].

Помимо терминологического аспекта, некоторую трудность представляет периодизация авангардных явлений XX века, подвижность хронологических рамок каждого периода. Разница подходов определяется мировоззрением исследователя, значимостью для него явлений, лежащих в основе выбора той

⁶ Термин «новая музыка» введен в 1919 году П. Беккером в одноименном очерке.

или иной периодизации. К примеру, бельгийский музыковед П. Коллар обозначает три этапа авангардных тенденций:

1. 1909–1923 годы,
2. 1923–1940 годы,
3. с 1940 года.

3. Боррис — две основные стадии, имеющие подразделения:

1. 1910–1945 годы (1910–1922; 1922–1934; 1934–1945),
2. 1946–1960-е годы (1946–1948; 1948–1957; с 1957-го).

Отечественные исследователи также имеют свою точку зрения на периодизацию зарубежной музыки. М. Друскин выделяет три больших исторических периода по 25–30 лет, исчисляемых с 1890-х годов. Д. Житомирский, отмечая приблизительность отмеченных временных границ, придерживается следующей периодизации:

1. Рубеж XIX–XX веков — 1918 год;
2. Период между двумя войнами, 1918–1939 годы;
3. 1939–1950 годы;
4. С 1950-х годов.

В педагогической практике может быть полезна *сравнительная таблица* терминов, определяющих хронологию авангардных и поставангардных тенденций XX века. Мы условно разделили столетие на три больших периода и поместили в них понятия, которыми пользуются исследователи в музыковедческой практике. Сведения, приводимые в составленной нами таблице, безусловно, не могут претендовать на полноту, а лишь призваны продемонстрировать многообразие терминологии.

Период	Термин	Исследователи
1. 1905–1939 годы	авангард первой трети XX века	И. Воробьев
	авангард начала века	В. Задерацкий
	ранний, молодой авангард 1905–1914 годов	А. Якимович
	зрелый, высокий авангард 1920–1930 годов	
	первый авангард	Д. Житомирский
	первая волна музыкального авангарда	А. Соколов
	Авангард-I (1908–1925)	Ю. Холопов
2. 1945–1969 годы	межвоенный музыкальный авангард (1918–1939)	И. Вислоужил Х. Штуккеншmidt Л. Дюмениль
	послевоенный Авангард (конца 1940-х — начала 1960-х годов)	И. Воробьев
	авангардизм послевоенных лет	Д. Житомирский
	авангард после Второй мировой войны	О. Леонтьева В. Задерацкий
	авангард после 1945 года	Х. Мотт-Хабер

Период	Термин	Исследователи
1945–1969 годы	авангард первых послевоенных десятилетий	В. Задерацкий
	авангард середины века	Д. Житомирский О. Леонтьева
	ранний авангард 1950-х годов	С. Савенко
	неоакадемизм 1950-х годов	А. Шнитке
	классический структурализм 1950-х годов	Т. Чередниченко
	классический музыкальный авангард	С. Гончаренко
	авангардизм 1950-х годов	Д. Житомирский
	авангард 1950–1960-х годов	Н. Власова
	традиционный авангард (1950–1960)	Д. Лигети
	постмодернизм (I) сериальной школы 1950–1960-х годов	К Батлер
	большой авангард	Т. Зелинский
	авангард 1960-х годов	Г. Шнеерсон
	второй авангард	М. Любанова А. Соколов
	вторая волна европейского музыкального авангарда (с 1950 года)	А. Соколов
	Авангард-II (1945–1968)	Ю. Холопов
	новый Авангард или неоавангард (1960-е годы)	И. Воробьев
	3. С 1970-х годов	неоавангард 1960-х годов
реализм апокалипсического века апокалипсический реализм*		М. Эпштейн
антиавангард 1970-х годов		Д. Лигети
антиавангард 1970–1980-х годов новобрукнеровская волна		А. Соколов
неоавангардизм поставангардизм поставангард		С. Савенко А. Соколов
трансавангард**		А. Бонито Олива А. Соколов
Молодой авангард		Е. Конькова
новая простота		А. Соколов Р. Якоби Н. Власова
новая эмоциональность новая тональность новая субъективность новая ясность неоромантизм неоэкспрессионизм		Н. Власова***
постмодернизм 1980-х годов		И. Стоянова

* Такую эмоционально окрашенную характеристику авангарда советский исследователь М. Эпштейн дал авангарду 1950–1970-х годов, отразившему «осознание нетвердости и призрачности всех способов устройства мира» [111, с. 225].

** Введен в 1979 году итальянским художественным критиком А. Бонито Оливой.

*** Данный ряд понятий Н. Власова приводит в качестве распространенных в западногерманском музыкознании.

Художественные явления, в том числе и музыкальные, невозможно изучать вне сложной опосредованной связи с политической, общественной жизнью. Как видим, формулировка некоторых терминов кроме искусствоведческой специфики отражает и события социальной действительности. М. Друскин пишет, что западное музыкознание⁷ выдвинуло понятие *межвоенный музыкальный авангард*, или *межвоенное двадцатилетие*, под которым однозначно подразумевается время между Первой и Второй мировыми войнами, то есть с 1918 по 1939 год [26, с. 26]. При упоминании в различных источниках *авангардизма послевоенных лет*, *авангарда после 1945 года* и тому подобного мы понимаем, что имеется в виду период после окончания Второй мировой войны (1939–1945). Безусловно, фазы развития искусства не всегда хронологически точно совпадают с социально-политическими процессами, но влияние этих процессов на культуру, и в частности на искусствоведческую терминологию, очевидно.

При использовании того или иного термина возникает объективная необходимость временной конкретизации описываемых явлений. Например, Д. Житомирский в числе разновидностей музыкального авангардизма называет направления, сложившиеся в период *после 1950 года* (не указывая этого), и отмечает, что они исторически подготовлены некоторыми течениями в искусстве первой половины столетия (экспрессионизмом, футуризмом, абстракционизмом, сюрреализмом). А. Соколов под термином «авангард» подразумевает направление в профессиональной музыке 1950-х — первой половины 1960-х годов, ознаменовавшее собой, по его мнению, пик аналитизма в художественном мышлении. Таким образом, некоторые исследователи склонны соотносить термин «авангард» с художественными тенденциями именно середины XX века.

На рубеже 1960–1970-х годов в ряде стран усилилась критика авангарда. Это наглядно демонстрирует содержание нашей таблицы. Термин «новая простота», начиная с 1970-х годов, западные исследователи применяют, в частности, к творчеству В. Рима, М. Трояна, Д. Мюллера-Сименса, В. фон Швайнца.

⁷ В советском музыковедении эти термины употребляли М. Друскин, И. Нестьев и др.

Несмотря на различие в художественных ориентациях данных авторов, их объединяет критика тенденций авангарда 1950–1960-х. Девиз нового направления можно представить высказыванием Х.-Ю. фон Бозе: «Эксперименты с материалом ушли в прошлое, главное сейчас — воля к выражению, которая положит конец фетишизму материала» [66, с. 124].

В 1979 году обратила на себя внимание группа западногерманских композиторов, выступившая под названием «Молодой авангард». Они говорили об устарелости авангардных концепций предшествующих двух десятилетий, заявив о полном отречении от сериальной техники 1950-х годов и от сонористики 1960-х⁸. Критика «Молодого авангарда» была обращена на «застойную рецептуру» своих предшественников, так как всякая нормативность является тормозом живого творческого процесса.

Термины, характеризующие период после 1970-х годов, свидетельствуют, скорее, не о новом этапе авангарда, а о возвращении к ценностям традиционного музыкального мышления в его новом толковании или, зачастую, о синтезе авангардного и нового традиционного музыкального мышления. Одним из наиболее важных явлений, относящихся к эстетике «новой простоты», называют *музыкальную полистилистику*⁹. В противовес усложненному, по мнению композиторов «новой простоты», системам авангарда появляются сочинения, написанные в русле традиционных форм и жанров, с традиционным оркестровым составом. Композиторы стремятся реабилитировать важнейшие элементы музыки в ее традиционном понимании (такие как мотив, тема, гармония, тяготения), образуя принципиально иные семантические связи. Восприятие слушателя должно быть направлено на извлечение «знаков» из накопленного художественного опыта и осмысление их в новом контексте.

Также (в рамках концепции «новой простоты») исследователи указывают и на такие появившиеся течения, как *музыкальный минимализм*¹⁰, использующий, в частности, репетитивную технику сочинения, которая сводится к многократным по-

⁸ См. соответственно главу 2 (2.1, 2.6).

⁹ Принято считать, что термин «полистилистика» принадлежит Альфреду Шнитке (1971).

¹⁰ Минимализм — направление в живописи и скульптуре, распространившееся в 1960–1970-е годы преимущественно в США. Термин «минимальное

вторениям паттерна (короткого музыкального построения) с незначительным варьированием тембров, ритмики, звуковысотности, способов изложения, что вызывает состояние, близкое медитативному. *Адекватное восприятие* такой музыки предполагает «рерационализацию сознания. Необходимо войти в режим “некритического слушания”, отдать себя во власть звукового потока, лишённого резких очертаний» [85, с. 91]. Среди лидеров минимализма можно назвать Ла Монте Янга, Терри Райли¹¹, Стива Райха¹² и др. Симптоматично, что некоторые композиторы (например К. Штокхаузен¹³, Д. Лигети), не причисляя себя к представителям минимализма, используют его технические приемы в своих сочинениях.

Период 1970–1980-х годов, так же как и предыдущие десятилетия, охарактеризован большим количеством терминов, применяемых в музыковедческих работах. Значение многих понятий весьма неопределенно, а их количество подчеркивает плюрализм толкований и подходов. Однако, при всех различиях, по смыслу они объединены следующими признаками:

1) резкое отмежевание от практики авангарда 1950–1960-х годов;

2) открытое обращение к традиции музыкального романтизма и экспрессионизма;

3) стремление вернуть музыке коммуникативность;

4) работа в традиционных жанрах: оперы, балета, симфонии, камерного ансамбля традиционного состава.

Понятия *постмодернизма* (от лат. *post* — после и франц. *moderne* — новейший, современный) или *неомодернизма*¹⁴, по данным таблицы, хронологически совпадающие с направлениями «новой простоты», являются общераспространенными терминами,

искусство» впервые употреблен в 1965 году профессором Р. Уолхейном в статье «Дада и анти-дада» январского выпуска «Arts Magazine». Также см.: [44].

¹¹ Пьеса Т. Райли «In C» (1964) является одним из первых важных образцов музыкального минимализма.

¹² Сборник очерков С. Райха «Writings about music» включает известное эссе «Music as a gradual process» (1968), считающееся теоретическим манифестом музыкального минимализма.

¹³ «Интуитивная музыка» К. Штокхаузена требует от исполнителей погружения в «особое состояние», ее можно определить как строго выверенную систему символов, вызывающих у музыкантов-исполнителей и слушателей определенные медитативные состояния.

¹⁴ Термины введены в начале 1970-х годов.

по логике обозначающими период, начавшийся вслед за модернизмом. Однако существует проблема определения временных рамок данных этапов развития художественных тенденций, которой посвящено множество исследований (Ж.-Ф. Лиотара, С. Руднева, Н. Тишуниной, О. Вайнштейн и др.). Ж.-Ф. Лиотар выступает против понимания этих этапов как простой «диахронической последовательности периодов, каждый из которых можно четко идентифицировать» [53, с. 57]. Здесь скорее можно говорить о различии мировоззренческих установок, чем о смене самих этапов, так как в конце XX — начале XXI века отмечают *сосуществование* модернизма и постмодернизма. И. Лисаковский в синхронистической таблице¹⁵ основных художественных направлений определяет рамки модернизма примерно с 1890-х годов *по настоящее время (!)* и рамки постмодернизма ориентировочно с 1970-х годов *также по настоящее время* [54, с. 219].

Исследователи признают, что термин «постмодернизм» характеризует культуру конца XX века, подчеркивая, однако, амбивалентность понятия, одновременно содержащего как противопоставление модернизму, так и его преемственность. Причина появления постмодернизма — эволюция самого модернизма. Пришедший ему на смену постмодернизм отличался не столько оригинальностью, сколько разнообразием элементов, *повышенной цитатностью и реминисцентностью*. Трудность жанровой идентификации постмодернизма объясняется его *открытостью к поглощению разных стилей*, «его погружением в толщу культуры». Пластичность, несводимость к фиксированной стилевой и идеологической доминанте — характерная особенность постмодернизма.

К тому же искусствоведческие термины *модернизм* и *постмодернизм* ближе к описанию мировоззренчески-философских тенденций. В музыковедении несколько чаще используются понятия *авангард* и *авангардизм*. А. Соколов отмечает, что термин «постмодернизм», будучи впервые употреблен в литературоведении, в дальнейшем оказался спроецирован на живопись, архитектуру и музыку, заметно теряя при этом свою смысловую четкость и временную определенность. Многие авангардно-

¹⁵ Синхронистическая таблица составлена в соответствии с периодизацией, принятой в европейской культурологии.

новаторские идеи находят свое отражение в живописи, скульптуре, музыке, литературе, реализовываясь специфическими выразительными средствами (такова, к примеру, проблема урбанизма). Но в развитии отдельных видов искусства нет «синхронности», и зачастую годы существования какого-либо направления, указанные в музыковедческих исследованиях, оказываются неадекватными по отношению к другим видам искусства, презентующим подобные же тенденции¹⁶.

В связи со всем вышесказанным предлагаемая В. Бычковым последовательность трех главных этапов в развитии искусства XX века (авангард — модернизм — постмодернизм) представляется очень спорной. Во-первых, мы выяснили, что авангардизм является «левым» крылом более обширного направления — модернизма и, соответственно, невозможна их простая хронологическая смена. Во-вторых, модернизм и постмодернизм как мировоззренческие установки сейчас успешно сосуществуют.

Чтобы избежать неоднозначности в употреблении терминов при периодизации художественных явлений, мы предлагаем использовать классификацию, опирающуюся на определенный лексический корень. Если мы говорим о сугубо радикальных тенденциях, то употребляем понятия *авангардизм* и *поставангардизм*. Если речь идет о глобальных процессах искусства XX века, включающих более широкий круг проявлений, то используем термины *модернизм* и *постмодернизм*.

В заключение этого (самого непростого) параграфа сделаем следующий вывод: анализ различных периодизаций и их терминологических обозначений показал, что при всех разночтениях выделяют три основных этапа музыкальных авангардных явлений в XX веке. На наш взгляд, именно эти термины наиболее точно отражают временные рамки и специфику каждого этапа:

— *авангард первой трети XX века* (≈ 1905–1939), имеющий внутреннее деление на *ранний авангард* (≈ 1905–1914) и период *межвоенного музыкального авангарда* (≈ 1918–1939);

¹⁶ Это расхождение — отнюдь не новация XX века. Как отмечает Ю. Холопов, «существует значительное несовпадение хронологических границ между романтизмом в литературе, поэзии, живописи (расцвет в конце XVIII — начале XIX века) и, с другой стороны, в музыке (с 20-х годов XIX века по начало XX-го). Так же обстоит дело с хронологией Ренессанса» [95, с. 6–21].

— *авангард 1950–1960-х годов*: ≈ конец 1940-х (после окончания Второй мировой войны) — начало 1970-х годов, также условно подразделяемый на *авангард 1950-х годов* и *авангард 1960-х годов*;

— *поставангард* (этап после 1970-х годов).

По нашему мнению, наиболее однозначно трактуемыми и корректными являются термины, содержащие прямое указание на временные рамки рассматриваемого периода и, что также важно, на вид искусства. Отсюда мы считаем правомерным определение «зарубежный музыкальный авангард 1950–1960-х годов», указывающее на целостный этап в развитии музыкального авангарда, содержащий специфически-родственные черты. Именно на этом периоде и сделан акцент в данной книге.

1.2. ЗВУКОВАЯ ПАЛИТРА КОМПОЗИТОРСКОГО ТВОРЧЕСТВА XX ВЕКА

Невозможно анализировать музыкальное искусство второй половины XX столетия, не осознавая исторической значимости предшествующего этапа. В. Бычков отмечает, что основное феноменально-семантическое поле авангарда составляет функционирование новаторского, экспериментального искусства от первого десятилетия XX века до 1950–1960-х годов (прежде всего в европейско-американском ареале): «При всем разнообразии <...> они имеют общие культурно-исторические корни, общую атмосферу, породившую их, и многие общие основные характеристики и тенденции самопрезентации» [50, с. 22].

Обогащение звукового пространства, гармонии, обновление нотации, новые формы организации музыкального материала и так далее не были явлением исключительно последнего столетия. Любые, даже кажущиеся кардинально оригинальными, принципы, складывающиеся в новый метод или систему композиции, являются закономерным итогом концентрации отдельных изменений в различных компонентах музыки предшествующих эпох.

Эволюция музыкального мышления к XX веку привела «к отходу от мелодико-гармонического стиля, основанного на ладо-функциональных мажоре и миноре» [40, с. 42]. Большое значение для всего музыкального искусства имело, в частности, новаторство двух известнейших произведений: мелодраматического цикла «Лунный Пьеро» А. Шенберга (1912) и балета «Весна священная» И. Стравинского (1913). В Германии и Австрии послевагнеровский романтизм перерос в экспрессионизм, который нашел свое выражение у так называемой «нововенской школы»¹⁷ (Арнольд Шенберг, Альбан Берг, Антон Веберн), которая наиболее последовательно претворяла *атональное музыкальное мышление*¹⁸ в своем творчестве. Композиторы этой школы осуществили разрыв с тональной логикой, разрабатывая серийную технику — новую систему композиции, предложенную А. Шенбергом. Сериализм А. Веберна, развивающий принципы серийности, послужил ориентиром для многих композиторов авангарда 1950–1960-х годов¹⁹.

Наряду с авангардными тенденциями одними из самых распространенных и богатых по своим возможностям видами письма стали *техника расширенной тональности* и *модальная техника*. Их использовали такие видные композиторы, как Бела Барток, Бенджамин Бриттен, Клод Дебюсси, Оливье Мессиан, Артур Онеггер, Карл Орф, Сергей Прокофьев, Франсис Пуленк, Морис Равель, Сергей Рахманинов, Игорь Стравинский, Пауль Хиндемит, Дмитрий Шостакович и др.

Своим появлением авангард 1950–1960-х годов обязан всему комплексу изменений в развитии музыкального мышления XX века, которое определялось в том числе и социальными, общественными условиями: мировыми войнами, кризисами, стремительным развитием технических наук, активной жизнью больших городов, а также влияниями восточных культур, джаза и т. д.

Двадцатые годы XX столетия были отмечены крутым поворотом в исканиях композиторов многих стран Европы. Молодому

¹⁷ По аналогии с венской классической школой второй половины XVIII — начала XIX века (Й. Гайда, В. Моцарт, Л. Бетховен).

¹⁸ А. Шенберг протестовал против понятия *атонализм*, так как оно, по мнению композитора, отрицает саму природу звука.

¹⁹ См. главу 2 (2.1) данной книги.

поколению музыкантов, формировавшемуся в годы Первой мировой войны, были чужды идеалы романтизма XIX века, эстетика импрессионизма. Наиболее яркими представителями новых тенденций в послевоенной Франции были Эрик Сати и группа «Шести». Венгерские композиторы Бела Барток и Золтан Кодай исследовали возможности фольклорных источников. Игорь Стравинский после фундаментальных сочинений «русского периода»²⁰ обратился к неоклассицизму, Пауль Хиндемит в зрелом периоде своего творчества пришел к необарокко, однако его ранний, «бунтарский» этап сыграл большую роль в формировании авангардных тенденций, о чем свидетельствует Д. Рекрот: «Пауль Хиндемит самым решающим образом способствовал развитию облика Новой музыки в 20–30-е годы, являясь одним из самых крупных ее выразителей, при этом, благодаря целому ряду инициатив, он сумел возбудить интерес широкой музыкальной общественности к творческим исканиям композиторов более молодого поколения» [67, с. 307].

Важное значение для *теоретического* обоснования изменений, привнесенных авангардом, имела деятельность видного немецкого философа и композитора Теодора Визенгрувда-Адорно²¹, автора многих сочинений по проблемам культуры, искусства, литературы, эстетики, социологии, музыкальной критики. В 1949 году вышел в свет главный на тот момент труд исследователя «Философия новой музыки». Все прежние тенденции, практика оказались «недостойными» искусства. В центр внимания выдвигался Арнольд Шенберг и особенно его ученик Антон Веберн. Искусство покоилось уже не на «фундаменте

²⁰ «Петрушка», «Весна священная», «Свадебка», «Соловей».

²¹ В различных справочных изданиях имя Т. Адорно связывается с леворадикальной ориентацией, франкфуртской школой — влиятельным направлением в современной немецкой философии и социологии. Он получил известность как музыкальный консультант Томаса Манна, помогавший писателю в описании системы серийной музыки для 22-й главы романа «Доктор Фаустус», кульминационным пунктом действия которого было исполнение додекафонного апокалипсиса. Участие в этой работе способствовало огромному интересу к А. Шенбергу (и в дальнейшем к сериализму А. Веберна), являвшемуся одним из прототипов романа, а также к другим философским и эстетическим эссе Адорно, в целом *расширив общественную дискуссионную базу* о музыковедческой проблематике.

природы» (как призывал Хиндемит), а на прогрессивной рациональности, видевшей свою главную задачу в критике существующего, которое диагностировалось как «плохое». Гармония считалась эстетически неправдивой, так как она «положительно» оценивала действительность.

Одной из центральных идей Адорно, воспринятой авангардистски настроенными композиторами, стала идея обязательности *максимально прогрессивного* уровня музыкального материала. В качестве «материала» при этом рассматривается не только звук и звуковая система, речь идет о сумме всех имеющихся в распоряжении звуковыразительных элементов и формул. Все традиционное признается устаревшим, его использование регрессивным и эстетически незначительным. *«Новое» становится центральной эстетической категорией.* «Эстетика избегания» (термин А. Соколова) — характерная черта авангарда середины XX века. Этот тезис подтверждают слова Дьердя Лигети: «...мне не интересно делать то, что было. Если поставлен новый эксперимент и получен результат, то не стоит повторять этот эксперимент» [55, с. 74].

Ю. Холопов, рассуждая о новаторствах авангарда 1950–1970-х годов, отмечает: «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*» [95]. Использование новых разновидностей форм подвигло композиторов на введение в обиход индивидуальной терминологии, обозначающей членение материала на различного рода периоды: момент, группа (термины К. Штокхаузена), метабола (термин Я. Ксенакиса), сегмент, секция, форманта, фаза (термины П. Булеза).

Анализ изменений неизбежно приводит к культурно-типологическим сравнениям. Ломка классицистских критериев в искусстве и эстетике, шедшая на протяжении XIX века, в XX столетии привела к формированию и утверждению новой концепции, которую исследователь М. Лобанова называет *«смешанным жанром»*. В первой половине века эксперимент зачастую основывается на полемике со старыми жанровыми формами, которые активно переосмысляются. Уже в 1920-е годы данные тенденции сильны в творчестве многих композиторов. Например,

Леонид Половинкин вместо ставших традиционными «24 прелюдий» пишет «24 постлюдии».

Во второй половине XX века жанровое разнообразие усиливается. Пьер Булез отмечает: «Инструментальные формы, доставшиеся нам от предшествующих веков, основаны на изжившей себя в настоящий момент концепции музыкального языка. Эти формы, неподвижность которых поддерживается практикой обучения, отталкивают от себя композитора, поскольку не дают ему звуковой материал, в котором нуждается его творчество» [116, с. 56].

Постепенно композиторы переходят от переосмысления жанровых, стилевых и композиционных клише к *полному отказу* от общеупотребительных средств, размываются устоявшиеся жанровые границы, возникают новые жанры, ломаются стереотипы. Например, «Электронная поэма» Я. Ксенакиса задумана для трансляции 425 репродукторами, его же «Терретектор» и «Номос» написаны соответственно для 88 и 98 музыкантов, расположенных среди слушателей. Одной из жанровых новаций стал «инструментальный театр»²². Его аудиовизуальные композиции включают движения по сцене. Различные положения инструментов при ходьбе вызывают многообразные изменения звука, а алеаторический ход композиции зачастую дает неожиданные акустические результаты.

В условиях эксперимента и ориентации на новое в XX веке появляется целая традиция отказываться от любого конкретного жанрового обозначения в названии сочинения и заменять его абстрактно-нейтральным, оригинальным. А. Соколов считает, что *уклонение от жанровых канонов* по существу стало *своеобразным новым жанром*. В качестве примеров можно привести «Действие вероятностей», «Стратегию», «Игру звуков» («Ахорриписис»), «Существующее» («Эонта»), «Основание» («Херма») Яниса Ксенакиса; «Разветвления», «Объемы», «Явления», «Атмосферы», «Континуум», «Приключения» Дьердя Лигети; «Тембры-длительности», «Хронометрию» Оливье Мессяна; «Эманацию», «Анакласис», «Полиморфию», «Флуоресценции», «Космогонию» Кшиштофа Пендеревского; «Фигуры», «Дубли», «Призмы», «Полифонию X» Пьера Булеза и многие другие сочинения.

²² См. главу 2 (2.3) данной книги.

Отметим, что во многих названиях произведений музыкального авангарда отражено влияние научного прогресса. Завоевания технической революции XX века оказали воздействие на все области жизни и формы интеллектуальной деятельности человека, в том числе на художественное творчество. Ключевое качество авангардных проявлений — новизна, и авангардное музыкальное искусство не могло не отреагировать на последние достижения человеческой мысли, используя их на всех ступенях творчества и применительно к разнообразным компонентам музыкального целого.

Каждому историческому этапу музыкального развития соответствует свой *инструментарий*. В технотронном веке создаются инструменты с типичным для него звукоизвлечением, *возникают принципиально новые акустические структуры*.

Изобретение в 1906 году Л. Форестом радиолампы повлекло за собой поток конструкторских разработок. Началось активное развитие электроакустики, радиофонии, в частности — записывающих и воспроизводящих устройств. Возможность генерировать звук с помощью колебаний электрического тока способствовала созданию инструментов кардинально нового класса.

С начала XX века шли поиски в русле создания музыкальных электроинструментов, тем самым *расширялась традиционная звуковая палитра*. Терменвокс²³, Волны Мартено²⁴ и траутониум²⁵ были наиболее популярными среди множества электроинструментов. *Электрохорд, сферофон, соловокс, мелохорд, калейдофон, пианофон, клавиолина, мультимоника, электропианино* и многие другие изобретения не нашли широкого применения в композиторской практике. Один из первых опытов подобного рода — электроорган *Тельгармониум*²⁶, построенный в 1906 году американским инженером Т. Кэйхиллом, признан

²³ Изобретатель терменвокса (1921) — советский инженер Л. Термен. Благодаря особой «чуткости», возможности тончайших динамических и тембровых градаций терменвокс до сих пор является непревзойденным среди исполнительских электромузыкальных инструментов.

²⁴ Волны Мартено (1928) изобретены французским исследователем М. Мартено.

²⁵ Траутониум (1930) создал немецкий изобретатель Ф. Траутвайн.

²⁶ Ц. Когоутек называет этот инструмент *динамофоном*.

историками электронной музыки первым прообразом электронного синтезатора.

Опыты по *обогащению тембровой палитры* велись с начала века. Притягательная энергетика больших городов, ускорившийся темп жизни, ритм машин опосредованно проявились в творчестве многих композиторов. Моторика и ритмика приобретают огромное значение в произведениях И. Стравинского («Свадебка», «Весна священная»), Б. Бартока («Allegro barbaro»), П. Хиндемита (сюита «1922» для фортепиано), Х. Хармана («Машина» для камерного оркестра) и др. В России, например, в воплощении картин современности сложился своеобразный программно-иллюстративный симфонизм, активно развиваемый молодым поколением композиторов. Наиболее показательные опыты в этой сфере принадлежат перу Д. Шостаковича (2-я и 3-я симфонии), Л. Половинкина («Электрификат»), А. Мосолова (симфоническая поэма «Завод», опера «Преграда»).

Традиционное звуковое пространство уже не всегда соответствовало художественным задачам, для передачи новых образов требовались свежие средства. В инструментарий упомянутой поэмы «Завод» (1926) для большей звуковой конкретности и особой энергетики введена партия железного листа. В балете С. Прокофьева «Стальной скок» (1927) фабрика является своеобразным «персонажем», символизирующим динамизм производства. Знаменитая симфоническая картина А. Онеггера «Pacific 231» (1923) носит название нового для того времени паровоза. «Пароход “Иль-де-Франс”» и «Парижское метро» из сюиты «Париж» (1932) Ж. Ибера также апеллируют к техническим достижениям эпохи.

В живописи *кубисты* также часто обращались к образам машин и применяли вполне уместные для этого геометрические формы. Например, в картинах Фернана Леже, Георга Гросса даже у людей головы изображены в виде шаров, а конечности — в виде труб. Кубизм был изначально задуман Пабло Пикассо и Жоржем Браком как формальный метод создания уравновешенных частей произведений. Другие художники увидели в новом стиле сходство с геометрической точностью техники, позволяющее легко приспособить его для отражения динамизма современной жизни (рис. 1).

Представители *футуристического движения* (от *итал. future* — будущее) во главе с поэтом Филиппо Маринетти издали серию манифестов, решительно отвергавших преклонение перед искусством прошлого и возвеличивавших технику и промышленный дух нового времени. В картинах Д. Северини поезда мчатся вперед, «разбитые» отблесками света и клубами пара. Д. Балла в «Собаке на цепочке» изобразил бегущую на поводке многоногую таксу, символизирующую ускорение городской жизни. У. Боччони в «Динамизме велосипедиста», используя технику кубизма, смог передать ощущение бурного движения сквозь время и пространство.

Итальянский футуризм представлял объединение не только художников, но и поэтов, музыкантов. Итальянский музыкальный футуризм часто называют *бруитизмом* (от *франц. bruit* — шум). Важным толчком в радикальной попытке освобождения музыкального звука от «оков» традиции стала книга «Искусство шумов» (1913) Луиджи Руссоло — итальянского художника, в 1910-е годы занявшегося музыкальной композицией. Не меньшее значение имел его совместный манифест с Франческо Прателлой — «*Musica futurista*» (1913). «Древняя жизнь была тишиной. В XIX веке, с изобретением машин, родился Шум. <...> Мы должны выйти из узкого круга чисто музыкальных звуков и завоевывать бесконечное разнообразие шумовых звучаний. <...> Давайте путешествовать в огромном современном городе, раскрыв не только глаза, но и уши, и мы получим наслаждение, различив клокотание воды, воздуха и газа в металлических трубах... скрежетание поездов



Рис. 1. Макс Эрнст. Коллаж
1 медная пластина, 1 цинковая пластина, 1 резиновое покрытие, 2 кронциркуля, 1 дренажная труба, телескоп, 1 трубный мужчина

по рельсам. <...> Любое проявление нашей жизни сопровождается шумом. <...> Иррегулярность шума соответствует иррегулярности жизни. Шум брутально взывает к действительной жизни» [118, с. 18–19].

Радикальные кубистские и футуристические тенденции в музыке проявились, прежде всего, в подчеркивании функции ритма и в эмансипации шумов — использовании немusикаль-ных звуков. Привлечение урбанистической семантики, эксперименты в сфере сонорных, в том числе шумовых, кластерных эффектов способствовали передаче современного мироощущения.

Л. Руссоло видел в шуме залог бесконечного многообразия музыкальных эмоций, причем связывал перспективу этой бесконечности с неуклонным развитием машиностроения. Ему же принадлежит первая попытка классификации шумов. Руссоло создал музыкальные шумовые инструменты под названием *интонарумори*, питавшиеся от аккумулятора и имевшие вид кубов, из которых выходили трубы. Эти инструменты приводились в действие с помощью крутящихся ручек, специальные рычаги позволяли приблизительно управлять высотой звука. По идее создателя, интонарумори должны были подразделяться на инструменты, издающие крик, громохание, треск, шуршание, шум, гудение, бульканье.

Используя графическую нотацию, Руссоло написал Четыре пьесы для девятнадцати шумовых инструментов («Пробуждение города», «Встреча автомобилей и аэропланов», «Завтрак на террасе казино», «Нападение в оазисе»). Эти пьесы были исполнены на концертах в Милане, Генуе и Лондоне в 1914 году и вызвали в основном бурное негодование публики. В 1921 году Руссоло усовершенствовал интонарумори, объединив их в единый клавишный инструмент под названием *руссолофон*. На этом инструменте композитор играл в немом кинематографе, аккомпанируя авангардным фильмам. К сожалению, инструменты, созданные Руссоло, не сохранились, а деятельность изобретателя, во многом предвосхитившая появление «конкретной музыки», изучается лишь по текстам его манифестов и немногочисленным свидетельствам современников.

Многие музыканты проявили интерес к тенденциям итальянского брюттизма. Так, Эдгар Варез использовал в своих инст-

рументальных сочинениях 1920-х годов шумовые элементы. Например, «Гиперпризма» (1922–1923) написана для двух флейт, кларнета, трех валторн, двух труб, двух тромбонов, шестнадцати ударных инструментов и сирены. Произведение «Ионизации» (1931) для тридцати шести ударных инструментов, фортепиано и двух разнонастроенных сирен создает акустический эффект, близкий технической²⁷ музыке. Варез был одним из первых композиторов, стремящихся создавать музыку, оперируя «звуками, а не нотами», однако адекватное электронное оборудование появилось много позже. Электронные сочинения Вареза были созданы лишь в 1950-е годы. Таким образом, предпосылки к возникновению различных течений технической музыки лежат в исканиях композиторов первой половины XX века.

Эпохальный поворот, приведший к появлению «неклассического звукового пространства» (термин С. Исхаковой), кардинально расширил композиторские возможности. Пьер Булез, один из лидеров музыкального авангарда 1950–1960-х годов, осуждал «нейтрализацию» звука в эволюции музыкального языка европейской традиции, лишение его «какой бы то ни было непосредственной индивидуальности», в итоге приведшей к «гомогенному звуковому пространству». Композиторское мышление XX столетия было призвано изменить это положение вещей.

Попробуем дифференцировать звуковое пространство, систематизировать звуки, включенные в музыкальный тезаурус композиторов авангарда 1950–1960-х годов:

- *традиционные инструментальные и вокальные звуки;*
- *новые приемы игры на традиционных инструментах («подготовленное» или «препарированное» фортепиано с искусственной вибрацией звука, кластеры ладонью, кулаком, локтем по клавиатуре, удары по корпусу инструментов, хлопанье клапанами и т. д.);*
- *звуки природы (свист ветра, шум прибоя, пение птиц, грохот обвала и т. д.);*
- *возможности артикуляционного аппарата человека (речь, плач, смех, свист, шепот, бормотание, дыхание и т. д.);*

²⁷ Комплексное понятие, включающее отдельные композиционно-технические разновидности, начиная с 1950-х годов, как то: французскую конкретную, американскую магнитофонную, электронную музыку.

— *урбанистические звуки* или *индустриальные шумы* (городские шумы, удары молота, звук работающих турбин, сирены, гудки, визг тормозов и т. д.);

— *звуки, извлекаемые предметами материально-технической природы, «подручными» средствами* (кухонная утварь, предметы быта и т. д.);

— *техногенные звуки*, созданные специально для включения в музыкальный комплекс:

— *трансформированные звуки*, полученные естественным способом (запись оригинала), а затем подвергнутые различным изменениям (например с помощью манипуляций с темпом воспроизведения, путем реверса и т. д.);

— *синтетические звуки*, не существующие в окружающем мире, созданные различными электронными средствами;

— *соноры* — тембровые пласти, блоки, кластеры, поля, составленные из звуков любой природы и воспринимаемые как единая краска.

Звуковой материал, используемый композиторами авангарда, особым способом диктует и технику его применения. П. Булез отмечал взаимозависимость творчества и материала как одну из фундаментальных характеристик музыкальной культуры.

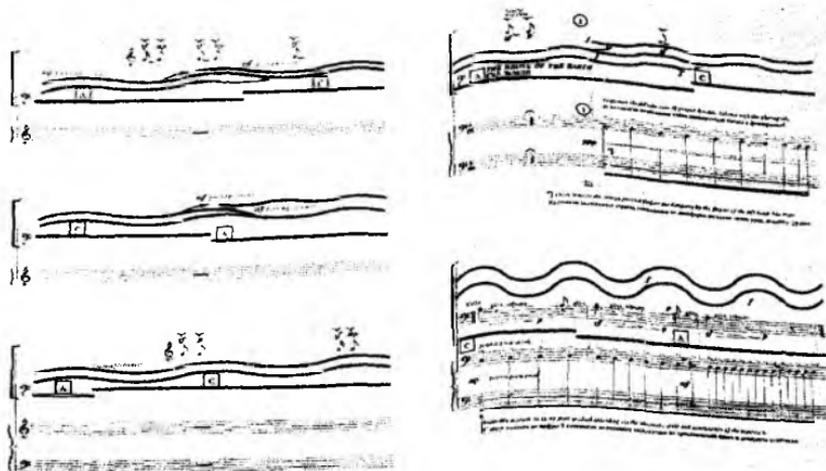


Рис. 2. И. Друх. Соната № 2 «Памяти матери»

Общей проблемой авангардного искусства стал вопрос *модернизации нотации*. Совершенствование нотации представляет собой процесс последовательных усовершенствований, цель которых — сделать графическое представление музыкальных структур как можно более однозначным, исчерпывающим и точным. Современная музыкальная композиция требует адекватных способов ее фиксации. Особые явления представляют собой партитуры сонористических произведений, алеаторических²⁸ опусов, произведений инструментального театра, а также специальные знаки новых приемов звукоизвлечения (рис. 2).

Некоторые сочинения технической музыки²⁹ имеют оригинальную «нотную» запись, напоминающую диаграмму (рис. 3). Многие музыкальные произведения на бумаге выглядят как изошренная абстрактная графика. Отдельные партитуры точно указывают количество децибел, частоты звуковых колебаний, временную протяженность в секундах. Другие партитуры, чьи параболы, волнистые линии, различные обозначения, часто индивидуализированные, весьма приблизительно очерчивают архитектонику и звуковысотный контур произведения, оставляя исполнителям значительную свободу интерпретации (рис. 4, 5).

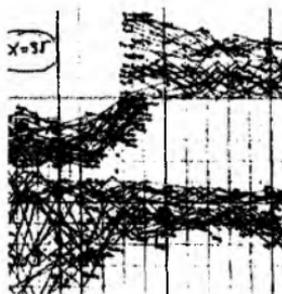


Рис. 3. Я. Ксенакис

Как свидетельствуют некоторые исследователи, в своих крайних проявлениях музыкальная графика смыкается с визуальными искусствами. По данным Ц. Когоутека, композитор-авангардист Джон Кейдж был организатором оригинальной художественной выставки, на которой были представлены современные графические музыкальные партитуры.

Очень часто живопись и музыку пытаются сравнивать как по составляющим их элементам, так и по признакам целых

²⁸ Весьма распространен прием одновременного сочетания стабильного плана, записанного по тактам и мобильного, алеаторического, представляющего собой особые знаки.

²⁹ Характерное явление современной музыкальной культуры — музыка, не зафиксированная графически. Электронная музыка, в частности, представляет собой исключительно звуковой феномен.

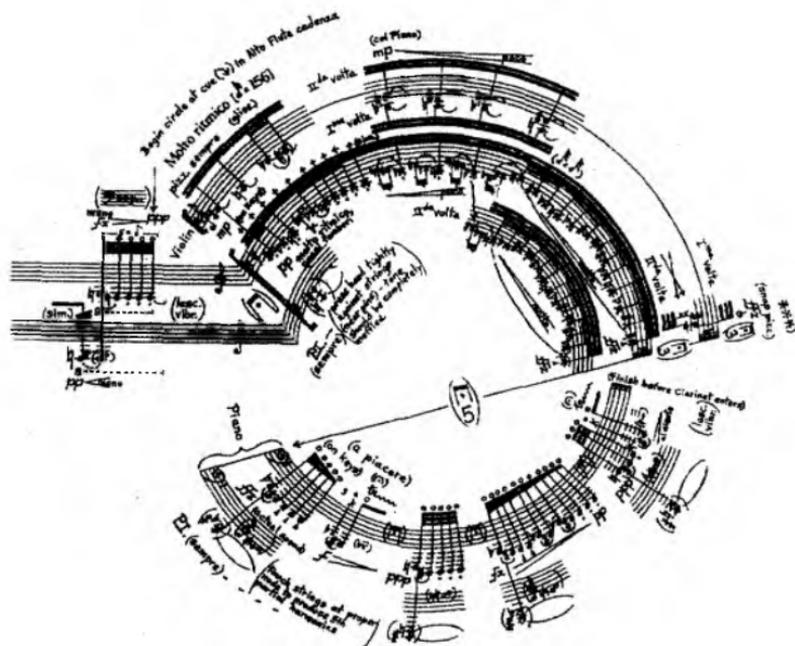


Рис. 4. Д. Крам. «11 эхо осени»

направлений и течений. Живописные полотна «Фуга в красном» Пауля Клее, «Фуга в розовом и белом» Франтишки Купки, «Фуга в голубом и красном» Алексея Явленского, «Фуга (с воскресающей темой)» Адольфа Хельцеля, «Музыка» Луиджи Руссоло, «Композиция», «Бродвейский буги-вуги» Пита Мондриана, «Симфония», «Фуга», «Импровизация» Василия Кандинского и многие другие картины предполагают своеобразные музыкальные параллели.

Например, в монументальной картине Ф. Купки «Аморфа, фуга в двух цветах» два голоса-цвета меняются местами, сливаются, расходятся по полифоническим принципам. Картина Микалоюса Чюрлениса «Фуга» представляет собой пейзаж с елями, отражающимися в озере. Причем отражение является ракоходной инверсией пейзажа [60]. Таким образом, данное произведение живописи создано средствами, формирующими полифоническую фактуру.

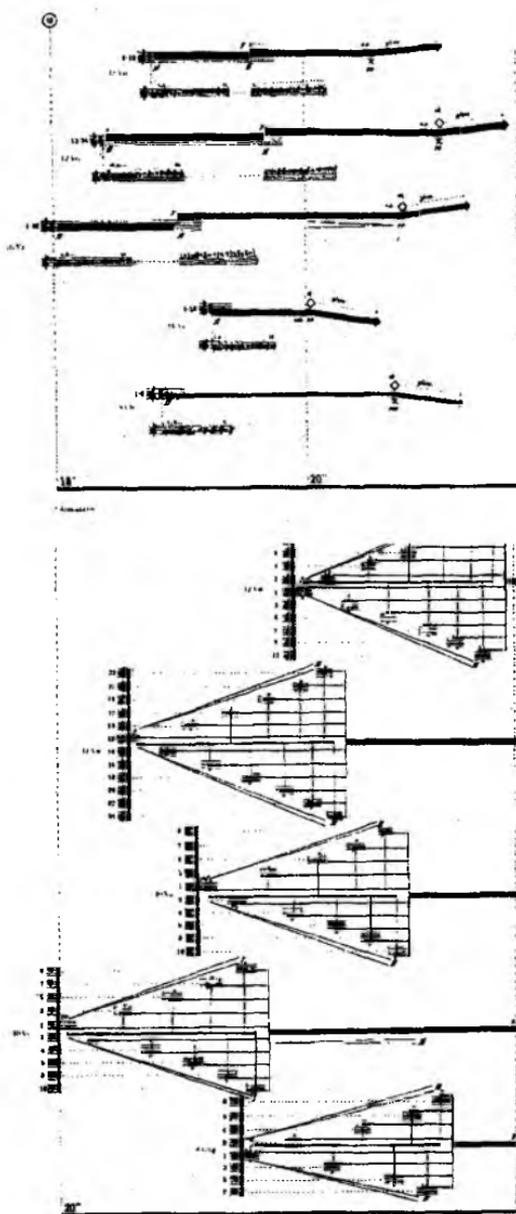


Рис. 5. Трен памяти жертв Хиросимы

Осознавая новый этап в записи музыкального сочинения, Дитер Шнебель в произведении «Глоссарий» демонстрирует материал, синтезирующий различные системы графической фиксации музыки. Идея диалога разных культурных традиций воплощается в использовании элементов невменной и мензуральной нотации, готических букв, нотаций XVII и XX века, подчеркивая постоянные обновления, произошедшие и в последнем из указанных столетий.

К сочинению «Кватрология» для струнного квартета Э. Каркошки прилагается специальная «тетрадь для слушания». Визуальный графический вариант звучащего сочинения делает восприятие реципиента более активным, заранее готовя его к череде музыкальных событий.

Часто новые направления, приемы, техники композиции напрямую связываются с конкретным творческим именем или группой. Нередко индивидуальный, частный

*метод*⁸⁰ становится основой для создания целых композиционных систем, перенимаемых и развиваемых другими авторами. Стихия поисков, экспериментов в искусстве, в том числе и во второй половине XX века, способствовала появлению личностей, аккумулирующих в своем творчестве все этапы зигзагообразной эволюции художественного сознания.

В числе ведущих композиторов зарубежного авангарда 1950–1960-х годов — немцы Карлхайнц Штокхаузен, Херберт Аймерт, французы Пьер Булез, Пьер Шеффер, Пьер Анри, американец Джон Кейдж, венгр Дьердь Лигети, грек Янис Ксенакис, польские композиторы Кшиштоф Пендерецкий, Витольд Лютославский, итальянцы Луиджи Нono, Лючано Берио, аргентинец Маурисио Кагель, бельгиец Анри Пуссер и др. Можно без преувеличения констатировать, что бурное развитие музыкального авангарда середины XX века — явление *наднациональное*.

Однако очевидным центром авангарда 1950–1960-х годов, своеобразной экспериментальной площадкой была послевоенная *Германия*. Исследователи объясняют это желанием начать «с чистого листа», восстановить разрушенные исторические связи внутри собственной традиции, национальный престиж в мировом масштабе.

Как известно, для поощрения развития современного искусства Германия возродила или создала вновь целый ряд институтов. Достаточно упомянуть серию концертов «Musica viva», организованных К. Хартманом в Мюнхене, просветительскую деятельность Юго-Западной радиостанции Баден-Бадена в Донауэшенгене. В программах концертов подчеркнуто пропагандировались произведения крупнейших композиторов XX века, осужденных при власти Гитлера как «дегенеративное искусство», — Пауля Хиндемита, Эрнста Кшенека, Артура Онеггера, Сергея Прокофьева, Игоря Стравинского.

Открытым форумом дискуссий и обмена информацией стали *Каникулярные курсы Новой музыки*, проводимые Международным музыкальным институтом Дармштадта с 1946 года. Главный предмет курсов — современное музыкальное творчество,

⁸⁰ К. Штокхаузен, например, указывает на 27 видов техники, применяемых в своих сочинениях.

вопросы его эстетики и интерпретации, причем вне пределов узкого национального горизонта.

Многолетнее существование этой инициативы — важный феномен для развития авангардных тенденций в музыкальном искусстве, оказывающий поддержку самым разнообразным направлениям. Дармштадтские курсы воплотили в себе своеобразную идею «академизации» западного послевоенного авангарда.

В первые годы существования курсов многократно исполнялись сочинения Хиндемита, хотя он и не являлся авангардистом. Это объясняется спецификой раннего творчества композитора, его активной ролью в поисках новых оригинальных путей, что и определило признание молодого поколения авторов. В первые послевоенные годы в Германии, Австрии и Швейцарии возникает настоящий культ его музыки и личности. Как начало новой эпохи в 1945 году была воспринята премьера оперы «Художник Матис» в Штутгарте и фортепианного цикла «Ludus tonalis» в Дармштадте.

Однако к концу 1940-х годов ситуация изменилась: падает интерес к языку Хиндемита, необарочной стилистике и идее демократизации музыкального искусства. Одну из причин исследователи видят в резком неприятии композитором нововенской школы и авангардных тенденций как таковых, сознательном отстранении от всех направлений развития Новой музыки. В них он видел «варварскую пестроту стилей и тотальное отсутствие какого-либо канона красоты» [115, с. 98]. Развитие современной музыкальной мысли представлялось Хиндемиту все более спорным. Это нашло отражение в попытках пересмотра основ собственного творчества («Житие Марии», «Кардиллак»). Его «реставраторская» позиция разочаровала многих, приведя к окончательной потере популярности среди молодого поколения композиторов, так как любые попытки установления органической связи с традицией открыто и резко осуждались. Внимание стало концентрироваться на методе, созданном Арнольдом Шенбергом³¹.

³¹ Хотя на начальном этапе организации курсов Арнольду Шенбергу предпочтения не отдавалось. Например, музыкальный критик Х. Штукеншмидт, позже ставший биографом композитора, рекомендовал взять за исходный пункт работы творчество Густава Малера.

Двенадцатитоновые композиции Шенберга также считались внутренне противоречивыми, так как в образовании синтаксических разделов и конструировании музыкальных форм была видна прямая связь с классическими традициями. Молодые композиторы предпочитали придерживаться творчества Антона Веберна, как им казалось, свободного от этого противоречия. В его произведениях демонстрировались попытки расположения рядами не только высот тонов, но и длительностей, динамических оттенков и т. д. Это совпадало со стремлениями молодых авторов, предпринятыми вслед за сочинением в различных модусах Оливье Мессиана.

Многочисленные концертные программы и лекции, проводимые дармштадтскими курсами, активно демонстрировали новые достижения композиторского творчества, планомерно претворяя в концертную жизнь как *сериалистские* сочинения, так и произведения *технической музыки, инструментального театра, оперы, написанные с применением алеаторных, стохастических, пуантилистских, сонористических* принципов, обзор которых мы представляем во второй главе.

Глава II КОМПОЗИЦИОННО-ТЕХНОЛОГИЧЕСКИЕ И ЖАНРОВЫЕ ПРИНЦИПЫ МУЗЫКАЛЬНОГО АВАНГАРДА 1950–1960-х ГОДОВ

2.1. СЕРИАЛИЗМ

Одной из важнейших композиционных техник XX века стала *серийная техника*. Основопологающей стадией развития серийности является двенадцатитоновая система композиции (додекафония), разработанная Арнольдом Шенбергом, а также его учениками Альбаном Бергом и Антоном Веберном¹. М. Друскин указывает, что термин *додекафония* был изобретен в 1911 году итальянским композитором и теоретиком Доменико Алалеона и «воскрешен» в 1950-е годы применительно к творчеству Шенберга уже после смерти композитора. Термин получил распространение в романских языках (французском, итальянском), а затем в России. В английском языке употребляются понятия «серийный» и «сериальный». В отечественной терминологической системе под «двенадцатитоновостью» понимается система мышления, под «додекафонией» — метод композиции, основанный на синтезе двенадцатитоновости с серийностью.

В додекафонии произведение строится на основе так называемой *серии* — избранного композитором фиксированного порядка следования двенадцати звуков хроматического звукоряда². Как комплекс интервальных взаимоотношений между звуками, серия подобна мелодическому мотиву, фразе. Общая

¹ Так называемая «нововенская школа».

² Двенадцатитоновая система композиции связана с темперированным строем.

структурная функция серии сравнима с ролью главной темы, основного мелодического звукоряда как модели для мелодических образований или характерной гармонической последовательности в додекафонной музыке.

Принципы додекафонии перекликаются с приемами полифонии XV–XVI столетий и эпохи позднего романтизма. Антон Веберн отмечал, что новая композиционная техника имеет очень много общего с методом нидерландцев XVI века — но, разумеется, с добавлением всего того, что было завоевано в процессе освоения гармонических ресурсов.

В XX веке первые опыты по новой организации музыки — в технике свободной двенадцатитоновости — проводились раньше известных экспериментов Шенберга 1914–1915 годов (эскизы скерцо из Второй камерной симфонии). Например, в Пятой песне для голоса и оркестра (1912) А. Берга проходит двенадцатитоновая тема-мелодия; как додекафонное сочинение может быть трактована Пьеса для оркестра № 1 (1913) А. Веберна; близок к двенадцатитоновым построениям Струнный квартет (1914) художника и композитора Ефима Гольшпева.

Йозеф Маттиас Хауэр также активно занимался разработкой новой техники (примерно с 1908 года). В 1920-х годах были опубликованы его теоретические работы о применении метода: «О сущности музыкального», «От мелоса к литавре», «Двенадцатитоновая техника». Несмотря на то что Шенберг предлагал Хауэру сотрудничество, их совместная деятельность не осуществилась. Система Шенберга оказалась более разработанной, и именно она носит определение «классическая додекафония».

В додекафонии достижение конструктивного единства формы и логики изложения материала проходит *при отсутствии тональных отношений*. Упраздняется функциональная зависимость от одного тонального центра. На первый план выступают *интервальные отношения*. Первым полностью додекафонным произведением считается Сюита для фортепиано op. 25 Шенберга (1921–1923).

По классификации Ц. Когоутека различают:

1. *Горизонтальную* додекафонию, при которой сначала создается одnogолосная тема, а затем проводится работа одновременно с двумя или более серийными рядами в двух или более голосах.

2. *Вертикальную* додекафонию, использующую при создании многоголосного построения одновременное звучание тонов одной формы серии.

3. *Сегментарную* додекафонию, делящую серию на две или больше равные или неравные части, которые излагаются самостоятельно в двух или более голосах.

4. *Комбинированную* додекафонию, сочетающую либо чередующую все упомянутые способы.

Серийная техника³ — вид композиторского письма, использующий серию (ряд) или серии (ряды) звуков, из которых путем разнообразного варьирования, транспозиций образуется звуковысотная ткань произведения. Интонационный комплекс серии может существовать в четырех основных формах: *прима* (P; primus), *ракоход* (R; retroversus), *инверсия* (I; inversus) и *ракоходная инверсия* (RI).

Серия может быть *двенадцатитоновой* (полной), *парциальной* (частичной), содержащей любое другое количество тонов, а также *комплексной*, пропускающей в ряде случаев один или больше тонов серийной последовательности. Тема последнего вида не может существовать без дополнительного голоса, поскольку для сохранения полноты серии в него необходимо интерполировать пропущенные тона.

Серия становится *основной интонационной базой* додекафонной техники, влияющей на горизонталь и вертикаль, что является важным новаторством данной композиторской системы. Это обстоятельство требует определенной слушательской активности, особого качества восприятия.

Додекафонная техника поставила перед композиторами ряд новых проблем, одна из которых — создание крупных форм. Композиторы, создававшие сочинения на атональной основе⁴, утратили возможность применения организующих законов функциональности, формообразующую логику отношений тональностей. Исчез функциональный контраст, сильно ослаб и тематический

³ См. также: [47].

⁴ Необходимо отметить, что додекафония может применяться и в рамках современной тональной композиции. С. Прокофьев, Д. Шостакович, П. Хиндемит, Б. Барток, А. Онеггер и другие композиторы не авангардистской направленности использовали отдельные элементы этой техники.

контраст, что, несомненно, повлияло на особенности слушательского восприятия.

Додекафонная организация в качестве одного из основных приемов развертывания музыкальной мысли предполагала ее непрерывное обновление при сохранении первичного материала. Цельность серийному произведению стала придавать взаимосвязь сопряженных тонов сегмента серии, позволяющая воспринимать повторы одних и тех же ее интонационных комплексов. Таким образом, метод сочинения становится *вариационным*.

Круг организованных элементов музыки постепенно расширялся. Логичным продолжением серийного метода письма стала **сериальность** (*нем.* serielle, *франц.* musique serielle — сериальная техника, сериальная музыка, сериализм), являющаяся более высокой ступенью серийности. Сериальность — одна из разновидностей серийной техники, при которой применяются *серии различных параметров*. Если серийная музыка ориентирована на построение серии звуковых высот, то сериальная техника подразумевает организацию помимо тонов и других параметров музыкальной ткани, что усложняет восприятие, делая его более многоуровневым.

А. Веберн уже в ранних произведениях (начиная с Четырех пьес для скрипки и фортепиано, ор. 7, 1910), кроме звуковысотной стороны композиции, начал использовать дополнительные организующие средства. А. Берг задействует серию длительностей в операх «Воцдек» (1914–1921), «Лулу» (1928–1935). К последовательному применению сериальности первым обратился Оливье Мессиаен в «Четырех ритмических этюдах» (1949–1950).

Сериальная техника стала ведущей для большинства западноевропейских композиторов-авангардистов 1950-х годов. С этим течением связаны такие имена, как Пьер Булез, Луиджи Нono, Карлхайнц Штокхаузен, Дьердь Лигети, Эрнст Кшеник, Мильтон Бэббит и др. Индивидуальные формы использования сериальной организации очень многообразны, но можно выделить наиболее часто используемые *виды серий* в композициях сериального плана:

- серии звуковых высот;
- серии длительностей (в том числе пауз);
- серии динамических оттенков;
- серии видов артикуляции;

- серии темпов;
- серии регистров;
- серии тембров.

В 1950–1960-х годах появляется тенденция к последовательному использованию всего диапазона средств каждого из параметров. Опираясь на опыт Шенберга и Веберна, было открыто структуралистское начало, послужившее развитию новых перспектив композиторского творчества и высот слухательского восприятия. Возник термин **структурализм** (от лат. *structura* — строение, расположение, порядок), рассматривающий художественные объекты как определенные конструкции и совокупности знаковых систем, *всесторонне организующий максимальное количество музыкальных компонентов*. В «Структурах» для двух фортепиано (1952)⁵, «Полифонии X» (1951) П. Булеза, «Перекрестной игре» (1951) К. Штокхаузена, Квинтете памяти Веберна (1953) А. Пуссера, «Прерванной песне» (1956) Л. Ноно и других сочинениях можно наблюдать очень сложное конструктивное решение композиционных вопросов.

Появляется понятие *организующего числа*, отражающего количество элементов в единице структуры того или иного параметра. Например, в III части кантаты Эдисона Денисова «Солнце инков» (1964) это число — шесть: используются серии из шести тонов, шести динамических оттенков, шести тембров.

Вводится термин *полиструктурализм*, где главной композиторской задачей становится нахождение «структуры произведения как в деталях, так и в целом. Заранее придумываются формулы, математическая схема, графики (графическая, стохастическая и алгоритмическая музыка), устанавливаются синтетические организующие числа, транспозиционные «шахматные» таблицы и прочее» [40, с. 164]. Таким образом, в сериальной организации музыкального материала возрастает роль числовых отношений, пропорций, которые призваны обеспечить взаимосвязанность избранных параметров.

В целом серийные и сериальные способы организации материала сыграли огромную роль в развитии музыкального

⁵ В «Структурах» получил художественное воплощение особый принцип — «булезовский ряд», заключающийся в выстраивании всех параметров звука по единой хроматической шкале.

мышления и, в частности, композиционной техники XX века. Они могут быть использованы как в сочинениях для традиционных инструментов, так и для композиций технической музыки. Активное применение этих методов в творчестве композиторов XXI столетия подтверждает их жизнеспособность.

Однако необходимо разделять «техническую организацию» и «композицию» сериальных произведений. От подмены творческого сочинения механическим решением композиционных задач предостерегали многие видные композиторы-авангардисты. В частности, Л. Ноно говорил, что нельзя допускать, чтобы композиционные упражнения выдавались за художественные произведения. К. Штокхаузен писал: «...организацию нельзя путать с композицией. Необходимо понимать, где прекратится организация и начнется сочинение» [120, с. 75]. П. Булез отмечал, что «композиция и организация (структура) — совершенно разные вещи, и, смешивая эти два понятия <...> можно стать жертвой маниакальной бессодержательности» [116, с. 292]. Композитор, безусловно, должен стремиться к решению поставленной художественной задачи, лишь тогда возможно адекватное слушательское восприятие произведений, написанных в сериальной технике.

2.2. АЛЕАТОРИКА

Большинство исследователей склонны полагать, что именно тенденции к тотально-предопределенной организации музыкальной ткани способствовали появлению кардинально противоположной композиционной техники — *алеаторики* (от лат. *alea* — игральная кость, жребий). В ней элементы создания и исполнения сочинения подчинены *принципу случайного предпочтения*.

Если додекафония, серийность и ее сериальное продолжение предполагают строго рационалистический подход, то алеаторика ориентирована на *интуитивную импровизацию*. Это привело к эмансипации исполнителя от фактического сочине-

ния, от категории собственно музыкального «произведения» к новым явлениям, как с использованием нотного или другого зафиксированного текста, так и без такового.

Алеаторный принцип можно использовать для построения целого произведения или его отдельных фрагментов. Эдисон Денисов рассматривает три варианта применения мобильности:

- стабильна форма, но мобильны элементы структуры;
- стабильны элементы структуры, но они предполагают множественность реализаций — мобильна форма;
- мобильны и структура, и форма [25].

Ц. Когоутек классифицирует алеаторные проявления следующим образом:

- 1) абсолютная алеаторика (чистая, истинная, ортодоксальная);
- 2) относительная алеаторика (управляемая, контролируемая),
разделяемая на:

- алеаторику внешней формы (большую, неограниченную);
- алеаторику внутренней формы (малую, ограниченную).

Отдельно Когоутек различает:

- 1) алеаторику творческого процесса,
- 2) алеаторику исполнительского или репродукционного процесса [40, с. 241–243].

На наш взгляд, терминология Ц. Когоутека в настоящее время не является однозначной. Приемлемо использование понятий *абсолютная* и *относительная алеаторика*, *алеаторика исполнительского процесса*. Однако термин *алеаторика творческого процесса*, под которым подразумевается композиторское творчество, может быть истолкован двояко, так как исполнительство, несомненно, также является творческой деятельностью. Поэтому предпочтителен термин *алеаторика композиторского процесса*.

Варианты названий *большая, неограниченная, и малая, ограниченная, алеаторика* по смыслу перекликаются с *абсолютной* и *относительной алеаторикой*. К тому же в настоящее время пользуются терминами *неограниченная* (абсолютная, неуправляемая) и *ограниченная* (относительная, управляемая, контролируемая) *алеаторика*, что подразумевает иной смысл. В классификации Когоутека более приемлемы понятия *алеаторика внешней формы* и *алеаторика внутренней формы*. Хотя последний термин правильнее обозначить как *алеаторика элементов структуры*.

Мы будем использовать следующую терминологию:

- *неограниченная алеаторика*;
- *ограниченная алеаторика*, подразделяемая на *алеаторику элементов структуры* и *алеаторику формы*.

Также различаем:

- *алеаторику композиторского процесса*;
- *алеаторику исполнительского процесса*.

Стабильность элементов музыкальной формы зависит от однозначности толкования ее нотной записи, так как это является необходимым условием адекватного воплощения композиционного замысла произведения. Возможно утверждение, что алеаторность, импровизационность были основополагающими принципами функционирования музыкального искусства еще в Древнем мире. В народной музыке варьирование и вариантность материала, не зафиксированного нотным текстом, также во многом близка идеям алеаторики. В традиционном искусстве многих народов понятия сочинения и исполнения произведения часто оказываются неразделимыми, как и функции композитора и интерпретатора.

Исторические предпосылки алеаторики можно обнаружить в различных видах импровизационности не только в народной, но и в профессиональной музыке. Максимально точная интерпретация графически закодированного сочинения — задача, которую последовательно решала западноевропейская система нотации. Тем не менее всегда оставались области, не в полной мере подчиненные однозначной трактовке. Например, с конца XVI до XVIII века значительный элемент мобильности в музыкальную форму вносил широко распространенный *basso continuo*, представляющий собой цифровые обозначения гармонических функций аккомпанирующих голосов. Здесь имелась возможность импровизации средних голосов, использования «украшений» и элементов имитации.

После стабилизации системы нотации относительно мобильной осталась область мелизматики, так называемых мелодических «украшений». Несмотря на высотную определенность тремоло, трелей, их скорость достаточно неоднозначна. Динамические оттенки, темповые указания также имеют вариабельность воплощения. Относительная мобильность проявляется и в разновидностях исполнительского *rubato* — *accelerando*, *rite-*

пото, ферматах. Таким образом, даже в традиционной композиционной системе можно наблюдать сочетание стабильного и мобильного компонентов музыкальной формы.

Французский художник и теоретик искусства Марсель Дюшан, ставший покровителем *поп-арта* в 1950-х годах, еще в 1913-м предлагал применять случайность в качестве самостоятельного творческого метода. Упомянем также *абстрактную живопись*, в которой форма, по мысли французского этнографа и социолога Леви-Стросса, не обладает систематической организацией.

Естественно, алеаторические принципы использовались не только в музыке, но и в других видах искусства. Например, в 1932 году американский художник Александр Колдер (один из создателей кинетического искусства) представил новый вид *скульптуры* — мобиль. Один из известных примеров его мобилей — «Ловушка для омаров и рыбий хвост».

После Второй мировой войны мобили стали распространенным декоративным элементом архитектурных интерьеров. Мобили в целом и составляющие их части подвешены на струнах, позволяющих деталям поворачиваться вокруг своих осей и уравновешивать друг друга при колебаниях воздушной среды. Соответственно, при движении создаются композиционные варианты скульптуры.

Аналогичные примеры использования алеаторического принципа можно найти в *театре* (пьеса Дж. Б. Пристли «Опасный поворот»), кино (фильмы А. Кайатта «Супружеская жизнь», А. Куросавы «Расемон»), литературе (роман Х. Кортасара «Игра в классики»). В частности, пьеса сербского прозаика и поэта Милорада Павича «Вечность

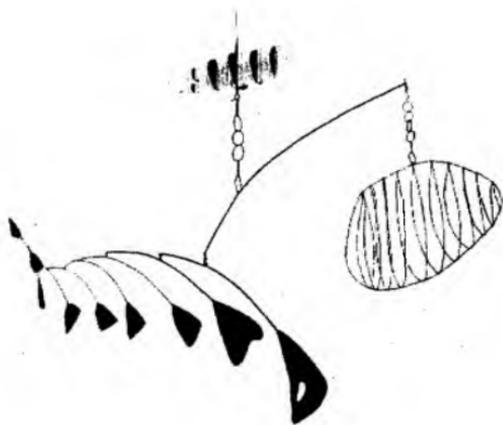


Рис. 6. А. Колдер. Ловушка для омаров и рыбий хвост. 1939.

Подвесной мобиль. Крашеная стальная проволока, листовая алюминий

и еще один день» (2000) представляет собой структуру 3 + 1 + 3. Зритель или режиссер могут выбрать любую из трех вводных частей пьесы в качестве завязки театрального представления и любой из трех завершающих фрагментов для развязки.

Таким образом, *мобильное пространство проявляет себя в разных видах искусства.*

Одно из первых теоретических обоснований алеаторического метода музыкального письма предложил П. Булез в 1958 году в трактате «Алеа»⁶ [12]. Однако как отдельный, самостоятельный и осознанно выбранный принцип композиции алеаторику стал применять еще с начала 1950-х годов родоначальник данного направления, его ключевая фигура *Джон Кейдж*. Другие композиторы (например Чарльз Айвз) и раньше эпизодически использовали элементы случайности в своих композициях, но Кейдж первым сделал алеаторику главным принципом композиции, применяя ее систематически.

Он отмечал, что для молодых американских композиторов 1930–1940-х годов было два пути: «шенберговский» (додекафонно-серийный) и «стравинский» (модально-ритмический). Отвергнув обе линии как уже существующие, Кейдж выбрал путь «расширения пространств и измерений музыки», связанный с *Востоком*. Художественно-эстетическая концепция композитора сложилась во многом под влиянием дзен-буддизма⁷. Согласно этому учению, природа не имеет внутренней структуры или иерархии явлений. Видимо поэтому музыка, как неотъемлемая часть природы, может иметь вариантность замысла, существования и воплощения.

Одной из первых попыток Кейджа в использовании элементов случайности применимо к музыкальному творчеству была серия экспериментальных концертов в Нью-Йорке в 1951–1952 годах. «Воображаемый ландшафт № 4» («Imaginary Landscape № 4», 1952) написан для двенадцати радиоприемников, настроенных на различные радиостанции, и двадцати четырех исполнителей. Операторы регулировали настройку и силу зву-

⁶ Трактат П. Булеза «Алеа» был прочитан в 1957 году на курсах композиции в Кранихштайне.

⁷ С философией дзен-буддизма Д. Кейдж познакомился на лекциях Дайзетца Т. Судзуки в Колумбийском университете.

ка, вращая ручки приемников по дирижерским указаниям Кейджа. По замыслу автора, звуковой результат зависел от случайности выбора программ радиосетей. Шесть музыкантов на различных инструментах должны были реагировать своей игрой на то совершенно непредсказуемое, что принимали радиоприемники. Авторство композитора имеет здесь относительный характер. В основном можно говорить об *авторстве замысла*, так как конечный результат каждый раз будет иным. Таким образом, неизменной остается идея, а звуковое воплощение не вполне зависит от воли композитора. На наш взгляд, данный метод можно отнести к области *неограниченной алеаторики*.

Знаменитая пьеса Кейджа «4'33"» представляет собой 4 минуты 33 секунды⁸ тишины⁹. Произведение состоит из трех частей: «33"», «2'40"», «1'20"» и «написано» на трех страницах, которые исполнитель должен перелистывать. Музыкант выходит к инструменту, закрывает крышку рояля, молча, не извлекая ни одной ноты, находится на сцене положенное количество времени, открывает крышку инструмента и уходит за кулисы. Как заметил Г. Орлов, «“4'33"» Кейджа по длительности равно 273 секундам, что составляет абсолютный нуль по температурной шкале Кельвина. Для премьеры «4'33"», которая состоялась в 1952 году в Гарварде, был выбран небольшой зал со звуконепроницаемыми стенами. Демонстрация живописных работ Р. Раушенберга, представляющих собой белые полотна, дополняла впечатление.

Данное сочинение Кейджа также можно связать с увлечением композитора восточной философией, декларируемым дзен-буддизмом, отказом от подражания, снятием противоречий между мгновением и вечностью, звуком и безмолвием. Основополагающие философские категории дзен-буддизма — Ничто и Нечто — фигурируют у Кейджа в качестве музыкальных категорий. Д. Шолохов отмечает, что это сочинение Кейджа является музыкальным эквивалентом «чистого ничто». Ничто — начало, не имеющее временных и пространственных границ. Нечто — существующее в реальном мире явлений. Обретение

⁸ Согласно аннотации Д. Кейджа, эта пьеса может исполняться на любом инструменте соло или в ансамбле и длиться больше указанного времени.

⁹ В числе литературных работ Кейджа — «Молчание» («Silence», 1961).

гармонии с мирозданием, по дзен-буддизму, возможно при постижении этих феноменов посредством вживания в суть «вещи в себе».

Таким образом, тишина в этом произведении не равнозначна полному звуковому вакууму, так как Кейдж стремится привлечь внимание слушателей к естественным звукам той среды, в которой исполняется «4'33"». Перелистывание исполнителем страниц композиции, шепот, реплики зрителей, порохи в зале, скрип стульев, все то, что обычно во время концертных программ не принимается во внимание и считается «тишиной», в этом уникальном сочинении выходит на первый, основной план. Роль композитора сведена здесь к составлению своего рода инструкции к исполнению.

Замысел сочинения в алеаторной технике письма может базироваться на самых разных принципах. Одним из наиболее часто используемых является *жребий*. Причем, по сведениям историка Су Ма Шьена, еще в Древнем Китае музыкальные темы могли строиться с помощью игральных костей. Такие темы для дальнейшей разработки задавались в учебных целях. Известны приписываемые В. А. Моцарту и его современникам музыкальные игры: «Как сочинять контрдансы без всякого знания музыки при помощи двух игральных костей», «Вальсы и банты». Для игры также требовались цифровая таблица и музыка в несколько тактов, перетасовываемая в зависимости от показаний игральных костей.

Кейдж стал вводить в свои композиции алеаторику, используя при этом разного рода манипуляции не только с игральными костями, но и с картами, а также древнекитайской книгой гаданий «И-Цзин» («Книгой перемен»). Его Фортепианный концерт (4 тетради фортепианных пьес, 1958), «Музыка перемен» («Music of Changes», 1951) основаны на ее графической символике — 64 гектограммах. Трактую положения «И-Цзин» применительно к музыке, композитор, по его словам, стремился «создать такое музыкальное произведение, целостность которого была бы свободна от индивидуального вкуса и памяти, а также от... традиций искусства. <...> Каждый момент дарит событие. Слышать это, осуществлять это в музыке — то же самое, что и жить подобным образом...» [38, с. 6]. Этот факт показательно иллюстрирует превращение случайности в закономерность.

Сочинение Джона Кейджа «Музыка для фортепиано 21–52» основано на другом китайском трактате — «И-Чинг». Сверху чистого листа бумаги, на который интуитивно, вразброс нанесено установленное количество точек, накладывается прозрачная страница с нотными линиями. Точки, не попавшие на нотный стан, становятся партией для ударов рукой по фортепиано. В этих произведениях можно говорить об *алеаторике композиторского процесса*.

Сочинение Франко Донатони «Для оркестра» (1963), принадлежащее жанру инструментального театра¹⁰, включает *алеаторику исполнительского процесса*. Нотный материал произведения представляет собой двадцать формул-таблиц. Помимо традиционного звукоизвлечения музыканты используют собственный артикуляционный аппарат, а также необычные приемы игры на своих инструментах. По оригинальным знакам композитора-дирижера оркестр или (по желанию автора) его часть беспрерывно исполняют одну из указанных структур, сменяя таблицы по специальному жесту.

Многовариантность алеаторических построений была наглядно продемонстрирована в 1957 году в Дармштадте американским пианистом П. Джейкобсом, исполнившим «Фортепианную пьесу XI» (1956) Карлхайнца Штокхаузена дважды в концерте: до и после антракта. Музыканту-исполнителю предоставлена возможность выбора любой из девятнадцати различных по длине нотных групп, расположенных в произвольном порядке на одном большом плакате. Первая выбранная группа играет с произвольной скоростью, артикуляцией, динамикой. В конце каждого фрагмента имеются авторские указания, касающиеся исполнительских штрихов для любого следующего выбранного отрывка. Причем некоторые группы могут быть вообще не сыграны, а некоторые могут быть повторены произвольное количество раз. Таким образом, несмотря на определенные композиторские предписания, звуковое воплощение произведения, благодаря пермутации его фрагментов, имеет неограниченное количество интерпретаций¹¹.

¹⁰ См. главу 2 (2.3) данной книги.

¹¹ Анализ «Фортепианной пьесы XI» Штокхаузена К. Либбе-Бемером см. в книге С. Гончаренко [21].

Одним из значимых в художественном отношении алеаторных сочинений считается Третья фортепианная соната (1957) Пьера Булеза. Пять частей (Антифония, Троп, Конstellляция, Строфа, Секвенция) также допускают свободу в организации музыкального целого, вплоть до исключения некоторых нотных структур. По свидетельствам автора, он был вдохновлен проектом издания книги стихов Стефана Малларме, в котором свободно заменяемые листы могли быть прочитаны в произвольном порядке. Произведение Булеза аналогично допускает ряд исполнительских толкований.

«A riasege» для фортепиано (1963) Казимежа Сероцкого состоит из тридцати структур, размещенных на трех листах. Определение последовательности страниц-сегментов и отдельных структур полностью предоставлено воле исполнителя. Таким образом, в алеаторных композициях можно выделить целый пласт произведений, основанных на *перестановках исполнителями* заранее сочиненных музыкальных *фрагментов* и представляющих собой *алеаторику формы*, или так называемую *технику групп*.

Алеаторика элементов структуры образуется алеаторным использованием ритма, темпа, метра, мелодики, гармонии, полифонии, тембров, других компонентов музыкального целого. Такой вид ограниченной (контролируемой) алеаторики предпочитает, в частности, польский композитор Витольд Лютославский. В его сочинениях, наряду с точно зафиксированным нотным текстом, предусмотрены эпизоды импровизации отдельных оркестровых групп и солирующих инструментов.

Как указывает М. Хомма, ключевую роль в композиторской эволюции В. Лютославского, начиная с конца 1950-х годов, сыграл «алеаторический контрапункт», в основных чертах оформившийся в «Венецианских играх» для камерного оркестра (1960). В техническом плане произведение представляет собой ансамблевую игру «без метрической координации в условиях ограниченной алеаторики — что-то вроде *tutti rubato* — но с точной фиксацией звуковысотности» [98, с. 39]. В «Трех стихотворениях Анри Мишо» для двадцатиголосного хора и оркестра без струнных (1961–1963) композитор развивает метод «алеаторического контрапункта».

Тенденция к сонористической трактовке относительно фиксированных фрагментов характерна для польского авангарда.

В симфонической поэме Кшиштофа Пендерецкого «Трен памяти жертв Хиросимы»¹² выступления струнных групп обозначены приблизительно, что демонстрирует алеаторное использование ритма. Следовательно, форма произведения в целом оказывается довольно определенной, и только в частностях зависит от случайного. Здесь композитор имеет возможность контролировать драматургию композиционного целого.

Художественное преломление ограниченной алеаторики выражается в разнообразных сонорных проявлениях, звукоизобразительности (шум волн, ропот толпы и т. д.), помогает выразить утонченность психологических переживаний, подчеркнуть многозначность символики вербального текста, велики возможности алеаторики в создании кульминационного драматического нарастания, а также комических эффектов [21, с. 120–123].

Таким образом, в алеаторике — новаторском методе композиции XX столетия — случайность является основным формообразующим фактором как в элементах музыкальной структуры, так и в масштабе формы. Активно выразилась тенденция «к расширению поля прогнозирования целого при восприятии за счет роста фактора неопределенности, непредсказуемости в связях элементов его структуры» [21, с. 114]. Процесс деперсонализации (термин Н. Коляденко), проявившийся в нивелировании приоритета авторских намерений, несомненно, повлиял на качество художественного восприятия, так как слушательские ожидания получили многовариантное воплощение.

2.3. ИНСТРУМЕНТАЛЬНЫЙ ТЕАТР

В музыкальном искусстве второй половины XX века появились не только новые композиционно-технологические принципы и системы, но и новые *жанры*. Особое место среди них

¹² Сочинение К. Пендерецкого «8.37» для 52 струнных инструментов (1960) в 1961 году было переименовано композитором в «Трен памяти жертв Хиросимы».

занимает *инструментальный театр* (термин М. Кагеля). Сам термин отражает свойственный ему *синтетический характер*. Инструментальный театр — это, по определению О. Леонтьевой, своеобразная «визуализация музыкальных процессов», комплексное восприятие музыкального произведения, которое «складывается не только из слышимых звуков, но и из видимых действий исполнителя» [51, с. 85, 88]. В нем свободно применяются приемы и средства различных экспериментальных систем композиции, а также задействуются элементы, присутствующие пластическим искусствам, танцу, драме, цирку и т. д.

Перемещения исполнителей в оркестре или ансамбле встречаются в музыкальных произведениях крайне редко. Аргентинский композитор Маурисио Кагель¹³ сделал их главным элементом своей аудиовизуальной композиции. Его творчество наиболее разносторонне реализовало жанровую специфику инструментального театра и достаточно целостно представляет его эстетическую платформу и художественную направленность. Понятие «инструментальный театр» композитор трактует следующим образом: «Форма представления, которая использует жестикуляцию, содержит визуальные компоненты и находится в связи с музыкой. Все, что мы здесь видим и слышим, «сочинено»: световые эффекты, размеры реквизита, темп представления, артикуляция пространства и т. п.» [117, с. 806–807].

Именно *движения музыкантов по сцене* (а иногда и по зрительному залу) отличают инструментальный театр Кагеля от традиционного, «статичного» исполнения музыки. Непривычные положения инструментов при ходьбе вызывают различные изменения звука, дают неожиданные акустические результаты. Кроме того, музыканты могут совершать целый ряд заранее определенных действий: покашливать, переговариваться, обмениваться рукопожатиями, напевать и т. п.

В статье «Инструментальный театр» (1962) Маурисио Кагель отмечает: «Основная идея заключается в том, чтобы звуковой источник находился на уровне постоянных преобразований: обороты, подскоки, скольжения, тумачи, гимнастические

¹³ В 1957 году, поехав на стажировку в ФРГ, Кагель получает работу на студии электронной музыки Западногерманского радио в Кельне. С этого момента его жизнь связана с Европой.

упражнения, прохаживания, махи, толкания, короче говоря, дозволено все, что влияет на звук в динамической или ритмической плоскостях, и то, что влечет за собой образование новых звуков» [66, с. 388]. Р. Мисек, организовавший труппу «Инструментальный театр» (1976), отмечает, что «если элементарной материей музыки является то нечто, что было названо звуком, то для нас движение и жест являются интегральной частью звука» [66, с. 386]. Таким образом, движение лежит в основе всех элементов театрализации, сопутствующих музыкальной составляющей.

Наиболее активное развитие инструментального театра как новой жанровой категории приходится на 1960-е годы. Его фундаментом стали «Для сцены» Маурисио Кагеля (1959) и «Театральная пьеса» Джона Кейджа (1960). Для пропаганды сочинений этого жанра специально создавались гастролирующие труппы. Деятельность Кагеля сопровождалась неизменным общественным и официальным признанием¹⁴. Появились теоретические работы, посвященные анализу явления. К числу первых подобных работ относятся заметки самого М. Кагеля.

С. Саркисян высказывает две точки зрения на природу жанра: во-первых, инструментальный театр — закономерный продукт многовекового развития музыки и драмы; во-вторых, это явление исключительно XX века, формировавшееся от начала столетия к концу 1950-х годов.

На наш взгляд, любой новый жанр в большей или меньшей степени опирается на опыт, накопленный поколениями, и не может восприниматься как совершенно изолированное явление. Возможно, что еще в первобытном обществе сам процесс музицирования не был статичным, а сочетался с ритуальными действиями. Народное творчество также допускает передвижения музыкантов во время исполнения песен, танцев, наигрышей. Можно упомянуть *canto nuovo* («новое пение»), сформировавшееся в Италии в последней трети XVI века. В его основе лежал присущий эпохе пиетет к слову. «Новое пение»

¹⁴ Кагель — лауреат многих музыкальных премий, занимал должности доцента в Дармштадтском институте и профессора в университетах Нью-Йорка и Буффало. С 1969 года руководил Кельнскими курсами Новой музыки, основанными в 1963 году на базе Рейнской музыкальной школы К. Штокхаузеном.

охватило различные приемы вокального прочтения текста, например так называемая *sprezzatura*, когда, исходя из значения слов, разрешалось до половины сокращать длительность ноты. Использование внемузыкальных элементов, имеющих определенную функцию в музыкальном целом, было достаточно популярно в вокальной практике позднего Возрождения. В наставлениях певцам, к примеру, в трактате Эмилио де Кавадьери «Представление души и тела», датированном 1600 годом, помимо указаний «петь... форте и пиано... так, чтобы слова хорошо прослушивались», даются рекомендации сопровождать голос не только жестами рук, но и движениями, «которые очень помогают в проявлении аффекта» [66, с. 381]. Эта цитата демонстрирует идею сценической непринужденности и исполнительской свободы, в полной мере проявившуюся в жанре инструментального театра, где она переросла в эстетическую концепцию. Традиционный театр Индии не знает ни режиссеров, ни балетмейстеров, ни композиторов, так как каждый исполнитель одновременно является творцом. Эмоциональная вовлеченность исполнителей и слушателей в сценическое действие позволяет непосредственно воспринимать идеи спектакля вне зависимости от способов донесения смысла.

Учитывая накопленный историко-художественный опыт, нужно отдать должное многообразным взаимоотношениям искусств в XX веке, которые способствовали возникновению различного рода «жанровых гибридов» (термин Г. Григорьевой). Множество произведений отмечено выходом за пределы чисто музыкального искусства и содержит обращение к слову, жесту, мимической, пластической выразительности, световой, пространственной динамике. К примеру, особое отношение к слову, многоаспектное использование человеческого голоса в целях большей аффектации литературного текста с подчеркиванием его фонетической стороны, с включением разных форм артикуляции (шепота, крика, смеха, рыдания, чистого пения, полуговора и т. п.) проявилось в творчестве австрийских экспрессионистов в 1910-х годах. Причем А. Шенберг предполагал для исполнительницы вокальной партии в «Лунном Пьере» мимическое движение и театральные аксессуары.

Безусловно, инструментальный театр, как «жанровый гибрид», своим возникновением обязан целому комплексу направ-

лений, появившихся в искусстве именно XX столетия. Одно из них — так называемый *дадаизм*. Возникнув около 1915 года после катастрофы Первой мировой войны, это движение демонстрировало протест и несло элемент творческого освобождения.

Существуют различные версии происхождения названия течения. По сведениям американского искусствоведа Х. Янсона, слово «дада» (в переводе с французского — детская деревянная лошадка) было взято наугад из словаря. На наш взгляд это подтверждает значимость *алеаторического* метода для данного направления, так как единственный признаваемый дадаистами закон — случай. Другую трактовку слова предлагает Ц. Когоутек (второе значение французского слова *dada* — лепет ребенка) [40, с. 259]. Как бы в подражание детской речи дадаизм *разрывает логические связи между элементами построений*.

Представителем музыкального дадаизма можно назвать Эрика Сати. В балете «Парад» (1917) в качестве участников ансамбля композитор использовал логически никак не связанные предметы: две сирены, пишущую машинку и револьвер. «Звуковая поэма» (1922) Рауля Хаусмана, члена клуба берлинских дадаистов¹⁶, представляет собой исключительно фонетическую игру фрагментов поэтического текста. Р. Хаусман отмечал: «Благодаря движению “дада” поэзия совершенно изменила характер: распались целенаправленная последовательность слов, приятные звучания гласных, и остались буквы алфавита — первый и последний феномен человеческой звуковой формы» [66, с. 384].

В 1950-х годах в Западной Европе это творческое направление возродилось под названием «неодадаизм». Идеи Хаусмана получили развитие в «Maulwerke» (1968–1974) Дитера Шнебеля. В этом аудиовизуальном опусе осуществлена попытка классификации различных артикуляционных возможностей. Своеобразие задачи заключается в концентрации внимания лишь на звуковоспроизводящих способностях рта, гортани, языка, легких. Проблема сценического движения, перемещения объекта, столь существенная для Маурисио Кагеля, здесь оставлена в стороне. Курт Швиттерс, руководитель «Мерцтеатра», создавал

¹⁶ Клуб берлинских дадаистов во главе с Р. Хюльсенбеком основан в 1918 году.

коллажно-хеппенинговые пьесы, в которых асемантическая трактовка поэтической речи сочеталась с использованием различных фонетических рядов.

Предтечей инструментального театра стал не только немецкий дадаизм, но и итальянский *футуризм*. Не менее важной для инструментального театра была активизация творчества в области *технической* музыки, завершившаяся в 1950-х годах появлением электронной музыки, которая, в частности, способствовала *свободе стереоакустического воображения*. Применение новых методов оперирования различными объектами, функционирование нового звукового пространства, возможность точного трехмерного распределения определенных звуковых комплексов часто использовались в жанре инструментального театра. В качестве примера можно упомянуть «*Kantrimusik*» (1973–1975) М. Кагеля, где четыре одновременно звучащих магнитофона и «фиктивные ландшафты» телевизора воссоздают пародийные пасторали в звуках и картинах, высмеивая замену подлинного фольклора массовым потреблением бутафории «курортной индустрии».

Композитор для Кагеля — исследователь звучаний, а сочинение является акустической исследовательской деятельностью. При этом, что типично для многих направлений авангардизма XX века, особое значение имеет инструментальная лаборатория-мастерская со складом всевозможных материалов, позволяющая проводить тембровые эксперименты.

Кагель часто иронизирует над «взаимоотношениями» музыканта со своими инструментами. В «Оркестре двух исполнителей» (1973) двести пятьдесят элементов (средств игры) буквально «поработили» двух людей, которые пытаются управлять ими с помощью шнуров, рычагов, колес и т. п. В «Экзотике» (1971–1972) музыканты играют на редких экзотических инструментах, не владея приемами и техникой исполнения. «Борьба» интерпретатора с инструментом демонстрируется и в сочинении «*Sonant*» (1960).

Средства театральной игры в инструментальном театре заранее не определены. Значимы следующие высказывания Кагеля: «Я ненавижу готовые модели»; «Я строю из однозначных деталей многозначные пьесы». В этом синтезе инструментального и театрального начал музыка воспринимается как своеобразная модель театра, со специфическими мимикой, пластикой,

жестом. Партитура, которой руководствуются исполнители, не содержит готовой музыкальной структуры, а включает лишь режиссерские указания на действия, продуцирующие звучание (визуальное воздействие сочинений М. Кагеля осуществлялось под руководством Кельнского союза художников и Института изобразительных искусств). Важная роль в воплощении *алеаторических* построений принадлежит экспериментам Джона Кейджа. Важны и эксперименты музыкального театра (особенно в его камерной версии), предлагающие выбор интерпретации. Речь идет об опусах типа «Счастливой руки» А. Шенберга, «Истории солдата» и «Байки» И. Стравинского, названных М. Друскиным «микстами».

Исполнительская свобода, обязательность импровизации проникли в инструментальный театр не только через алеаторику. В 1952 году произведение (без названия) Д. Кейджа, исполненное в колледже Блэк-Маунтин с участием художника Р. Раушенберга, танцора и хореографа М. Каннингема¹⁶ и других, стало прототипом жанра «хепенинг» (англ. happening — происходящее, случающееся), в котором зрелищные и музыкальные элементы сочетаются с совершаемыми одновременно спонтанными, зачастую абсурдными действиями исполнителей. Этим изобретением, а также своей работой в классах композиции в Новой школе социальных исследований в Нью-Йорке Кейдж оказал заметное влияние на целое поколение деятелей искусства, усвоившее его взгляд: все происходящее может рассматриваться как театр («театр» — все, случающееся одновременно).

В 1960-е годы художники группы «Fluxus» пропагандировали крайне радикальную позицию. Члены объединения устраивали акции, основанные на синтезе живописи, скульптуры, музыки и театра. Одна из типичных Fluxus-акций — «Пьеса для фортепиано» (George Maciunas, 1964). На сцене изящно одетый художник прибывает клавиши очень старого пианино огромными ржавыми гвоздями. Извлекаемые при этом звуки и составляют фортепианную пьесу. В финале концерта изуродованный инструмент объявляется *скульптурой* и выставляется на продажу...

¹⁶ Д. Кейдж был музыкальным руководителем танцевальной группы М. Каннингема.

У Fluxus-группы существует произведение для скрипки, партитура которого содержит одно слово: «полировать». Процедура чистки поверхности инструмента с применением специальных растворов и воска и есть исполнение этого сочинения. Часто акции представляли собой стрельбу из ружья по нотной бумаге, в дальнейшем образовавшиеся отверстия принимались за ноты нового музыкального произведения. Безусловно, подобные сочинения вызывают яркий эмоциональный отклик, основанный на неожиданности, комичности действий, и занимают обособленную нишу авангарда.

Хеппенинг возник как форма-жанр театра и наиболее широко распространился в авангардистском искусстве 1960–1970-х годов. Это своеобразный вид представления, обязательным условием которого является вовлечение в него зрителей. Окружающая среда и предметы также играют здесь важную роль. Действие хеппенинга провоцирует свободу каждого участника и манипуляцию предметами. Все действия развиваются по предварительно намеченной программе, в которой, однако, большое значение отводится импровизации, дающей выход различным бессознательным побуждениям, что свидетельствует о влиянии *сюрреалистических тенденций*. По представлениям восточных философов, именно отключение рассудка, интеллекта, избегание преднамеренных, сознательных действий составляет основу творческого акта импровизации. Хеппенинг, таким образом, можно рассматривать как способ непредсказуемой трактовки художественного материала.

Инструментальный театр разрушил прежние связи элементов произведения и систему их значений. О. Леонтьева называет этот жанр «музыкальным театром абсурда» или «музыкальным хеппенингом». Алогизм проявляется прежде всего в частом несовпадении аудиального и визуального рядов, иногда в нарочитом противостоянии друг другу. Кагель строит свои произведения на эффектах «рассогласования» звука и действия. Эти сочинения становятся демонстрацией столкновения контрастов и практически всегда пародией.

Провокационные действия направлены на нарушение статичности зрительского восприятия. Как и в хеппенингах, публика становится участником игры, а ее реакция — «элементом» композиции. К примеру, в пьесе Лучано Берно «*Esposizione*» (1963)

в действие включен зрительный зал, оркестровая яма и даже суфлерская будка. Сочинения-акции Джона Кейджа, Карлхайнца Штокхаузена, Маурисио Кагеля не представляют собой законченных произведений. Таким образом, исполнители и публика находятся в состоянии *сотворчества* с композитором.

Композиции в жанре инструментального театра, следовавшие за опусами Кагеля и Кейджа, отличались все большей свободой музыкально-мимического, музыкально-пластического и музыкально-драматического синтезов. Образцом сверхусловности в нотировании и интерпретации авторского текста стала хеппенинговая пьеса Б. Шеффера «Tis-MW-2» («Театр инструментальный для ансамбля MW-2»). В этом сочинении инструменталисты, актер и танцовщица импровизируют на заданный автором аффект.

Среди произведений, относящихся к жанру инструментального театра, можно также назвать «Матч», «Музыку для инструментов эпохи Возрождения», «Добавленную импровизацию», «Государственный театр», «Из Германии», «Бестиарий», «Покорение Америки» М. Кагеля; «Originale» К. Штокхаузена; «Английскую кошку» Х. Хенце и др.

Знаковость инструментального театра для XX века заключена не только в специфике его природы, но и в способности эволюционировать, гибко адаптируясь к иным художественным явлениям. В свою очередь, несомненно его значение в развитии музыки и влияния на различные синтетические жанры. Очевидным продуктом и своеобразным продолжением опытов инструментального театра являются современные multimedia. Таким образом, инструментальный театр сыграл свою роль в формировании облика нового искусства.

2.4. СТОХАСТИЧЕСКАЯ МУЗЫКА

Среди многообразия приемов, техник, систем композиторского письма, появившихся в XX веке, теоретическая концепция Яниса Ксенакиса занимает уникальное положение. В связи с этой методой возникло определение «*стохастическая*

музыка». Термин «стохастика»¹⁷ (от греч. *stochastikos* — умеющий угадывать) относится к области математических наук и обозначает вероятностные процессы.

Специфику своего метода Я. Ксенакис излагает в многочисленных теоретических статьях, часть из которых использована в его книге «Формализованная музыка». Композитор представляет метод как «некую вероятностно-логическую модель новой организации музыкальной композиции, которая охватывает все предыдущие виды музыки и дает возможность разрешить проблемы континуальности и дискретности сложных звуковых единств. Отныне мы будем называть эту модель “стохастической системой”» [123, с. 22].

Композитор, работающий в этой системе, создает музыкальное сочинение, исходя из общих положений теории вероятности и произвольно выбираемых формул вероятностных распределений. В основе концепции лежит положение о том, что музыка — неотъемлемая часть не только гуманитарного, но и научного знания. Соответственно, она причастна к обобщенному понятию Природы, чьи законы физика интерпретирует статистически и вероятностно. Современные композиционные технологии, руководствуясь подобным пониманием «причинности», должны использовать закономерности вероятностного характера, создавать звуковые объекты на основе открытых наукой законов.

Такого рода глобальная математизация, применяемая к музыкальному творчеству, не случайна для XX века. Технический и научный прогресс стал распространяться и на область гуманитарных наук. Их углубляющееся сближение с точными науками стало типичной чертой столетия. Известны, например, эксперименты в области так называемой «машинной поэзии»: устройство «Каллиопа», созданное А. Дюкроком, складывало стихи сюрреалистического типа, и, хотя их художественная весомость вызывает неоднозначную оценку, они дают материал для постижения механизмов творчества и совершенствования техники.

В XX веке формализация и аксиоматизация затронули самые разные характеристики звука — длительность, динами-

¹⁷ Термин введен одним из основателей теории вероятности Яковом Бернулли.

ческие оттенки, тембр и т. п. Ксенакис отмечает, что нужно отдать должное Оливье Мессияну, который, обладая особым даром, обобщил в 1950-е годы эту абстракцию. А принцип серийности «стал определенным завершением бессознательной борьбы музыкального искусства за формализацию более радикальную, нежели это имело место в условиях тональности» [123, с. 25]. Ксенакис уверен, что Шенбергу «прежде всего не хватало лучшего знакомства с наукой своего времени. Если бы он был лучше здесь информирован, то вместо того, чтобы пытаться ввести строгий детерминизм в атональность — что породило серийную музыку — ему удалось бы предвосхитить стохастическую музыку» [123, с. 205–223]. Использование вероятностной, а не строго детерминированной причинности помогло бы, по мнению Ксенакиса, сериальной музыке выйти из тупика.

Теоретические основы музыкального искусства всегда были связаны с определенными областями математических знаний. Физические свойства звука, его акустические особенности, ритмические формулы, размеры, строение разнообразных созвучий, закономерности гармонических последовательностей и так далее по объективным причинам предполагают обращение к математике. Эти проблемы освещались в трудах теоретиков музыки начиная с Пифагора (ок. 530–407 годов до н. э.). Евгений Герцман отмечает, что в Древнем мире преподавание инструментальной, вокальной музыки, а также композиции находилось в руках музыкантов-практиков. Теория музыки рассматривалась как область безусловного научного знания и была всецело сосредоточена в руках ученых [19, с. 61].

Античное музыкознание оперировало тем же математическим аппаратом, что и арифметика, геометрия и астрономия. Уже к середине V века до н. э. музыка считалась одним из видов математических наук, что подтверждают авторы многих древних источников¹⁸: Аристоксен из Тарента¹⁹ («О тональностях», «Гармонические этюды»), Архит из Тарента, Платон («Государство»), Аристотель («Метафизика»), Марк Теренций Варрон, Марк Туллий Цицерон («Об ораторе»), Эллиий Спартиан

¹⁸ Многие работы не сохранились, ссылки на них встречаются в трактатах более поздних авторов.

¹⁹ «Aristoxenos Tarent» — одно из ранних сочинений Я. Ксенакиса.

(«Об Ариадне»), Никомах («Введение в арифметику»), Марциан Капелла («О бракосочетании Филологии и Меркурия») и др. Многие труды не были посвящены исключительно проблемам музыки, ученые-философы занимались изучением Природы, комплексно исследуя разнообразие ее областей.

В работах Яниса Ксенакиса часто встречаются ссылки на античных мыслителей. Основной упор, безусловно, делается на учение пифагорейцев. В статье «К философии музыки» Ксенакис пишет: «Пифагореизм полагает, что все сущности являются числами или же они наделены числами... Этот тезис является исходной точкой и именно она интересует музыканта» [43, с. 129]. Также внимание уделяется Пармениду как философу, отличавшемуся рационалистичностью мысли и много сделавшему в области логики. Заслугу открытия роли случайного Ксенакис приписывает Эпикуру, высоко оценивая его учение об атомах, тесно связанное с проблемами современной теории вероятности.

Свою концепцию композитор рассматривает как *прямое продолжение традиций древнегреческой культуры*. Тем не менее метод, созданный Янисом Ксенакисом, можно считать абсолютно новаторским, так как он подразумевает *глобальную математизацию* — применение математических законов на всех этапах творческого процесса композитора. Это подтверждают *восемь основных фаз создания свободной стохастической музыки*, сформулированных Ксенакисом [122, с. 33–34]:

1. Исходная концепция-замысел.
2. Определение акустических возможностей, которые могут быть звуками традиционных инструментов, звуками электронными, шумами, совокупностями свойств акустических элементов и т. п.
3. Макрокомпозиция — определение трансформаций выбранных акустических возможностей, логическая основа алгебраических операций.
4. Микрокомпозиция — определение и фиксация функциональных или стохастических отношений выбранных акустических возможностей.
5. Последовательное составление схемы-плана произведения на основе макро- и микрокомпозиций.
6. Вычисления-исследования различных преобразований.

7. Окончательный результат, выраженный в символическом виде — партитуре, осуществленной в традиционной музыкальной нотации, диаграммах, числовых, графических выражениях.

8. Акустическая реализация.

Существует мнение, что Ксенакис создал подобный метод композиции благодаря высшему техническому образованию, профессии *архитектора*, требующей постоянного применения математических расчетов. Будучи специалистом по античной архитектуре, Янис Ксенакис знакомится в Париже со знаменитым французским архитектором Ле Корбюзье и принимает участие в его современных проектах (с 1948 по 1959 год), в частности в строительстве здания Парламента в Индии (1951), монастыря Ля Туретт (1953) и др.

Однако решение новых задач, которые ставило перед ним современное зодчество, зачастую находилось под влиянием начатых ранее музыкальных поисков. В частности, в 1953–1954 годах Ксенакис пишет сочинение «Метастазис»²⁰, явившееся переходным к новой системе композиции. В нем в качестве основного вида звукового материала применяется упорядоченное глиссандирование струнных инструментов, идущее сплошными звуковыми «полосами» (термин Я. Ксенакиса)²¹. Сложные кривые, которые они образуют, являются *графическим воплощением* определенных *математических функций*. Как рассуждает Ксенакис, «глиссандо определяется быстротой скольжения пальца по струне, что в графическом изображении соответствовало бы линии, проведенной между двумя осями: времени, градуированном в секундах, и высоты, градуированной в темпированных полутонах. Глиссандо, следовательно, определяется кривой скорости. Если глиссандо единообразно — получается восходящая, нисходящая либо горизонтальная прямая с неизменной скоростью. Эта геометрическая картина наталкивает на то, чтобы конструировать сети сходящихся, параллельных, расходящихся и всех прочих конфигураций прямых. Мы получа-

²⁰ Премьера состоялась в 1955 году на фестивале в Донаушенгене, дирижер Х. Росбанц.

²¹ Прием получил известность благодаря его использованию Кшиштофом Пендерецким, например в сочинении «Трех памяти жертв Хиросимы». Отметим, что, несмотря на схожесть восприятия акустической реализации, теоретические основы создания этого эффекта различны.

ем... множество типов звукового пространства... Характерная конфигурация — <...> парабола. ...мы можем сконструировать бесконечное множество длящихся звуковых процессов, происхождение которых будет строго контролироваться посредством глиссандо... которые могут быть исполнены всеми инструментами классического оркестра в условиях традиционной музыкальной нотации» [123, с. 23–25].

Эти же кривые были применены в 1956 году в работе над павильоном фирмы «Филипс» в Брюсселе, построенном Ле Корбюзье для Всемирной выставки. Крылатое выражение Виктора Гюго «Архитектура — застывшая музыка» воплотилось здесь практически дословно. Интересно, что в павильоне исполнялось электронное сочинение Я. Ксенакиса «Concret PH». Этот трехминутный «зацикленный» опус воспроизводил похожие на треск угля звуки, по одной из версий — горение корпуса и мембраны микрофона, записавшего процесс собственного разрушения.

Ксенакис подтверждает, что именно идеи, заложенные в «Метастазисе», через три года послужили толчком к уникальному архитектурному опыту. «Фактически павильон “Филипс” является векторно-архитектурной проекцией музыкального произведения: вся звуковая и музыкальная логика перенесена в пространство» [84, с. 85]. Таким образом, одни и те же математические закономерности легли в основу разнородных произведений искусства (рис. 7).

Выбор формул, с помощью которых композитор преобразовывает звуковой материал, произволен и определяется интуицией автора. Это могут быть формулы Гаусса, закон Максвелла, «теория сита», древовидная схема, формулы излучения радиоактивных тел, теория игр, цепи Маркова, формулы корреляции и порогов значения и др. Особое значение Ксенакис придает формулам Пуассона.

В своих литературных трудах Ксенакис приводит практические примеры применения этих законов. Свободная стохастическая музыка, основанная на нескольких исходных положениях, принятых за аксиому, представлена, в частности, опусом «Питопракта»²² («Действие вероятностей», 1955–1956),

²² Сочинение впервые исполнено в 1957 году профессором Шерхеном на концертах «Musica Viva» в Мюнхене.

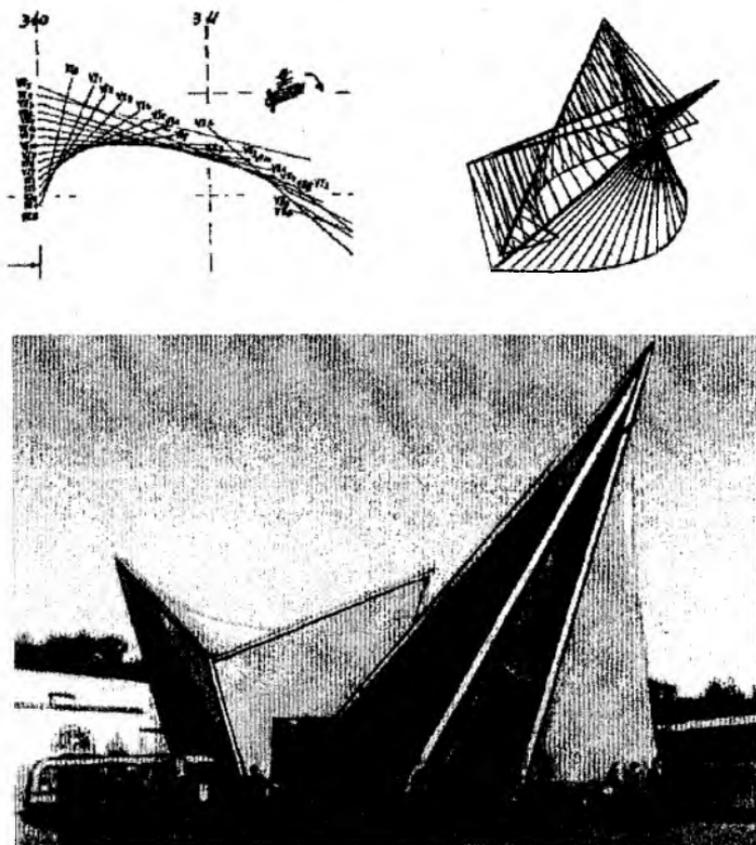


Рис. 7. Предварительные расчеты и окончательный вид павильона фирмы «Филипс»

первым, по словам Ксенакиса, последовательным стохастическим сочинением. В нем с помощью закона Максвелла устанавливается вероятность интенсивности движения звуковых масс определенной густоты в различные моменты времени. Видимо, именно подобно частицам звуки можно располагать в виде больших или меньших скоплений, которые Ксенакис называет «звуковыми облаками». Их плотность передается графически. «Облака» предлагается использовать как элементарные единицы музыкальной ткани, тогда как традиционные композиторские системы используют за единицу отдельный звук.

В «Аххорипсисе» («Брошенное эхо») трансформации материала производятся по формуле Пуассона. С ее помощью составляется таблица, определяющая число преобразований на определенный момент времени, а также таблица распределения семи тембров инструментов, которые выбираются заранее.

«Марковской стохастической музыкой» Я. Ксенакис называет «Аналогии А (и Б)» и некоторые другие сочинения. Композитор использует цепи Маркова, которые решают проблему перехода от одного момента композиции к другому. Этот метод предполагает такие вероятностные процессы, в которых каждое состояние зависит только от ему предшествующего и не зависит от более ранних состояний.

Система композиции, разработанная Ксенакисом, наглядно демонстрирует, насколько тесно взаимодействие в ней музыки и математики²³. Ксенакис писал: «Наступил момент попытаться глубже и в то же самое время глобальнее проникнуть в то, что составляет сущность музыки. И если получится, открыть силовые поля, подспудно пронизывающие технологию и научную мысль так же, как и музыку» [84, с. 25]. Отсюда следует необходимость разносторонней подготовки композитора — не только в области гуманитарных, но и точных наук. В этом случае можно ожидать открытия новых технологий как в искусстве, так и в науке.

2.5. ТЕХНИЧЕСКАЯ МУЗЫКА

Особая ветвь эволюции музыкального искусства XX века связана с техническим прогрессом, который способствовал революционному обновлению, композиционным новаторствам. *Техническая музыка* — комплексное понятие, подразумевающее музыкальные произведения, написанные с помощью различных композиционных принципов, неизменным условием

²³ Композитором даже составлена сравнительная таблица соответствий между некоторыми стадиями в развитии музыки и математики.

которых является использование разного рода технических средств. К. Эббеке приводит термин «механическая музыка», употреблявшийся в 1920-х годах. Музыкальные журналы того времени, даже имеющие консервативную направленность, вводили соответствующую рубрику для освещения новейших достижений в области техники, применяемой для создания, например, музыки радио и кино, рассказывали об инструментари и т. д.

Тот же автор, рассуждая о развитии в 1950–1960-х годах музыки с использованием компьютера, синтезатора, различного записывающего, воспроизводящего оборудования, называет свою статью «Экспериментальная музыка», мотивируя это новизной подхода и средств для композиции тех лет. Также Эббеке говорит об «экспериментальном» характере сериальной, интуитивной музыки, а также инструментального театра Маурисио Кагеля. Налицо неоднозначность толкования термина. Мы считаем наиболее приемлемым термин «*техническая музыка*», которым, в частности, пользовался Цтирад Когоутек. Различают следующие ее типы:

- французская конкретная музыка;
- американская магнитофонная музыка;
- электронная музыка.

Поскольку самым значительным и специфическим фактором здесь является техника, можно говорить об общей направленности и проблематике этих разновидностей.

Характерным явлением XX века становится *конкретная музыка* (франц. *musique concrete*, термин Пьера Шеффера). Е. Назайкинский считает, что «слово “конкретная” означало для Шеффера и Анри непосредственность, сиюминутность решений при выборе звукового материала. Он определялся “конкретно”, то есть в процессе работы за звукотехническим столом» [70, с. 139]. Тот же автор представляет иную возможность трактовки термина: *конкретная музыка* связана с обращением к материалу природы, к речи и шумам, которые всегда уникальны, единичны, *конкретны*. Еще одну версию толкования понятия приводит Ц. Когоутек: он отмечает антитезу между традиционными *абстрактными* нотными знаками партитуры, которые еще предстоит озвучить, и реальными, *конкретными* звуками, непосредственно записанными на звуконоситель, из которых впоследствии монтируется композиция конкретной музыки.

Появлению данного направления способствовало использование шумов в творчестве композиторов, поддерживающих идеи итальянских бруитистов. Григорий Шнеерсон определяет его как музыкальные произведения, создаваемые посредством записи на магнитофонную ленту природных или искусственных звучаний, которые по усмотрению автора могут подвергаться различным акустическим преобразованиям и смешиваться.

Если Лев Термен, Фридрих Траутвайн и Морис Мартено своими изобретениями расширяли инструментарий симфонического оркестра, то конкретная музыка конца 1940–1950-х годов стала новым жанром музыкального искусства, осознанно выносимым за рамки музыкальной традиции.

Однако можно утверждать, что уже в искусстве древнейших народов в качестве выразительных средств использовались *конкретные звуки* (данный термин употреблен нами по аналогии с термином «конкретная музыка»). Известно, что первые инструменты — ударные. Сочетание их звучаний со звуками природы (например музицирование на фоне грохота водопада, завывания ветра или шума охоты, что, вероятно, широко практиковалось) вполне соотносимо с принципами современной конкретной музыки. Таким образом, в XX веке часть нового звукового пространства, используемого в профессиональных музыкальных композициях, вовсе не является «открытием». Это, видимо, старейший прием, представляющий на ином качественном уровне.

Создателем и пропагандистом конкретной музыки считается французский звукоинженер *Пьер Шеффер*, хотя эксперименты в этой области проводили и в начале XX века. Профессиональные обязанности П. Шеффера²⁴ — специалиста по электронике и радиотехнике — позволяли ему быть в авангарде передовых звуковых технологий, а также давали широкий спектр музыкальных впечатлений, в том числе и за пределами европейской культуры. В 1940–1950-е годы для создания электроакустической музыки требовалось оборудование, имевшееся только

²⁴ В середине 1940-х годов П. Шеффер занимал высокооплачиваемую должность звукоинженера-акустика в корпорации Radio-Television Francaise (RTF), а с 1953 года находился на посту генерального менеджера Французского радио в регионах, управляя установкой коммуникационного и студийного оборудования в ряде африканских стран.

на крупных радиостанциях, поэтому первыми творцами в этой области становились именно инженеры и техники.

В 1948 году Шеффер основал в Париже исследовательскую студию «Clab d'Essai»²⁵ (при Французском радио и телевидении), где он проводил музыкальные опыты, экспериментируя со звуками индустриального происхождения (в частности, с записями, сделанными в парижском депо Gare des Batignolles), окружающих предметов, ударных инструментов и фортепиано.

Первая программа конкретной музыки — «Concert de bruits», переданная по французскому радио 5 октября 1948 года, вызвала неоднозначный прием в Париже. «Пять шумовых этюдов» Шеффера включали «Этюд с турникетами» для ксилофона, колоколов, колокольчиков и двух игрушечных машин, «Этюд с железными дорогами», «Этюд для оркестра», «Этюд для фортепиано», «Этюд с кастрюлями». Отметим, что, даже исходя из названий сочинений, подразумевается уравнивание в правах традиционных музыкальных инструментов и предметов, ранее не употреблявшихся в их качестве. *Звуки технического происхождения* (например вой сирен, перестук колес вагонов, свистки паровоза) используются композитором наравне с музыкальными звуками.

Одним из выразительных средств конкретной музыки может быть *человеческий голос* в его разнообразных проявлениях. В совместной композиции Пьера Анри и Пьера Шеффера «Симфония для одного человека» («Symphonie pour un Homme Seul») главным элементом является голос, изменяемый при помощи увеличения скорости прокручивания магнитофонной пленки, а также бытовые звуки и шумы: крики толпы, шепот, свист, плач, дыхание, отрывки разговора, сопровождаемые стуками в дверь, шагами, скрежетом, эпизодическим звучанием оркестра, «подготовленного» фортепиано²⁶. Тембр последнего инструмента из «музыкально-идеального фортепиано» становится гнусавым, дребезжащим. Это обеспечивает более естественное соединение его звуков с внемузыкальными» [70, с. 141]. Несмотря на традиционное построение симфонии и тематическую трактовку материала, при восприятии данного

²⁵ С 1951 года — Groupe de Recherche de Musique Concrete.

²⁶ Изобретено Джоном Кейджем.

сочинения на первый план выходит новизна звуковых комплексов.

Шеффер предложил качественно новый метод сочинения музыки: запись звука с его последующим преобразованием. Материалом конкретной музыки, наряду с разнообразными шумами, являются звуки музыкальных инструментов. В принципе, характер источника не имеет значения, важно, каким образом данный материал используется, какую трактовку придаст ему композитор. Инструментальные и вокальные отрывки (так же как и шумовой материал) записываются на пленку, видоизменяются при помощи аппаратуры и только затем формируют звуковую ткань произведения — уже в роли так называемых *звуковых объектов* (*objet sonore*), а не музыкальных тонов или мелодико-гармонических построений.

Любой звук может быть деформирован либо изменением скорости вращения, либо изменением направления его воспроизведения (то есть от конца к началу), или пропущен через систему фильтров, меняющих его тембр. Например, зациклив дорожку проигрывателя, чтобы игла вместо движения к центру оставалась неподвижной, Шеффер получил звуковую «петлю» («кольцо»). Помимо разнообразных манипуляций, впервые была реализована возможность точного музыкального монтажа: звук можно измерять по всем параметрам и фиксировать в любом из них. Звук характеризуется не только тембром, но и атакой и затуханием. Удалив эти составляющие, получаем «объект», лишенный связи с источником звукоизвлечения. Впоследствии эти элементы могут использоваться в самых разных контекстах. Произведя отбор всех необходимых звуковых объектов, композитор (вместе с инженером) выстраивает сочинение.

В 1951 году в США появилось несколько групп композиторов, пишущих *магнитофонную музыку* (*англ. music for tape*) — американскую разновидность французской конкретной музыки. Материалом служит вся традиционная музыкальная палитра, любые шумы, а также звуки, полученные путем применения электронного генератора. Для монтажа здесь применяются отрезки магнитофонных пленок. Каждый предварительно отобранный элемент измеряется в миллиметрах и отрезается по определенной длине, соответствующей необходимой длительности звучания.

Также магнитофон стал применяться в качестве полноправного оркестрового инструмента. Например, в совместной композиции Отто Люэнинга и Владимира Усачевского «Рапсодические вариации для магнитофона и оркестра» (1954) магнитофон выполняет функциональные задачи солиста — играет с оркестровыми группами и отдельными инструментами, имеет самостоятельные мелодические проведения, собственную каденцию.

Использование подобных средств стало реальным благодаря техническому прогрессу. Раньше не было возможности включать в партитуру какие-либо другие звуки, кроме тех, которые извлекают акустические инструменты, непосредственно участвующие в исполнении, тем более, например, шумы реактивного двигателя, используемые в «Пьесе для магнитофона» В. Усачевского. Техника звукозаписи позволяет «почти без искажений фиксировать любые звуки, создавать из них сложнейшие узоры монтажной мозаики, сочетать в одновременности то, что было записано в разное время, выводить на первый план фоновые звучания среды, препарировать звуки голоса, шагов, ударов» [70, с. 137].

В XX веке в музыкальную ткань стали вводить изобразительные элементы в их «натуральном» звучании. Если в композиции, например, должно появиться пение птиц, оно может быть воплощено не на основе музыкальной семантики, а путем воспроизведения звукозаписи птичьих голосов. Таким образом, *ассоциативность при постижении образа сводится к минимуму*. Но, на наш взгляд, это нельзя трактовать как «художественный примитив». В конкретной музыке «именно благодаря переносу естественного материала в новый, искусственный контекст, а также благодаря уничтожению многих собственно музыкальных (ладовых, мелодических, гармонических) связей между компонентами ткани на поверхность выходят глубинные силы» [70, с. 137].

Юрий Лотман отмечает, что «искусство XX века с его “фотографичностью”, стремлением к точности, как ни странно, приводит к тому, что чем выше имитация реальности, тем выше условность изображения» [57, с. 269]. Возможен вывод, что в искусстве этого столетия возникают всевозможные синтетические средства выразительности, апеллирующие к реальной действительности.

Авангардист Джон Кейдж, один из основателей американской магнитофонной музыки, писал: «Я думаю, что шум как материал для создания музыки будет все шире использоваться и в конце концов мы придем к созданию музыки с помощью электрических инструментов, благодаря которым все слышимые звуки станут доступны композиторам. Звук есть вибрация, а на нашей земле вибрирует все. По этой причине на земле нет предмета, который нельзя было бы слушать» [6].

Термин «электронная музыка» был зафиксирован в 1950-х годах, когда стали создаваться различные экспериментальные студии электронной музыки. В Германии центром электротехнической промышленности и музыкальных экспериментов до 1945 года являлся Берлин. Координационным пунктом для связи производителя с «потребителем» новых инструментов была экспериментальная радиостудия при Высшей музыкальной школе Берлина.

Студии собственно электронной музыки впервые созданы в 1951–1952 годах в Западной Германии и связаны с именами Вернера Майер-Эшлера (Центр электронной музыки при Институте средств коммуникаций Боннского университета), Херберта Аймерта²⁷, Карлхайнца Штокхаузена, Роберта Байера (Кельнская студия электронной музыки при радиостанции WDR). В этом же году появилась студия в Принстоне, где занялись экспериментами Отто Люэнинг и Владимир Усачевский, в Токио (студия при радиовещательной станции, руководитель — Тосиро Маюдзуми), а также в Милане (студия фонологии при итальянском радиообществе RAI, 1953), Эйндховене (студия Philips, 1956), Мюнхене (студия электронной музыки Сименса) и Варшаве (Экспериментальная студия польского радио Юзефа Патковского, 1957), Брюсселе (1958), Торонто и Сан-Франциско (1959) и многие другие. Вплоть до 1976 года, когда Пьер Булез учредил знаменитый институт IRCAM (Парижский институт акустико-музыкальных исследований и координаций), который обозначил новую эру компьютерной музы-

²⁷ Х. Аймерт — первый директор студии. В WDR в разное время работали такие композиторы, как П. Булез, О. Зала, А. Пуссер, Г. М. Кениг, Л. Берио, М. Кагель, Д. Лигети, Я. Ксенакис, Т. Кесслер и многие другие. Начав свою работу в WDR в 1953 году, К. Штокхаузен в 1962-м становится директором Кельнской студии.

ки²⁸, самой влиятельной в Париже оставалась студия Пьера Шеффера.

В Советском Союзе с 1967 по 1978 год действовала Московская электронная студия, где инженером Е. А. Мурзиным был создан электронный оптический синтезатор АНС (названный в честь Александра Николаевича Скрябина). Со студией сотрудничали Эдуард Артемьев, написавший там музыку к фильму Андрея Тарковского «Солярис», Софья Губайдуллина, Эдисон Денисов, Альфред Шнитке и др. У нас в стране примерами первых электронных музыкальных пьес можно назвать «Поток» А. Шнитке (1969), «Vivendi — non-vivendi» («Живое — неживое») С. Губайдуллиной (1970).

Однако, как утверждает К. Эббеке, электронная музыка в первой половине 1950-х годов — это скорее теоретическое требование, чем конкретный факт²⁹. Сначала это были своего рода фонетические исследования, стремящиеся отделить звук от его связи с инструментом. Интерес был перенесен с музыкальной макроструктуры на физическую микроструктуру, которая приобрела эстетическое значение. Даже названия сочинений электронной музыки носят специфический оттенок. Например, «Измерения II» Б. Мадеры, «Микроструктуры» Влодзимежа Котоньского, «Интерференции» Гизилера Клебе, «Этюд на звуковые смеси» Херберта Аймерта, «Преобразование I/II» Маурисио Кагеля, «Мутации» Лучано Берии и др.

Разнообразные электронные звучания (практически бесконечного спектра) открыли перед композиторами неограниченные возможности в выборе материала. Карлхайнц Штокхаузен писал: «Ясно, что при сочинении электронной музыки не следует стремиться к имитированию тембров традиционного инструментария или знакомых звуков и шумов... качество электронной

²⁸ К концу 1960-х годов в Европе существовало немало электронных музыкальных студий. Но уже в 1970-х инициативу в этом направлении перехватили США, так как именно здесь раньше, чем в других странах, стали появляться ЭВМ и компьютеры.

²⁹ Сочинение П. Булеза «Repons», написанное в конце 1970-х годов в IRCAM, предназначено для шести солирующих инструментов, камерного оркестра и процессоров, которые занимаются цифровой обработкой сигналов в *реальном* времени. Это был кардинальный шаг вперед в сравнении с прежней электронной музыкой, вынужденно звучавшей исключительно в магнитофонной записи.

композиции в первую очередь можно распознать в том, насколько она свободна от всяких инструментальных или прочих звуковых ассоциаций. Электронная музыка как вид... имеет свою собственную феноменологию, которая далеко не полностью обусловлена тем фактом, что она исполняется через динамики» [109, с. 39]. С совершенствованием техники сам процесс возникновения звука, тончайшие градации его окраски и динамики становятся предметом композиции.

«Так же, как однажды “ряд” открылся композитору как нечто предмузыкальное, так здесь “сочиняется” еще более элементарный уровень» [66, с. 212]. Таким образом, можно говорить о некоем развитии сериального мышления, последовательном расширении техники рядов. Пьер Шеффер критиковал композиторов электронной музыки за скрупулезное воплощение додекафонных и сериальных принципов в новом, искусственном звуковом материале, ставшем своего рода «идеальным сырьем» для реализации заранее рассчитанных многопараметровых сериальных структур. По его мнению, в этой музыке критерии слухового восприятия не учитывались и подменялись научной рационализацией.

Материалом для электронной музыки стал искусственно полученный синусоидальный тон, ее особенность — в образовании звуковых объектов с помощью электронного генератора. Однако электронная музыка не является антиподом конкретной музыки, которая пользуется звуками и шумами естественного происхождения. Довольно скоро эти два направления практически слились, так как натуральные звуки стали подвергаться обработке до степени разделения на отдельные обертоны (синусоидальные тона), из которых создавались новые тембры, что является типичным методом электронной музыки, которая, в свою очередь, стала широко использовать натуральные звуки.

Примером могут служить сочинения Штокхаузена, Пуссера, Ноно и других композиторов, в которых отмечено взаимное проникновение приемов и обработки звуков обоих классов. Например, произведение «Звуковые контуры» Усачевского представляет собой наложение с нескольких дорожек звуков фортепиано и человеческого голоса, трансформированных и дополненных электронными звуками, эхом и шумовыми комплексами.

В «Электронной поэме» Эдгара Вареза 425 динамиков воспроизводили многоканальные записи естественных и электронно-преобразованных звучаний голосов, колоколов, музыкальных инструментов в сочетании с искусственно созданными электронными комплексами³⁰.

В «Пении юношей» (1955–1956) Карлхайнца Штокхаузена в электронную композицию, структурированную по сериальным принципам, введен преобразованный голос мальчика. Многоголосие создается размножением копий этой записи и их последующим наложением. «Гимны» (1966–1967) Штокхаузена — эпическое произведение электронной и конкретной музыки продолжительностью более двух часов, где в качестве исходного материала используются около сорока национальных гимнов, наряду со звуками речи, птичьим пением и другими составляющими, которые подвергаются электронным и композиционным трансформациям.

Таким образом, электронная музыка по своему звуковому наполнению, технике монтажа и так далее близка французской конкретной и американской магнитофонной музыке. Так как все эти направления имели своей целью расширение звукового пространства с помощью различного рода технических средств, это еще раз позволяет воспользоваться общим термином «техническая музыка».

А. Смирнов отмечает, что к середине 1960-х годов происходит полное стирание границ между конкретной и электронной музыкой, которые, объединившись с компьютерной музыкой, образуют конгломерат под названием «*электроакустическая музыка*».

С развитием этого направления появились новые идеи на организацию слушания музыки, имеющие истоки в XVI–XVII веках³¹. Современные сверхорганизованные композиции нуждались

³⁰ Для исполнения «Электронной поэмы» была использована 15-канальная магнитофонная лента, каждый канал которой контролировал 12 треков, регулирующих звук, поступающий на громкоговорители.

³¹ Имеются в виду концерты многохорной музыки. Практика использования двух и более пространственно разделенных хоров или разделения одного хора возникла еще в первой половине XVI века и приписывается Р. Бартолуччи, директору Падуанского собора в Северной Италии. Берлиоз, Верди в «Реквиемах» предписывают размещение дополнительной группы медных инструментов на хорах (сверху). В 1682 году Корелли исполнил свои Concerti

в средстве, способном разрушить ощущение статичности музыкальной ткани. Это разнообразные способы *пространственной репродукции*, при которой звук исходит из источников, размещенных в разных местах зала³². Стоит отметить, что в XX веке пространство стало своего рода новым измерением музыкальной структуры, тогда как предшествующие опыты основывались на вопросно-ответных формулах, имитациях эха и т. п. Например, П. Шеффер пропагандировал *кинетическую* пространственную репродукцию. В этом случае оператор-дирижер по партитуре или импровизационно регулирует интенсивность звука в репродукторах, искусственно создавая эффект движения звуковых масс.

«Пение юношей» К. Штокхаузена должно передаваться через пять групп динамиков, размещенных *вокруг* слушателей. Направление звука, его сила, количество громкоговорителей, воспроизводящих тот или иной звуковой комплекс, — все это автор считал крайне важным для понимания сочинения. Однако эти принципы стали распространяться и на трактовку традиционного оркестра. «Питопракта» (1957) Я. Ксенакиса представляет собой партитуру с особого рода «картой» размещения инструменталистов среди слушателей по всему пространству круглого амфитеатра, причем музыканты должны находиться в отдалении друг от друга. При исполнении сочинений Штокхаузена «Группы» для трех оркестров (1955–1957), «Carpe» для четырех оркестров и четырех хоров (1960), помимо использования большого количества микрофонов, репродукторов, ревербераторов и тому подобного, требуется расстановка музыкантов по периметру зала, которая помещает слушателей в своеобразный квадрат с движущимся звуком.

Штокхаузен ратовал за строительство специальных концертных площадок в виде сферы, в которой слушатели, находящиеся

grossi в Риме силами 150 музыкантов. В 1785-м лондонцы почтили память Генделя гигантскими концертами в Вестминстерском аббатстве, в которых было занято 525 исполнителей. Восьмая симфония Малера (1906), так называемая «Симфония тысячи участников», написана для полного оркестра, двух смешанных хоров, хора мальчиков, трех мужских голосов, двух сопрано, двух альтов.

³² Отметим, что эксперименты представителей авангарда с пространственной музыкой совпадают по времени с появлением стереофонической звукозаписи.

в ее центре, могут воспринимать звуки со всех сторон, в том числе и потоки, поднимающиеся снизу, получается своеобразная «звуковая купальня». Экспериментальные проекты концертных залов в конце 1950-х годов разрабатывали архитекторы А. Уильямс (Аргентина), Й. Янсэн и П. Йокуш (Швеция) и др. В 1970 году в Осаке во время «World Expo» музыка Штокхаузена исполнялась в специально построенном сферическом зале. В общей сложности во время функционирования зала в течение шести месяцев слушательская аудитория составила более миллиона человек. Таким образом, налицо внимание композиторов к пространству, акустической составляющей произведения, новому качеству восприятия.

По словам Штокхаузена, «любое мыслимое звучание становится музыкальным, если оно необходимо в композиционной структуре сочинения» [109, с. 13]. Диапазон музыкальной палитры благодаря технике расширился до безграничности, и, как следствие, сам *выбор звукового материала* для произведения стал важным актом творчества, а художественное восприятие приобрело новый уровень для анализа сочинений.

2.6. СОНОРИСТИКА

Юрий Холопов отмечает, что если эпохальным завоеванием Авангарда-I (1910–1920-е годы) стала двенадцатитоновая музыка, то главное достижение Авангарда-II (1950–1960-е годы) — *сонорика*, которая становится *категорией музыкального мышления* [94]. Оперирование новым звуком считается нормой композиторского творчества.

Сонорность является важным компонентом многих течений авангардной музыки. Техническая (конкретная, магнитофонная, электронная) музыка с ее «звуковыми объектами» продемонстрировала новое отношение к звуку. Композиции *конкретной* музыки, оперирующие звуками немusикальной природы, *электронная* музыка, использующая многовариантный ряд синтетических звуков, *инструментальный театр*, *пространственная*

музыка, «звуковые облака» *стохастической* музыки внесли свой вклад в становление сонористики. Она вобрала в себя все то передовое, что давали по отношению к звуку новые техники и композиционные принципы XX века.

Термин «сонористика» (от *лат.* *sonorus* — звонкий, звучный, шумный) был введен в начале 1960-х годов польским музыковедом Юзефом Хоминьски. В настоящее время в музыковедческой литературе используется родственный ряд понятий — сонорика, сонористика, соноризм. В некоторых источниках указано, что сонористика использует собственно сонорные средства — шумы, звучания без определенной высоты, звукокрасочные комплексы, а сонорика — оперирует фиксированными высотами. А. Алексеева также указывает, что к сонористике — музыке звучностей, не имеющих определенной высоты, — относятся разнообразные шумы, образованные либо нетрадиционным использованием инструментов, либо немusикальными способами воспроизведения звука (хлопки, шепот, постукивания).

Ю. Ли отмечает, что сонористику чаще всего определяют как художественно-композиторское движение, существующее в определенных исторических рамках, а сонорикой и соноризмом — как метод сочинения, основанный на манипулировании темброкрасочными звучностями — сонорами, которые могут существовать и вне сонористики.

Сонористика использует сонорные эффекты не в качестве красочного дополнения к традиционной инструментальной палитре, а как *основные* выразительные средства. Большой вклад в возникновение сонористики внесли музыкально-акустические эксперименты Ивана Вышнеградского, Николая Обухова, Эдгара Вареза.

«Ионизации» (1931) Вареза для тридцати шести ударных, фортепиано и двух сирен по своему сонорному шумовому колориту предвосхищают многие идеи конкретной музыки. Цитируя Когоутек приводит слова Вареза из доклада в Университете Нью-Мехико, сделанного в 1936 году: «Моя музыка основана на движении независимых друг от друга звуковых масс...» [40, с. 191]. Композитор принимает музыкальное целое за «звучащее тело» (*corps sonore*), состоящее из варьируемых звуковых объектов — отдельных аккордов, мелодико-ритмических

ostinato, сигналов, фанфар, всевозможных тоновых и звуковых комбинаций, разработанных разными средствами. После многих лет поиска необычных звучаний в инструментальной музыке Варез написал одно из своих знаковых произведений — «Пустыни» (1954) для духовых, ударных и магнитофонной ленты, в котором совмещено применение оркестровой палитры, конкретных и электронных звуков.

Уже упомянутая «Электронная поэма» Вареза (1957–1958) стала одним из первых мультимедийных произведений. Она была написана в студии «Филиппс» и исполнена в павильоне фирмы на Всемирной выставке в Брюсселе (1958). Павильон, построенный по проекту Ле Корбюзье и Ксенакиса, представлял собой цирк с тремя коническими куполами. Поэма являлась частью синтетического действия. Во время звучания на бетонированные поверхности интерьера в свободном контрапункте с музыкой проецировались картины на тему «Род человеческий». Слушатели могли осматривать архитектуру павильона, перемещаясь по нему, слушать сочинение и смотреть на проецируемые изображения. «Электронная поэма» сочетает в себе наиболее яркие приемы как конкретной (использованы звуки разных источников: колокола, сирены, квазимеханические и ударные тембры, человеческие голоса), так и электронной музыки с ее уже достаточно развитой к этому времени техникой синтеза звука.

В историко-стилевом отношении в развитии соноризма выделяют три основных периода, дифференцируемых по степени различимости тонов:

1. *Колористика* — музыка тонокрасочных звучностей, в которых различимы все тоны (Ф. Шопен — Этюд *gis-moll*; Н. Римский-Корсаков — «Садко», 4-я картина; колокольные гармонии в произведениях С. Рахманинова, сочинения Н. Скрябина и т. д.).

2. *Сонорика* — музыка звучностей, в которой при ярком ощущении краски различается лишь меньшая часть образующих ее тонов (Б. Барток — «Звуки ночи» из цикла «На просторе»; А. Берг — 3-я часть «Лирической сюиты»; С. Прокофьев — 3-я часть Третьей симфонии).

3. *Сонористика* — музыка тембровзвучностей без определенной высоты, которые воспринимаются как целостные, неделимые на тоновые части красочные блоки (Ж. Пендеревский —

«Трен памяти жертв Хиросимы»; Д. Лигети — «Атмосферы»; А. Шнитке — «Pianissimo») [64].

Для сонористики как техники звукокрасочных пластов отдельные тоны не имеют существенного значения, тоновая дифференцированность заменена звуковыми «блоками». М. Друскин отмечает, что «в ее основе — сопряжение взаимосцепленных “блоков звучания”, внутри каждого из них — различные слои фактуры со своим, особым ритмом движения». В качестве системы «сонористика... была осознана лишь в двадцатых годах» [26, с. 46]. Единицы тоновой музыки — тоны определенной высоты и интервалы, из которых путем сочетаний образуются гармония, лад. В сонористике *ведущее значение* получает *драматургия темброкрасочных звучностей*, функционально заменившая тематическое развитие в музыке традиционного плана.

Сонористика развивает *фонизм*³³ звучания как компонент, имеющий подчиненное значение в классической музыке. «Роль сонорных эффектов возросла вместе с усилением тембрального фактора в романтической музыке» [26, с. 46]. Фонизм, например, являлся характерной чертой творческого метода К. Дебюсси. Е. Назайкинский утверждает, что сонорность зародилась именно в недрах фонизма, и как только фонизм из сопутствующего фактора превратился в ведущий, он переродился в сонорность [70, с. 41].

Исторический взгляд Ю. Холопова на эволюцию музыки раскрывает ее в *трех измерениях*:

1. Первое измерение: горизонталь — *мелодия*.
2. Второе измерение: горизонталь и вертикаль — *гармония, полифония*.
3. Третье измерение (вместе с первым и вторым): глубина, тембр (краска) — *сонорика* (как искусственная, сочиненная краска — в отличие от музыки тонов) [94].

Таким образом, каждая последующая стадия связана с увеличением степени яркости тембровой краски в пользу высотной дифференцированности ткани, вплоть до исчезновения эффек-

³³ Начало теории фонизма созвучий положило «Учение о гармонии» Ю. Тюлина, а также другие его работы. Вслед за Тюлиным фонизму уделяют внимание Л. Мазель, Т. Бершадская, Ю. Холопов, С. Григорьев и многие другие теоретики и музыковеды.

та тоновости в красочных фактурных созвучиях. Соответственно, сонористика является закономерным звеном в многовековом эволюционном музыкальном процессе.

В XX веке слушатель способен воспринимать все более сложные звуко сочетания, образованные большим количеством диссонансов. Ю. Холопов, выводя эмансипацию диссонанса на одно из важнейших мест в причинах возникновения сонорики, отмечает квазитембровое применение диссонирующих интервалов и созвучий, звуковых «полос» или «роев», кластеров, микро ступеней и микроинтервалов, зонных звуковысот; примесь экмелических (без определенной высоты) звуков, всевозможных звукошумов, внемузыкальных звуков и звучаний. Все перечисленные составляющие сонорной ткани являются разновидностями единиц ее музыкального материала — сонорами.

Сонор — комбинация звуков, воспринимаемая как единая тембровая краска. В отличие от традиционных сочетаний тонов — различных интервалов и аккордов — в соноре нельзя распознать на слух составляющие его элементы, определить отдельные высоты. Но, как правило, имеется возможность различения крайних границ сонорных полей. Соноры можно классифицировать по категориям плотности и мобильности: массы могут быть разреженными и плотными, дискретными и непрерывными, а также неподвижными, вибрирующими (колеблющимися) и глиссандирующими.

Сонористика допускает самые смелые эксперименты в области поиска новых звуковых красок. Для создания сонорных звучностей разрабатываются необычные приемы игры на акустических инструментах. Это могут быть удары по корпусу инструментов, пульту, стульям, «стучание» клапанами, эффект «передувания» звука у духовых инструментов, игра на подставке, за подставкой, на подгрифнике у струнных, стуки по деке, игра за пределами обычного диапазона и многое другое. «Подготовленное» фортепиано (*piano prepare*) Джона Кейджа демонстрирует искусственную вибрацию звука, получаемую в результате прикрепления к струнам или наложениям на них различных предметов. Также здесь следует отметить эксперименты Хенри Коуэлла, приведшие к изобретению кластера, «звукового пятна». П. Булез писал, что «инструменты стали использоваться ради индивидуальных их свойств. <...> Если традиционные

способы игры на инструменте... оказывались недостаточными для воплощения этой особой индивидуальности, изыскивались “экзотические” к нему подходы, чтобы вывести его из той нормы, в которой он был рожден» [116, с. 57].

В хоровой сонорной музыке широко применяется многоаспектное использование человеческого голоса, возможности артикуляционного аппарата (шепот, стоны, крик, бормотание и т. п.) или одновременное пение несколькими группами певцов музыки на разные тексты. В большинстве подобных партитур отдельно выписывается палитра новых приемов и соответствующих им графических символов. Звуковые феномены зачастую крайне индивидуализированы, что может приводить к перегруженности нотации особыми обозначениями. В итоге, по словам Булеза, «чуть ли не каждая партитура имеет свой собственный вид». Однако нетрадиционные приемы исполнительства, безусловно, способны создавать яркие выразительные эффекты.

Композиторы-авангардисты уделяли максимум внимания составлению оригинальных по тембру соноров, в том числе созданию разных вариантов сочетаний традиционных звуков со звуками немзыкальными. Например, в инструментальный состав «Флуоресценций» Кшиштофа Пендерецкого⁸⁴ привлечены сирена, трещотка, пищащая машинка, исполняющая развернутое соло, электрические звонки, пила, стеклянные, металлические и деревянные предметы. Средняя часть «Флуоресценций» — инвенция на один звук — *do*, по-разному освещаемый тембрами оркестра.

В «Анакласисе», «Полиморфии», «De natura sonoris № 1» и других сочинениях Пендерецкого отражены достаточно драматические звуковые коллизии. В начале Первого струнного квартета из шумовых элементов (ударов о гриф пальцами левой руки — *senza arco*, потрескиваний — *col legno*) постепенно возникают отдельные, более определенные звуки. На второй мину-

⁸⁴ Международный фестиваль современной музыки «Варшавская осень», впервые прошедший в 1956 году, а с 1958-го ставший ежегодным, открыл дорогу музыке авангарда, послужил толчком к бурному развитию новых тенденций в польской композиторской школе. Яркое художественное воплощение соноризм нашел в творчестве Х. Гурецкого («Генезис-II», «Инструментальные напевы», 1962), Р. Хаубеншток-Рамати («Симфония тембров», 1957). Особенно много в этом направлении сделал К. Пендерецкий.

те сочинения утверждается их высотная рельефность, на третьей минуте многозвучия меняют свои конфигурации, превращаясь из точек в линии, далее звук вновь теряет высотную определенность (игра за подставкой, на подгрифнике). На эффекте «рождения» звука построена и композиция «Полиморфия», динамика которого — общее неукротимое нарастание, ведущее в финале к до-мажорному аккорду [92]. «У Пендерецкого... композиция во многом... выступает как результат, определяемый свойствами сонорного материала, естественными законами его развертывания» [70, с. 42].

Для создания соноров могут использоваться разные техники и методы письма. Альфред Шнитке, сравнивая методы творческой работы разных композиторов, отмечает: «Внешне сходные 60-строчные партитуры Лигети и Пендерецкого созданы совершенно противоположными способами — для одного первым представлением о будущем музыки является ее полифоническая ткань, тембровое же воплощение — производный фактор, для другого же сочинение начинается с тембрового плана, реализуемого при помощи многоголосия» [86, с. 49].

Дьердь Лигети в 1950–1960-е годы развивал технику *микрполифонии* (термин композитора): «Вы слышите непроницаемую структуру, нечто вроде плотно сотканной паутины. Я сохранил мелодические линии, и они управляются правилами, подобными тем, которые были у Палестрины или фламандцев... Но полифоническая структура не анализируется, не прослушивается. <...> Я называю это микрополифонией» [24, с. 91]. Известно, что Лигети указывал на лежащую в основе его музыки идею «замороженного времени», проявляющуюся в кажущейся статичности, погружение слушателя в «состояние», в особую рода «вчувствование». «Текст-ткань», «текст-паутина» (термины Р. Барта) — своего рода индивидуальный «Лигети-стиль» (термин Д. Лигети) — можно отнести к особой, *микрполифонической сонорике* (наш термин). Его «статическая сонорная композиция, основанная на идее движущейся темброфактуры — пластов, линий, точек, — прочно вошла в арсенал современной музыки, оказавшись близкой композиторам самых разных школ и индивидуальностей» [82, с. 6].

В разные периоды творчества авторской манере Лигети присуща полифоничность мышления. В Куге из Реквиема для

сопрано, меццо-сопрано, двух хоров и оркестра (1963–1965) — двадцатиголосном контрапунктическом образовании — отдельные голоса не прослеживаются. «То, что мы слышим, есть ткань, узор, совокупность многих голосов. В качестве результата мы получаем нечто неохватное», — отмечал сам композитор [24, с. 90]. К произведениям этого периода также относятся «Атмосферы» (1961), «Volumina» для органа (1961–1962), «Симфоническая поэма» (1962), «Приключения» для трех певцов и семи инструменталистов (1962–1963).

В произведениях, написанных после 1966 года, например «Cello concerto» (1966), «Lontano» для большого оркестра (1967), «Continuum» для клавесина (1968), «Camber concerto» для тринадцати инструменталистов, «Мелодия» для оркестра, Лигети начал «уточнять плотную полифоническую сетку», делать микрополифонию «менее *micro*». Таким образом, мелодические линии становятся более различимыми, хотя и продолжают находиться в специфичном звукотембровом контексте. Можно сказать, ориентируясь на классификацию А. Маклыгина, что произошло некоторое движение от сонористики в сторону сонорики.

Комментируя «Clocs & Clouds» (1972–1973), Лигети описывает, как из кластера, заполненного «ползучими» линиями, медленно, постепенно возникает «очень ясная мелодическая модель, которая затем опять погружается в плотную структуру» [24, с. 91–92]. Здесь можно провести некую параллель с началом Первого струнного квартета Пендерецкого. А. Алексеева также отмечает, что наибольший художественный эффект от применения сонорных звучаний возникает при соединении их с другими, контрастными формами организации музыкального материала. Например, во второй части Концерта для фагота и низких струнных Софьи Губайдуллиной от красочных сонорных кластеров пермутации ведут к одному выдержанному тону.

Контрастное преподнесение полярных образов и состояний, характерное для музыки Вареза, отмечено и в его «Электронной поэме», где за продолжительным низким колокольным спектром следует резкое мелкое постукивание (основанное на фильтрации шума), которое сменяется сиренообразными звуками, глиссандирующими по всему диапазону. Первая, шумовая, часть поэмы противопоставляется второй части, основанной на гармоническом спектре (генерируемом осцилляторами)

в сочетании со звучанием гласных на разных языках. Таким образом, в сонористике основным средством членения и артикуляции становятся контрасты плотности и разреженности звуковых масс, различной тембровой окрашенности ткани.

Большую роль в разработке сонорной стороны музыкальной композиции сыграл Карлхайнц Штокхаузен. Во многих сочинениях композитора 1960-х годов предусматривается живая интерпретация³⁵ (*live performance, live electronic music*) электронных звучаний. Например, в «Микрофонии-I»³⁶ (1961) два исполнителя играют на тамтамах с помощью различных предметов (от традиционных деревянных молоточков до кухонной утвари), другая пара исполнителей перемещает вокруг тамтама микрофоны, в то время как еще два музыканта, находясь среди слушателей, обрабатывают полученные звуки на синтезаторах.

«Живая» обработка акустических инструментов является центральным элементом многих последующих произведений Штокхаузена. «Микстуры» (1964) — сочинение, где звучание традиционного оркестра трансформируется при помощи кольцевых модуляторов, образуя некую разновидность тембровой композиции, которая прежде была возможна только в студии электронной музыки. Слушатели видят музыкантов, играющих традиционным способом, но воспринимаемый звук сильно отличается от обычного оркестрового звучания.

«Микстуры» существуют в двух версиях: для оркестра и для ансамбля из 35 или 37 музыкантов, включая дирижера, 4 исполнителей на деревянных духовых, 8 — в группе струнных, играющих смычком, 8 — струнных *pizzicato*, 4 — на медных духовых, 3 — на ударных, 4 — на генераторах синусоидальных волн, 2 или 4 звукорежиссеров, контролирующих микшеры, и звукорежиссера, контролирующего пространственное распространение звука.

Штокхаузен уделяет особое внимание так называемой *пространственной* (или «пятимерной» — высота, длительность, интенсивность, тембр, пространство) музыке. В «Группах»

³⁵ В 1960–1970-е годы в Западной Европе и США появился целый ряд групп, работающих в жанре «live electronic music».

³⁶ Возможно, «Mikrophonie I» является первым случаем использования микрофона в качестве музыкального инструмента, откуда и произошло название Mikrophonie (Mikrophony): MICROphone + symphony.

(1955–1957) предписано размещение трех оркестров вдоль передней и боковых стен концертного зала. Подобные требования выдвинуты и в сочинении «Carpe» (1958–1960) для четырех оркестров и четырех хоров.

Сонористические композиции могут быть созданы различными способами, например с применением ладовой организации, алеаторики, сериализма, пуантилизма. По словам Е. Назайкинского, «связь сонорности с композицией может быть различной, даже противоположной по направленности». Исследователь различает *две ветви сонорности*:

— *Объемная, полихромная, магматическая, дисперсная* и тому подобная *сонорность*. Встречается в сочинениях многих польских композиторов второй половины XX века, в опусах Альфреда Шнитке, Эдисона Денисова, Карлхайнца Штокхаузена, Дьердя Лигети и многих других. Проявляется в произведениях «алеаторического, или звукописного, характера, ориентированных не на тоны, а на краски», где «нота перестает быть отдельным предметом восприятия». В этом виде сонорности «старые средства используются по-новому, изобретаются приемы, не встречавшиеся ранее, возникают новые соединения, необычно трактуются традиционные инструменты».

— *Пуантильная, или пуантилистическая, сонорность*. Является следствием композиционно обусловленной трактовки каждого отдельного звука как логически значимого элемента [70, с. 42–47].

Пуантилизм (франц. *pointiller* — писать точками) — специфический тип музыкального письма, при котором отдельный тон (или интервал) выполняет функциональные обязанности темы. Этот метод представляет собой кардинальную противоположность технике звукокрасочных пластов. Элементы пуантилизма присутствуют в алеаторных, технических, серийных композициях, в свободно атональной музыке. Среди произведений пуантилистского стиля — «Молоток без мастера» для голоса (альта), флейты, альты, гитары, вибратона, ксилоримбы на слова Р. Шара (1955), «Структуры» для двух фортепиано (1952) Пьера Булеза, «Преобразование II» для фортепиано, ударных и двух магнитофонов (1958–1960) Маурисио Кагеля, Фортепианная пьеса XI (1954–1961) Карлхайнца Штокхаузена и другие сочинения.

Основы пуантилизма, по сведениям Ц. Когоутека, заложил Антон Веберн в Струнном трио ор. 20 (1927) и Симфонии ор. 21 для кларнета, бас-кларнета, двух валторн, арфы, скрипок, альтов и виолончелей (1928). Чаще всего пуантилизм проявляется в сочинениях, организованных сериальной техникой, когда принцип серийности распространяется в том числе на регистры. «Составляющие серию строго фиксированные высотные точки располагаются на далеких расстояниях друг от друга и прослаиваются паузами, звуковосотные интервалы между ними разделяют, а не связывают их...» [70, с. 42]. В пуантилистическом сочинении высотно очерченные звуки выступают как самостоятельные, автономные, не связанные привычными интонационными отношениями.

Очевидно, что роль сонорности для самых различных течений авангарда 1950–1960-х годов нельзя переоценить. Очень многие из перечисленных сонористических нововведений были восприняты композиторами и слушательской аудиторией и довольно активно используются в современной творческой практике.

Глава III

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ВОСПРИЯТИЕ ЗАРУБЕЖНОГО АВАНГАРДА 1950–1960-х ГОДОВ

3.1. КОМПОЗИТОРЫ И КРИТИКИ О ХАРАКТЕРЕ ВОСПРИЯТИЯ ПРОИЗВЕДЕНИЙ МУЗЫКАЛЬНОГО АВАНГАРДА

Феномен литературного творчества композиторов не теряет своего значения и в XX веке, становясь одним из способов популяризации новых композиционных методов. Раскрытие и обоснование содержания *собственных открытий* в области теории претворяется в своеобразные *художественные манифесты*. Они представляют собой «текст, концентрированно воплощающий пафос новой ориентации в творчестве и совмещающий критику унаследованных традиций с декларацией новых идей» [86, с. 53]. В качестве примеров можно привести манифесты итальянских футуристов группы Филиппо Маринетти, проект «Свободная музыка» Николая Кульбина, манифесты Михаила Матюцина, Артура Лурье, Ивана Вышнеградского и др.

Помимо художественных манифестов, специфическим феноменом музыкальной культуры второй половины XX века стало подробное описание композитором своего сочинения — *авторский анализ* (термин А. Соколова). Как правило, это комментарий к структурной стороне сочинения. Ценность авторского анализа — в *формировании установки на восприятие сочинения, приближенное к композиторскому восприятию*. Слово художника является одним из инструментов постижения произведения искусства.

Интенсивная эволюция композиционных техник способствовала тому, что так называемым *композиторским музыковедом*

нием занимались многие авангардисты, в их числе Булез, Лейбовиц, Аймерт, Штокхаузен, Ксенакис, Лигети, Ноно, Кейдж и др. Н. Гуляницкая следующим образом определяет круг проблем, поднимаемых в литературных опусах композиторов:

- философско-эстетические вопросы;
- религиозное сознание;
- художественный стиль;
- техника музыкальной композиции;
- проблема взаимодействия искусства и науки.

Как видим, вопросы художественного восприятия музыки не выделены в отдельный пункт. Однако высказывания композиторов на данную тему можно обнаружить в ряде литературных свидетельств. Подчеркнем, что в XX веке усилилась сторона авторского высказывания, направленная на проблемы восприятия музыки. Композиторское слово выразилось в различных жанрах: монографиях, лекциях, учебниках, статьях, интервью, аннотациях к выпускаемым пластинкам, нотным изданиям.

Мы попытались проанализировать высказывания не только авторов, но и музыкальных критиков, искусствоведов, исследователей культуры по проблематике, касающейся характера восприятия произведений музыкального авангарда. Комплексный анализ композиторской и критической мысли позволяет получить более достоверную картину функционирования сочинений авангардной стилистики, так как авторские представления о собственной музыке могут отличаться от слушательской, музыковедческой точки зрения.

Среди наиболее общих мест — характеристика **авангардизма как явления**, акцент на стремлении обновить не только художественную практику, включая взаимоотношения художника с жизнью, язык самого искусства, но и *психологические механизмы эстетического воздействия* на зрителя, слушателя, читателя. Например, И. Лисаковский, перечисляя идейно-методологические обоснования авангардистского искусства, называет «особые, отличные от прошлых эпох особенности и возможности восприятия современного человека» [54, с. 8]. А. Соколов также утверждает, что понятие «сложность для восприятия» является исторически подвижным и «ухо современного слушателя приучено к гораздо более дифференцированному слышанию, чем ухо слушателя прошлого века» [85, с. 105]. Необходимо

помнить, что *адекватное восприятие произведения искусства* возможно только в контексте *осмысления всех художественных достижений эпохи*.

Причем «признание» слушательских масс может проявиться через довольно длительный промежуток времени от момента создания произведения. Высказывание Василия Кандинского поддерживает это предположение: «Можно ли найти человека, который мог бы утверждать, что только песня или опера представляют истинную сущность музыки и что чистая симфоническая музыка интеллектуальна и искусственна, что и ведет в тупик? Бывали времена, когда можно было услышать такие утверждения» [36, т. 2, с. 286]. Можно допустить, что и принятие авангардного стиля широкой аудиторией произойдет лишь через многие десятки лет.

Курт Закс, говоря об искусстве, обладающем неограниченной свободой и постоянным стремлением к новизне, называл его «верным зеркалом человека». Музыка — своеобразное звуковое отражение времени, в ней запечатлено стремление человека выразить свое отношение к эпохе, в которую он живет. Даже самое крайнее проявление авангарда имеет предпосылку для появления и всегда найдет «своего» слушателя, нуждающегося в художественном освоении подобного языка.

Многочисленные суждения свидетельствуют о трудности восприятия *сериальной техники*. Янис Ксенакис в статье «Кризис сериальной музыки» констатировал, что она «разрушается благодаря своей сложности. То, что в ней слышится, представляет собой на самом деле лишь груды звуков в различных регистрах. Необычайная сложность не позволяет при слушании следовать за сплетением линий» [43, с. 124].

В работе С. Курбатской [47] описывается следующий эксперимент: реципиентам демонстрировались три пьесы, две из которых взяты из работы Б. Шеффера «Классики додекафонии», а одна составлена исследователем в двенадцатитоновой технике как упражнение, умышленно без всякой художественной идеи. Оказалось, что многие музыканты не смогли различить среди предложенных примеров «классические» образцы. Таким образом, даже восприятие профессионалов конца XX века не носит «устоявшегося» характера по отношению к сравнительно новым композиционным системам.

Серийная музыка, предшествовавшая сериальной технике (более «простая»), *уже требует иной установки на восприятие*. Василий Кандинский еще в 1911 году восхищался серийной музыкой: «Шенберг... открыл золотые россыпи *новой красоты*. Музыка Шенберга вводит нас в новое царство, где музыкальные переживания являются уже не акустическими, а чисто *психическими*. Здесь начинается музыка будущего» [37, с. 34]. Кандинский не просто демонстрирует установку на восприятие музыки, а акцентирует ее эмоционально-психологическую, художественную сторону.

Сам Шенберг не принимал обвинений в заведомой элитарности своих сочинений, советуя не искать напрасно серии в его произведениях: «Играйте как Чайковского!» Причем композитор был уверен, что вариативность преподнесения двенадцатитоновых серий не усложняет восприятие, сравнивая узнавание серий с узнаванием обычных предметов в разных ракурсах. Антон Веберн, организуя музыку по большему количеству параметров, чем Шенберг, также был убежден в ее адекватном слушательском восприятии: «Через пятьдесят лет ее даже дети поймут... будут петь» [26, с. 33].

Кульминацией поствеберновского сериализма в музыкальном авангарде 1950–1960-х годов, по характеристике А. Пуссера, являются «Структуры» для двух фортепиано (1952) Пьера Булеза. Стремление композитора исключить любые повторения, симметрию, обеспечить непрерывное обновление и непредсказуемость, безусловно, представляет трудность для восприятия, требует особой аналитической установки.

Сам Булез, пытаясь объективно оценить художественное воздействие своих произведений, писал о сериализме 1950-х годов: «Сочинения этого периода... чрезвычайно негибки во всех своих аспектах; элементы... яростно сопротивляются произвольно установленным, чуждым им схемам; они начинают мстить; сочинение теряет организацию; оно плохо звучит...» [86, с. 143]. Избыточная сложность фактурных переплетений, нагроможденные звукового материала выходят за границы возможностей восприятия. Слух должен следить за развитием «звукового сюжета», но если он перенасыщен, то проникновение в смысл становится невозможным.

Новаторством стал перенос акцентов на выразительные средства, ранее занимавшие «подчиненное», второстепенное положение в музыкальном сочинении. Многопараметровые композиции впервые уравнивали в правах «с издавна считавшимися фундаментом формообразования высотой и длительностью звука иные звуковые характеристики: громкость, тембр, пространственную локализацию» [85, с. 142]. Закономерно, что слушательское восприятие также должно перестроиться в связи с расширившимися композиторскими возможностями.

Согласно выводам В. Петрова, с конца 1950-х до начала 1970-х годов в социально-гуманитарных науках доминировало *аналитическое мышление*. Это утверждение можно отнести и к ситуации в музыкальном искусстве, в частности, к авангардным тенденциям, реализовавшимся в сериализме, стохастической музыке.

Слушательское восприятие сталкивается с новыми, специфическими задачами, так как «с точки зрения технического и научно-информационного обеспечения музыка современности представляет нечто принципиально новое по сравнению со всеми предыдущими веками и ее неслышимая техническая часть становится более важной, нежели ее слышимое содержание» [63, с. 14]. Большая подготовительная работа композитора, составляющего таблицы серий или «рассчитывающего» сочинение по сложным математическим законам, превращается в самостоятельное своеобразное произведение, недоступное слушателю. Причем признание структуры опуса самоценной стороной задает определенную психологическую установку как в самом процессе композиторского творчества, так и в процессе слушательского восприятия.

Проблемой музыкального структурализма является расхождение наблюдаемого нотного текста и звучащего материала. Музыкальная ткань тотально-сериального произведения, например строго выстроенная графически по принципу канона, не воспринимается слушателем как имитационная полифония. Сонорная музыка (речь о *микрополифонии*), по мнению А. Соколова, также «может послужить... убедительной иллюстрацией несовпадения видимого и слышимого: детально выписанные партитуры, визуально воспринимаемые как полифоническая ткань, для слуха оказываются недифференцированным

красочным звуковым потоком с неуловимо меняющимися характеристиками» [85, с. 119].

Зачастую для самих композиторов нотный материал, как бы саморазвивающийся по внутренним законам (например в структурализме), не всегда оказывался контролируемым. Игорь Стравинский признавался, что во время сочинения пьесы с помощью серийной техники слышать все невозможно. Зато потом бывает много «интересных неожиданностей». Х. Штуккеншмидт обращает внимание на то, что сериальная техника «не учитывает акустические условия, слуховую практику и поэтому часто вынуждена расплачиваться тем, что ее результаты недоступны слуху» [40, с. 181].

Однако многие исследователи авангарда отмечают, что даже рационалистически настроенные композиторы не только *допускали изменения в строгих композиционных схемах*, но и в обязательном порядке руководствовались собственными музыкальными ощущениями. Об этом, в частности, не раз говорил П. Булез. К. Штокхаузен в своих публикациях часто обращается к проблеме «адекватного слышания музыки». А. Шенберг, руководствуясь способностью человеческой памяти, был убежден в важности повтора, считая, что соотношение повторения и изменения следует дозировать в зависимости от жанра, характера сочинения и от аудитории, на которую оно рассчитано. Таким образом, при сочинении музыки даже у самого ярого апологета композиционных правил появляется интуитивное стремление *нарушать строгие законы ради определенной художественной идеи*, более успешного слушательского восприятия.

Появление сериального метода письма было закономерным этапом музыкальной эволюции: «Конструирование из звукового материала — такова цель изоциренных стратегий и техник, которые разрабатывались... западными композиторами на всем протяжении последнего тысячелетия. Ради этого под контроль брались все управляемые характеристики звука...» [40, с. 48]. *Алеаторический метод*, будучи своеобразной антитезой сериальности, освобождает звук и композицию в целом от однозначного толкования, *усиливая вариативность в художественном восприятии сочинения*.

Отмечено, что «ритм» истории культуры связан с попеременным лидированием рационального (ratio) и интуитивного

(sensus) начала, доминантности лево- или правополушарного мышления. А. Соколов утверждает, что в середине XX века оба эти вектора достигают своего апогея. Кульминация *ratio* выражена в структурализме 1950-х годов, кульминация *sensus* — в таких явлениях, как свободная алеаторика Джона Кейджа или «интуитивная музыка» Карлхайнца Штокхаузена.

Пьер Булез полагал, что для постижения алеаторических композиций необходим *иной способ слушания*, чем в сериальных сочинениях с заранее определенными параметрами. Параллельное развитие сериализма и алеаторики создавало дополнительную сложность для слушателя авангардных сочинений, так как ему предстояло освоить особые установки на восприятие обоих направлений.

Согласно теории В. Медушевского, психологические факторы восприятия музыки подразумевают особого рода *прогнозирование*, которое осуществляется путем распространения возникшего слухового впечатления на дальнейшее развитие материала. Слушательские ожидания в неограниченной алеаторике будут очень зыбкими, так как налицо слабые связи элементов текста.

Г. Орлов замечает, что алеаторические произведения представляют собой непредсказуемый поток звучаний, «заведомо лишенный логики», и слушатель вынужден «артикулировать, подразделять, группировать, соотносить» «на свой страх и риск». Алеаторическая музыка, по мнению исследователя, не предполагает «понимания, поисков вложенного в нее смысла» [40, с. 212].

Действительно, применяя принцип алеаторики, исполнители пребывают в состоянии импровизации, зачастую не имея в основе заданного интонационного зерна, что может показаться проблемой (особенно в ансамблевых и оркестровых сочинениях). Однако кажущееся отсутствие логики на самом деле является своеобразной *полифонией логики*, так как каждый из исполнителей вкладывает определенный смысл в ход импровизации своей партии. В любом случае у слушателя есть возможность следить за «общением», пусть и непредсказуемым, всех инструментальных персонажей. Чем больше он музыкально развит, тем интереснее для него будет подобная игра.

С позиций *стохастической теории* Я. Ксенакис критикует тотальный сериализм за ограниченное понимание причинности,

а алеаторику — за отрицание причинности. «Золотая середина» — в применении вероятностных законов, так как они распространяются и на закономерности функционирования человеческой психики, следовательно поэтому адекватное восприятие стохастической музыки возможно. По убеждению композитора, вероятностные закономерности, лежащие в основе его сочинений, распространяются в том числе и на закономерности функционирования человеческой психики, поэтому адекватное восприятие стохастической музыки возможно. Но здесь оно связано с целенаправленным «вслушиванием» в звуковую ткань и определенными интеллектуальными усилиями.

Утверждения о неприятии во внимание авангардистами коммуникативной стороны существования их музыки в своем большинстве беспочвенны. Ксенакиса, в частности, интересовали и проблемы слушательского восприятия стохастических композиций. В книге «Формализованная музыка» он задает вопросы: «Сохраняет ли эта музыка при многократном прослушивании свой эффект неожиданности? Не превращается ли она благодаря памяти в собрание предвидимых событий несмотря на то, что закономерности ее возникают на основе случая?» [43, с. 118].

Ю. Кон отмечает, что «даже весьма искушенный слушатель далеко не сразу может найти путеводную нить в той звуковой массе, которую обрушивает на него Ксенакис» [43, с. 133]. Однако сам композитор убежден, что «только при первом прослушивании такая данность может показаться алеаторической. Затем, при последовательных повторных прослушиваниях, отношения между событиями, выступающие как “случайные”, образуют сеть, которая приобретает смысл в сознании слушателя и порождает некую “особую” логику, новую связь, способную удовлетворить его интеллект в той же мере, что и его эстетическое чувство» [43, с. 118].

Примечательно, что не все исследователи отрицают адекватное восприятие стохастических произведений. Э. Денисов подчеркивает, что музыка Ксенакиса производит чрезвычайно сильное впечатление. Также А. Соколов убежден, что Ксенакис придает «большое значение эмоционально-художественному воздействию на слушателя, пробуждению в нем ярких, образно-поэтических ассоциаций» [86, с. 164].

В творческой концепции Ксенакиса есть место разнообразным способам композиции, которые действительно не всегда возможно отличить друг от друга. Ю. Кон, например, отмечает, что при непосредственном слушании «свободной стохастической музыки» и «марковской стохастической музыки» различие в методах сочинения остается незаметным. Математические формулы, которыми руководствуется Ксенакис, составляют «невидимую» и, главное, «неслышимую» часть сочинения. При акустической реализации произведений в основном невозможно определить, каким именно математическим аппаратом пользовался автор. Однако композитор считал, что раз стохастические закономерности распространяются на все явления природы, то они вполне естественны и для человеческой психики. Музыкальное произведение, созданное на основе этих законов, независимо от примененных формул должно вызывать, по мнению Ксенакиса, адекватное восприятие и понимание.

При непосредственном восприятии сочинений «стохастического» метода выделяется так называемая «гетерономная музыка» (термин Ксенакиса), корни которой уходят в традиции народной музыки, где антифонность использовалась как игровой элемент действия. Характерным качеством гетерономной музыки является «внешний конфликт», а при ее создании используется математический аппарат «теории игр». Этому виду сочинения в книге Я. Ксенакиса «Формализованная музыка» посвящена глава «Музыкальная стратегия».

Примером такого рода композиции могут служить произведения «Дуэль» и «Стратегия» для двух оркестров, расположенных лицом друг к другу. По окончании исполнения специальные судьи или выполняющие их функции автоматы определяют «победителя» соревнования. А. Соколов отмечает, что «предварительная разработка правил этой игры, заключение определенной “договоренности” между исполнителями становится логической основой произведения и одновременно достаточно четкой установкой на его восприятие слушателями» [86, с. 146]. Таким образом, «соревновательный» фактор, установленные композитором и известные слушателям правила «игры», «внешний конфликт», антифонное начало этого рода произведений предоставляют дополнительную опору для восприятия.

На протяжении XX века музыкальное восприятие активно эволюционирует. В последние десятилетия усилилось **сонорное восприятие**, наиболее ярко проявляющееся именно при столкновении с новым, необычным в стилистически-языковом отношении музыкальным явлением.

Активизации восприятия, по мнению некоторых исследователей, способствует, в частности, и введение *немузыкальных звуков* в традиционную музыкальную палитру. Конструктивное использование в авангардных композициях конкретных звуков, шумов является, таким образом, одним из свидетельств усиления коммуникативной функции. В частности, Ф. Винкель подчеркивает: «Мы все яснее понимаем, что шумы так же важны, как согласные в сочетании с гласными. Они фактически неизбежны... Шумы... могут подчеркивать или размывать звуковую картину, усиливая тем самым коммуникативные возможности музыки» [121, с. 112]. Незнакомое звучание, по мнению Г. Орлова, инициирует перечень вопросов, связанных с его природой, что активизирует восприятие, вызывает эмоциональный отклик, который находит выражение в концептуальных умозаключениях, словесных определениях. Действительно, на наш взгляд, современный слушатель уже принял наличие шумов в музыкальной композиции как необходимый художественный атрибут, они стали частью его тезауруса.

Отметим, что сонорное восприятие функционирует в противоположных по формообразующей идее музыкальных технологиях, но функционирование это различно. В частности, пуантилистическая музыка «требует умения сконцентрироваться на отдельном звуке как полноправной смысловой единице, сонористика — погружения в вибрирующую звуковую массу, темброво и высотно недифференцированное звуковое поле» [121, с. 104].

Можно отметить новый поворот в восприятии музыки, связанный с вовлечением в композицию **пространственного** фактора. Слушатель, помимо прочих выразительных моментов, может оценивать динамические отношения между звуковыми элементами, дистанции между ними, направления движения. Исследователи указывают на специфическое участие бинаурального слуха¹,

¹ Бинауральный слух (от лат. *bini* — два и *auricula* — ухо) — получение звуковой информации, поступающей через оба уха.

зрения, двигательных реакций и мышечных ощущений в контакте с динамично меняющимся звучащим пространством. Уникальные положения и перемещения каждого из исполнителей произведений **инструментального театра** также являются одним из факторов множественности акустической трактовки и неповторимости восприятия слушателем сочинений пространственной музыки.

Необходимо заметить, что развитие музыкального инструментария шло в тесной корреляции с эволюцией самой музыки и художественного восприятия. В сочинениях **технической музыки** пространственный фактор, специфика восприятия пространственных компонентов приобрели особую остроту. Процесс возникновения, развития звука, его перемещения по концертному залу, создание новых тембров, постижение их структуры объективно требовали нового типа слушательского восприятия. К. Штокхаузен констатировал: «...мы научились буквально слышать по-новому. По сравнению с прошлым нам определено нужен звуковой микроскоп...» [85, с. 60].

Одну из проблем в восприятии технической музыки исследователи видят в перемещении композиторских усилий на уровень отдельного звука, при которых общая форма зачастую остается без их внимания. «Если выразить это более резкими словами — собственно композиция — это звук, а как он встроится в общую связь — многим композиторам совершенно безразлично. По этой причине многие компьютерные музыкальные произведения представляют собой смесь технических структурных сложностей, трудно воспринимаемых слушателями, и музыкальной банальности, тем более ощутимой» [66, с. 218]. Отметим: эксперименты П. Форназари и Е. Гадлиардо (1978) показали, что язык электронной музыки в гораздо меньшей степени близок естественному по сбалансированности стохастических и детерминистических компонентов, чем язык классической музыки.

Произведения технической музыки, воплощенные лишь на звуконосителе и не зафиксированные нотным текстом, изначально предполагают отсутствие исполнительского звена. На традиционных концертах академической музыки слушатель инстинктивно поворачивается к источнику звука, визуально контактирует с исполнителем; подобный контакт, в частности

в электронной музыке, невозможен, что может проявиться для ряда слушателей в некотором, даже неосознаваемом, дискомфорте.

В результате все более усложняющейся техники появилась еще одна проблема, часто затрагиваемая, например, Ксенакисом: техник-дилетант в музыке противостоит композитору-дилетанту в технике. «Музыканты, пользующиеся компьютерами, несведущи в отношении теорий базового порядка, и особенно математических, физических и акустических. <...> Ученые, имеющие доступ к компьютерной технологии, испытывают комплекс неполноценности перед музыкальной эстетикой <...> они жонглируют математическими инструментами и электронными игрушками, не понимая художественного качества своей музыкальной продукции» [84, с. 25]. Очевидно, что решение проблемы лежит в сближении технических и художественных знаний в воспитании музыканта².

Помимо критики определенных направлений, многочисленные высказывания композиторов и музыковедов посвящены вопросам общего характера. Сложности анализа **особенностей формообразования** авангардного сочинения создают проблему адекватности не только слушательского восприятия, но и музыковедческого исследования. Для композиторов XX века характерно отклонение от каких бы то ни было эталонов формы-композиции, нежелание задерживаться даже на собственной удачной находке в области музыкальной структуры, следствием чего оказывается проблема логической организации произведения. Избегая «проторенных путей», композитор вынужден заранее специально обдумывать структурную основу сочинения. В соответствии с этим и композиционные модели современных произведений всегда претендуют на неповторимость и максимальную оригинальность. Таким образом, поскольку практически каждое произведение является *индивидуально организованным «проектом»*, то и закономерности восприятия становятся более релевантными.

Типологию композиционных моделей авангардной музыки А. Соколов выводит по способу их фиксации:

² В настоящее время это успешно практикуется, например, в Санкт-Петербургском Гуманитарном университете профсоюзов на кафедре звукорежиссуры.

1) *модели, представляющие план, близкий обычной схеме формы композиции*, но, в силу подчеркнутой оригинальности структуры, лишенный типовых символов (главная партия, разработка и т. п.). Основан на условных композиторских обозначениях с дополнительными словесными пояснениями;

2) *модели «иконического» типа* — визуально воспринимаемая графическая структура (чертеж), свободно проецируемая в последующей стадии творчества на звуковую материю;

3) *математические модели*, основанные на символике соответствующего аппарата (матрица, таблица и т. п.), способные в принципе определять связь всех компонентов и сторон произведения [86, с. 98].

Анализируя проблему восприятия формы, Г. Орлов полагает, что «о наличии музыкального порядка нам говорят не анализ и логическое рассуждение, а опыт и интуиция», в связи с чем выделяет следующие уровни этого «порядка», являющиеся определенными опорами для адекватного слушания:

1) *феноменальный порядок* — наблюдается в звуковом облике уникального музыкального акта;

2) *формальный порядок* — закрепляется в нотной записи и сохраняется при исполнительских интерпретациях;

3) *родовой порядок* — определяется нормативными формами, например фуги, сонатной формы и т. д.;

4) *культурно-детерминированный порядок* — распознается в специфических свойствах звучания музыки, коренящихся в характерных для данной культуры ментальных и чувственных установках;

5) *архетипический порядок* — отражает наиболее глубокие принципы опыта из культурно освоенных моделей, в частности способы понимания или переживания времени [40, с. 84–85].

Не каждое из авангардных сочинений обладает всеми перечисленными порядками. Часто отсутствует родовой, культурно-детерминированный порядок. Формальный порядок также может носить весьма специфичный характер. Например, конкретная и электронная музыка существует только на звуконосителе и звукозапись получает статус особого музыкального объекта. В алеаторике даже частично зафиксированный нотный текст в живом исполнении представляет собой бесконечные интерпретации. Таким образом, слушатель вынужден ограничиваться

лишь отдельными «порядками» по классификации Орлова, что, очевидно, ведет к определенным трудностям при восприятии.

Одной из проблем авангарда является *внешнее сходство* при восприятии *различных* по своей сущности, способу создания явлений. Это отмечают и критики, и композиторы: «Известно, что результаты применения этих разнородных “техник” бывают порой удивительно схожи, причем далеко не всегда в процессе непосредственного слушания можно определить композиторское *credo*» [43, с. 106].

А. Соколов обращает внимание на то, что тотальная организованность сериализма на слух ощущается как хаос³, предельный динамизм задуманных структурных преобразований обращивается при восприятии музыки экстрактом статики. Подобного мнения придерживается и Д. Житомирский, ссылаясь на творчество К. Штокхаузена, П. Булеза, Я. Ксенакиса. Исследователь подчеркивает, что, несмотря на строго организованные и мотивированные абстрактной теорией акустические и ритмические элементы их сочинений, в реальном звучании они воспринимаются как случайные, представляя собой парадоксальное явление «структурированного хаоса». Причем к аналогичным слуховым результатам приводит применение алеаторики в творчестве Д. Кейджа, Ф. Донатони и других авторов. Таким образом, отмечают равную непредсказуемость хептенингов с их алеаторической основой и так называемых сверхдетерминированных композиций.

Судя по многочисленным статьям, лекциям, интервью, композиторы отдавали себе отчет в сложности восприятия собственной музыки, знали о неоднозначной слушательской реакции: «Если публика не в состоянии понять новые музыкальные произведения, она судит о них поверхностно и обвиняет композитора в сплошном умствовании, в намерении поиздеваться над слушателями... и во многих других абсурдных вещах. Сбитая с толку новизной, публика не догадывается, что в отсутствии понимания следует винить только себя. Вполне естественно,

³ Причем эти «обратные эффекты» при восприятии сериальных произведений иногда специально обыгрывались композиторами. Например, один из эпизодов Первой симфонии А. Шнитке (тт. 63–75) передает образ вселенского Хаоса, противостоящего человеку. Строгая «сериальная техника, использованная здесь, оказывается безошибочно найденным средством» [85, с. 86].

что рядовой слушатель может не понять новое сочинение ни при первом знакомстве, ни после многократного прослушивания...» [116, с. 176]. Дополним, что лишь очень небольшой процент «рядовых» слушателей, не получивших удовлетворения от авангардной музыки, поставит себе цель понять сочинение путем «многократного прослушивания»...

Е. Волкова пишет, что «при повторном... восприятии ожидание направлено не только на повторение-подтверждение, но и на улавливание нюансов исполнения» [14, с. 186–187]. Структура любого, а тем более авангардного сочинения постигается в процессе многократного ознакомления с произведением, что позволяет обнаружить новые для слушателя художественные выразительные средства, новые смысловые связи. Томас Манн замечал, что музыкой можно наслаждаться лишь тогда, когда знаешь ее заранее. Однако и первое впечатление от произведения неповторимо. Поэтому в нашем эксперименте⁴ каждое сочинение звучало лишь единожды, так как особенный интерес, на наш взгляд, представляет первоначальное впечатление от музыки. Именно от него зависит, захочет ли человек во второй раз испытать воздействие авангардного стиля, пойдет ли он на концерт авангардной музыки.

В. Стрэттон и А. Залановски изучали факторы, влияющие на успешность релаксации⁵ от услышанной музыки. Выяснилось, что если тип музыки совпадает с предпочитаемым, релаксация наступает быстрее и полнее. По результатам их исследования, *атональная* музыка значительно реже *тональной* музыки разных жанров вызывает художественное удовлетворение. Существует гипотеза о связи определенных тональностей с конкретными представлениями, эмоциями. Причину трудностей в восприятии атональной музыки исследователи видят в отсутствии возможности формирования релаксационных образов, способствующих психологическому расслаблению, поскольку они не поддерживаются ни одной тональностью. Однако, на наш взгляд, существует множество других выразительных средств, способных при необходимости содействовать формированию того или иного представления.

⁴ См. главу 3 (3.3) данной книги.

⁵ Здесь — в смысле психофизиологического расслабления.

«Контактные линзы культуры» (определение Г. Орлова) не позволяют воспринимать вещи в их уникальной неповторимости, непременно ассоциируя, сравнивая феномен с другими феноменами. Одним из самых популярных «обвинений», предъявляемых авангардной музыке, является «отсутствие мелодии». Д. Житомирский, характеризуя сочинения музыкального авангарда в целом, отмечает исчезновение осмысленной интонации, а вместе с ней и логики мелодического движения. Сознательный отказ от традиционных интонационных комплексов, за которыми уже закрепились устойчивые ассоциативные роли, не только ведет к особой образности, но и влияет на качество восприятия.

Культивирование мелодии, столетиями складывающееся в академическом искусстве, приводит к хрестоматийному заблуждению — неправомерному ожиданию малоопытным слушателем наличия этого феномена в любом музыкальном произведении. «Стили, жанры и отдельные опусы с такими художественными заданиями, где первостепенную смысловую нагрузку на себя берут метроритм, тембр или иной элемент музыки, остаются для такого слушателя “закрытыми”, вызывая разочарование и даже резкое неприятие» [35, с. 74]. Слушатели в первую очередь реагируют на мелодию, интуитивно «создавая» ее даже там, где она не прослеживается, наделяя мелодическими функциями верхний голос.

Известно, что восприятие музыки имеет активный *слухомоторный характер*. В процессе слухового восприятия конструктивную роль играют слабые движения артикуляционного аппарата. Вокальный аппарат регулирует степень напряжения голосовых связок в зависимости от предлагаемой звуковысотной вертикали. Временная горизонталь опирается на функционирование мышечной системы всего тела. Еще Б. Теплов отмечал, что «восприятие ритма никогда не бывает только слуховым; оно всегда является процессом слуходвигательным... Слушатель только тогда переживает ритм, когда он его “со-производит”, “со-делывает”» [88, с. 277–278].

Г. Орлов утверждает, что не существует принципиального разрыва между указанными мышечно-моторными реакциями и переменах психических и эмоциональных состояний, которые переживает слушатель. Можно предположить, что в композициях

авангардной музыки, где практически отсутствует традиционное понятие мелодической линии и имеют место сложные, нерегулярные метроритмические комбинации, многие слушатели негативно реагируют на собственные мышечные ощущения, возникающие от разрозненности тонов, например в пуантилизме, или от невозможности точно воспроизвести незафиксированный звук, шумы конкретной музыки, звуковые пласты сонористики и т. д.

А. Копленд различает «низший» и «высший» уровни музыкального восприятия, не исключаящие друг друга. В их основе — две различные установки на процесс восприятия: следование течению звукового процесса и различение, запоминание структур и структурных отношений музыкального материала. Г. Иванченко отмечает, что для «новой музыки» особо существенно наличие «интеллектуального восприятия», естественно подразумевающего повышенную активность слушателя. Здесь можно привести высказывание Р. Рейнолдса: «То, чего мы не распознаем, для нас не существует».

Роль ассоциаций для передачи музыкального содержания и становления музыкальных образов в восприятии слушателей неоднократно становилась предметом исследования в работах по теории и эстетике музыки. Некоторые ученые полагают, что для адекватного, полновесного восприятия сочинения необходимо отказаться от овеществленных ассоциаций, так как музыкальный порядок переживается как образ силового поля определенного объема, формы и очертаний и все конкретные идеи и мысли должны исчезнуть. На наш взгляд, для восприятия авангардной музыки это положение предпочтительно. Однако оно не является единственно верным, ассоциирование с материальными образами может быть свойственно и профессиональным музыкантам. Например, И. Стравинский говорил о сходстве «Молотка без мастера» П. Булеза с кубиками льда...

Известно, что музыка, включенная в *социальный контекст*, в жизнь большого города, является своего рода товаром, источником удовольствия, объектом эстетического созерцания. Еще Теодор Адорно протестовал против *потребления* искусства, тем более массового. Когда музыка превращается в «товар», она должна способствовать удовлетворению потребностей. При

ощущении малейшего дискомфорта у слушателя, принимающего «порцию искусства», идет резкое отторжение и неприятие не только произведения, но и стиля в целом.

Авангардный язык, в силу своего новаторства, способен вызывать отрицательные эмоции за счет непонимания его тезауруса. Хельмут Лахенман с юмором констатирует, что в «обывательской» культурной жизни 1960-х годов «новую музыку восприняли как чужеродное чудовище и как таковое терпели и даже иногда субсидировали: как экзотическое и мазохистское путешествие в пещеру страха по-прежнему тонально-ориентированного и потому неповрежденного... художественного мышления» [66, с. 104].

Конечная цель функционирования музыкального сочинения — направленность на слушательскую аудиторию. Одной из дилемм художественного сознания XX века стал вопрос о правомочности существования *искусства ради искусства*. Нельзя сказать, что авангардные композиторы не искали контакта с массовым слушателем и ориентировались только на «элитарную» публику. Предпринимались многократные, разнообразные *попытки коммуникации*. Например, в 1965 году модельер Пако Рабани, демонстрируя свою премьерную коллекцию «Неносибельные платья⁶ из самых современных материалов», использовал вокально-инструментальный цикл «Молоток без мастера» (1955) П. Булеза. Впервые показ мод сопровождало не слово стилиста, а музыка, причем манекенщицы были босыми и пританцовывали под пуантилистскую композицию [9, с. 67]. Таким образом, первую авангардную коллекцию одежды «из самых современных материалов» сопровождала авангардная музыка новейших композиционных техник.

Эксперименты по строительству концертных залов особых конфигураций с целью найти наиболее выгодные и интересные для слушателя акустические условия, создать созвучный новой музыке интерьер, многочисленные фестивали авангардной музыки, лекции и концерты просветительского толка демонстрируют желание композиторов пропагандировать эту музыку широким массам.

⁶ К «платьям, которые невозможно носить», напрашивается парадоксальная параллель — «музыка, которую невозможно слушать».

Любое суждение о музыке диктуется музыкальным опытом. Чем чаще слушатель будет причастен к стилистике авангардных сочинений, тем больше вероятность понимания и психологического принятия данного языка. Шенберг считал, что новый слушатель способен к восприятию более насыщенного информационного потока: «Аудитория меняется, ее потребности подвергаются значительным мутациям. Сегодня наше сознание настроено на значительно большую степень изменений, чем у любой аудитории даже 50 лет назад» [21, с. 18]. Очевидна *потребность в переориентации слушательского художественного восприятия* в связи с обновлением средств музыкальной выразительности.

Авангардные тенденции в искусстве были присущи всем этапам его развития, во все времена находили противников и предавались острой критике, однако «вредно делать вид, что нововведения ошибочны только потому, что их никогда еще не было...» [36, т. 2, с. 286]. Еще Платон, возмущаясь новаторами (их можно назвать «авангардистами античности») писал в «Законах»: «Они смешивают френы с гимнами и пэаны с дифирамбами, а также кифарами подражают исполнению на авлосе и смешивают все со всем» [76, с. 314]. Боэций в трактате «О музыкальном установлении» приводит одно из постановлений спартанских правителей: некий Тимофей Милетский установил одиннадцать струн на своей кифаре вместо семи, чем вызвал бурю негодования и приказ немедленно отрезать «лишние», так как «многозвучие и новизна мелоса делает музу неблагоприятной и сложной» [20, с. 227].

Николай Бердяев утверждал, что «в творческом акте должно быть внутреннее самооправдание, и всякое внешнее его оправдание бессильно и унижительно» [11, с. 101]. Анализируя различные способы оптимизации слушательского восприятия, необходимо помнить о праве автора на самовыражение, на использование *любых* художественных средств в *любых* контекстах для воплощения своих замыслов, а также о возможности и праве слушателя включаться в процесс активного восприятия, сотворчества, и, благодаря этому, приблизиться к адекватному пониманию идеи произведения искусства, принять в свой художественный тезаурус новые выразительные средства.

3.2. ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ВОСПРИЯТИЕ КАК ОСНОВА ЭСТЕТИЧЕСКОЙ ОЦЕНКИ ПРОИЗВЕДЕНИЯ ИСКУССТВА

Анализ психологических механизмов и условий воздействия искусства, приобретение знаний о способах целенаправленного формирования личности являются основными проблемами психологии искусства. В качестве ее эмпирической основы выступает практика художественной деятельности, включающая конкретные произведения, процесс их создания, воспроизведения (во временных искусствах — музыке, театре и т. д.) и, конечно, восприятия.

Восприятие любого рода, будучи необходимым этапом познания, всегда связано с мышлением, памятью, вниманием, направляется мотивацией и имеет определенную аффективно-эмоциональную окраску. Понятие *художественного восприятия* включает процесс приема, преобразования и переживания художественно-эстетической информации, который обеспечивает прочтение объекта художественной деятельности как цельного художественного образа и придание ему эстетической ценности. Художественное восприятие неизменно предполагает эмоциональное соучастие и сотворчество воспринимающего.

Музыка как вид искусства подчиняется ряду общих психофизических и психологических закономерностей, свойственных человеческому восприятию. Вместе с тем она обладает особенностями, присущими только ей. *Психология музыкального восприятия* ставит проблемы поиска психологических предпосылок, обеспечивающих художественное эстетическое переживание, понимание, оценку сочинений, адекватности восприятия композиторскому и исполнительскому замыслу, механизмы взаимосвязей музыки и действительности, отражение закономерностей восприятия в музыкальном языке и строении конкретных произведений и т. д. Одним из центральных является вопрос о специфике музыкально-эстетического, художественного отклика слушателя на музыку.

При восприятии сочинения музыкально-слуховые ощущения трансформируются в сознании в процессы, которым человек может придавать *ценностное значение*. Достижение ценностей

вызывает положительные переживания, отдаление от них — отрицательные. Так, Г. Вельд, исследуя чувство получения удовольствия от восприятия музыки, выделяет следующие влиятельные компоненты: тембр, ритм, «приятный» слушателю лад, тональность. Также имеют значение воображение, положительные ассоциации с собственным личным опытом.

Как известно, произведение музыкального искусства как целостный феномен художественного творчества воздействует на воспринимающих субъектов трех категорий: *композитора, исполнителя и слушателя*. О трех видах «смыслов» музыкального сочинения писали многие исследователи, в том числе А. Сохор, Е. Ручьевская, Л. Казанцева и др. Мы делаем акцент на *слушательском* музыкальном восприятии, которое современная наука выделяет в особый род художественного творчества. Здесь, как и в любом виде творчества, важную роль играет ряд способностей и субъективных качеств, в частности опыт художественного восприятия, активность, инициативность, заинтересованность.

Необходимо заметить, что индивидуальные особенности слушательского восприятия зависят не только от предлагаемой музыки, но и от степени музыкальной подготовки реципиента, его настроения, внимания, восприимчивости и т. д. Влияние *опыта* на восприятие является одной из наиболее общих закономерностей психологии. А. Моль утверждал, что объем информации, который может воспринять человек, зависит от его «уровня культуры» и плотность эстетической и семантической информации может служить основой для предсказания реакций той или иной группы слушателей [62, с. 156–157].

Количество воспринимаемой информации существенно зависит от объема и содержания *тезауруса*⁷ человека — своеобразного словаря, набора закрепившихся в памяти следов впечатлений, информации. В психологии тезаурус определяется как «запас знаний», «совокупный социальный опыт», «модель мира», «набор управляющих кодов». Чтобы понять, как будет воспринято произведение искусства, необходимо знать содержание опыта слушателя, зрителя, читателя, его тезаурус. Для того чтобы восприятие стало «художественным», человеку не-

⁷ В лингвистику термин «тезаурус» был введен в 1940 году Л. Щербой.

обходимо приобрести большое количество «деятельностных отмычек» (термин Д. А. Леонтьева), то есть своеобразных ключей, позволяющих читать различные культурные коды.

Сигналы, поступающие в мозг после разнообразных трансформаций, сами по себе не приводят к пониманию смысла сообщения. Это происходит, когда мозг сравнивает воспринятый сигнал с прошлым опытом, унаследованным или приобретенным в процессе обучения. «Чем богаче прошлый музыкальный и общий — интеллектуальный, чувственный, эмоциональный — опыт слушателя, тем многочисленнее тонкие детали, которые он способен различить и оценить...» [73, с. 385]. При чем качество восприятия одного и того же испытуемого может меняться.

Адекватность слушательского восприятия авторскому и исполнительскому замыслу — один из сложнейших вопросов, на который ищут ответ музыкальная психология и музыковедение. Глубина проникновения в смысловое содержание произведения, приближение к смысловому миру автора отражает меру адекватности восприятия. Композиторские намерения опосредуются интерпретатором, что влечет за собой вариативность слушательских впечатлений. Авторское содержание претерпевает многочисленные исполнительские трактовки, благодаря чему слушатель должен оценивать творческий посыл и композитора, и исполнителя, пытаясь постигнуть смыслы музыкального языка произведения.

Если понимать *музыку как кодированное сообщение*, то декодирование слушателем информации, заложенной композитором, возможно лишь при условии владения кодом обоими участниками процесса. Соответственно, незнакомые элементы музыкального языка могут быть либо восприняты слушателем неадекватно, либо просто отвергнуты и вызвать негативную реакцию.

Одной из основ, на которой базируется выразительность музыки, с древних времен считали глубокое родство речевой и музыкальной интонаций. Это, например, наличие опорных звуков, использование чередований волнообразных подъемов и спусков, пауз, цезур, вопросно-ответные формулы и т. д. Общность принципов организации материала — важнейшие факторы, обеспечивающие возможность перенесения речевого опыта на восприятие музыки.

В процессе эволюции восприятия музыкального искусства сформировался своеобразный «*интонационный словарь*» (термин Б. Асафьева), или «мигрирующие интонационные формулы» (термин Л. Шаймухаметовой), содержащие определенные сферы значений. Общим местом стало употребление понятий «интонация стоны», «вопросительная», «утвердительная», «фанфарная» интонации и т. д. Будучи интегрированными в музыкальную ткань, они раскрывают свои художественные смыслы, определяя сферы содержания.

Художественное восприятие, являясь сложным, многоуровневым процессом, имеет стадияльное развитие. Докоммуникативная стадия, *установка* на слушание, готовность к восприятию — один из важных факторов успешной музыкальной слуховой деятельности. Чем важнее для человека то, что он слушает, тем эффективнее он выделяет необходимый сигнал на фоне многочисленных шумовых проявлений. Спектр музыкального восприятия достаточно широк — от так называемого комитатного слушания (музыка — как некий шумовой фон) до глубокого проникновения в музыкальные смыслы.

Только целенаправленное *вслушивание* позволяет говорить о восприятии как интеллектуальном процессе. А наличие музыкального опыта дает возможность дифференцировать, анализировать элементы структуры, составляя из них органичное целое. Б. Асафьев писал: «Музыку слушают многие, а слышат немногие... Слышать так, чтобы ценить искусство, — это уже напряженное внимание, значит, и умственный труд, умозрение» [7, с. 215]. Г. Иванченко замечает, что сама интеллектуальная активность, направленная на понимание музыкальной структуры, предвидение музыкального развития, мысленное соучастие в исполнении произведения, может быть источником наслаждения.

Своеобразие слушательских установок, опыта, запросов и потребностей способствовало появлению разнообразных типологий. Критерии и параметры классификации видов, способов, форм, стратегий художественного музыкального восприятия на данный момент не унифицированы. На рубеже XIX–XX веков получили известность классификации У. Гарнея (1880), О. Зиха (1910), Ф. Ли (1918), Б. Асафьева (1922). Большинство социологических, искусствоведческих, психоло-

гических классификаций являются типологиями зрителей, читателей, слушателей. Г. Иванченко полагает, что более правильно рассматривать типологии *процессов художественного восприятия*.

Одна из наиболее разработанных типологий слушателей принадлежит Т. Адорно. Практически все имеющиеся современные классификации учитывают его подробную дифференциацию. Группы слушателей, по Адорно, различаются по предпочтениям, критериям оценки музыки, общекультурным ценностным ориентациям:

1. *Эксперт*. Музыкант-профессионал, характеризуется совершенно адекватным, структурным восприятием.

2. *Хороший слушатель*. Тип, близкий эксперту, так называемый «музыкальный человек», неосознанно, интуитивно владеющий музыкальной логикой.

3. *Образованный слушатель, потребитель культуры*. Фетицизированное отношение к музыке, ведет себя как представитель элиты. Структура слушания — атомизированная, ждет «красивых мелодий». Почти всегда наблюдается враждебный взгляд на новую музыку.

4. *Эмоциональный слушатель*. Близок к предшествующему типу, считает музыку средством высвобождения эмоций, подавляемых нормами цивилизации. Наблюдается непосредственность реакций, протест против структурного слушания.

5. *Рессантиментный слушатель*. Резкая противоположность эмоционального слушателя. Презирает официальную музыкальную жизнь, предпочитает Баха и концерты старинной добаховской музыки.

6. *Джаз-фан, эксперт джаза*. Непринятие классически-романтического идеала, признание только джазовой музыки. Математическое, шаблонное мышление.

7. *Развлекающийся слушатель*. Количественно самый значительный тип, именно на него направлена индустрия культуры, потребительские стандарты. Постоянная потребность в развлекательной музыке как фоне. Активное использование технических средств для прослушивания музыки.

8. *Немузыкальный, антимузыкальный слушатель*. Люди, равнодушные к музыке, часто приобретшие данную антипатию вследствие жесткого родительского авторитета [1, с. 14–25].

Безусловно, даже в данной обширной классификации можно констатировать лишь относительную устойчивость типов восприятия. Известно, что один и тот же слушатель в разное время и в разнообразных ситуациях может переживать различные уровни, стадии музыкального восприятия. Вызывает сомнение правильность рассуждений Адорно, объединившего группы слушателей по профессиональным, субъективно-психологическим особенностям и по музыкально-стилистическим предпочтениям в одну классификацию, в то время как ее необходимо составлять по однородным, сравнимым качествам и признакам.

В социологическом опросе 1988 года этот недочет отсутствует, по его данным выявлены четыре основные группы публики. Данная систематика опирается на общие интеллектуально-эмоциональные потребности, и ее можно применить к любому из видов искусства:

1. *Проблемно ориентированный слушатель*, ожидающий от искусства ярких впечатлений, расширяющих жизненный опыт.

2. *Нравственно ориентированный слушатель*, ищущий в искусстве нравственную опору.

3. *Гедонистически ориентированный слушатель*, воспринимающий искусство как развлечение, удовольствие.

4. *Эстетически ориентированный слушатель*, принимающий искусство как самоценный художественный феномен.

Подчеркивая особую роль эмоций в музыкальном искусстве, различные исследовательские концепции отводят высший уровень в иерархии слушательского восприятия *осмыслению музыкальной идеи*.

Л. Казанцева утверждает, что художественная идея или тема музыкальными средствами не декларируется, а синтезируется слушателем по ходу восприятия и, следовательно, постижение идеи доступно лишь подготовленному реципиенту, остальные располагают субъективной «околомузыкальной фантазией». Многочисленные исследования эмоционального воздействия музыки показали, что слушателей можно условно разделить на две группы — находящих жизненные аналоги музыкальным переживаниям и не находящих. Причем вторая группа респондентов и без прямых ассоциаций способна получать глубокое эстетическое наслаждение от прослушанного сочинения.

Эстетическое суждение является неотъемлемым компонентом восприятия художественного явления. Т. Чередниченко, отмечая «глубинную историческую основу оценочных актов в отношении музыки», подчеркивает, что «теория искусства, ставит она специально проблему художественной ценности или нет, всегда является системой оценочных ориентаций» [103, с. 163, 146]. Ю. Лотман говорит о появлении новой области человеческого знания — *экспериментальной эстетики*. В ее задачи входит выявление сущности двух терминов, характеризующих реакцию на восприятие художественного феномена, которые вошли в обиход искусствоведческих, культурологических, социологических и психологических исследований:

— *эстетическое предпочтение* — степень того, насколько нравится индивиду произведение искусства;

— *эстетическая оценка* — оценка индивидуом эстетической ценности произведения искусства.

Указанные категории можно считать основополагающими, так как переживание музыки, постижение ее идеи и соотнесение с понятием эстетического объекта является центральным звеном процесса художественного музыкального восприятия. А индивидуальность опыта, интеллектуальных, психологических особенностей и потребностей слушателя обуславливают отличие реакций в процессе восприятия музыкальных произведений разной художественно-стилистической направленности.

3.3. ОПЫТ СРАВНИТЕЛЬНОГО АНАЛИЗА ВОСПРИЯТИЯ АВАНГАРДНЫХ СОЧИНЕНИЙ РАЗНЫМИ ПРОФЕССИОНАЛЬНО ОРИЕНТИРОВАННЫМИ ГРУППАМИ

В XX веке — эпохе синтеза — многие явления находят поддержку и обоснование сразу в нескольких сферах знания. Искусствознание, вступая во взаимодействие с рядом научных дисциплин, использует методологические подходы, выводы, наблюдения, существенные для комплексного изучения искусства. В этом

отношении особенно значимы социология, семиотика искусства, культурология, музыкальная эстетика, психология художественного творчества.

Еще в трудах древности говорилось о проблемах художественного восприятия, которые актуальны и в настоящее время⁸. Согласно трактату «О музыке» средневекового мыслителя Аврелия Августина (354–430), в эстетическом переживании задействовано как чувственное, непосредственное восприятие, так и восприятие интеллектуальное. Французский математик и философ Николай Орем (ок. 1320–1382) в своих естественно-научных трактатах отмечал связь эстетического удовольствия и новизны звучания, влияние возраста, привычек, воспоминаний прошлого на индивидуальные особенности восприятия.

Рене Декарт в сочинении «Компендиум музыки» (1618) писал, что назначение, цель музыки — доставлять слушателю наслаждение и возбуждать различные аффекты. Иоганн Маттезон, один из главных протагонистов теории аффектов, перечисляет около двадцати эмоциональных состояний и соответствующих им музыкальных выразительных средств. Еще Платон стремился классифицировать звукоряды и ряды соответственно их эмоциональному и моральному воздействию. Осознание возможности через музыкальные звуки передавать тончайшие оттенки психических состояний («движений души») приводило к закреплению за отдельными мелодическими образованиями эмотивных значений.

Жан-Жак Руссо был убежден, что художественное воздействие музыки проявляется благодаря подражанию мелодии речевым интонациям человека, испытывающего те или иные эмоции: «Самая научная последовательность аккордов, лишенная мелодии, наскучит вам через четверть часа». И. Маттезон обращал внимание и на важность опыта в процессе восприятия музыки, что соответствует современным взглядам: «Слух всегда требует чего-то более или менее знакомого; при отсутствии этого никакое произведение не покажется легким для восприятия, а тем более — приятным» [69, с. 426, 263]. Данные положения оказываются актуальными и применительно к авангардной музыке XX века.

⁸ См. также: [31].

Со становления музыкальной психологии как самостоятельной науки в XIX столетии начинается особый этап в исследовании музыкального восприятия. Фундаментальный труд Германа Гельмгольца (1821–1894) «Учение о слуховых ощущениях как физиологическая основа для теории музыки» (1863) подвел естественно-научную основу под проблематику музыкального восприятия.

Работы Бориса Асафьева «Музыкальная форма как процесс», «Симфонические этюды» стали знаменательным явлением не только в теории музыки, но и в изучении музыкального восприятия. По словам И. Земцовского, впервые со времен Б. Асафьева научная мысль стала направляться не на ноты, а на человека.

В России с 1920-х годов систематически проводились исследования по восприятию музыки (отметим работы С. Беляевой-Экземплярской и Б. Яворского). Проблемы психологии слуха, музыкального восприятия активно разрабатывались в трудах Е. Мальцевой, Н. Гарбузова, Б. Теплова, А. Веллека.

В 1960-х годах исследования восприятия проводились при помощи методов *семиотики*⁹, теории информации, лингвистики, теории вероятностей. В частности, этим активно занималась тартуско-московская семиотическая школа. Интерес к новым методам был поддержан переводами работ зарубежных ученых — книги Абраама Моля «Теория информации и эстетическое восприятие», сборника статей «Семиотика и искусствоведение». Труд Светланы Махлиной «Семиотика культуры и искусства. Словарь-справочник» отражает, в частности, специфику становления семиотических идей в отечественной науке.

Исследования структур музыкального восприятия в 1970-х годах вели Ю. Рагс, Е. Назайкинский, А. Володин и др. Книга Е. Назайкинского «О психологии музыкального восприятия» обобщила материал о воздействии ритма, темпа, пространственных характеристик. Своеобразный итог подвели сборники трудов «Проблемы музыкального мышления» (под ред. М. Арановского), «Восприятие музыки» (сост. В. Максимов).

Современные ученые изучают самые различные стороны музыкального восприятия. К 1980–1990-м годам в разных

⁹ Согласно семиотике, знак обладает двумя аспектами: физической формой (выражением) и идеальным значением (содержанием, смыслом).

странах мира появилось большое количество междисциплинарных работ по проблемам музыкального восприятия¹⁰.

Во второй половине XX века возросла роль *искусствоведения* — различных концептуально-теоретических подходов и практических методов, использующих инструментарий точных наук, новые технологии сбора и анализа художественной информации. Г. Мак-Уинни утверждает, что *эстетические измерения* — давняя область взаимодействия искусствоведения и психологии. «Художников, философов и психологов давно привлекала идея проверки эстетических теорий эмпирическим путем и выяснение причин того, почему разные индивиды предпочитают различные эстетические объекты» [83, с. 250].

В исследовательских проектах, выясняющих причины художественных предпочтений и оценок, особенностей коммуникации искусства, часто используются технологии, применяемые в психологии и социологии, в частности методы опроса и анкетирования.

Разнообразные течения зарубежного музыкального авангарда 1950–1960-х годов представляют немалый интерес в плане исследования их воздействия на современного зрителя. Принимает ли он эстетическую ценность авангарда? Насколько велика вероятность *художественного* восприятия авангардных сочинений? Влияет ли на адекватность восприятия объем общего художественного и, в частности, музыкального опыта? Насколько коммуникативна авангардная музыка середины XX века для слушателя начала XXI столетия?

Д. Смит отмечает, что неодинаковый объем внимания, уделяемый экспериментаторами «продвинутому» и неопытным респондентам, ограничивает возможности психологии музыкального восприятия. В нашем исследовании мы учли данное замечание, задействовав реципиентов с различным музыкальным опытом (в том числе минимальным).

Участники эксперимента

В эксперименте по изучению художественного восприятия произведений музыкального авангарда приняли участие три

¹⁰ Выпускаются разнообразные специализированные журналы: «Music and Man» (с 1974 года), «Music Perception» (с 1983 года), «Leonardo» (с 1968 года), «Semiotics» (с 1972 года), «Empirical studies of the Arts» (с 1990 года) и др.

группы студентов Санкт-Петербургского Гуманитарного университета профсоюзов общей численностью 78 человек:

— будущие *звукорежиссеры*¹¹, окончившие полный курс музыкального училища;

— будущие *режиссеры мультимедиа*¹², имеющие минимальные музыкальные и хорошие художественные знания;

— будущие *экономисты*, не имеющие специального музыкального и художественного образования.

Материал эксперимента

Практическим материалом настоящего исследования стали аудиозаписи произведений зарубежного музыкального авангарда 1950–1960-х годов, относящихся к различным его течениям. Всего было представлено шесть фрагментов из следующих сочинений, признанных музыкальной практикой высокохудожественными опусами:

1. П. Булез *«Молоток без мастера»* — *сериальное* сочинение, организованное по тоновому, ритмическому, тембровому и динамическому параметрам. Цикл написан для голоса, флейты, альты, гитары и ударных инструментов. Показателен экзотический тембральный состав ударных (бонги, ксилоримба, виброфон и др.), расширяющий «европейский музыкальный словарь» (термин Г. Григорьевой). Вокальная партия, находящаяся в постоянной зависимости от сериального принципа, обнаруживает иное качество интонирования и, как следствие, новый художественный результат. *Пуантилизм* подчеркивает преобладание инструментальности над вокальностью. Девятичастное

¹¹ Звукорежиссер обязан ориентироваться во всех музыкальных стилях, вплоть до последних направлений. Во время работы он будет сталкиваться с самыми разнообразными сочинениями, специфические особенности которых необходимо не просто слышать и узнавать, но и адекватно воспринимать, стремясь к качественной звукозаписи.

¹² Семантика авангардных сочинений может быть весьма уместной для внедрения ее в мультимедийные композиции. Еще в 1950-х годах конкретная музыка использовалась в фильмах, например «"Леонардо да Винчи", или "Трагический поиск совершенства"», «Древнеиндейское искусство» (П. Анри), «Человеческая машина» (Ф. Артюи), «Механическая симфония» (П. Булез), «Маски» (П. Шеффер) и др. Произведения с ярко выраженными сонорными характеристиками крайне интересны для использования в современных мультимедиапроектах. Например, пуантилистские сочинения в сочетании с актуальным видеорядом могут обрести дополнительную смысловую «опору» благодаря визуальной поддержке.

сочинение написано на тексты трех поэм Рене Шара. Для эксперимента мы использовали первую часть цикла «L'artisanat furieux» («Яростное ремесленничество»).

2. Д. Лигети «*Continuum*» для клавесина — представляет собой образец техники *микрполифонии*. В основе композиции — мельчайшие трансформации музыкальной ткани, создающие ощущение вибрирующей звуковой материи.

3. Ф. Бейль «*Hommage a Robur*» — демонстрирует одно из проявлений *конкретной* музыки. Материал данного сочинения составляют звуки «технической» среды (железнодорожного депо, сирены, работы устройства, напоминающего гидравлический пресс), оформленные в темброво-ритмическую композицию.

4. Д. Лигети «*Приключения*» («*Aventures*») — особый вид *конкретной* музыки, активно использующий возможности *артикуляционного аппарата человека* — разного рода нашептывания, вскрикивания, смех, также фрагментарно задействовано пение. Произведение написано для трех голосов (сопрано, альт, баритон) и ансамбля инструментов (флейта, валторна, ударные, чембало, фортепиано, виолончель, контрабас). Сочинение представляет собой своеобразную «мимодраму», предполагающую, помимо концертной вокально-инструментальной версии, сценический вариант по приложенному либретто.

5. Х. Аймерт «*Звуковой этюд I*» («*Klangstudie I*») — знакомит реципиентов с одним из направлений *технической* музыки — *электронной музыкой*, основанной на синтезированных звучаниях искусственного происхождения. Интерес представляют как тембровая, так и динамическая стороны произведения, трансформации звукового материала.

6. Я. Ксенакис «*Metastasis*» — создан *стохастическими* методами. Графическое воплощение предварительно рассчитанных математических функций спроецировано на *оркестровую партитуру*. Глиссандирование струнных инструментов создает своего рода звуковой континуум, постоянно трансформирующийся в пространственных характеристиках.

Методы эксперимента

Реципиентам сообщалось о предстоящем прослушивании шести фрагментов из высокохудожественных произведений музыкального авангарда 1950–1960-х годов разной стилиевой направленности общей продолжительностью 18 минут 20 секунд.

Мы использовали два субъективно-статистических метода, представленных в виде вербального и невербального тестов:

- 1) *семантический дифференциал*;
- 2) *цветовой тест отношений М. Люшера*.

Большое влияние на развитие экспериментальных исследований музыкального восприятия оказали идеи психолингвиста Чарльза Осгуда, который совместно с группой американских психологов предложил метод для измерения разнообразных значений с помощью признаков шкал, названный «*семантическим дифференциалом*» (1952). Значительная часть музыкально-психологических и эмпирико-эстетических исследований проводится с использованием данного метода. Метод семантического дифференциала (СД) основан на вербальной оценке и дает результаты, относящиеся к эмоционально-оценочным свойствам и ассоциациям.

Психосемантический метод предназначен для количественного и качественного измерения значений слов с помощью двухполюсных шкал, задаваемых парой антонимических прилагательных. Таким образом, каждая пара образует полюса определенного континуума. Первоначально Ч. Осгудом было выделено до 76 шкал, в дальнейшем их число было уменьшено. Для исследования мы отобрали 24 шкалы, подходящие, на наш взгляд, для характеристики особенностей восприятия музыкальных сочинений:

- 1) приятная — неприятная;
- 2) пышная — строгая;
- 3) повторяющаяся — разнообразная;
- 4) хаотичная — упорядоченная;
- 5) поверхностная — глубокая;
- 6) пассивная — активная;
- 7) простая — сложная;
- 8) расслабленная — напряженная;
- 9) очевидная — хитроумная;
- 10) серьезная — простая;
- 11) статичная — динамичная;
- 12) ясная — смутная;
- 13) уникальная — банальная;
- 14) эмоциональная — рациональная;
- 15) безобразная — прекрасная;

- 16) искренняя — неискренняя;
- 17) плохая — хорошая;
- 18) интимная — отчужденная;
- 19) расплывчатая — четкая;
- 20) обычная — необычная;
- 21) закономерная — случайная;
- 22) сильная — слабая;
- 23) успокаивающая — возбуждающая;
- 24) полная — пустая.

Каждая шкала оценивалась исходя из трех показателей, отражающих предрасположенность к указанному качеству (середина — нейтральный показатель). Испытуемый, отмечая соответствующую графу шкалы, выражает собственное субъективное ощущение относительно прослушанной музыки.

Заполнение таблицы СД проходило *после* окончания всего прослушивания.

Второй примененный метод — *Цветовой тест отношений (ЦТО) М. Люшера*. Он базируется на положении, что существенные характеристики исследуемого объекта могут воплощаться в цветовых ассоциациях. Выбор цвета отражает направленность реципиента на определенное настроение, функциональное состояние.

Использовались четыре основных цвета (синий, зеленый, красный, желтый), два смешанных (фиолетовый, коричневый), два ахроматических (серый и черный)¹³.

Все перечисленные цвета на оборотной стороне карточки были обозначены номерами во избежание затруднений с определением цвета, так как названия цветов по стандартам Центра единых измерений несколько отличаются от общепринятых.

ЦТО был проведен дважды — *до* и *после* прослушивания сочинений — для выявления психологического состояния до и после испытания. Предлагалось оценить музыку, располагая восемь цветных карточек в порядке близости к ощущениям от ее прослушивания. Таким образом, цвет первой карточки в наибольшей степени должен был соответствовать впечатлению о данной музыке, цвет восьмой карточки — в наименьшей степени.

¹³ Данный перечень цветов является стандартным для проведения теста Люшера.

Последний пункт эксперимента — письменные замечания о характере восприятия данных музыкальных фрагментов («Ваше отношение к прослушанной музыке, замечания, наблюдения и т. п.») — выполнялся по желанию респондентов.

Результаты

Исследование было основано на гипотезе об *отличии тезауруса* у разных профессиональных групп: звукорежиссеров, режиссеров мультимедиа, экономистов. Несмотря на субъективность опыта каждого из реципиентов, можно высказать предположение относительно некоторого его обобщения внутри группы.

Для анализа результатов, полученных при использовании СД, нами были составлены сводные таблицы.

На подавляющее большинство слушателей авангардная музыка оказала *возбуждающее* действие, это отметил 91 % звукорежиссеров (Зв), при 0 % (!) выбравших понятие *успокаивающая*. У режиссеров мультимедиа (М) эти показатели соответственно составили 65 и 10 %, у будущих экономистов (Э) — 68 и 6 %. Также понятие *напряженная* выбрали 91 % Зв, 85 % М и 87 % Э. Можно утверждать, что для части слушательской аудитории, привыкшей воспринимать музыку как средство, обеспечивающее релаксационное, успокаивающее воздействие, авангардные образцы могут принести тревогу, беспокойство, напряжение и, следовательно, негативные эмоции. Э. Геннекен еще в 1892 году замечал: «Художественное произведение производит эстетические действия только на тех людей, душевные особенности которых воплощены в его эстетических свойствах» [31, с. 76].

Интересно отметить полное совпадение процентных показателей по парам *сильная — слабая*, *возбуждающая — успокаивающая*: 91 и 0 % у Зв, 65 и 10 % у М. По паре *сильная — слабая* — 73 и 8 % Э также показали близкие результаты. *Активной* музыку нашли 100 % Зв, 65 % М и 55 % Э. Налицо свидетельство ее мощной энергетической направленности.

Хаотичными, *случайными* и *смутными* предложенные фрагменты признало также большое количество тестируемых: Зв — 73, 73, 64 %, М — 75, 60, 75 %, Э — 72, 60, 79 %. Таким образом, *упорядоченными*, *закономерными* и *ясными* для основной массы реципиентов авангардные сочинения не представляются, по крайней мере, после однократного прослушивания.

Необычной музыка показалась 94 % Э, 91 % Зв и 85 % М. Действительно, слушательский опыт экономистов является наиболее минимальным, что и объясняет необычность восприятия выразительных средств авангарда. 91 % Зв, 68 % Э и 55 % М отдают должное *уникальности* этой музыки. Самый низкий процент последней группы может быть мотивирован более частым практическим использованием элементов электронных сочинений и конкретных¹⁴ композиций в мультимедиа-проектах. Высокий показатель уникальности авангардной музыки у звукорежиссеров демонстрирует знание общей художественной картины музыкального искусства, на фоне которой подтверждается специфика прослушанных сочинений.

Отметим довольно большой процент реципиентов, избравших средний, нейтральный балл шкалы в антонимах *плохая — хорошая* (55 % у Зв и у М, 34 % у Э). Можно упомянуть устные комментарии опрашиваемых, что к музыке данные понятия они затрудняются применить, так как такая постановка вопроса кажется им некорректной. На наш взгляд, это свидетельствует о высокой культуре студентов, бережном отношении к самым различным образцам искусства, а главное, о способности мыслить аналитически. При этом скорее *хорошей* музыку посчитали 36 % Зв, 23 % Э и 10 % М.

Приятными композиции нашли 55 % Зв, 25 % М, 8 % Э. Видимо звукорежиссеры, обладая более обширным слушательским опытом, готовы принимать авангард как одно из музыкальных направлений, основанное на иных выразительных средствах, нежели классическая музыка. Студенты-экономисты при первой встрече с новым для них стилем отреагировали на непривычный музыкальный язык скорее отрицательно, продемонстрировав низкий процент выбора категории приятного. *Сложной* для восприятия авангардную музыку назвали 91 % Зв, 70 % М и 70 % Э, при этом ее *эмоциональность* подтверждают 73 % Зв, 80 % М, 64 % Э. В *искренности* композиторских намерений уверены 46 % Зв, 50 % М, 32 % Э.

В целом анализ обработанных материалов семантического дифференциала свидетельствует о внимательном, осмысленном подходе студентов к эксперименту, поскольку показатели од-

¹⁴ См. главу 2 (2.5).

нородных понятий, например, по шкалам «сила» и «активность», «упорядоченность» и «ясность» и другим находятся в предельно допустимых границах расхождений. Данные по тесту всех трех групп реципиентов демонстрируют наиболее высокие проценты в графах, отражающих следующие качества авангардной музыки:

— сильная, активная, эмоциональная, возбуждающая, напряженная;

— сложная, хаотичная, смутная, случайная;

— необычная, уникальная.

Напомним, что цветовой тест отношений (ЦТО) был использован в нашем эксперименте дважды — до и после прослушивания музыкального материала. При анализе результатов тестирования проводилось сравнение двух числовых рядов, где числа от 1 до 8 соответствуют восьми цветам.

Отношение к методике Люшера весьма неоднозначно. С одной стороны, в кругу психодиагностиков она пользуется постоянно растущей популярностью. С другой — среди психологов, занимающихся наукой, отношение к цветовому тесту преимущественно отрицательное, некоторые исследователи отмечают, что работа с ним «похожа на гадание». Можно согласиться, что интерпретация значений цветов субъективна. Однако если брать за основу анализ *изменений*, перемещение позиций, связанных со сменой эмоционального состояния, то использование цвета в качестве стимульного материала при решении психодиагностических задач, по нашему мнению, оправдано.

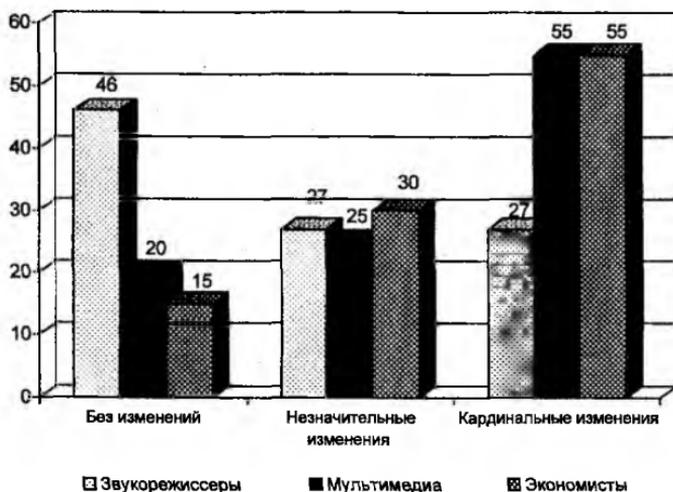
Наиболее информативными, с точки зрения Люшера, являются первые два и последние два пункта ряда, трактуемые как наиболее приятные и неприятные цвета. Анализ изменений данных пунктов двух числовых рядов (до и после прослушивания) обнаружил:

1) *не произошло трансформаций* в проецировании восприятия на цветовые ассоциации у 46 % *Зв*, 20 % *М* и 15 % *Э*;

2) *незначительные трансформации*, выражающиеся в перемещении крайних пунктов в среднюю часть ряда, зафиксированы у 27 % *Зв*, 25 % *М*, 30 % *Э*;

3) *кардинальные трансформации*, свидетельствующие об изменении предпочтений (замена первых двух выбранных цветов последними и наоборот), выявлены у 27 % *Зв*, 55 % *М* и 55 % *Э*.

Результаты ЦТО Люшера



Эти данные свидетельствуют о *сильном психологическом воздействии* авангардной музыки на эмоциональное состояние личности, смену настроения слушателя, что не для каждого респондента является комфортным. Несоответствие музыкального настроения эмоциональному тону и установкам слушателя предопределяет негативную оценочную реакцию. Отметим, что будущие звукорежиссеры, видимо, как более подготовленные слушатели, оказались психологически устойчивее к воздействию авангардной музыки, чем студенты специальности режиссуры мультимедиа и особенно экономисты.

По нашим наблюдениям, *внешние реакции реципиентов* во время звучания музыки, выражающиеся в удивленных возгласах, сдерживаемом смехе, обмене мнениями с сокурсниками, наиболее активно продемонстрировала группа экономистов. В целом амплитуда внешних эмоциональных проявлений возрастала *обратно пропорционально* объему музыкального тезауруса испытуемых:

— минимальная сила внешних проявлений — звукорежиссеры;

— средняя сила внешних проявлений — режиссеры мультимедиа;

— максимальная сила внешних проявлений — экономисты.

Нами предполагалась подобная реакция, и именно по этой причине эксперимент был проведен *отдельно* для каждой группы, чтобы исключить взаимовлияния респондентов, что могло бы сказаться на результатах исследования.

Итоги экспериментальной части данной работы подтверждают:

- влияние художественного опыта на адекватность восприятия авангардной музыки;
- наличие богатого музыкального тезауруса способствует более высокому качеству восприятия авангардного стиля;
- взаимодействие с последними мультимедийными достижениями позволяет оценивать музыкальные авангардные сочинения как яркие произведения искусства;
- однократное прослушивание произведений авангардной музыки не дает ощущение упорядоченности, продуманности структуры;
- очевидность сильного психологического воздействия музыкальных авангардных опусов.

Проблема адекватности восприятия не только авангардной музыки, но и авангардных направлений живописи, скульптуры, литературы, хореографии и так далее до сих пор чрезвычайно актуальна. Результаты нашего эксперимента свидетельствуют, что семантический дифференциал и цветовой тест Люшера могут с успехом использоваться для диагностики музыкального восприятия. Эти универсальные методики позволяют решать самые разнообразные задачи по выявлению особенностей художественного восприятия реципиентов.

Вопросы изучения слушательского восприятия авангардной музыки и музыки второй половины XX века, не относящейся к авангардным направлениям, но использующей элементы ее художественного языка, интересуют отечественных ученых. В частности, доктором искусствоведения Г. Овсянкиной в 2006 году был проведен эксперимент по восприятию современной музыки на основе другой, отличной от нашей методики.

В исследовании участвовала группа музыкантов-профессионалов — студентов заочной формы обучения Ленинградского государственного университета им. А. С. Пушкина. Местами работы респондентов являются областные и городские музыкальные школы, детские сады, общеобразовательные школы, кружки и др.

Эксперимент включал два этапа. На первой встрече слушатели были ознакомлены с основными теоретическими положениями музыкального авангарда, с характеристикой его направлений. В качестве самостоятельной работы было предложено подробное изучение конспекта лекции. Вторая встреча представляла собой практическую часть эксперимента, условия которого включали прослушивание отрывков авангардной музыки в сочетании с фрагментами не авангардных сочинений второй половины XX века.

Слушателям предлагалось выявить именно авангардные описи, определить направления и обосновать свое решение. Цель эксперимента — выяснить, насколько мобильно профессиональные музыканты реагируют на восприятие музыкального авангарда, насколько активно «перестраивается» их художественное сознание, какую роль в этом процессе играет ассоциативность.

Проведенный нами анализ письменных ответов показал, что правильно прежде всего определялись произведения технической музыки, видимо потому, что специфика конкретных и электронных звуков обеспечивает их легкую идентификацию. В целом респонденты обнаружили невысокий процент точных ответов, что можно объяснить неполным усвоением особенностей авангардных течений (была проведена одна обзорная лекция) и несформировавшейся слуховой координацией, так как музыкальный опыт у реципиентов по данной теме минимальный.

Необходимо отметить, что в отличие от нашего исследования данный опрос был ориентирован на рациональную сторону восприятия, слушатели должны были демонстрировать свое понимание с помощью музыкальной терминологии. Но вместе с тем приветствовались и ассоциативно высказанные впечатления. Не случайно многие исследователи уверены, что логику «психологических состояний, испытываемых слушателем, предпочтительней обсуждать посредством метафор, апеллируя к образному мышлению» [85, с. 198].

На основе экспериментов, проведенных в двух вузах (СПбГУП и ЛГУ им. А. С. Пушкина), нами составлена таблица образных ассоциаций испытуемых, пытавшихся проанализировать свое восприятие¹⁵:

¹⁵ В таблицу вошли отклики на произведения, задействованные нами только в эксперименте в СПбГУП.

Высказывания	Направление
Очень красиво, создает атмосферу Заигрывающая, дразнящая музыка Какие-то точки Звуки берутся без системы	Сериализм (пуантилизм) — П. Булез «Молоток без мастера»
Напряженная музыка Жужжание, улей Полет шмеля Звенит будильник	Микрополифония — Д. Лигети «Continuum»
Отправление ж/д состава, движение электрички, метро, работающая техника Неживая музыка Звуки окружающего мира Подавляющая музыка Очень понравилось — глубокая текстура Точно такая же, как в кинотеатре	Конкретная музыка — Ф. Бейль «Homage a Robur»
Особенно потрясло разнообразное использование артикуляционного аппарата Это не музыка! Бытовая сцена Крики сумасшедших Страх, лихорадка, состояние тревоги Сломанная пластинка	Конкретная музыка — Д. Лигети «Приключения»
Фантастические звуки, мир космоса Нереальные, неземные, «инопланетянские», тревожные звуки Черная музыка На дне океана Движение в пространстве Так в голове проносятся мысли	Электронная музыка — Х. Аймерт «Звуковой этюд I»
Вселенский ужас, трагедия Жутко, страх Аэродром, взлет самолета, поезд Включение турбины, центрифуги Работа в лаборатории Описывается событие, сейчас что-то произойдет Звуковые пятна	Стохастическая музыка — Я. Ксенакис «Metastasis»

В сочинении П. Булеза «Молоток без мастера» верно подчеркнута пуантильная природа музыкального материала, однако сериальная техника произведения воспринимается реципиентами скорее как алеаторная.

Использование специфичного тембра клавесина в «Continuum» Д. Лигети, техника микрополифонии позволили сравнения с образами, для которых свойственны небольшие амплитудные изменения звуковых высотных характеристик — звонок будильника, жужжание улья.

«Homage a Robur» Бейля создал прямые ассоциации с технической природой, в частности с движением железнодорожного транспорта, звуками окружающего мира. Отмечена сложная тембральная основа произведения, проведены параллели с озвучиванием кинофильмов.

Использование звуков артикуляционного аппарата в «Приключениях» Д. Лигети вызвало одну из наиболее ярких эмоциональных реакций реципиентов, сравнения с состоянием тревоги, неадекватным человеческим поведением, встречается как решительный отказ причислить произведение к музыкальному искусству, так и восхищение новыми выразительными средствами.

Электронная музыка «Звукового этюда I» Х. Аймерта однозначно соотносена с образами иных цивилизаций, оторванностью от земной поверхности — миром космоса, глубинами океана. Цветовая синестезия — «черная музыка» также подтверждает последние сравнения. Отмечаются динамико-пространственные качества материала — физическое движение в пространстве, полет мысли.

В «Metastasis» Я. Ксенакиса эмоциональные параллели проводятся с ощущением ожидания некоего трагического события, со страхом. Глиссандирующие скрипки ассоциируются с динамикой работы высокотехнологичных установок, приборов, объектов — взлетом самолета, движением поезда, запуском турбин и т. п. К тому же некоторые респонденты сделали ошибочные выводы о технической природе тембров.

Письменные высказывания, касающиеся всего блока прослушанной музыки, характеристики собственно авангардного стиля, можно условно разделить на ряд направлений:

Факторы	Высказывания
Внимание к звуку, выразительным средствам	Музыкальный материал очень интересен Выразительные средства неординарны. Если бы я это слушал через маленький динамик, то вряд ли бы это произвело впечатление Бывают моменты очень резкие, неожиданные, которыестораживают и заставляют задуматься
Структурное слышание	Неразборчивая Логичность мысли, продуманная конструкция
Оценочная реакция	В этом что-то есть Просто эксперимент со звуком Музыка странная, непонятная Музыка с «претензией», надуманная «Прикольная» музыка. Приходите еще. Как можно переписать?

Факторы	Высказывания
Понимание как специфического художественного стиля	<p>Не воспринимаю как музыку для слушания, а вот для фильма...</p> <p>Музыка вызвала определенные эмоции, но не вызвала желания прослушать что-то конкретное снова</p> <p>Очень своеобразная, можно послушать, если только есть настроение. На концерт такой музыки не пошла бы</p> <p>Не в гармонии с повседневной жизнью</p> <p>Имеет право на жизнь как эксперимент над восприятием, как возможный путь развития музыки</p>
Психофизический дискомфорт	<p>Музыка сначала раздражает и режет слух, затем становится интересно</p> <p>Трогает нервную систему, а не сердце</p> <p>Очень депрессивная музыка</p> <p>Мое отличное настроение частично ухудшилось.</p> <p>Когда слушаешь подобную музыку, поначалу смешно, так как непривычно. Дальнейшее прослушивание вводит в депрессивное состояние</p> <p>Страшная музыка</p> <p>Мрачная музыка, режет слух, будоражит, действует раздражительно</p>
Уникальность	<p>Необычная</p> <p>Если учесть, что это создавалось 50 лет назад, то это очень здорово!</p> <p>В целом композиции мне понравились. Для них характерно что-то новое, небанальное, они отличаются своеобразным языком, их интересно слушать</p> <p>Спасибо за проведение теста, было интересно послушать такую своеобразную музыку!</p> <p>Музыка очень необычная, очень много звуков, которые будоражат воображение</p>

Очевидно, что приведенные примеры реакций реципиентов отражают как положительную, так и отрицательную оценку авангардного искусства в плане его коммуникативности, принятия слушателем.

Среди основных причин, влияющих на трудности восприятия произведений авангардной музыки, мы, в частности, выделяем следующие:

отсутствие «мелодии»;

— отсутствие тональной основы, привычных гармонических функций;

— частичное отсутствие ощущения регулярного метра;

— использование новых способов формообразования, драматургии;

— использование новых жанровых основ;

— использование специфической фактурной организации, часто с сонорными «точками», «пятнами», «россыпью», «потокком», «полосой» (по классификации А. Маклыгина);

— использование новых способов звукообразования, обновление тембрального тезауруса;

— изъятие композитором звуков из окружающей среды, где они воспринимаются как фон, и *перенос* их в художественную среду, диктующую кардинально новое их восприятие и эстетическую оценку уже как *художественного* феномена;

— одновременное развитие авангардных направлений (например сериализма и алеаторики), требующих разных типов художественного восприятия.

Разнообразие нововведений в средствах музыкальной выразительности, образной стороне произведений, инструментарии, формообразовании, полистилистичность современного искусства в целом — все это, безусловно, способствует неоднозначности восприятия авангарда широкой аудиторией. Все перечисленные особенности требуют формирования у слушателей новых механизмов постижения смысла произведения, новых способов художественного восприятия. Этот процесс может занимать довольно длительный период времени, и положительный результат возможен лишь при постоянном совершенствовании слуховых ощущений, периодическом погружении в авангардные стили.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Василий Кандинский писал: «Всякое произведение искусства есть дитя своего времени, часто оно и мать наших чувств. Так каждый культурный период создает свое собственное искусство, которое не может быть повторено» [37, с. 10]. Слова великого художника, сказанные в 1911 году, можно справедливо отнести и к зарубежному музыкальному авангарду 1950–1960-х годов. Это был период, демонстрирующий редкое новаторство в области художественного языка и требующий уникального слушательского восприятия.

Несомненно, основой и толчком к активному развитию послевоенного авангарда стали авангардные тенденции начала столетия. В этой книге акцент был сделан на творчестве зарубежных авторов, однако даже при этой направленности мы обязаны упомянуть *российских* деятелей искусства, которые принимали самое активное участие в разработке и освоении новых художественных универсалий, преобразовавших всю картину творчества.

Таким образом, нельзя не остановиться на развитии музыкального авангарда в Российской империи — Советском Союзе — России, хотя в силу социально-исторических катаклизмов процесс этот был специфичен. Уже в 1910-е годы в России выдвигаются значительные творческие фигуры, развивающие музыкальную культуру на посттоналной основе: Николай Рославец, Артур Лурье, Иван Вышнеградский, Николай Обухов и др. В результате революционных событий 1917 года из России эмигрировал ряд крупнейших музыкантов, в том числе и представителей авангарда. В 1920-е годы в Советской России появляется когорта талантливых композиторов-авангардистов: Александр Мосолов, Владимир Дешевов, продолжается деятельность Николая Рославца. От зарубежного авангарда их творчество отличает новая, специфичная тематика, обусловленная советской идеологией, пафосом строительства новой жизни.

Эти музыканты группировались вокруг Ассоциации современной музыки (АСМ) и Российской ассоциации пролетарских музыкантов (РАПМ). Но в начале 1930-х годов в результате идеологического давления, а также из-за борьбы творческих направлений и группировок, которая тоже приняла идеологический характер, авангардные музыкальные течения были подвергнуты критике.

Фактически с середины 1930-х годов отечественный авангард прекратил свое существование, хотя его отголоски мы находим в творчестве ведущих советских композиторов той эпохи. В силу мировоззренческого непринятия со стороны государства развитие авангарда в Советском Союзе было невозможно. Лишь с середины 1950-х годов начинается развитие новой волны отечественного музыкального авангарда, который переживает бурный рост в 1960-е годы. Выдвигаются такие видные авторы, как Альфред Шнитке, Софья Губайдуллина, Эдисон Денисов, Виктор Екимовский и др. Влияние авангардных новаций мы находим и в произведениях композиторов, творчество которых нельзя полностью отнести к авангардным течениям: Родиона Щедрина, Георгия Фиртича, Бориса Тищенко, Сергея Слонимского, Юрия Фалика.

Новая интерпретация приемов авангардизма свойственна многим российским авторам. Идеи структурализма, распространенные в 1950-е годы в зарубежной музыке, советское композиторское творчество воплотило своим путем, далеким от прямого подражания. А. Соколов, в частности, ссылается на «неожиданное сочетание отчетливо выраженной национальной характерности с додекафонной организацией материала в таких сочинениях, как “Плачи” Э. Денисова, “Шесть картин” А. Бабаджаняна, Третья соната для фортепиано Б. Тищенко» [86, с. 166]. Также можно привести множество примеров из симфонических произведений С. Слонимского, В. Салманова, Б. Тищенко, Г. Канчели, пьес из «Деревенского альбома» Г. Белова, произведений Я. Рязтса и др.

Творчество многих советских композиторов, начиная с 1960-х годов, доказало перспективность новаций послевоенного зарубежного авангарда. Следующие десятилетия продемонстрировали этот процесс на новом уровне. В последней трети XX века (особенно начиная с середины 1980-х годов) авангард в России

развивается свободно, не только используя весь арсенал средств зарубежной авангардной музыки, но и обогащая его¹.

Клшиптоф Пендеревский уверен, что шанс выжить имеет музыка, написанная в естественной манере, синтезирующая все, что произошло за несколько последних десятилетий. Действительно, современное положение в музыкальном искусстве свидетельствует о соединении в творчестве отдельных художников многого из того комплекса нововведений, который был привнесен авангардными течениями 1950–1960-х годов. Различные *смешанные* техники с включением серийности, алеаторики, сонористики, использованием необычных приемов игры, электронных, конкретных звучаний, элементов инструментального театра применяются в современном творчестве достаточно широко².

Разнообразные направления авангарда продемонстрировали результаты, чрезвычайно важные для развития музыкальной теории и практики. Мотив выбора того или иного средства выразительности, композиторской техники, материала лежит в плоскости эстетических и философских воззрений каждого отдельного композитора. Разумный отбор этих средств из всего объема музыкального багажа, накопленного к XXI веку, создает небывало масштабную художественную палитру.

Можно по-разному относиться к художественным достоинствам сочинений музыкального авангарда 1950–1960-х годов, но нельзя не признать их огромной значимости в плане звукообразующего эксперимента. Выразительные возможности авангардных направлений, как показывает композиторская практика, могут быть включены в разнообразный музыкально-стилевой контекст, исключительно расширяя семантическое пространство музыкального произведения. Его содержание становится более многомерным, а звуковой образ более выразительным и разнообразным. Примером может послужить использование конкретной музыки в «Данте-симфониях» Б. Тищенко (звонки телефонов, звон стекла в «Данте-симфонии № 3» — круг 9-й Ада,

¹ Тема авангардной музыки в России требует детального рассмотрения и в рамках данной работы не может быть раскрыта во всех чертах.

² В частности, среди современных петербургских композиторов, в чьих сочинениях присутствуют элементы, открытые и привнесенные музыкальным авангардом, можно назвать Г. Фиртича, И. Дружа, С. Осколкова, Е. Антоненко, Б. Архимандритова, А. Радвилевича и многих других.

топот ног в «Данте-симфонии № 5» — Чистилище — «Лестница Якова» и т. д.), контролируемой алеаторики в его Концерте № 2 для виолончели с оркестром или сочетание додекафонного и ладотонального тематизма в финале сонаты № 9 для фортепиано и т. д. Изучение специфики восприятия авангардной музыки будет способствовать закреплению определенных образно-семантических свойств за данными приемами и даже направлениями.

Деятели искусства стремились к осмыслению технического прогресса через смелые эксперименты с художественным языком в своем творчестве. Но «жизнь мало технически внести, ее надо художественно освоить. И каждое новое открытие для искусства — болезнь роста» [57, с. 270]. Эволюция музыкального словаря³ (определение П. Булеза) в 1950–1960-е годы включала как неудачные попытки его обновления (что является естественным процессом отбора), так и высокосignимые достижения.

Это подтверждает анализ авангардных течений, их воздействие на слушателей в контексте художественного восприятия, причем с исторической дистанцией более чем в 40–50 лет. При этом следует учесть, что художественное восприятие слушателя является тем фактором, который в конечном счете и определяет значимость и жизнеспособность того или иного творческого направления, в том числе и музыкального авангарда середины XX века.

Междисциплинарные исследования искусства обогащают искусствоведение, способствуют углубленному изучению его различных аспектов — закономерностей творчества, специфики социального функционирования эстетических ценностей, характера художественной коммуникации, особенностей восприятия искусства. Проведенное нами экспериментальное тестирование продемонстрировало большую роль слушательского опыта, художественного тезауруса для адекватного восприятия произведений авангардной музыки отмеченного периода.

³ Отметим необходимую корректность при употреблении понятия эволюционного развития музыкального искусства. Например, переход от одноголосия к многоголосию, от полифонии к гармонии, от модальной к тональной системе, от тоналности к атональной, конкретной, электронной музыке нельзя называть прогрессом или регрессом. Это стадии, уровни, функционирующие на различных этапах становления музыки.

По сведениям Л. Гудкова, социологические исследования фиксируют, что читатели, зрители, слушатели, воспринимающие эстетический объект как произведение искусства, составляют всего 8–12 % аудитории. При восприятии авангардных образцов отмечается еще более низкий показатель. Исходя из этого, очевидна необходимость воспитания более глубокого понимания художественных явлений, причем не только авангардных, но и классических направлений. А. Сохор справедливо утверждал, что способность «слушателя понять музыку того или иного стиля и жанра, той или иной степени сложности зависит в первую очередь от его предшествующего опыта восприятия произведений такого же рода, от уже имеющейся у него «музыкальной воспитанности» [87, с. 59].

Сложность авангардной музыки заключается не столько в освоении ее композиционно-технологических методов, сколько в овладении совершенно иными способами слушательского восприятия, в приобретении навыков понимания специфики выразительных средств этого направления. Для оптимизации коммуникативности авангардной музыки, на наш взгляд, необходима целенаправленная работа со слушателем, в частности:

— *Систематическое погружение в авангардный стиль*. Результаты обработки данных тестирования студентов-экономистов СПбГУП продемонстрировали более низкие показатели по сравнению с сокурсниками с других факультетов, в основном из-за разницы в объеме их музыкального и художественного багажа, так как «порядок необнаружим, если он не присутствует в уме наблюдателя, среди усвоенных им моделей восприятия» [73, с. 85].

Изменениям в среде музыкальных предпочтений обычно предшествуют изменения в реальной слушательской практике. Включение в концертные программы, *наряду с классическими произведениями*, авангардных сочинений, уже, на наш взгляд, создает определенные положительные тенденции. Обратимся в качестве примера к опыту петербургской концертной жизни. На афишах в настоящее время можно встретить имена К. Штокхаузена, П. Булеза, Д. Лигети и других представителей авангарда 1950–1960-х годов. Регулярно демонстрируют сочинения указанного периода музыкальные фестивали: «Звуковые пути», «От авангарда до наших дней», ежегодно проходящие на различных

концертных площадках города. Программы Международного фестиваля искусств «Сергей Осколков и его друзья» включают произведения как «классических» так и современных, авангардно ориентированных авторов. Причем это касается и музыкальных вечеров, и художественных выставок, поэтических чтений, кино- и театральных премьер.

— Адекватному постижению авангардных сочинений, несомненно, способствует *использование в концертной практике кратких музыковедческих комментариев*. Восприятие музыки напрямую зависит от характера слушательской установки. При этом огромное значение имеют как общие представления о разнообразии авангардных течений, методах композиторского письма, «так и информированность слушателя о логической основе и специфических особенностях структуры конкретного музыкального произведения» [85, с. 59].

Лаконичные аннотации практикуются, например, на вечерах Ассоциации современной музыки (АСМ) при Союзе композиторов Санкт-Петербурга. За годы своего существования (с 1995 года по настоящее время) АСМ приобрела свою публику, слушателей, которых интересуют пути развития современного музыкального языка. В программах вечеров можно услышать сочинения зарубежных и отечественных авторов, демонстрирующих многоликую панораму музыкального искусства XX века, в том числе и авангардного. На концертах звучат новинки камерной музыки как уже признанных, так и молодых, начинающих авторов. Особое внимание Ассоциация современной музыки уделяет петербургской композиторской школе.

К каждому номеру концерта дается небольшой комментарий о творчестве представляемого композитора и о звучащем сочинении⁴. Многочисленные отзывы слушателей подтверждают, что слова ведущего имеют большое практическое значение, помогают сориентироваться в новом материале, выразительных средствах, способствуют адекватному восприятию.

— В настоящее время очевидна необходимость в *освещении авангардной музыки учебно-образовательными программами гуманитарной направленности*. Без серьезного и глубокого изу-

⁴ Автор является лектором-музыковедом концертов Ассоциации современной музыки.

чения открытий и экспериментов, полноценного знания всего поля нововведений, появившихся в музыкальном искусстве, нельзя предугадать его дальнейшее развитие и принять творения современников. По результатам исследования можно сделать вывод, что даже далеко не все практикующие педагоги-музыканты знакомы с выразительными средствами и особенностями авангардного стиля. Поэтому чрезвычайно важно уделять внимание данному направлению в рамках учебного процесса.

Понятие «современное искусство» охватывает творчество не только последних десятилетий, но и все Новейшее время. В обобщающем понятии «современная музыка» сосуществуют явления всевозможного характера. Эта сторона до сегодняшнего дня представляет большие трудности в плане удачной дидактической стратегии, задача которой — перевести в русло *практических занятий* музыку радикально различных течений.

Для того чтобы музыка смогла обрести свое место в жизни человека, как замечает В. Цукеркандль, недостаточно только музыкального опыта, он должен соединяться с опытом различной природы. Отметим, что коллизии музыкального творчества XX века можно рассматривать не только на лекциях, связанных с историей музыки, но и на других предметах гуманитарного цикла. Известно, что многие новаторские тенденции имеют своеобразные, специфичные аналогии в *других видах искусства*. Здесь можно сказать, например, об опыте восприятия авангардных течений в литературе, философии, живописи, скульптуре. Музыка XX века не могла развиваться в изоляции. Тесное общение представителей художественной культуры, взаимопроникновение тенденций, синтетические формы творчества — все это предполагает возможность проведения параллелей. Таким образом, целесообразно изучать авангардные направления через призму их многообразных проявлений.

Независимо от субъективного отношения преподавателя к новым композиционным техникам и эстетикам, исторические факты нельзя отрицать, музыкальная дидактика должна быть ориентирована на развитие современного музыкального мышления. На смену старым музыкально-педагогическим нормам должны приходиться новые. К сожалению, почти все курсы преподавания музыкальной литературы или истории музыки подразумевают «безответных» учащихся. Переходя от эпохи к эпохе, любое

демонстрируемое произведение представляется как непреложное культурное достояние. Однако гораздо интереснее и полезнее совместное обсуждение спорных опусов, теоретических и эстетических идей, тенденций, направлений. Одним из ведущих принципов развивающего обучения является *принцип проблемности*. Его сущность сводится к систематическому созданию на уроках таких ситуаций, которые стимулируют в учащихся творческую активность. Основным приемом должна стать полемичность изложения, выявление противоречий, их нарочитое обострение. И музыкальный авангард 1950–1960-х годов дает интереснейший материал для подобного рода проблемных дискуссий.

Проникновение в непростой мир современной музыки требует больших усилий. Культуру музыкального восприятия авангарда необходимо воспитывать, постепенно усложняя и углубляя предлагаемый материал. Здесь возникают две проблемы: недостаточно разработанная дидактика преподавания многообразных форм авангардной музыки и отсутствие места в общем учебном плане. Последняя трудность преодолима, если придерживаться следующего принципа: обязательно вести преподавание только в исторической последовательности. Выход — в проведении «арок» от эпохи к эпохе, *сравнении тенденций, стилей, направлений традиционного, классического и авангардного искусства*. Таким образом можно познакомить с феноменами новой музыки, создать возможности для обогащения музыкального тезауруса.

Произведения искусства апеллируют к различным интеллектуальным способностям, формам опыта и постижения действительности — от конкретных до абстрактных. Как известно, искусство развивает эмоциональную сферу личности, а музыкальный авангард содержит особый эмоциональный импульс. Необходимо расширять информационный горизонт, разрушать сложившиеся табу, освобождать оценки от схематизации, стремиться к эволюции собственного художественного восприятия, и авангардное музыкальное искусство 1950–1960-х годов — благодатная почва для этого.

Узнавайте новое, размышляйте, спорьте, но никогда не говорите «я этого не принимаю» до того, как произнесете «я это понимаю»...

ЛИТЕРАТУРА

1. Адорно Т. Избранное: Социология музыки. М.; СПб.: Университетская книга, 1998.
2. Адорно Т. Философия новой музыки. М.: Логос, 2001.
3. Адорно Т. Эстетическая теория. М.: Республика, 2001.
4. Арановский М. От редколлегии // XX век. Зарубежная музыка. Очерки и документы. М.: Музыка, 1995. Вып. 1.
5. Арнхейм Р. Новые очерки по психологии искусства. М.: Прометей, 1994.
6. Артемьев Э. От технологий конкретной музыки к музыке компьютерной: новые способы музыкального мышления [Электронный ресурс]. Режим доступа: www.electroshock.ru.
7. Асафьев В. Музыкальная форма как процесс. 2-е изд. Л.: Музыка, 1971. Кн. 1, 2.
8. Бажин Е. Цветовой тест отношений: методические рекомендации / Е. Бажин, А. Эткинд. СПб.: Госстандарт Россия ГП «Иматон», 1995.
9. Бакст Л. Куклы и «куколки». История дефиле // Очень^{UM} — University Magazine. Журнал университетского сообщества СПбГУП. СПб.: СПбГУП, 2005. № 9.
10. Бердяев Н. Кризис искусства. М.: СП Интерпринт, 1990. (Репринтное издание).
11. Бердяев Н. Смысл творчества: Опыт оправдания человека. М.: АСТ, 2002.
12. Булез П. Ориентиры I. Воображать: избр. статьи / ред. К. Чухров. М.: Логос-Альтера, 2004.
13. Веберн А. Лекции о музыке: письма. М.: Музыка, 1975.
14. Волкова Е. Производство искусства в мире художественной культуры. М.: Искусство, 1988.
15. Воробьев И. Русский авангард и творчество Александра Мосолова 1920–1930-х годов. СПб.: РИО СПб гос. консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова, 2001.
16. Восприятие музыки: сб. статей / сост. В. Максимов. М.: Музыка, 1980.
17. Выготский Л. Психология искусства. М.: Современный гуманитар. ун-т, 2001.
18. Газдюк Г. К исследованию восприятия современной музыки: принцип абстрагирования: автореф. дис. ... канд. искусств. М., 2002.
19. Герцман Е. Античная музыкальная педагогика. СПб.: ИГУП, 1996.

20. Герцман Е. Музыка Древней Греции и Рима. СПб.: Алетейя, 1995.
21. Гончаренко С. Вопросы музыкального формообразования в творчестве композиторов XX века: учеб. пособие для теоретико-композиторских факультетов музыкальных вузов. Новосибирск: Изд-во Новосибирской гос. консерватории, 1997.
22. Готсдинер А. Музыкальная психология. М.: NB Магистр, 1993.
23. Григорьева Г. Музыкальные формы XX века. Курс «Анализ музыкальных произведений»: учеб. пособие для студентов вузов, обучающихся по специальности 030700 «Муз. образование». М.: ВЛАДОС, 2004.
24. Гуляницкая Н. Лигети о Лигети: композиторский самоанализ // Процессы музыкального творчества: сб. трудов / ред.-сост. Е. Вязкова. М.: РАМ им. Гнесиных, 2002. № 160. Вып. 5.
25. Денисов Э. Современная музыка и проблемы эволюции композиторской техники. М.: Сов. композитор, 1986.
26. Друскин М. Исследования. Воспоминания. Л.: Сов. композитор, 1977.
27. Дубинец Е. Американская музыка второй половины XX века: нотация и методы композиции: автореф. дис. ... канд. искусств. М., 1996.
28. Житомирский Д. Избранные статьи. М.: Сов. композитор, 1981.
29. Житомирский Д. Западный музыкальный авангард после Второй мировой войны / Д. Житомирский, О. Леонтьева, К. Мяло. М.: Музыка, 1989.
30. Иванова И. В. Серийная идея и ее реализация в композиции Пьера Булеза: автореф. дис. ... канд. искусств. М., 2000.
31. Иванченко Г. Психология восприятия музыки: подходы, проблемы, перспективы. М.: Смысл, 2001.
32. Ивашкин А. Кшиштоф Пендерецкий: монографический очерк. М.: Сов. композитор, 1983.
33. Иконникова С. Очерки по истории культурологии: учеб. пособие. СПб.: ИГУП, 1998.
34. Исхакова С. «Неклассическое» звуковое пространство: Музыкальная композиция начала XX века в контексте идей времени: автореф. дис. ... канд. искусств. М., 1998.
35. Казанцева Л. Содержание музыкального произведения в контексте музыкальной жизни: лекции по курсу «Теория музыкального содержания». Астрахань: Изд-во Астраханской гос. консерватории, 2004.
36. Кандинский В. Избранные труды по истории искусства: в 2 т. М.: Гилея, 2001.
37. Кандинский В. О духовном в искусстве. М.: Архимед, 1992.
38. Карнак А. Прислушайтесь к тишине // Столичные новости. 2002. № 30 (226).
39. Кирнарская Д. Музыкальное восприятие. М.: Кимос-Ард, 1997.
40. Когоутек Ц. Техника композиции в музыке XX века. М.: Музыка, 1976.
41. Коляденко Н. Синестетичность музыкально-художественного сознания (на материале искусства XX века). Новосибирск: Изд-во Новосибирской гос. консерватории, 2005.

42. *Кон Ю.* Избранные статьи о музыкальном языке. СПб.: Композитор, 1994.
43. *Кон Ю.* О теоретической концепции Яниса Ксенакиса // Кризис буржуазной науки и музыка. М.: Музыка, 1976. Вып. 3.
44. *Крапивина И.* Проблемы формообразования в музыкальном минимализме. Новосибирск: Изд-во Новосибирской гос. обл. науч. б-ки, 2003.
45. *Кривцун О.* Психология искусства. М.: Изд-во Лит. ин-та им. А. М. Горького, 2000.
46. *Крупник Е.* Психологическое воздействие искусства на личность. М.: ИП РАН, 1999.
47. *Курбатская С.* Серийная музыка: вопросы истории, теории, эстетики: автореф. дис. ... канд. искусств. М., 1996.
48. *Курбатская С.* Пьер Булез. Эдисон Денисов. Аналитические очерки / С. Курбатская, Ю. Холопов. М.: Сфера, 1998.
49. *Левая Т.* Русская музыка начала XX века в художественном контексте эпохи. М.: Музыка, 1991.
50. Лексикон неонклассики: Художественно-эстетическая культура XX века / под ред. В. Бычкова. М.: РОССПЭН, 2003.
51. *Леонтьева О.* Воспитание музыкой и концепция личности. Из истории дискуссий 1970-х годов // Современное западное искусство. XX век. М.: Музыка, 1988.
52. *Лигети Д.* Превращения музыкальной формы // Дьердь Лигети. Личность и творчество / сост. и пер. Ю. Крейниной. М.: Сов. композитор, 1993.
53. *Лиотар Ж.-Ф.* Заметка о смысле «пост». Постмодернизм: подобия и соблазны реальности // Иностранная литература. 1994. № 1.
54. *Лисаковский И. Н.* Художественная культура: Термины. Понятия. Значения: словарь-справочник. М.: Изд-во РАГС, 2002.
55. *Лобанова М.* Дьердь Лигети: Эстетические взгляды и творческая практика 60–70-х гг. (критика и размышления) // Теория и практика современной буржуазной культуры: проблемы критики: сб. науч. трудов ГМПИ им. Гнесиных. М.: Изд-во ГМПИ им. Гнесиных, 1987. Вып. 94.
56. *Лобанова М.* Музыкальный стиль и жанр: история и современность. М.: Сов. композитор, 1990.
57. *Лотман Ю.* Статьи по семиотике культуры и искусства. СПб.: Акад. проект, 2002.
58. *Лотман Ю.* О семиотическом механизме культуры / Ю. Лотман, Б. Успенский // Труды по знаковым системам. Тарту: Изд-во Тартуского ун-та, 1971. Т. 5.
59. *Маклыгин А.* Фактурные формы сонорной музыки // *Laudamus*. М.: Композитор, 1992.
60. *Махлина С.* Семиотика культуры и искусства. Словарь-справочник: в 2 кн. СПб.: Композитор, 2003.
61. *Мессиа́н О.* Техника моего музыкального языка. М.: Греко-латинский кабинет Шичалина, 1994.
62. *Моль А.* Искусство и ЭВМ / А. Моль, В. Фукс, М. Касслер. М.: Мир, 1975.

63. Музыка и невсвучащее / ред. Вяч. Вс. Иванов. М.: Наука, 2000.
64. Музыка. Большой энциклопедический словарь / гл. ред. Г. В. Келдыш. 2-е изд. М.: Большая рос. энцикл., 1998. (Репринтное издание).
65. Музыка: энциклопедия / ред.-сост. Е. Конькова. М.: ОЛМА-ПРЕСС, 2001.
66. Музыкальная культура в Федеративной Республике Германия: материалы международного симпозиума в Ленинграде. Musikkultur in der Bundesrepublik Deutschland: Symposion Leningrad 1990. Koln: Gustav Bosse Verlag, 1990.
67. Музыкальная культура сегодня: Фестиваль Федеративной Республики Германия (сентябрь 1989 — июнь 1990 г.). Бонн, 1989.
68. Музыкальная энциклопедия: в 6 т. / гл. ред. Ю. Келдыш. М.: Сов. энцикл., 1973–1982.
69. Музыкальная эстетика Западной Европы XVII–XVIII веков: собр. текстов. М.: Музыка, 1971.
70. Назайкинский Е. Звуковой мир музыки. М.: Музыка, 1988.
71. Назайкинский Е. О психологии музыкального восприятия. М.: Музыка, 1972.
72. Овсянкина Г. Музыкальная психология: учебник для факультетов музыки педагогических университетов, консерваторий и гуманитарных вузов. СПб.: Союз художников, 2007.
73. Орлов Г. Древо музыки. Вашингтон: Н. А. Frager; СПб.: Сов. композитор, 1992.
74. Переверзева М. Джон Кейдж: жизнь, творчество, эстетика: автореф. дис. ... канд. искусств. М., 2005.
75. Петрусева Н. Пьер Булез. Эстетика и техника музыкальной композиции: автореф. дис. ... док. искусств. М., 2003.
76. Платон. Сочинения: в 3 т. М.: Мысль, 1971. Т. 3, Ч. 1.
77. Проблемы музыкального мышления: сб. науч. трудов / сост. и ред. М. Арановский. М.: Музыка, 1974.
78. Процессы музыкального творчества: сб. трудов РАМ им. Гнесиных / ред.-сост. Е. Вязкова. М.: Изд-во РАМ им. Гнесиных, 1994–2006. Вып. 1–8.
79. Рагс Ю. Уровни и содержание музыковедческих измерений // Эстетика: информационный подход. Проблемы информационной культуры. М.: Музыка, 1994. Вып. 5.
80. Руднев С. Словарь культуры XX века: Ключевые понятия и тексты. М.: Аграф, 1999.
81. Савенко С. Карлхайнц Штокхаузен // XX век. Зарубежная музыка. Очерки и документы. М.: Музыка, 1995. Вып. 1.
82. Савенко С. Немецкая музыка после Второй мировой войны // XX век. Зарубежная музыка. Очерки и документы. М.: Музыка, 1995. Вып. 1.
83. Семиотика и искусствознание: Современные зарубежные исследования: сб. пер. / сост. и ред. Ю. Лотман, В. Петров. М.: Мир, 1972.
84. Слово композитора (по материалам второй половины XX века): сб. трудов / ред. Н. Гуляницкая. М.: РАМ им. Гнесиных, 2001. Вып. 145.

85. *Соколов А.* Введение в музыкальную композицию XX века: учеб. пособие по курсу «Анализ музыкальных произведений» для студентов вузов. М.: ВЛАДОС, 2004.

86. *Соколов А.* Музыкальная композиция XX века: диалектика творчества. Исследование. М.: Музыка, 1992.

87. *Сохор А.* Воспитательная роль музыки. 2-е изд., доп. Л.: Музыка, 1975.

88. *Теплов Б.* Психология музыкальных способностей. М.: ВЛАДОС, 2004.

89. *Тимофеев В.* Краткое руководство практическому психологу по использованию цветового теста М. Люшера / В. Тимофеев, Ю. Филимоненко. 3-е изд., исправ. СПб.: Иматон, 1995.

90. *Тимошенко А.* Американский музыкальный экспериментализм первой половины XX века: представления о звуке, концепция инструмента, композиции (Г. Коуэлл, Дж. Кейдж, Л. Хэррисон): автореф. дис. ... канд. искусств. СПб., 2004.

91. *Ушицкая О.* Музыкальная теория и композиция второй половины XX века в контексте наук об искусстве: автореф. дис. ... канд. искусств. М., 1992.

92. *Федоров В.* Инструментальные сочинения К. Пендерецкого 60-х годов // Проблемы музыки XX века. Горький: Волго-Вятское книжное изд-во, 1977.

93. *Фохт-Бабушкин Ю.* Искусство в жизни людей. (Конкретно-социологические исследования искусства в России второй половины XX века: История и методология). СПб.: Алетейя, 2001.

94. *Холопов Ю.* Карлхайнц Штокхаузен и новая музыка XX века // *Harmony*. Международный музыкальный культурологический журнал. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://harmony.musigi-dunya.az>.

95. *Холопов Ю.* Новые парадигмы музыкальной эстетики XX века // *Musica Theologica-9*: сб. статей. М.: МГК, 2003.

96. *Холопова В.* Антон Веберн: Жизнь и творчество / В. Холопова, Ю. Холопов. М.: Сов. композитор, 1984.

97. *Холопова В.* К проблеме музыкальных форм 60–70-х годов XX века // Современное искусство музыкальной композиции. М.: ГМПИ им. Гнесиных, 1985. Вып. 79.

98. *Хомма М.* Алеаторический контрапункт: гармония и ритмика. К истории создания «Трех стихотворений Анри Мишо» Витольда Лютославского // Процессы музыкального творчества: сб. трудов / ред.-сост. Е. Вязкова. М.: Изд-во РАМ им. Гнесиных, 2002. № 160. Вып. 5.

99. *Цареградская Т.* Время и ритм в музыке второй половины XX века: Мессиян, Булез, Штокхаузен, Ксенакис: автореф. дис. ... док. искусств. М., 2002.

100. *Цареградская Т.* Критический анализ композиционных методов П. Булеза, К. Штокхаузена, М. Бэббита: к проблеме сравнительного анализа музыкального авангарда 50-х годов: автореф. дис. ... канд. искусств. Вильнюс, 1988.

101. *Ценова В.* О современной систематике музыкальных форм // *Laudamus*: К 60-летию Ю. Н. Холопова. М.: Композитор, 1992.

102. *Цуккерман В.* Музыка и слушатель. Опыт социологического исследования. М.: Музыка, 1972.
103. *Чередниченко Т.* Тенденции современной западной музыкальной эстетики: К анализу методологических парадоксов науки о музыке. М.: Музыка, 1989.
104. *Шенберг А.* Моя эволюция // Зарубежная музыка XX века: матер. и док. / сост. И. Нестьев. М.: Музыка, 1975.
105. *Шнейерсон Г.* Статьи о современной зарубежной музыке. Очерки. Воспоминания. М.: Сов. композитор, 1974.
106. *Шнитке А.* Коллаж и полистилистика // Музыкальные культуры народов. Традиция и современность. М.: Сов. композитор, 1973.
107. *Шнитке А.* На пути к воплощению новой идеи // Проблемы традиции и новаторства в современной музыке. М.: Музыка, 1972.
108. *Шпенглер О.* Закат Европы. Очерки морфологии мировой истории. Новосибирск: Наука, 1993.
109. *Штокхаузен К.* Электронная и инструментальная музыка // XX век. Зарубежная музыка. М.: Музыка, 1995. Вып. 1.
110. Энциклопедия искусства XX века / сост. О. Краснова. М.: ОЛМА-ПРЕСС, 2002.
111. *Эпштейн М.* Искусство авангарда и религиозное сознание // Новый мир. 1989. № 12.
112. *Якимович А.* Двадцатый век. Искусство. Культура. Картина мира: От импрессионизма до классического авангарда. М.: Искусство, 2003.
113. *Янсон Х.* Основы истории искусств / Х. Янсон, Э. Янсон. СПб.: Азбука-классика, 1996.
114. *Griffiths P.* A Concise History of Avant-Garde Music from Debussy to Boulez. N. Y.; Toronto: Oxford University Press, 1978.
115. *Hindemith P.* A Composer's World. Cambridge; Mass., 1952.
116. Homo musicus. Альманах музыкальной психологии / ред.-сост. М. Старчеус. М.: Моск. гос. консерватория им. П. И. Чайковского, 1999. Сб. 23.
117. *Kagels Musiktheater. Gespräch // Orchester.* 1976. № 12.
118. *Russolo L.* L'arte dei rumori // Direzione del movimento futurista. Milan, 1913.
119. *Schoenberg A.* Composition With Twelve Tones. Style and Idea. N. Y., 1950.
120. *Stockhausen K.* Texte. Köln, 1963. Bd. 1.
121. *Winkel F.* Music, Sound, and Sensation. N. Y., 1967.
122. *Xenakis J.* Formalized Music: Thought and Mathematics in Composition. Bloomington; London, 1971.
123. *Xenakis J.* Musique, Architecture. Tournai, 1971.

ОГЛАВЛЕНИЕ

Предисловие	3
Введение	5
Глава I. ПРОБЛЕМЫ ИЗУЧЕНИЯ МУЗЫКАЛЬНОГО АВАНГАРДИЗМА В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЕ XX ВЕКА. МНОГООБРАЗИЕ ТЕНДЕНЦИЙ	
1.1. Понятия «авангардизм» — «модернизм», проблема периодизации авангардного искусства	13
1.2. Звуковая палитра композиторского творчества XX века	24
Глава II. КОМПОЗИЦИОННО-ТЕХНОЛОГИЧЕСКИЕ И ЖАНРОВЫЕ ПРИНЦИПЫ МУЗЫКАЛЬНОГО АВАНГАРДА 1950–1960-х ГОДОВ	
2.1. Сериализм	41
2.2. Алеаторика	46
2.3. Инструментальный театр	55
2.4. Стохастическая музыка	63
2.5. Техническая музыка	70
2.6. Сонористика	81
Глава III. ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ВОСПРИЯТИЕ ЗАРУБЕЖНОГО АВАНГАРДА 1950–1960-х ГОДОВ	
3.1. Композиторы и критики о характере восприятия произведений музыкального авангарда	92
3.2. Художественное восприятие как основа эстетической оценки произведения искусства	111
3.3. Опыт сравнительного анализа восприятия авангардных сочинений разными профессионально ориентированными группами	117
Заключение	135
Литература	143

Научное издание

ПАПЕНИНА Анастасия Николаевна

**МУЗЫКАЛЬНЫЙ АВАНГАРД СЕРЕДИНЫ XX ВЕКА
И ПРОБЛЕМЫ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ВОСПРИЯТИЯ**

В оформлении обложки использована репродукция
картины Василия Кандинского «Композиция VIII» (1923)

Ответственный редактор *И. В. Петрова*

Редактор *Я. Ф. Афанасьева*

Дизайнер *Д. Г. Ким*

Технический редактор *Е. Ю. Николаева*

Корректор *Е. Ю. Роз*

ISBN 978-5-7621-0457-9



9 785762 104579

Подписано в печать с оригинал-макета 19.07.08. Формат 60x90/16

Гарнитура Times New Roman. Усл. печ. л. 9,5

Тираж 1000 экз. Заказ № 130

Издательство Санкт-Петербургского Гуманитарного
университета профсоюзов

192238, Санкт-Петербург, ул. Фучика, 15

Отпечатано в типографии СПбГУП



ПАПЕНИНА Анастасия Николаевна, доцент кафедры звукорежиссуры Санкт-Петербургского Гуманитарного университета профсоюзов, кандидат искусствоведения, член Российского творческого союза работников культуры, член Ассоциации современной музыки при Союзе композиторов Санкт-Петербурга, лектор-музыковед, лауреат конкурса грантов в категории «Искусство и архитектура», учрежденного Российской академией наук, обладатель персональной стипендии Президента Российской Федерации.

Сфера интересов — авангардная музыка, популяризация знаний по истории музыки XX столетия.

Автор более 25 научных и публицистических статей, посвященных музыкальной культуре XX–XXI вв., проблемам музыкального воспитания и образования, вопросам восприятия современного искусства, адаптации авангардного языка в художественном сознании слушателя.

В монографии анализируются основные жанрово-композиционные принципы зарубежного музыкального авангарда середины XX в.: сериализм, алеаторика, сонористика, техническая, стохастическая музыка, инструментальный театр. Проводятся параллели с современными направлениями в других видах искусств.

Издание может быть использовано в качестве дополнительного материала в учебных курсах по истории музыки, композиции, музыкальной и общей психологии, истории искусств. Адресовано аспирантам и студентам гуманитарных вузов, учащимся колледжей, преподавателям музыкальной литературы детских музыкальных школ и школ искусств.


БАЛТИНВЕСТБАНК
финансовый партнер СПбГУП


официальный партнер СПбГУП