

Светлана САВЕНКО

(Москва)

АВАНГАРД КАК ТРАДИЦИЯ МУЗЫКИ XX ВЕКА

В своей книге «Древо музыки», выпущенной в 1992 году совместными усилиями вашингтонского и Санкт-Петербургского издательств, Генрих Орлов предлагает выразительный образ современной культуры — «мозаика зеркал»¹. Как всякую художественную находку его можно, разумеется, оспорить. Но больше тянет принять: множественность отражений, не сведенных в некую априорную систему, где порядок возникает спонтанно, непреднамеренно, подобно геометрической фигуре в калейдоскопе, — наверное, это действительно впечатляющий символ искусства XX столетия, славного своим плюрализмом и многообразием ракурсов. Легко представить, что в зеркалах могут отразиться самые разные и даже взаимоисключающие вещи, ведь мозаика зеркал — совсем не то знаменитое одно-единственное зеркало на большой дороге, которому уподоблен классический роман Стендалем. Стендалевское зеркало в своей отражательной способности опутано целой кучей условностей места, времени и образа действия — в своем роде не хуже, чем классический театр. Мозаика же зеркал устроена иначе, и в ней действительно можно увидеть вещи, мало совместимые друг с другом. Например, авангардные взрывы и потрясения в качестве традиции искусства XX века — в данном случае, искусства музыкального.

Сама постановка вопроса, что само собой понятно, парадоксальна, ибо заключает в себе оксюморон, говоря филологическим языком. В самом деле, могут ли быть вещи более враждебно-противоположные нежели авангард и традиция: авангард, желающий начать с «чистого листа», со *Stunde Null*, как это было в Германии после 1945 года², и традиция, основанная на идее преемственности, наследования, непрерывной укорененности любого движения вперед в предыдущем опыте. И тем не менее, как выясняется к концу столетия, подобная постановка вопроса совершенно правомерна.

Правомерна прежде всего потому, что опыт авангарда в той или иной форме усвоен современной музыкой: она говорит на языке, фонемах и лексемах которого сформированы авангардом.

В первой трети столетия создателями нового языка были Стравинский, Шенберг, Веберн, Хиндемит, Барток, Прокофьев, Шостакович, во второй половине века на их место пришли Штокхаузен. Кейдж, Ксенакис, Булез, Берио, Ноно, Лигети, Кагель и другие композиторы, список которых можно расширить.

О том, что авангардный опыт, поначалу встречавшийся в штыки, был усвоен и даже ритуализирован, говорят не только исследователи — об этом свидетельствует сама музыкальная практика. Авангардные «изобретения и открытия» — если воспользоваться названием известной статьи Штокхаузена³ — постепенно превратились в общепотребительную лексику, которой пользуется современная музыка — пользуется вся, независимо от национальной специфики и социального положения. Влияние авангарда простирается вплоть до неакадемических сфер музицирования до поп-музыки, причем отнюдь не только в высоких арт-роковых ее разновидностях, но и коммерческих, самого расхожего пошиба.

Но это аспект, так сказать, количественный. Существует и качественная сторона, еще более важная для оценки авангарда. Речь идет о свойствах упомянутой новой лексики, о том, что она собой представляет и в каком виде была адаптирована композиторской практикой XX века.

Усилиями нескольких поколений музыковедов в этой сфере сделано уже немало, и не место пересказывать здесь наблюдения коллег. Перечень авангардных новаций оказался бы слишком длинным; ограничимся поэтому отдельными, но фундаментальными моментами. Фундаментальными величинами любой стилистической системы является, во-первых, материал, и, во-вторых, способы его организации.

Итак, вначале речь пойдет о материале. «Главным героем» авангардных изобретений и открытий стал звук — звук, переживаемый как физическая реальность, звук как таковой, как сонор (Ю. Н. Холопов), а не как ступень привычной иерархической системы, мелодической либо гармонической. Спектр конкретных проявлений этой сонорной тенденции оказался очень широким, что свидетельствует о многом. С одной стороны — изысканные звуковые эффекты темброфактурных композиций, скажем, Дьердя Лигети — в инструментальном варианте, либо Карлхайнца Штокхаузена — в электронном, либо Жерара Гризе — в

варианте спектральной музыки. Другой полюс — то, что можно назвать «поп-сонористикой», то, что проникло в индустрию масскультуры и называется там, уже давно, совершенно поповым словом саунд (англ. sound). Саунд это и есть авангардная сонорность, «попавшая на улицу», если воспользоваться выражением Достоевского. (Другой возможный пример авангардной идеи, «попавшей на улицу», — цветомузыка «Прометей», превратившаяся в неперемнную принадлежность дискотеки).

Движение вглубь звука, рефлексия *de natura sonoris*, по названию известной пьесы Пендерецкого, стремление «строить звук», к чему призывал и продолжает призывать Штокхаузен, — все это действительно усвоено современной музыкальной практикой, и все это радикально отличается от традиционной — в широком смысле, имея в виду и первую половину столетия, — концепции музыкального материала. Из элемента мелодической интонационности, то есть того рода интонационности, что несет в конечном счете память о своем рождении из стихии человеческого эмоционального звуковыражения, звук становится *объектом* — объектом строительства и исследования. Такова авангардная тенденция в самом общем виде. Реализоваться же она может в самых разных формах: неслучайно, например, с полным основанием говорят о сонористических разновидностях импрессионизма и экспрессионизма — скажем, брутально-резком варианте Пендерецкого начала 60-х годов. Звук-объект несет не личностную, пусть и гипертрофированную, деформированную эмоцию, а некое внеиндивидуальное состояние — как будто сама мировая материя обрела голос. Отдаленная аналогия может возникнуть с аффектами в барочной музыке, где яркая определенность выражения сочеталась с внеличной обобщенностью.

Теперь уже достаточно хорошо известно, что стоит за подобным отношением к звуку, какая картина мира его определяет в конечном счете. Речь идет о смещении традиционной ценностной иерархии в сторону объекта, о вытеснении авторитетнейшей в искусстве и философии Нового времени антропоцентристской концепции.

Впрочем, сонористика в чистом виде просуществовала недолго. В этом она разделила судьбу многих других авангардных изобретений и открытий, которым тоже было суждено исчезнуть как таковым, ибо они трансформировались в некие гибридные формы. Правда, появление и распространение в последнее десятилетие спектральной музыки — чисто французского, «иркамовского», но несомненного потомка классической сонористики — говорит о том, что некоторые заявления об исчезно-

вании того или иного авангардного приема могут оказаться преждевременными.

Однако на сегодняшний день можно говорить не только о сонористике как конкретном стилистическом событии, но и о *сонористической эстетике*, о сонористическом слышании как таковом. Имеются в виду многочисленные в современной музыке случаи, когда способ организации музыкальной ткани — на основе тональности, 12-тоновости, свободной или серийной, разных типов фактуры и т. д. — не имеет самодовлеющего значения, а оценивается с точки зрения типа звучания, то есть фони́зма, сонорности, *sound* — термины здесь возможны разные. Так, классический американский минимализм оперирует тональными и даже диатоническими ячейками-паттернами, принципиально чуждыми тональной либо модалной функциональности. Основной их эффект заключен в сонорности мажора, равно как у Арво Пярта 70-х годов — в сонорности минора.

Сонористика — лишь одна, хотя и очень важная (в конечном итоге, возможно, центральная) сфера новой лексики, сформированной авангардом. Здесь есть еще немалые исследовательские ресурсы, особенно в семантическом аспекте. Вынужденно оставив все это в стороне, коснемся другой важнейшей сферы, а именно — организации музыкального материала.

Одной из самых радикальных в этой области стала идея *статической формы*, формы-пребывания в противовес форме-процессу. Последовательный и теоретически осознанный вариант статической формы был создан Штокхаузен, хотя самые крайние образцы принадлежат, очевидно, Кейджу. Кстати, теория и практика музыкальной статической формы легко приложима к хронологически близким авангардным явлениям других временных искусств. Таков, например, «новый роман» 60-х годов и, соответственно, «новая волна» в кинематографе. Примером может служить классический фильм Алена Рене «В прошлом году в Мариенбаде»: совершенное воплощение того, что Штокхаузен называет «момент-формой». Статическая форма настолько решительно противостоит долгой европейской традиции детерминистской процессуальности в построении музыкального целого, что казалось, она была обречена стать лишь кратковременным экспериментом, и никаких шансов на переход в категорию традиционного у нее не было. Тем не менее она выжила, хотя, как и сонористика, не всегда в чистом виде. Здесь также одно из доказательств предоставляет сфера внеакадемического музицирования. В более изысканных разновидностях рок-музыки статическая

форма нашла значительное распространение как под влиянием авангарда, так и параллельно с ним. Статическая форма сложилась как некое удвоение действительности: можно выделить два основных ее варианта. В первом статика переживалась как реальный физиологический факт, как созерцательное пребывание в однородном, в музыкальном смысле, времени, как медитация; во втором варианте статика превращалась в метафору, поскольку материализовалась в цепи моментов-состояний, в калейдоскопических сменах, не имеющих ни начала, ни конца. Статическим становился сам этот бесконечный ряд контрастных сопоставлений. Форма — всегда философия, и концепция статике выразила глубинные изменения в представлениях о времени, о природных и исторических процессах. Очевидны и теперь уже общеизвестны импульсы восточного происхождения в формировании статической формы: например, у Кейджа они абсолютно осознанны. При этом степень статичности может варьироваться даже у одного и того же композитора; более того, со временем возникли гибриды статике и традиционной процессуальности. Хотя чисто логически они вряд ли возможны, на практике подобное осуществлялось не раз.

Примеры авангардных изобретений и открытий нетрудно умножить. Также не составит труда теперь, на исходе «века авангарда», обнаружить признаки их устойчивого существования в современной музыке. Но тут может возникнуть законный вопрос: авангард ли все это — и сонористика, и статическая форма, и другие не упомянутые выше вещи? Или это просто признаки очередной *новой музыки* в широком смысле слова, столетие которой пора уже начать праздновать? Ведь авангард в собственном смысле слова подразумевает не просто новаторство языка, но ревизию онтологических основ искусства, прежде всего, самого произведения искусства, *Kunstwerk*, как самоценного художественного объекта, отделенного от жизненной реальности и, более того, противопоставленного ей. Здесь сразу материализуется фигура Кейджа с его знаменитым 4'33", и другими опытами «звуковых событий», в которых искусство — вторая реальность превращается в реальность первую, в факт действительной жизни. И, наверное, музыкальный опус, преодолевший свою замкнутость и «опусность», уже никак не может создать никакой традиции и хоть сколько-нибудь укорениться в истории искусства. Увы, и этой надежде авангарда не суждено было сбыться. Не говоря уже о том, что сам Кейдж возник не на пустом месте, и за его «звуковыми событиями» маячат и Айвз, и в особенности Сати — не говоря об этом, сами формы разрушения *Kunstwerk* и создания «реальных», сли-

вающихся с жизненными процессами, акций породили мощную традицию концептуального искусства. Формы отрицания произведения искусства были таким образом канонизированы и в свою очередь стали стилем. Повлияли они и на манеру осмысления авангардных акций: в этой связи может быть упомянут музыковедческий вариант кейджевского 4'33", а именно, доклад Лигети «Будущее музыки» (1961), представлявший собой молчание автора перед аудиторией.

Так что же, нам остается похоронить авангард, объявив его фантомом XX века, этаким «поручиком Киж» искусствознания, и сохранив жизнь лишь «новой музыке»? Не будем все же торопиться с этим, ибо мозаика зеркал может повернуться самым непредсказуемым образом. Автор этого текста тоже связан условностями своего времени — времени постмодернизма, неспособного к авангардным взрывам и потому глубоко скептического и враждебного к ним.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ *Орлов Генрих*. Древо музыки. Н. А. Frager. Советский композитор. Вашингтон — Санкт-Петербург. 1992. С. 376.

² *Dibelius Ulrich*. Moderne Musik I. 1945-1965. Piper-Schott. München-Mainz, 1984. S. 15-18.

³ *Stockhausen Karlheinz*. Texte zur Musik. Bd. I. DuMont Buchverlag, Köln. 1988. S. 222-258.

VANGUARD: XX CENTURY MUSIC TRADITION

Svetlana Savenko

The article considers the experience of musical vanguard from historical perspective. The author analyzes major aspects of musical vocabulary: musical material and ways of organizing it. The main focus lies on sonority, its variants and the static form. The author concludes that music art of XX century has mastered and adapted vanguard inventions and turned them into the tradition of new music.