

СТАНОВЛЕНИЕ МУЗЫКАЛЬНОГО АВАНГАРДА В НАЧАЛЕ XX ВЕКА

Известно, что композиторы-современники, живущие в разных странах, равно как и представители других видов творчества, часто оказывают друг на друга влияние и сами подвергаются влиянию, распространяя те или иные стилистические приемы или общеэстетические понятия, даже не общаясь, а иногда и вообще не будучи знакомыми друг с другом. Известно также, склонность к обособлению творческих людей создавать индивидуальные группы, или держаться особняком, и не поддаваться влиянию соседствующей группы художников. Наблюдается также третий феномен – когда разные деятели искусств, живущие в одно и то же время в разных уголках земного шара и далеко не всегда соприкасаясь друг с другом в личном или творческом плане, совершенно независимо приходят к одним и тем же или похожим творческим результатам, что нельзя объяснить ничем, кроме как тем, что часто называют “веянием времени”. Под этим выражением скрывается идея о проявлении каких-то сформировавшихся к определенному времени духовных или эстетических потребностях, которые прежде всего слышат творческие люди. Время влияет на художника, гораздо больше, нежели он сам предполагает. Именно время и, стоящие перед ним проблемы определяют лицо художника, формируют тот или иной тип его творчества, круг его интересов, стиль его жизни и характер его самозащиты, в том случае, когда время оказывается беспощадным по отношению к самому художнику.

Для нашего рассмотрения мы выберем периоды благоприятные для творчества – факторе весьма редком в человеческой истории. Прежде всего остановимся на начале XX века, когда создавался новый творческий контекст, определивший основные параметры развития европейской культуры. Тогда множество композиторов, художников, писателей, поэтов и философов разных стран встретились в общем порыве к трансцендентному – при этом каждый шел индивидуальным путем и добился неожиданных художественных результатов, часто не имеющих аналогов в обозримом нами эстетическом опыте. В некоторых случаях это приняло форму абстрактного искусства, в других – проявилось в различных авангардных течениях (футуризме, супрематизме, сюрреализме), которым свойственна совершенно новая концепция реальности и новая подача содержания в совершенно новой форме. В музыке в целом это нашло выражение в новом гармоническом языке, ритме, фактуре, инструментовке и, в целом, в новом типе музыкального мышления, которое лежало за созданием совершенно новых форм музыкального выражения.

Переходя собственно к разговору о музыке, особенно интересно отметить, как в сравнительно короткое время эти музыкальные новшества возникли в разных точках земного шара, у композиторов, совсем не соприкасавшихся друг с другом, так что нельзя здесь говорить о “злостном влиянии одного отступника от вековых музыкальных норм”, который, “нарушив законы музыки”, затем “совратил” других своих коллег. Как известно, такие авторы как Скрябин, Шенберг, Стравинский, Барток, Айвс, Рославец, Лурье и другие действовали абсолютно самостоятельно и пришли к результатам, настолько же контрастными по отношению друг к другу, насколько и схожим друг с другом по смелости, изобретательности и отрыву от музыкального языка прошлого. Можно сказать, что самое главное, что объединило всех этих несхожих друг с другом композиторов, – это слышание космических процессов, вторгающихся в пространство того времени. И именно этот фактор оказался определяющим в их эстетическом формировании.

Интересно привести некоторого рода параллели и аналогии, имевшие место в начале XX века в разных видах искусства. Так 1900 год – начало XX века оказался весьма знаменательным как для одного из лидеров русского символизма Александра Блока –

этим годом помечено окончание раннего цикла его стихотворений “Ante lucem”, в “Неписанных догматах” которого он писал: Я видел мрак дневной и свет ночной.\Я видел ужас вечного сомненья.\И Господа с растерзанной душой\В дыму безверья и смятенья. То был рассвет великого рожденья,\Когда миров нечисленный хаос\Исчезнул в бесконечности мученья.–\И все таинственно ропталось и несло. Тяжелый огонь окутал мирозданье,\И гром остановил стремящие создания1, – так и для ведущего композитора русского символизма Александра Скрябина (Первая Симфония, Четвертая соната, которого были написаны в 1900 году). Многие другие авторы в это же самое время предчувствуют космические перемены. Среди ключевых для написания новаторских сочинений годов можно указать 1908, 1909, 1913 и 1915 годы.

В 1908 и 1909 годах возникают первые атональные сочинения Шенберга и Скрябина. 1913 год отмечен крупными начинаниями Стравинского (“Весна священная”), Рославца (Первая соната для скрипки и фортепиано) и Лурье (Формы в воздухе). В 10-х годах XX века Скрябин и Айвс, живущие на разных сторонах земли, параллельно приходят к мысли о создании мистических сочинений, повествующих о возникновении Вселенной, ее истории и о последнем завершении и преображении космоса и человечества (у Скрябина – “Предварительное действие” а у Айвса “Вселенская симфония”). У Вышнеградского эти замыслы находят реализацию в виде его симфонии «День бытия» в 1917 году. В то же время Шенберг пишет свои наиболее мистические сочинения “Счастливая рука” и “Лестница Иакова”, последнему из которых суждено было остаться незавершенным.

В 20-х годах проявляется иная тенденция – новаторский стиль многих художников и композиторов теряет свой первоначальный радикализм и мистическую полетность и становится более конструктивным и заземленным – у Шенберга и Стравинского, в первую очередь, затем у Рославца.

1929 год можно обозначить как год перелома в авангардной струе.

Затем, сразу после Второй мировой войны, начинается новая волна авангардных поисков – параллельно в Европе (Дармштадская школа – Булез, Штокхаузен, Ноно) и Америке (Эллиотт Картер, Милтон Баббитт, Джон Кейдж), причем эти течения по обе стороны Атлантического океана начинаются совершенно независимо друг от друга, и одно не является порождением другого. В 1960-х годах эти авангардные течения набирают новую силу, а в 1968 году наблюдается второй “крах”, который ознаменуется Симфонией Берлиоза и Первой симфонией Шнитке.

С 1968 года ослабевает целенаправленность устремлений авангардных течений в музыке, происходит дробление музыкальных течений и направлений, а также размывание стилистической направленности отдельных композиторов, возникают минимализм и разные стили “ретро”. С 1980 года стили “ретро” усиливаются (на примере отхода польских композиторов и целого ряда американских композиторов от “сложной” музыки в сторону неоромантизма и новой простоты).

В 90-х годах XX века и в 2000-х годах феномен дробления достигает предельных размеров и теперь мы фактически не найдем крупных художественных и музыкальных потоков, свойственных как началу века, так и послевоенному времени, что, впрочем, не означает полное отсутствие в наши дни ярких самобытных музыкальных индивидуальностей или стилистических направлений.

Возвращаясь к теме новаторства в музыке начала века, хочу еще раз подчеркнуть, что феномен одновременного возникновения многих новых течений, аналогов которым не

было во всей обозримой истории музыки, трудно объяснить логически. Можно проследить музыкальную эволюцию через Бетховена и в особенности Вагнера, но это не объясняет полностью возникновения этого феномена, хотя безусловно вклад Вагнера в достижение новых гармоний, новой манеры выражения и нового музыкального языка и влияние его на последующих модернистов неоспорим. Как остается для нас загадкой переход от музыкального языка ренессансной музыки к барочному, затем в стиль рококо и венских классиков, а впоследствии в романтизм XIX века. Скрупулезный анализ всех стилистических и жанровых особенностей этих стилей и того, как они эволюционируют (а также и всех эмоциональных и культурных феноменов различных времен и мест), хотя и помогает определить некоторые важные параметры, но не дает полного ответа на вопрос о воздействии духовного эгрегора² на формирование художественного языка различных искусств и о том как возможно развитие этих искусств без их рационального осознания со стороны тех или иных новаторов в этой области. И здесь можно говорить о феномене трансцендентного вторжения в творческий процесс художника через интеллектуальную интуицию творческого человека вообще и композитора в частности.

Создается впечатление, что эволюция искусства и направляется именно этими невидимыми и нередко неосознаваемыми самими художниками силами. Как писал Шенберг: «Моя цель – это не ставить перед собой никаких целей». Его оратория “Лестница Иакова” начинается со слов Архангела Гавриила: “Вправо или влево, вперед или назад, вгору или подгору, нужно продолжать идти, не спрашивая что лежит спереди или сзади. Оно должно оставаться скрытым: тебе было позволено это забыть, и ты должен был это забыть, чтобы выполнить свою задачу”.

Вспоминается название известного сочинения Ноно “Путей нет, но идти надо вперед”. Василий Кандинский пишет в своей статье “К вопросу о форме”: “Когда условия для созревания четкой формы созданы, тогда томление, внутренняя взволнованность обретают силу созидать новые духовные ценности, сознательно или интуитивно получающие затем распространение”³. Под этими условиями для создания новой формы Кандинский имел в виду не только внутреннюю работу художника, но и общее устремление к новым формам знания и чувств, которое характеризует наиболее счастливые периоды человеческой истории.

Не случайно в начале века, во время необычной вспышки новаторских поисков, становится весьма актуальным интерес к мистицизму, а прорыв в новые художественные сферы совершался параллельно с прорывом в новые мистические и духовные сферы. Вспоминаются, в первую очередь, строчки из стихотворения Стефана Георге, которые Шенберг озвучил в финале своего Второго струнного квартета “Я чувствую воздух иных планет... Я – искра в Божественном пламени, я – звук в Божественном голосе”. Не случайно, что именно музыка к этому стихотворению является фактически первым атональным сочинением Шенберга и одним из первых (если не первым) в истории музыки вообще.

Соединение художественных новшеств с мистическими поисками особенно наглядны в двух вокально-драматических сочинениях Шенберга 10-х годов, “Счастливая рука” и “Лестница Иакова”, причем в первом – Шенберг пробует синтезировать несколько видов искусств – музыку, театр, пантомиму и даже впервые (наряду с “Прометеем” Скрябина) обращается к светомузыке, а во втором – музыка не только выводится на уровень богослужения, но в музыкально-техническом плане здесь создается первый образец проведения додекафонной серии – что будет впоследствии развито Шенбергом более основательно. У Скрябина “Прометей” сочетает в себе оригинальную, уже сформированную философию и мифологему с новаторскими достижениями в области

музыки –объединяющим все сочинение “центральным элементом” в виде шестезвучного аккорда – и светомузыкой, достигающей синтеза искусств.

Особенно показательны два гигантских замысла космических, космогонических и эсхатологических сочинений, над которыми на двух разных полушариях земли работали два автора, о которых я уже говорил – “Предварительное действие” Скрябина и “Вселенская симфония” Айвса – сочинения столь схожие во многом друг с другом, сколь и отличающиеся друг от друга. Помимо крупнейших философских и мистических замыслов, стоящих за обоими сочинениями, они характеризуются использованием новейших музыкальных технических приемов, а также синтезом разных искусств. Эскизы Скрябина к “Предварительному действию” наделены сложной гармонией, акордами из десяти или двенадцати звуков, а Леонид Сабанеев в своих “Воспоминаниях о Скрябине” свидетельствовал о размышлениях Скрябина о расширении гармонического языка за счет употребления микротоники.

“Вселенская симфония” Айвса, по своей программе во многом сходна со скрябинским “Предварительным действием”, в частности тем, что она начинается с возникновения Вселенной и человечества и заканчивается преображением всего творения и переходом его в иное состояние. Вдобавок, в ней применяются новые элементы музыкального языка – микротовые температуры, (до этого они были использованы Айвсом только в одном сочинении – в “Трех пьесах для двух роялей в четвертитоновой температуре”), а также сложная полиритмия на макроуровне, строгая организация всего сочинения на основе ритмических макропостроений и, наконец, – массивное использование ударных без дополнительной инструментровки на большом промежутке сочинения.

Тот факт, что оба сочинения остались незавершенными и что мечты их авторов не сбылись, свидетельствует во многом о трагическом исходе многих событий XX века. Примечательно также, что оба сочинения были завершены в нескольких версиях другими композиторами. В 1948 г. Сергей Протопопов сделал версию “Предварительного действия” для чтецов, солистов, хора и двух фортепиано и в конце века композитор из Перми Александр Немтин сделал более крупную версию для оркестра. Паралельно, в 1974 году американский композитор Лэрри Остин создал версию “Вселенской симфонии”, а вслед за ним другой американский композитор, Джонни Райнхард, специалист по микротонике, известный как устроитель Американского фестиваля микротоновой музыки, сделал более масштабную версию (длящуюся 70 минут), в которой он досконально следовал наброскам Айвса, в особенности в смысле схемы формы построения всего сочинения. Тот факт, что оба сочинения включали в себя вклад нескольких композиторов и породили несколько версий их завершенных вариантов (хотя, наверное, не совсем том виде, в каком это предполагали сделать авторы), свидетельствуют о космической масштабности их замыслов, а сам факт свершения к концу века этих кажущихся утраченными утопических мечтаний начала века свидетельствует о появившейся надежде на возрождение истории человечества.

Интересно, что в то же самое время, параллельные события происходили и в других областях искусства. Василий Кандинский, подобно Скрябину, мечтал о всеобщем синтезе разных видов искусства в “монументальном искусстве”, для воспроизведения которого он мечтал создать храм “Великой Утопии” и для обсуждения конкретных планов постройки которого он хотел даже созвать Международный конгресс. Подобно Скрябину и Шенбергу, он стремился к новым формам выражения, которые выходят за границы традиционных художественных средств и называемых им “материальными” в противовес новым “духовным” формам выражения в экспрессионистском искусстве, как он писал в своей книге “О духовном в искусстве” и в статьях выпущенного им альманаха “Голубой

всадник”. В одной из статей, опубликованных в последнем он демонстрирует принцип перехода из материального искусства в духовное: “Внутреннее содержание произведения может быть отнесено к одному или к другому из двух процессов, которые сегодня (только лишь сегодня) или сегодня с особой наглядностью находят решения для всех побочных движений, содержащихся в этих процессах. Вот эти два процесса: 1. Разрушение бездушной материальной жизни XIX века, то есть падение считавшихся единственно незыблемыми устоев материального; распад и самораспад его на отдельные составные части. 2. Построение душевной, духовной жизни XX столетия, которое мы переживаем и которое уже сейчас провозглашается и воплощается в сильных, выразительных и четко очерченных формах.⁴ Поисками этих форм и окрашено творчество этого художника. Сценическое произведение Кандинского “Желтый звук” подобно “Предварительному действию” пытается сочетать множество искусств в новой форме, фактически не было реализовано при жизни автора. Только спустя много лет, Шнитке написал к нему музыку, попробовав придать ей желаемый Кандинским эффект синтеза искусства.

Миколаюс Чюрленис сочетая в себе талант живописца и композитора, стремился к синтезу этих двух видов искусства, что он демонстрировал в названиях многих своих картин: “Соната” “Фуга” и т.п. и своей трактовкой этих названий. Разработка абстрактной стилистической тенденции в живописи у Кандинского, Малевича и др. и поворот к абстракции в поэзии Хлебникова, Бурлюка, Крученых также демонстрируют как радикальное возникновение новых течений, так и разработки новых, абстрактных средств выражения за счет утраты старых “конкретных” форм и сближения искусств – в частности, сам абстракционизм в новой живописи и футуристической поэзии, утрачивая буквально повествовательные и изобразительные качества и погружаясь в фактуру формы (в живописи) и звука (в поэзии), сближается с музыкой, с ее абстрактными качествами при отсутствии буквальной повествовательности и изображения чего-либо внесмузыкального.

В свою очередь, идеи Скрябина нашли свою реализацию у Ивана Вышнеградского в его симфонии “День Бытия”, написанной в 1917 году, хотя не в таких масштабах как у самого Скрябина, но по крайней мере в завершенной форме. Здесь тематика также определяется сотворением Вселенной и человечества и их окончательным преображением в конце истории. Знаменательно то, что последующее сочинение, извлеченное из тематического материала этой симфонии – Медитация на две темы из “Дня бытия” для виолончели и фортепиано – оказалось первым микротоновым сочинением Вышнеградского, где в партии виолончели им были применены четвертитона и одна-шестая тона.

Другой ведущий русский композитор, применявший микрохроматику, Николай Обухов, известен своим масштабным сочинением “Книга Жизни”, также на мистическо-космические темы, для написания которой он использовал микрохроматику. Хотя сочинение утеряно, фрагменты его, дошедшие до нас в форме коротких камерных сочинений – выбранных из них – свидетельствуют об органичной взаимосвязи между эзотерической тематикой и смелой новаторской техникой, характерной для искусства начала века.

Мистическая подоплека композиторов начала века не всегда тесно взаимосвязана с декларированными мистическими высказываниями – иногда она проявляется сама по себе. Ее проявление может быть заметно уже во внезапном проявлении радикально новой художественной тенденции впервые там, где она никогда раньше не проявлялось. Проявляться она может не только в масштабных космических симфонических или вокально-драматических сочинениях с космогоническими темами но и на музыкальных миниатюрах. Сочинения Артура Лурье для фортепиано “Синтезы” и “Формы в воздухе”, не говоря уже о “Прелюдии для четвертитонового фортепиано” являют собой наглядный

пример. Короткие, миниатюрные сочинения, в которых за несколько лет после начала своей композиторской деятельности автор достиг колоссального достижения в области радикального музыкального звучания, наделены изысканнейшим атематизмом, крайней атональностью в гармонии, новейшими для того времени тембрами, музыкальной графикой – в случае с “Формами в воздухе” и даже микрохроматикой – в случае с “Прелюдией для четвертитонового фортепиано”. Наглядна ремарка Ю.Н.Холопова в предисловии к сборнику Фортепианных пьес Артура Лурье, где он сравнивает Пять хрупких прелюдий, написанных композитором еще в традиционной, тональной, романтической манере, и Две Поэмы опус 10, написанные два года спустя, уже в совершенно атональном, модернистском стиле: “В прошлом подобная разница была бы рассчитана не на два года, а на сто или двести⁵ Такого громадного скачка в эволюции музыки, наверное, не было за всю историю музыки и сам автор впоследствии никогда не мог вернуться к такому радикальному музыкальному языку.

Другой пример – американский композитор российского происхождения, Лео Орнштейн, родившийся в 1892 году и эмигрировавший вместе со своей семьей в США в 1907 году и, к нашему сведению, до сих пор живущему там. Начав свою карьеру как пианист и приступив к сочинению музыки в начале 1910-х годов в 1913 году он создал свой собственный радикальный композиторский язык, которые многие относили к футуристическому направлению, характеризующемуся новейшими звучаниями для фортепиано, включая и жесткие, урбанистические и мягкие и изысканные. Когда он стал исполнять свои сочинения преподавательнице по фортепиано, она сначала подумала что он сошел с ума. Среди его первых, наиболее радикальных сочинений можно назвать “Суицид в самолете” и “Танец дикарей”. Наиболее радикальное сочинение Орнштейна – Соната для скрипки и фортепиано опус 31, в котором, по его собственным словам он будто бы “подошел к крайнему пределу музыки, дальше которого невозможно идти, и можно только повернуть назад”.

Вообще, возникновение в то время в Америке нескольких самобытных композиторов с несомненно авангардным музыкальным уклоном, таких как Айвс, Хенри Кауэлл и вышеупомянутый Лео Орнштейн, также свидетельствует о феномене внезапного возникновения новых и смелых стилистических направлений в музыке и искусства. Пример с американскими композиторами является еще более необычный, поскольку в Америке в начала века не только современная музыка но даже и классические музыкальные традиции не были развиты, и указанные выше композиторы явились поистине едва ли на голой земле.

Параллельно с предельным раскрепощением и абстрактностью, стремительный расцвет нового искусства в начале века способствовал повороту к новым формам конструктивности и функционализма в музыке. Внезапное возникновение новых систем организации звуков, основанных на центральных элементах вертикальных аккордов у Скрябина (“Прометеевский аккорд” и дальнейшее его развитие в последующих сочинениях) и Рославца (“синтетакорд”), указывают на устойчивость этой тенденции, а также на близость этих двух авторов, каждого со своей стороны, к символизму, так как само наличие центрального гармонического построения представляется как “некий символ, замкнутый в себе и до конца не разгаданный, самоценный и многозначный.⁶

Подобные же тенденции проявляются в атональный период в творчестве Шенберга и Веберна в 1908–1923 гг. – несмотря на кажущееся полное раскрепощение и вступление в область безграничной свободы в области звуковысотного построения, в их сочинениях того периода намечается много скрытых симметрических построений и главенство того или иного вертикального или горизонтального гармонического построения, которое, как

оказывается при внимательном анализе сочинения, преобладает в формопостроении сочинения. Ярким примером того могут служить Пять пьес для струнного квартета опус 5 и Багатели для струнного квартета опус 9 Веберна. Само возникновение двенадцатитоновой техники у Шенберга и его учеников можно трактовать подобно синтетакорду как некий “символ” и стремление распознать новую гармонию вселенной.

Наряду с вышеупомянутыми тенденциями – расширением тональной системы вплоть до появления атональности, возникновением новых средств выражения, абстракции, стремлением к новой космичности и к мистериальным сюжетам – интересно появление нового измерения гармонических построений на примере возникновения микрохроматики, внезапность появления которой беспрецедентна в обозримой нами музыкальной истории. Творения Ивана Вышнеградского, Алоиза Хабы, мексиканского композитора Хулиана Кариё, Айвса, философские рассуждения Скрябина о «расширении звуковысотной системы», и музыкально-теоретические идеи Арсения Авраамова и Леонида Сабанеева способствовали возникновению совершенно новой музыкальной отрасли, которая в каком-то смысле является не новой а наоборот, исходит из истоков современной гармонии, так как микрохроматика использовалась и в античной греческой музыке, как свидетельствуют дошедшие до нас труды греческих теоретиков, и, в каком-то смысле в Средневековье и Ренессансе, если говорить об использовании темпериции, отличающейся от нашей двенадцатистепенной. Таким образом подчеркивается органичная связь между достижением предельно нового авангардного и восстановления предельно архаичного праисторического элементов музыки.

Этот феномен внезапного раскрытия конгломерата новых музыкальных представлений, технических приемов, средств выражения и эстетических настроений можно рассматривать как поиски более адекватных средств выражения нового доселе неизвестного опыта. И здесь речь идет прежде всего о различного рода фиксациях духовных накоплений, выражаемых как в религиозно-мистических, так и художественных формах. Всем известны, например, горящий куст Моисея или видение Апостола Павла, равно как и опыт других великих посвященных в области достижения высоких духовных состояний. Или это образ платоновской пещеры, выйдя из которой люди сначала ослеплены светом, а потом привыкают жить при свете в новой перспективе свободного – т.е. духовного – мира. Петр Демьянович Успенский описывает этот опыт через идею четвертого измерения, недоступного для восприятия людей из пространства трех измерений. Подобную идею развивал в свое время и Эдвин Аббот в своей книге “Флатландия”, где описывается воображаемая страна двух измерений. Жители этой страны – различного рода геометрические фигуры – треугольники, квадраты, круги, иголки, и у них своя жизнь, свои семейные, государственные общественные законы, и они не подозревают о существовании даже третьего измерения. Весь мир, в том измерении, которое они видят, это одно измерение – прямая линия – в которой они могут угадывать второе измерение вглубь (таким-же образом, как мы видим перед нашими глазами два измерения и угадываем третье). Вдруг, один прекрасный день, к главному герою книги, почтенному Квадрату, приходит гость из мира Трех измерений – Сфера – которую главный герой книги при своей природной ограниченности, видит как лишь еще одного персонажа из мира двух измерений. Гость Сфера тщетно пробует объяснить Квадрату существование третьего измерения – высоты (Upward, not Northward), но тщетно. Тогда Сфера подхватывает его и силой выносит его в мир трех измерений – в результате чего, у Квадрата открываются глаза на совершенно новый мир, о котором он не имел ни малейшего представления и в котором видение не было видением, линия была не-линией. “Безумие это или это ад” – воскликнул он. “Это ни то ни другое, – ответила Сфера, – это Знание; это трехмерный мир. Раскрой свои глаза и гляди внимательней.” И тогда Квадрат

увидел новый мир и перед ним представало во всей своей видимости все, что он до этого только угадывал, калькулировал и мечтал о совершенной трехмерной красоте.

“An unspeakable horror seized me. There was a darkness; then a dizzy, sickening sensation of sight that was not like seeing; I saw a Line that was no Line; Space that was not Space: I was myself, and not myself. When I could find voice, I shrieked aloud in agony, “Either this is madness or it is Hell.” “It is neither,” calmly replied the voice of the Sphere, “it is Knowledge; it is Three Dimensions: open your eye once again and try to look steadily.” I looked, and, behold, a new world! There stood before me, visibly incorporated, all that I had before inferred, conjectured, dreamed, of perfect Circular beauty. What seemed the centre of the Stranger’s form lay open to my view: yet I could see no heart, nor lungs, nor arteries, only a beautiful harmonious Something—for which I had no words; but you, my readers from Spaceland, would call it the surface of the Sphere.⁷

Проявление нового эстетического опыта в начале века можно сравнить с этим переходом из мира двух в мир трех измерений. Возможны два объяснения феномена художественного всплеска начала XX века. – первое, – это чудо и провиденциальное явление, а второе – это поступательное накопление духовных богатств, которое в один прекрасный день неожиданно проявилось таким образом. Ведь питательной почвой для Новой культуры была высокая культура ей предшествующая. Шенберг никогда не смог бы сформироваться как Шенберг, если бы он не вырос на традициях Баха, Бетховена, Вагнера и Брамса, если бы среди его старших коллег не было бы Малера, Рихарда Штрауса и Цемлинского, не говоря уже об искушенной литературной среде его времени, с такими поэтами, как Рихард Деймел и Стефан Георге.

Можно смело утверждать, что все дальнейшее развитие музыки XX века определил творческий взрыв начала века. Второе авангардный подъем, начавшийся в конце 40-х, начале 50-х годов, будучи даже более смелым и радикальным в своих художественных достижениях в смысле дальнейшего развития средств музыкального языка, тем не менее во многом обязан своим появлением Первому авангардному толчку начала века и является фактически результатом и дальнейшим развитием одного. В то время как у Второго авангарда уже был прецедент Первого авангарда, как ориентир и пример в смысле достижения передовых результатов в области поиска нового языка, у Первого авангарда не было такого прецедента. Тем не менее, в середине века в художественной среде нашлось достаточно много импульсов, чтобы дать второй толчок в смысле возникновения Второго авангарда Булеза, Штокхаузена, Лигети, Ноно, Ксенакиса, Кейджа, Фелдмана. Нужно отметить, что из всех этих композиторов, Штокхаузен является наиболее наглядным продолжателем мистериальных идей и настроений времен Первого авангарда, которые были присущи Скрябину и Айвсу. Это особенно заметно в его сочинениях, использующих культовые обряды многих стран, и посвященные разным сакральным традициям, среди которых можно назвать “Stimmung”, “Inori”, “Aus den Sieben Tagen” и его цикл из семи опер “Licht”. Таким образом Штокхаузен сочетает самую передовую, прогрессивную, музыкальную стилистику с самыми древними, праисторическими сакральными традициями.

Началу Первого авангардного подъема начала века были присущи напряженные ожидания нового цикла истории – как светлые, мессианские ожидания, так и темные, апокалиптические. Лучше всего эти настроения выразил Александр Блок в своих ранних стихах 1900 года, среди прочих, посвященных Прекрасной даме. Среди его стихов, выражающие светлые ожидания мессианского толка, можно указать следующие: Верю в Солнце Завета, /Вижу зори вдали. /Жду вселенского света /От весенней земли. Или: Сбылось пророчество мое: /Перед грядущую могилу /Еще однажды тайной силой

/Зажглось святилище Твое. /И весь исполнен торжества, /Я упоен великой тайной /И твердо знаю – не случайно /Сбывались вещи слова.

В числе мрачных прогнозов можно указать следующие: Надо мной небосвод уже низок /Черен сон тяготет в груди /Мой конец предначертанный близок /И война и пожар впереди. Или: Весь горизонт в огне, и близко появление, /Но страшно мне: изменишь облик Ты, /И дерзкое возбудишь подозрение, /Сменив в конце привычные черты. /О, как паду – и горестно и низко, /Не одолев смертельные мечты! Или: Пусть одинок, но радостен мой век, /В уничтожение влюбленный. /Да, я, как ни один великий человек, /Свидетель гибели вселенной. Или: Вещает иго злых татар, /Вещает казней ряд кровавых, /И трус, и голод, и пожар, /Злодеев силу, гибель правых...

Эти сочетания контрастных настроения весьма показательны. Бурный всплеск Первого авангарда произошел незадолго до катастрофических событий Первой мировой войны и революции в России, а последующий всплеск Второго авангарда пришелся на период после Второй мировой войны, словно бы подтверждая блоковскую дуальность светлого, мессианского и темного, катастрофического прогноза. Интересно отметить то, что вслед за подъемом 1900-х и 1910-х годов последовал “спад” 30-х годов в смысле некоторого поворота к “ретро” – что демонстрируется неоклассическим периодом Стравинского и близкой к неоклассической трактовкой Шенберга его додекафонной системы, а также полный отказ Рославца, Мосолова и Лурье от своих авангардных стилей. В 1940-х годах Артур Лурье написал биографию Сергея Куссевицкого, которая была опубликована в США на английском языке, в которой он преподнес мысль, заслуживающую внимание. Он писал, что в начале XX века у многих деятелей искусств складывалось впечатление, что XIX век по своей сути материален, а только что наступивший XX век является веком духовности – это весьма органично вплеталось в общее настроение времени. Теперь же, в 30-х, 40-х годах все ввали в такую глубокую материю, что в этой перспективе XIX век кажется нам духовным. Если трактовать эти строки в плане антитезы авангарда начала века и “ретро” 30-х и 40-х годов, то это, конечно, является обобщением, так как автор этой статьи видит все разнообразие стилистической палитры XX века и не склонен осуждать “традиционные” стили композиторов выходящих за рамки времени двух Авангардов (а также творящих параллельно с этими двумя временными полосами). Также, само собой разумеется, что многие композиторы продолжали развивать “авангардные” стили во время двух рецессий, продолжая и органично развивая свои достижения двух Подъемов. Тем не менее, общее настроение весьма характеризует это временное разделение XX века, а также, в первую очередь, последствия катастроф 1914–1918 гг. и их дальнейших последствий.

Тем не менее, духовного заряда, вызванного толчком Первой авангардной волны, хватило на то, чтобы вызвать производную из оной Вторую авангардную волну конца 40-х годов.

Теперь несколько слов о развитии стилей самых разных композиторов. Хотя, с одной стороны, композиторы, посещавшие курсы в Дармштадте, практиковали “интерактивность”, проявлявшуюся в их влиянии друг на друга и, в свою очередь, подвергались влиянию Веберна, тем не менее интересно проследить те случаи, когда становление индивидуального почерка композитора происходило совершенно самостоятельно. Во-первых, два разных направления “тотального сериализма” развились совершенно самостоятельно и независимо друг от друга: это европейское – в лице Штокхаузена, Булеза, Ноно – и американское – в лице Баббитта и, условно говоря, позднего Стравинского, жившего в то время в Америке. Во-вторых, таким же образом совершенно самостоятельно возникли соседствующие стили американской музыки – сложная, изощренная ритмика и многослойная фактурность Эллиотта Картера, а также

алеаторика Джона Кейджа и неповторимый стиль Мортон Фелдмана. В третьих, после нескольких лет пребывания в области тотального сериализма, его европейские приверженцы – Булез, Штокхаузен, Ноно – вышли из него и выработали каждый свой индивидуальный стиль, в предельно короткий промежуток времени (в некоторых случаях, как у Булеза и Штокхаузена, в достаточно юном возрасте), что по краткости времени стремительного развития музыкальных событий сравнимо с развитием Первого авангарда. Обращение Штокхаузена к сакральной тематике, Кейджа – к восточной религии и философии, а Булеза – к символистской эстетике (особенно в случае с использованием стихов Малларме) также создают дополнительные параллели с Первым авангардом.

Ни в коем случае не умаляя значения Второго авангарда и отмечая его достоинства и даже некоторые качества превосходства по музыкальным и эстетическим достижениям над Первым авангардом, хочется обратить внимание на некоторые качества, определяющие первенство Первого авангарда над Вторым. Как уже было сказано, Первый авангард возник совершенно беспрецедентно – на фоне традиционной, романтической музыкальной и эстетической культуры, которая его вскормила, породив новые течения, органично вытекающие из последней, но по сути являющиеся ее крайней противоположностью. Как в литературе, когда после лирических стихов Тютчева, Фета и Сологуба, появилась новая поэтическая эстетика Хлебникова и Крученых, после масштабной и высоко-экспрессивной музыки Вагнера и Малера, появилась совершенно новая музыка Шенберга и Веберна. После лирической музыки Форе и Дебюсси появились новые, жесткие звучания Стравинского и смелые гармонии и ритмические идеи Мессиана. “После музыки шелковой кисточкой, музыка топором”. У Шенберга, Веберна, Айвса, Лурье, Стравинского и Бартока не было прецедентов к простым и радикальным решениям в их музыке, в то время как у Булеза, Штокхаузена и Лигети были такого рода прецеденты. Можно упомянуть несколько примеров из сочинений Первой авангардной волны, которым не было аналогов в истории музыки, но которые породили более развитые аналоги у композиторов Второй авангардной волны. Можно упомянуть такие примеры как Три пьесы для струнного квартета Стравинского, *Allegro Barbaro* Бартока, “Вопрос оставшийся без ответа” Айвса, Шесть пьес для фортепиано опус 19 Шенберга, третью пьесу из Пяти пьес для оркестра Шенберга, Шесть багатель для струнного квартета опус 9 и четвертую пьесу из Пяти пьес для оркестра опус 10 Веберна, медленное, статичное “трио” из пятой части Лирической сюиты Берга, “Танец дикарей” Лео Орнштейна и *Формы в воздухе* Лурье. Многие из простых и радикальных технических приемов, использованных в этих сочинениях, нашли свое достойное продолжение и дальнейшую обработку и развитие в музыке Булеза, Штокхаузена, Лигети, Берио, Эллиотта Картера. Если исходить из широкой среды деятелей соседних искусств – живописи, поэзии, прозы, то композиторы Первой волны были окружены многими новаторами и высочайшими эстетам подобными или равными себе по творческой смелости, в то время как композиторы Второго авангарда заметно выделялись среди художников и литераторов своего времени, в смысле эстетики, а также в живописи, поэзии – часто следуя эстетике Первого авангарда.

С конца 60-х годов, намечается дробление – но ни в коем случае не спад общего уровня композиторского творческого потенциала – общих устремлений и направленности, возникают многочисленные ответвления разных эстетических позиций, все меньше и меньше соприкасающихся друг с другом, и возникает феномен стиля “ретро”. Многие музыканты считают 1968 год поворотным пунктом в развитии Второго музыкального авангарда. В этом году, отмеченным политическими волнениями левацкого толка в Западной Европе и Америке, возникает Симфония Берио, а спустя несколько лет, в 1974 г., и Первая Симфония Шнитке – сочинения, использующие в контексте авангардного стиля элементы стилизации и цитат из музыки прошлых веков. С течением времени эта

волна усиливается, возникают больше стилей “ретро” – минимализм Филипа Гласса и Стива Райха, неоромантическая волна польских композиторов, неоромантизм американских композиторов, поворот Шнитке к более простому стилю, появлению музыки Канчели, Мартынова, Пярта, позднего Вакса и Сильвестрова, и даже возврат Штокхаузена к “мелодии”. В 70-е, 80-е и 90-е годы современная музыка раздробилась на множество направлений, отмеченных разной стилистикой, разными эстетическими платформами, как авангардными, так традиционными и “центристскими”.

Среди новых “авангардных” течений последних трех десятилетий, возникших после “перелома” 68 года, можно назвать, в первую очередь, спектральную музыку французов: Тристана Мюрая, Жерара Гризе, “новую сложность” Брайана Фернейхоу и Майкла Финнеси и радикальные опусы немцев Хельмута Лахенмана, Маттиаса Шпаллингера и Николауса Хубера, а также американского композитора Джорджа Крама.

Конец XX века и начало XXI века и третьего тысячелетия отмечается отсутствием крупных новых течений в музыке и инерционным продолжением тех стилей и направлений, которые были созданы в предыдущие декады. Можно сказать, что мощный творческий толчок начала XX века, возобновленный в середине века, начал слабеть после 68-го года, а к концу века стал иссякать, став уже едва ли не инерционным к началу нового тысячелетия. Таким образом, можно заметить что “музыкальное” третье тысячелетие началось на век раньше календарного, а в момент наступления календарного третьего тысячелетия, музыкальное тысячелетие укрепилось в своей инерционности, усугубив несостыковку между календарным и музыкальным тысячелетиями.

Само по себе продолжение и обработка стилистических тенденций предшествующих периодов не является плохим знаком. Ведь не всякое новаторство является качественным, а следовать качественной “традиции” (даже в смысле музыки 1980 годов) порой может быть достойней, чем снижать качество новой музыки. Кроме того, в смысле стилистических и технических приемов, XX век (от Первой волны, через Вторую и вплоть до последних лет) снабдил нас таким колоссальным богатством в области технических приемов, что развивать их нам хватит еще не одно тысячелетие. Ведь и Бах и Моцарт, и Брамс не придумывали свои музыкальные стили, а вносили свою индивидуальность в сложившиеся музыкальные стили.

Говоря о современном композиторском творчестве, надо подчеркнуть необходимость присутствия в нем определенной сверхзадачи. Современной музыке нужна новая духовная инспирация, новый толчок, новое направление или течение. Роль музыка должна быть поднята до уровня сверхзадачи, ибо как говорил Скрябин “композиторы, которые не работают с идеями, а которые всего лишь “пишут музыку”, подобны всего лишь исполнителям, которые только исполняют музыку”. Кандинский писал: “Форма, являющаяся в одном случае наилучшей, в другом может оказаться наихудшей: все зависит от внутренней необходимости, которая одна может сделать форму истинной. И лишь тогда одна форма может обрести значение для многих, когда внутренняя необходимость под натиском времени и пространства изберет для себя отдельные родственные между собой формы. Это, однако ничего не меняет в ее относительном значении. И в данном случае истинная форма может оказаться во многих случаях ложной. 8

Нужна какая-то свежая аналогия символизму, футуризму или экспрессионизму. Или должен возникнуть новые силы, которые бы повернули музыку к праисторическому сакральному источнику. Нужно то священное безумие и то служение, которое побуждало Скрябина обдумывать свое “Предварительное действие” а Айвсу – свою Вселенскую симфонию, и которое, с другой стороны, побудило Веберна создать четвертую пьесу из

Пяти пьес для оркестра опус 10, Стравинского – первую часть из Трех Пьес для струнного квартета, а Лурье – свои “Формы в Воздухе”. В конце концов, нужна та сила, которая выпроваживает из платоновских пещер тех людей, прикованных к ним, и нужен тот гость – Сфера – из мира трех измерений, который бы схватил Квадрата, жителя мира Двух измерений – героя “Флатландии” Эдвина Аббота – и поднял бы его в области трех и больше измерений. Как писал поэт Арсений Прохожий: “Лишь в тех, кто на краю безумья еще ютится светлый дух.”

Примечания

- 1 А.Блок Собрание сочинений, Художественная литература, М.-Л. 1960, т.1, стр. 56.
- 2 Духовная доминанта, духовный строй времени, его ведущая духовная парадигма.
- 3 В.Кандинский “К вопросу о форме” в сб. “Синий всадник”, Москва «Изобразительное искусство» 1996, стр. 49.
- 4 В.Кандинский “К вопросу о форме” в сб. “Синий всадник”, Москва «Изобразительное искусство» 1996, стр. 66.
- 5 Ю.Н.Холопов “Артур Лурье и его фортепианная музыка” в сб. “Артур Лурье. Произведения для фортепиано, Москва, 1993 г.
- 6 А.Журавлева “К проблеме “синтетаккорда” Н.Рославца в сб. “Фестиваль искусств имени Николая Рославца и Наума Габо, Материалы к Научной конференции. Брянск, 1994. Стр. 53
- 7 Abbott, Edwin, Flatland, a Romance of Many Dimensions, New American Library, New York, 1984, p.131.
- 8 В.Кандинский “К вопросу о форме” в сб. “Синий всадник”, Москва «Изобразительное искусство» 1996, стр. 59.