

ЛЕКЦИЯ 1: ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ XX ВЕКА.

ПЛАН ЛЕКЦИИ

1. Генезис музыкальной культуры XX века
2. Хронология периодов развития музыкальной культуры XX века: модернизм, авангард, постмодерн.
3. Элитарная и массовая музыкальная культуры XX века.

1. Генезис музыкальной культуры XX века.

XX век принес с собой глубочайшие социальные потрясения. В первой половине столетия – Первая мировая война, бури революций, чума фашизма, кровопролитная Вторая мировая война. Но и во второй половине века человечество балансировало на грани войны и мира, встали глобальные угрозы атомного самоуничтожения и экологических бедствий, к концу века обострились проблемы терроризма. Изменилось и ощущение человека в мире, произошла научно-техническая революция, к концу века человек живет в среде высокоразвитых технологий и коммуникаций. Такая конфликтность и взрывчатость протекания социальных, политических и экономических процессов отразилась в культуре, **произошел переворот в системе ценностей, что привело к рождению новых стилей, жанров, поисков новых выразительных средств.** Музыка XX века являет необычайно сложную картину, в ней представлены самые разные художественные тенденции, развивающиеся то параллельно, то в соприкосновении или в отталкивании. **«Плюрализм» (от лат. pluralis — множественный) стилей – главная черта музыкального искусства XX века.**

XX век вошел в историю культуры как век эксперимента, появления разных деклараций, манифестов и школ, посягнувших на вековые традиции и незыблемые каноны. Возникло понятие «новая музыка», призванная стать непримиримой антитезой музыке «старой».

Генезис (греч. Γένεσις, Γένεση) — это происхождение, возникновение, рождение, зарождение. Музыкальная культура XX века своими корнями уходит в классические традиции, на фоне которых строит новые техники и способы новых композиторских экспериментов. Уже в XIX веке поздний романтизм плавно переходящий в модернизм, показывает нетрадиционный подход к музыкальному творчеству. Рихард Вагнер, Густав Малер, Клод Дебюсси, Антонин Дворжак, Александр Скрябин и другие композиторы создают свои новаторские опусы, пытаются оторваться от устоявшихся традиций и техник. Поздний романтизм отмечен многими новаторскими тенденциями, определившими его выдающееся место в истории европейской музыки.

Стиль **позднего романтизма** сложился в результате длительного развития европейской музыки XIX века, но своими корнями он уходит еще дальше - в эпоху барокко. Это переходный в музыкальной культуре период, когда завершается эпоха романтизма уходящего века. **Постромантизм** «договаривает» романтизм, обогащает и одновременно разрушает его художественные традиции. Произведен от романтизма и **импрессионизм**, который представляет мир в эстетическом идеале, в его подвижности и изменчивости, в передаче мимолетных впечатлений. Основной принцип музыкального **натурализма** – «**веризма**» – наоборот, показ драмы обычного человека. **На рубеже веков начинается процесс обновления прежних основ музыкального языка, постепенное «освежение» и обогащение традиционных выразительных средств музыки, но при бережном сохранении ее природных основ и при глубокой связи с классическим музыкальным наследием.**

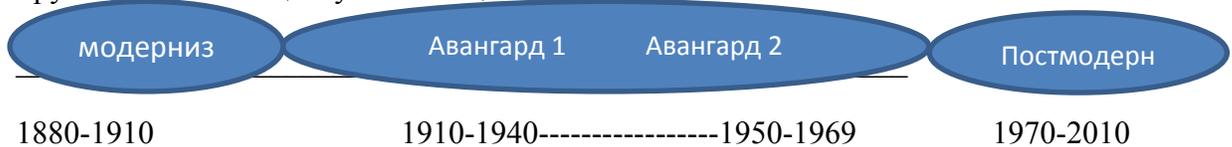
Хорошо известны достижения поздних романтиков в области гармонии, чему посвящена выдающаяся работа Эрнста Курта «Романтическая гармония и ее кризис в «Тристане» Вагнера»

(Курт, Э. Романтическая гармония и ее кризис в «Тристане» Вагнера / Э. Курт ; пер. с нем. Г. Балтер ; предисл. и коммент. М. Этингера. - М.: Музыка, 1975. - 551 с.).

Поздний романтизм выдвинул новые идеи в области интерпретации практически всего круга музыкальных форм и музыкальных жанров. Напомним о новом понимании симфонии (Лист, Брамс, Чайковский, Малер, Брукнер), фортепианного концерта (Брамс, Чайковский, Рахманинов) создании жанра симфонической поэмы (Лист, Скрябин) вагнеровской реформе оперы, позднеромантическом оркестре (Лист, Брамс, Вагнер, Р. Штраус) - этот мощный взрыв творческой энергии создал новый стиль музыки.

2. Хронология периодов развития музыкальной культуры XX века.

Музыкальная культура в своем хронологическом развитии похожа на становление трехчастной сонатной формы. Первый этап – **модернизм**, складывающийся в процессе преобразования позднеромантических тенденций в конце XIX – начале XX века. Второй этап (10 – 60- года) – **авангард I** волны (довоенный) и авангард II волны (послевоенный), с радикально инновационными техниками и экспериментами. Третий этап (после 60 – х) – **постмодернизм**, синтезирующий новации модерна, авангарда и технической музыки, ориентирующийся на концептуально-акционистские проекты.



Модернизм (от франц. *moderne* – современный) – наименование художественных тенденций, основанных на коренной ломке традиций предшествующих стилей. Термин «модернизм» впервые был употреблен по отношению к сборнику стихов французского поэта Шарля Бодлера "Цветы зла" (1857). Поэт сам объяснил концепцию "Цветов зла": "Этот мир покрыт столь толстым слоем пошлости, что презрение к нему со стороны каждого умного человека неизбежно принимает силу страсти..."

В произведениях **модернизма** абсолютизирование новаций приводит к почти полному разрыву с прошлым и к видимому выпадению из традиции. Произведение искусства становится в полном смысле этого слова современным, ибо оно **демонстративно дистанцируется от прошлого.**

В авангардной музыке различают два пиковых периода развития: авангард 1910-1920-х и авангард 1960-е годов. Между ними формируется более академизированные техники композиции (в том числе и период идеологического кризиса Второй мировой войны).

Музыкальный авангард - вид современной музыки, эстетика которой является радикально инновационной по сравнению с классикой. Предполагается, что подобная музыка в эстетическом отношении опережает своё время. «Новая музыка» выражает сложную историю и философские поиски начала и второй половины прошлого века. Авангард в музыке выражался **протестом против классических норм и выступал за «раскрепощение музыкальной семантики»**, – всё это характерно для такой музыки, которая навсегда останется в истории под именем «музыкальный авангард». Музыкальный авангард представляет собой, с одной стороны, завершение последовательного развития классической традиции. С другой – безграничный эксперимент, ставивший целью показать, что классика может быть более новаторской, чем даже джаз или рок.

Основные характеристики авангардной музыки.

1. Абсолютизация свободного художественного творчества, в котором вдохновение и гений становятся ключевыми категориями, что **приводит к обожествлению понятия «автор» и порождает концепцию культа композиторского жеста.**
2. Музыкальный «коллаж» (диссонансные звучания, хроматизмы и расширения тонального звучания).
3. Смешанная техника исполнения (импровизации, перформансы).

4. Новая тембровая окраска звучания)эксперименты с инструментами и способами звукоизвлечения).
5. Эксперименты с паузами (музыка молчания).
6. Авторское интерпретаторство (сами композиторы указывают как исполнять их музыку, как воспринимать и т.д. в итоге они пишут для творческого самовыражения, интеллектуальной игры, понятной узкому кругу профессионалов).
7. новая метафизика (космизм, медитативность) в музыке середины и второй половины XX в. Авангардисты считали своим предшественником Александра Скрябина (идея «космизма» музыки).

Музыкальный язык **Авангарда** первой волны является ярким свидетельством крушения классической системы ценностей, в том числе и музыкально-эстетических. **В области музыки крушение принципа линейности и тональной системы произошло в результате целенаправленного развития самой тональной системы, логически приводящего к возникновению атональной системы, а затем и к открытию додекафонии, серийности, алеаторики, пуантилизма, сонорной музыки и т. д.** Сознательный слом тональности был осуществлен на протяжении первых двух десятилетий XX века. Он производился одновременно, разными средствами и совершенно разными композиторами, первыми среди которых можно назвать И. Стравинского, Б. Бартока и Ч. Айвза, однако решающий и заключительный удар по тональной системе был нанесен, конечно же, создателем додекафонической системы Арнольдом Шенбергом и его школой.

Современный этап в истории музыкальной культуры, который принято называть эпохой **постмодернизма**, характеризуется, прежде всего, **разрушением идеи автора и произведения**, а отсюда, и кардинальными изменениями в системе музыкального языка. Постмодернизм расценивается как реакция на модернистский культ нового, а также как элитная реакция на массовую культуру, как полицентричное состояние этико-эстетической парадигмы. **Постмодернизм переосмысливает в «великой деконструкции» все структурные элементы музыкального языка, превращая их в симулякры.** Музыкальная символика теряет свои онтологические основы, символ «уходит» из музыки, а его место полноправно занимает знак. В исторической эволюции, музыкальные интонации, ритмы, тембры и другие элементы языка, рафинируются, видоизменяются, и все больше теряют свою генетическую связь с праисторической сущностью, становясь просто знаками. *Символ становится симулякром, в результате музыкальное пространство наполняется пустыми знаками, потерявшими свою онтологическую сущность.* Постмодернизм не располагает собственным материалом, он лишен собственной субстанции и может предъясвлять только то, что есть или что было в наличии, – вот почему постмодернизм всегда вторичен. Как отмечал В. Мартынов, композитор в XX веке скорее представляет собой некую претензию на оригинальность, неповторимость, новаторство, а композитор XXI века – это уже некий «фантом композитора», который просто собирает мозаику из долек огромного наследия прошлого – «ведь с точки зрения композиторских средств уже нельзя придумать ничего нового».

3. Элитарная и массовая музыкальная культуры XX века.

Мир современной музыки многолик. На одном полюсе – опус-музыка, на другом – массовая культура. На стыке этих двух «противоположностей» – сочинения композиторов «третьего течения» – попытка соединения элементов и техник так называемой «серьезной» и «легкой» музыки.

Европейская профессиональная композиция всегда тяготела к сложности и элитарности, но в XX в. она достигает максимально-рационализированных своих форм выражения. **Опус-музыка в современном пространстве превращается в предмет рационально-интеллектуальной игры**, которая требует специфического дешифрования и неповторимого коллективного исполнения. Слушатель не в состоянии услышать музыку, его восприятие превращается в иррациональный хаос, не упорядоченный поток сознания и звуков. Опус-музыка XX в. изгоняет символ как трансцендентное и оставляет лишь музыкальные знаки, а знаковость

не имеет предела, она бесконечна, поэтому элитарное поле экспериментов опус-композиторов также является открытым пространством, логика которого известна лишь им самим. **Опус-музыка XX в. это пространство игры интеллектуально-технических способностей человека, целью которых является достижение максимально-рационализированных возможностей человеческого творчества.** Авангардная опус-музыка и представляет элитарную музыкальную культуру, доступную избранным профессионалам-музыкантам, но не массовому слушателю.

Популярная музыка второй половины XX в. становится формой массовой культуры, что и определяет специфические черты музыкального мышления. Массовая культура – это культура, ориентированная на вкусы широких масс людей, технически тиражируемая в виде множества копий и распространяемая при помощи современных коммуникативных технологий. Появление и развитие массовой культуры связано с бурным развитием средств массовой информации и коммуникации, способных оказывать мощное влияние на аудиторию. Массовая культура преобразовывает сегодня пространство культуры в пространство симулякров. **Унифицированности и тривиальности массовой культуры, элитарная культура противопоставляет оригинальность и индивидуальность** в поисках новых художественных решений; простоте и доступности – закрытость и зашифрованность культурных символов; минимуму изобразительных средств – самый широкий спектр средств выразительности и т.д.

Диапазон массовой культуры весьма широк – от песенки-шлягера до рок-оперы и мюзикла. Говоря об искусстве в современном обществе потребления выдающийся социолог Питирим Александрович Сорокин в середине XX века отмечал: «Как коммерческий товар для развлечений, искусство всё чаще контролируется торговыми дельцами, коммерческими интересами и веяниями моды... Подобная ситуация творит из коммерческих дельцов высших ценителей красоты, принуждает художников подчиняться их требованиям, навязываемым вдобавок через рекламу и другие средства массовой информации». Соединение современной потребительской культуры с архаическим комплексом развлечений определило главные особенности арт-продукции массовой культуры. Они должны быть **занимательными по содержанию и эффективными по форме, иметь всегда четкий сюжет с интригой и принадлежать конкретному жанру.**

Утилитаризм массовой музыкальной культуры проявляется, прежде всего, в ее **потребительском характере.** Кроме того, массовая культура эксплуатирует новые технические и художественные средства, рожденные современными видами массовой коммуникации. Г. Маклауэн считает, что эра масс-медиа и электронной информации радикально меняет и среду обитания человека, и его самого. Множественность воздействия на психофизиологию личности разнообразных средств коммуникации меняет и механизмы восприятия человеком окружающей действительности. Сам человек принуждается думать не линейно-последовательно, а **мозаично.** Мозаичность, фрагментарность сознания выражается и в создании новых **калейдоскопичных технологий в музыкальном искусстве** и культуре в целом: монтажная драматургия, коллаж, агглютинация, голография. Так, например, группа «Ивана Купалы» соединяет возможности техно-музыки, компьютерной аранжировки со звучанием аутентичного фольклорного материала. **Клиповая эстетика** проникает в сознание современного человека **во многом благодаря визуализации культуры.** Современное состояние культуры, ее материально-техническое воплощение и оснащение отражает состояние общества на технотронной стадии развития.

Визуализация музыкального звучания сегодня играет решающую роль в массовой коммуникативной среде **видеоменестрельства.** Причем, синтез звучания и зрелища диктуется требованием эстетики телеэкрана. Впервые после распада первоначального фольклорного синкретизма мы вновь наблюдаем тесную **сплавленность смысла звуко-интонационного комплекса со зрительно-словесным рядом.** Но до сих пор не существовало музыкальных культур, в которых банальность как свойство музыкального материала, была бы основным

условием его функционирования – так как это происходит в синтезе видео-музыкального продукта.

Одной из форм массовой культуры является так называемая «попса». Сегодня это любая коммерчески ориентированная поп-музыка, независимо от субъективной оценки ее качества и профессионализма. **Попса – это товар, музыкальный продукт массового потребления, произведенный сферой шоу-бизнеса, в котором коммерческое начало безоговорочно доминирует над творческим.** В ее основе лежит конструирование симулякров, это шлягерно-брендовое мышление, создающее модный легко покупаемый продукт на арт-рынке. Попса по своим эстетическим характеристикам очень близка с постмодернистским китчем (безвкусица, подделка, «дешевка»). **Китч** – одно из ранних стандартизированных проявлений массовой культуры XX века, характеризующееся серийным производством и статусным значением, синоним **псевдоискусства**, в котором основное внимание уделяется внешней экстравагантности, крикливости его элементов. Оба ориентированы на потребности обыденного сознания. Часто говорят, что китч опирается только на повторение условностей и шаблонов и лишён творческого начала и подлинности, демонстрируемых истинным искусством. **Понятиями «китч» как и «попса» стали определять эстетически обеднённый объект или текст низкопробного производства, не ограниченный никакими этическими или эстетическими критериями, не предназначенный для пробуждения подлинного эстетического чувства.** Поэтому попсой как и кичем сегодня можно назвать не только музыку, но и литературу, кино и другие виды арт-деятельности.

Эстетической доминантой постмодернистского мышления в массовой музыке становится «пастиш», по сути, вторичность, которая уже даже не отсылает к оригинальному стилю, он лишен своей иронической силы и функции обозначать пропавшую языковую норму.

Итак, типологическую определенность поп-музыки создают четыре фактора: 1) развлекательная функция, 2) особая роль художественного стандарта, аналогичная канону в фольклорном и традиционном профессиональном искусстве, 3) тесная связь с масс-медиа и техническими средствами тиражирования и распространения художественной продукции 4) коммерческая стратегия промоушн. Музыкальная знаковость, телесность, техногенность, пастишность, зрелищность, стилистическая гибридность, калейдоскопичность и эклектичность формируют принципиально иное симулятивное музыкальное пространство, которое, с одной стороны, притягивает и манит своим танцевальным ритмом, энергетикой и доступностью, а, с другой, устрашает и поражает отсутствием собственно музыкальной символики и духовно-ценностного начала.

Контрольные вопросы для самопроверки студентов

1. Генезис музыкальной культуры XX века
2. Хронология периодов развития музыкальной культуры XX века:
 - модернизм,
 - авангард,
 - постмодерн.
3. Элитарная и массовая музыкальная культуры XX века.

Литература:

1. [Алексеева Л.Н. Зарубежная музыка 20 века / Л. Н. Алексеева, В. Ю. Григорьев. — М. : Знание, 1986. — 192 с.](#)
2. [Боффи Г. Большая энциклопедия музыки: \[пер с итал.\] / Гвидо Боффи – М. : АСТ ; Астрель, 2006. – 412 с.](#)
3. [Бычков, В.В. Эстетика: Учебник / В.В.Бычков. – М., 2002. – 528 с.](#)

4. Друскин М. О западно-европейской музыке XX века. – М.:Советский композитор, 1973. – 272 с.
5. Зарубежная музыка 20 века : материалы и документы / под ред. И.В. Нестьева. — М. : Музыка, 1975. — 255 с.
6. Когоутек Ц. Техника композиции в музыке XX века / Ц. Когоутек. – М. : Музыка, 1976. – 367 с.
7. Мартынов В. Зона Opus Posth или рождение новой реальности / В. Мартынов. – М.: Издательство: Классика – XXI, 2008. – 288 с.
8. Мартынов В. Конец времени композиторов / В. Мартынов; [послесл. Т. Чередниченко]. – М.: Русский путь, 2002. – 296 с. Чередниченко Т. В. Музыкальный запас. 70-е. Проблемы. Портреты. Случаи. – М.: Новое музыкальное обозрение, 2002. – 584 с.
9. Чередниченко Т. В.Музыка в истории культуры : курс лекций для студентов-немузыкантов, а также для всех, кто интересуется музыкальным искусством. — М. : АЛЛЕГРО-ПРЕСС, 1994. — 221 с. Суханцева В. К. Категория времени в музыкальной культуре: Монография / В. К. Суханцева. – К.: Лыбидь, 1990. – 184 с.
10. Суханцева В. К. Музыка как мир человека. От идеи вселенной – к философии музыки : Монография. – К.: Факт, 2000. – 176 с.
11. Фомина З.В. Философия музыки: Учебное пособие для студентов и аспирантов музыкальных вузов. – Саратов: Саратовская государственная консерватория имени Л.В. Собинова, 2011. – 208 с.

ЛЕКЦИЯ 2: АВАНГАРД: ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ПРОБЛЕМЫ И ШКОЛЫ (4 часа)

ПЛАН ЛЕКЦИИ:

1. Авангард I волны. Нововенская школа и ее теоретические нововведения:
 - a. Атональная музыка;
 - b. Додекофония и серийность, ее законы и принципы;
 - c. Пять пьес для оркестра А.Шенберга;
 - d. Монодрама «Ожидание».
2. Сонорная музыка и ее авторы. Спектральные техники.
3. Авангард II волны.
4. Алеаторика
5. Пуантилизм

1. Нововенская школа и ее теоретические нововведения

XX век войдет в историю как период величайшего потрясения самих основ искусства. Основная новация Авангарда-I сопряжена с **новой парадигмой тональности («атональность»)**, когда музыка базируется не на привычной диатонической гамме (как в рондо Гильома де Машо — XIV век, в мессе Палестрины — XVI век, в Страстях по Матфею И. С. Баха — XVIII век, в «Пиковой даме» Чайковского — XIX век, в песне «Подмосковные вечера» Соловьева-Седого — прошлый век). Вместо ее 7 ступеней (до-ре-ми-фа- соль-ля-си) ступеней теперь оказывается 12. Отсюда совершенно новое ощущение музыкального лада (для неподготовленного к новой парадигме музыки это звучит не как лад, а как отвратительная какофония, звуковая бессмыслица).

Нововенская школа - одно из самых влиятельных направлений в музыке XX века. Сложилась в 1900-х годах в Вене как кружок композиторов во главе с Арнольдом Шёнбергом. Главные представители - Шёнберг и его ближайшие ученики Альбан Берг и Антон фон Веберн.

«Все, что я умел – это плыть против течения...» – эти слова принадлежат австрийскому композитору Арнольду Шенбергу (1874-1951), сказанные им по случаю избрания членом американского Национального института искусств и литературы в 1947 году. Уже не было в живых его лучших учеников, друзей и единомышленников – Альбана Берга (1885- 1935) и Антона Веберна (1883-1945). Их объединяла Вена и, по аналогии с тремя представителями Венской классической школы (Гайдн, Моцарт, Бетховен), они вошли в историю музыки под названием «Новой венской школы». Творчество Шенберга, Берга и Веберна – это символ исторического пути европейской музыки от постромантизма до новаторских принципов нового мышления XX века. Композиторы Новой венской школы – самые яркие представители европейского музыкального экспрессионизма. **Экспрессионизм** (от лат. expressio – выражение) – направление в литературе и искусстве 1-й четверти XX века, провозгласившее единственной реальностью субъективный духовный мир человека, а его выражение – главной целью искусства.

Музыка нововенцев - реакция на цивилизационный слом, затронувший в начале и середине XX века европейскую культуру (девальвация традиционных духовных, этических и художественных ценностей, нарастающие социальные противоречия, фашизм, мировые войны).

Центральным и ключевым принципом музыкально-композиционной реформы Шёнберга стала полная ликвидация тональной основы музыки и её замена специально разработанными атональными техниками, связанными с концепциями серийности, додекафонии, пуантилизма.

В действительности **Новая венская школа во многом противоположна венской классической школе.** По своей внутренней сущности она представляет собой типическое проявление модернизма в музыке. Для творческих представителей Новой венской школы характерны крайний субъективизм, преобладание образов разрушения над образами созидания, фактический отказ от принципов народности и национальности.

По типу музыкальной образности историко-стилистическая грань проходит внутри Новой венской школы: Шёнберг и Берг непосредственно продолжили традицию австро-немецкого позднего романтизма, а эстетические основы музыки Веберна - его **новое ощущение музыкального времени**, внутренняя реорганизация музыкального целого - стали ориентиром для ряда композиторов послевоенного поколения. Новизна образного содержания у композиторов Новой венской школы **нашла отражение в радикальном обновлении художественного языка и стиля, связанном с отказом от тематизма в традиционном понимании (тема - мелодия), мажора и минора, тональных планов и модуляционного развития, на которых строились музыкальные формы классического типа.**

Сохранению этих форм способствовали выработанные в Новой венской школе **средства «новотонального» письма** («Лирическая сюита» и Концерт для скрипки с оркестром Берга, 3-й квартет Шёнберга, Концерт для 9 инструментов ор. 24 Веберна). Нововенцам свойственны экспрессионистские тенденции (монодрама «Ожидание» Шёнберга), в тематике прослеживаются реалистический пафос трагедии «маленького человека», позиция социального сострадания (опера «Воцек» Берга), антифашистский протест (кантата «Уцелевший из Варшавы» Шёнберга), политическая сатира («Ода Наполеону» Шёнберга).

В условиях кризиса позднеромантической гармонии, с её **хроматичностью** и **«пантональностью»** (термин Шёнберга, который означает не отрицание тональности, а **«синтез всех тональностей»**), он трактовал слово «атональный» не как «лишённый тональности», но как **лишённый «музыкальных тонов»**; устремление в область «тональной невесомости» связано также с попытками некоторых композиторов приблизиться **к свободному выражению утончённых субъективных ощущений, неясных внутренних импульсов**), возникла необходимость в новой системе композиции, призванной **обезопасить музыку от звуковой анархии**. С этой целью Шёнберг разработал **метод додекафонии**. Первоначальной общей основой Новой венской школы был атонализм.

Атональная музыка – это музыка, написанная вне логики ладовых и гармонических связей, организующих язык тональной музыки. Атональность в гармонии XX века есть **новый принцип звуковысотной организации, выражающийся в отказе (иногда демонстративном) композитора от логики гармонической тональности. Основным принцип атональной музыки** является полное равноправие всех тонов, отсутствие какого-либо объединяющего их ладового центра и тяготений между тонами. Композиторы не признают контраста консонанса и диссонанса и необходимости разрешения диссонансов. Атональность подразумевает отказ от функциональной гармонии, исключает возможность модуляций. Атональность возникла **как результат расширения тональности за счёт хроматизма**, функциональной инверсии, «побочных доминант», «блуждающих» многозначных аккордов и других явлений гармонии в позднеромантической музыке Листа, Вагнера, Малера, Скрябина. Основными представителями атональной музыки можно считать: А. Веберна, А. Берга, А. Шёнберга (новая венская школа музыки), С. Прокофьева, И. Стравинского и др.

Начало собственно атонализма обычно связывают с финалом Второго струнного квартета Шёнберга (1908). Это был период трудных поисков новых законов музыкальной гармонии, способных заменить устаревшую систему тональности. Одновременно с Шёнбергом к атональности обратились его ученики Антон Веберн и Альбан Берг. Период атонализма в музыке композиторов «Новой венской школы» продолжался примерно до 1920-25 года, когда Шёнбергом была изобретена и впервые применена **«додекафония»**. Атональное музыкальное мышление, которое вместо традиционных 7 звуков диатонической гаммы берет 12, порождает додекофонное мышление как принципиально новое ощущение музыкального лада, и для большинства слушателей непонятное и сложное для восприятия (звуковой хаос).

Эстетические принципы атональной музыки, особенно на первом этапе, были тесно связаны с искусством **экспрессионизма**, отличающимся остротой выразительных средств и допускающим алогическую разорванность художественного мышления. Атональная музыка,

игнорирующая функциональные ладо-гармонические связи и принципы разрешения диссонанса в консонанс, отвечала требованиям экспрессионистского искусства.

Додекафония базируется как на атональности, так и на серийности музыкальных композиций. Основной звукоряд из 12 самостоятельных ступеней додекофонной гаммы входит в установленном композитором порядке в основную композиционную единицу произведения – **серию** (серийный ряд), при этом, каждая звуковая ступень – только один раз (очень напряженное звучание); и дальше через повторы из этих 12 элементарных рядов как единиц складывается (конструируется) звуковая ткань произведения. Додекафонная техника, наряду с атонализмом является первым шагом в формировании авангардной музыки начала XX в., сложившейся в ново-венской школе.

Упразднение линейности в музыкальном языке связано с прекращением действия тональных тяготений не только внутри двенадцатитоновой серии, но и в тех структурных преобразованиях, которым серия может подвергаться. Двенадцать звуков, составляющих серию, могут образовывать как горизонтальную звуковую последовательность, так и вертикальное одновременное созвучие. Кроме того, **серия может иметь четыре преобразования:**

- серия в прямом движении,
- серия в ракоходном движении,
- серия в обращении и
- обращение серии в ракоходном движении.

Таким образом, если в гомофоническом тональном пространстве мы имеем дело с однонаправленной, «однозначной» семиотической векторностью, то в новом серийном пространстве семиозис музыкальных знаков раскрывает вектор интерпретации и восприятия музыкальных структур, как по горизонтали, так и по вертикали. Причем по горизонтали вектор может быть направлен как от начала к концу, так и от конца к началу. В результате возникает особое знаково-символическое пространство повышенной плотности и насыщенности, в котором заданный звуковой материал может двигаться одновременно в совершенно разных направлениях. Разумеется, что в этом новом пространстве изначально снимается вопрос об однонаправленной векторности и линейности. Можно сказать, что сериальное пространство – это коллапс «картезианского» тонального пространства. Здесь уже не работает положение «Я мыслю – следовательно, существую», ибо здесь нет ни «я», ни представления, так как и «я», и представление проваливаются в единую точку или, лучше сказать, становятся единой точкой, но точкой, в которой «заключено все» и одновременно «нет ничего».

Додекафонно-серийная система формообразования, абсолютизовавшись у А. Веберна благодаря синтезу с полифонической техникой канонов, впервые привела к развитой *полипараметровой системе музыкального мышления*. «Параметр» буквально есть «область измерений». Параметрами музыкальной композиции являются разного рода ряды смысловых отношений между единицами музыкальной структуры; например, между ступенями гаммы (различными высотами звука), между рисунками движения мелодии (вверх, вниз), между единицами ритма (величинами длительностей звука), аналогично между степенями громкости звука, оттенками тембра (артикуляции звука), пространственными положениями звука и т. п. Веберновский принцип расположения серии по горизонтали, в голосах канона, отражающих все ту же последовательность, оказался максимально эффективным для выразительно-конструктивного воздействия серии на музыкальную ткань и наиболее перспективным для додекафонно-серийного формообразования.

Стараясь уйти от традиционных принципов музыкального искусства, Шенберг и его ученики стали в своих произведениях основываться на эстетике «избегания» и «эмансипации» от всех действовавших в то время музыкальных законов. Это:

- использование 12-тонового звукоряда с неповторяемостью тонов, отсутствие очевидных тяготений («эмансипация диссонанса»);

- «эстетика избегания» традиционных классических форм, перевес развития над экспозиционностью, тенденция к «открытой форме»;
- отказ от тематического принципа строения произведений, защита последовательной атематичности;
- возрастание роли интервала, как строительного материала формы по принципу свободного варьированного развития;
- отвержение классического симметричного ритма, ритмика рваная, конвульсивная;
- гармония определяется атональностью, свободными последовательностями диссонансов;
- принцип «звукочасовой» или «тембровой» мелодии, когда мелодия складывается не из разных звуков, а из повторения тонов аккорда в разном ритме различными инструментами;
- в вокальной музыке вводится новая манера пения – («речевой вокал»).
-

Пять пьес для оркестра А.Шенберга (ор. 16), написанные в 1909 году, является типичным примером экспрессионизма в музыке. Переход нововенцев к «свободной атональности» связано с рождением нового жанра – «симфонической ультраминиатюры». «Во всем этом нет ничего симфонического. Здесь нет ни архитектуры, ни структуры. Только непрерывное чередование красок, ритмов, и настроений» – так описал Шенберга эти пьесы в письме к Рихарду Штраусу. 39 Первая пьеса – «Предчувствие», передает ощущение мрачности, нервозности. В мелодике отсутствует плавность линий, цельность, преобладают изломанные линии. Непрерывный поток переплетающихся и чередующихся с калейдоскопической быстротой импульсивных мотивов, образует форму, не укладывающуюся в типовые рамки. Пьеса построена на контрастной, резко изменяющейся динамике в сторону громких звучностей. Эмоциональная драматургия пьесы ведет к нагнетанию напряжения без его разрешения. В третьей пьесе – «Краски» (Шенберга дал второе название – «Летнее утро на озере») воплощена идея «Klangfarbenmelodie» («мелодии звуковых красок») – проведение одного или нескольких звуков у разных инструментов. Шенберга в этой пьесе строит «мелодию», повторяя один аккорд из пяти нот. Как свет преломляется на поверхности воды, так плавно меняются тембровые окраски в инструментровке. В пятой пьесе – «Речитатив облигато» – использован принцип «сконцентрированной риторики», которую позже композитор назвал «музыкальной прозой». В области мелодического письма заметно новое качество – преобладание декламационных, речитативных интонаций, имитирующих взволнованную человеческую речь. Это и нарочито «хромающая» ритмика мелодий, преобладание больших экспрессивных скачков на диссонирующие интервалы. Смысл «Пяти пьес для оркестра» ор.16 заключался в стремлении передать тончайшие тревожные душевные состояния, уловить индивидуальное, неповторимое, спонтанное. К ним можно отнести слова, сказанные композитором Адрианом Леверкюном, вымышленным героем романа Томаса Манна «Доктор Фаустус»: «Правдиво и серьезно только нечто краткое, только до предела сгущенное музыкальное мгновение».

«Ожидание» А.Шенберга (1909) – одноактная моноопера (опера для одного исполнителя) на текст Марии Паппенхайм, студентки медицины и начинающего литератора. «Ожидание», по определению И. И. Соллертинского, представляет собой «воплощение в музыке экспрессионистской «драмы крика» и выражает то, что может пережить человек в минуту высшего напряжения и величайшей остроты восприятия». Сюжет монооперы – это воплощение напряженного ожидания катастрофы, безграничного отчаяния: «Ночью на освещенной луной опушке леса бродит одетая в белое женщина, в болезненной тревоге она ищет своего возлюбленного. Ее беспокойство возрастает с каждой секундой, ей чудятся дикие, фантастические тени. Ее душой владеет безотчетный ужас за судьбу любимого. Наконец она спотыкается о нечто, лежащее на земле: у ее ног лежит труп. Она не хочет верить, что это тот,

кого она искала. В пронсящихся хаотическим вихрем воспоминаниях встает образ другой женщины. Отчаяние сменяется взрывом ненависти к той, что отняла у нее возлюбленного. Наступает бледное, туманное утро» (36, с. 316) . Эмоциональная гамма образа Женщины насыщена импульсивными сменами состояния от любви до ненависти, от ожидания к страху перед смертью. Моноопера представляет собой длинный монолог Женщины в четырех сценах. Но эмоциональная гамма чувств ограничена определенным кругом – растерянность, страх в предчувствии катастрофы, состояния ужаса и прострации. Экспрессионистская образность драмы души требовала поиска новых жанровых поисков и средств выразительности. Этим объясняется сам жанр получасовой оперы-монодрамы. Перед композитором стояла сложная задача – найти новые средства, способные передать тончайшие изменения душевного состояния героини. Был избран один голос (драматическое сопрано) и большой оркестр (90 исполнителей). Музыкальная ткань оперы полностью соответствует требованиям «эстетики избегания»: лишена малейших признаков традиционной оперной структуры, атематична и представляет мозаику мотивов-интонационных формул, связанных с динамической, тембровой и ритмической выразительностью. Вокальная партия в условиях почти полной атональности и отсутствия жанровой основы становится угловатой, скачкообразной, преобладают напряженные интервалы – тритоны, септимы, секунды, ноны; обнажаются динамические контрасты, усложняется ритм.

Голос певицы приближается к оркестровому звучанию, часто играет роль оркестрового тембра (композитор сам определяет реплики вокалистки – «главный голос, сопутствующий голос»). Оркестр непрерывно сопровождает сквозной музыкальный монолог. И все же надо отметить, что вокальный монолог Женщины, несмотря на экспрессивные всплески, оставляют впечатление эмоциональной монотонности. Музыкальный театр Шенберга атонального периода не оказался жизненно состоятельным, его оперы – редкие гости на оперной сцене. На- пример, в одном из писем Шёнберг соглашается с характеристикой его музыки, данной американским хореографом М. Крэгом: «Макабр, мистика, поиски неведомого, мечты о бегстве от действительности, страх перед нашим будущим». Но главное – была нарушена театральная природа жанра оперы: « нарочитая инструментализация вокальной партии и полный отказ от бытующих жанровых интонаций». Но оперы Шенберга его атонального периода расширили выразительные средства музыкального искусства и были использованы в арсенале музыки композиторов XX века.

Итак, наиболее полно стиль атонального периода представляют монодрама «Ожидание» и вокальный цикл «Лунный Пьеро», вошедший в историю музыки как «библия экспрессионизма».

Итак, додекафонная техника, наряду с атонализмом является первым шагом в формировании авангардной музыки начала XX в., сложившейся в нововенской школе.

2. Сонорная музыка и ее авторы. Спектральные техники.

Сонорная музыка - является видом современной композиции, использующим главным образом красочные звучания, воспринимаемые как высотно недифференцированные. «Сонорика, говорит Холопов, – свойство определенного рода музыки XX века, где умалается роль кантилены мелодии и гармонии (в традиционном смысле – аккордовых последовательностей; также – полифонии) благодаря выдвигению на первый план восприятия явления звучности как таковой (непосредственно чувственного звукового аффекта), оперированию нетрадиционным звуком». В сонорной композиции главная звуковая единица – не отдельный звук, а сонор – комбинация звуков разной высоты и тембра. Сочиняя музыку, композиторы классического авангарда, создавали оригинальные по звучанию соноры, соединяя их в единую музыкальную ткань (кластеры, линии, поля и т.д.). Для этого нередко приходилось менять звуковую природу инструментов («препарированный рояль», в вокальной музыке – шепот, крик, разнозвучание)), использовать различные предметы (не музыкальные инструменты) из которых возможно извлекать какие-либо звуки.

Зарождаясь в первой половине XX в. (в композициях Пендерещкого, Бартока, Лютославского, Лигети, Ноно, Кейдж, Губайдулина, Прокофьев, Шостакович и др.) сонорная музыка развивается на протяжении всего столетия, порождая новые техники (спектральная музыка, стохастическая музыка, кластерная техника и др.) и направления в постмодернизме.

Сонорная техника композиции на первый план выдвигает окраску звучания, переход от одного тона или созвучия к другому. Это экспериментирование в поисках новых звуковых красок. В сонорных композициях главная звуковая единица – не отдельный звук, а сонор – комбинация звуков разной высоты и тембра. Сочиняя музыку, композиторы классического авангарда создавали оригинальные по звучанию соноры, соединяя их в единую музыкальную ткань. Для этого нередко приходилось менять звуковую природу инструментов (препарированный рояль), использовать различные предметы (не музыкальные инструменты) из которых возможно извлекать какие-либо звуки. Рождались совершенно новые тембры, новые комбинации сонорных звучаний. Соноризм называют еще «музыкой звучностей», где специфическая окраска звука, созвучия, аккорда, кластера, связана с тембром звучания. Некоторая окраска (фонизм) всегда присуща звучанию музыки, как многоголосной музыки (окраска аккордов, созвучий, возникающая при их сопоставлении и зависящая от расположения, регистра, тембра, скорости гармонических изменений, структурных особенностей), так и для одноголосия (окраска интервалов в связи с регистром, ритмом, структурными особенностями), однако в разных стилях она проявляется в разной степени. Соноризм оперирует как собственно сонорными средствами музыкального языка (музыкальными шумами, тембровыми слоями, звукотембровыми комплексами, звучаниями без определенной высоты), так и средствами других видов техники (тональной, модалной, серийной, алеаторной и т.п.). Соноризм, непосредственнее, чем тоновая музыка, он способен создавать разнообразные красочные эффекты, в частности воплощать в музыке звуковые явления внешнего мира. Итак, не отдельный звук, или тон оказывается наименьшей единицей музыкального языка сонорных практик, а сонор, который в современных опусах может преобразовываться до кластера, полосы, линии, звукового пятна, россыпи и др., которые составляют структурную основу языковой системы сонорного произведения.

Кластер (гроздь, скопление) – это, по определению Г. Кауэла созвучие, образованное плотным скоплением малых или больших секунд, что является обязательным условием трактовки этого скопления. Музыкальные кластеры делят на две разновидности – аккорды и сонорные созвучия. Иначе говоря, «белый» кластер (строится по звукам диатонического звукоряда) и «черный» кластер (по звукам пентатоники). Марк Райс, рассматривая проблему тембра в современной музыке, подчеркивает, что главным двигателем развития в сонористике является тембр, поэтому, анализируя строй функциональности сонорной музыки, мыслитель обращается к кластерам как одной из устоявшихся сонорных форм. Такие созвучия, состоящие максимум из секунд, имеют свою плотность и напряженность. «Аккорд или кластер тем плотнее, чем ближе расположены друг от друга его звуки».

Объединение кластеров и полос создают сонорные слои (чаще при взаимодействии с тембровыми слоями), например, поток 12-звучий в финале второй симфонии С. Прокофьева (вторая вариация), во 2-й симфонии В. Лютославского, в «Колоколах» для оркестра Р. Щедрина. В сонористике выделяют еще *сонорные линии*, это долгий звук, продолжительность которого эта линия и показывает. Когда звуки, отдельные тона, активно автономизируются, получая индивидуальные характеристики за счет ритма, динамики, регистра, артикуляции, они становятся линиями.

Будучи элементарной единицей музыкального языка, сонор служит строительным материалом для музыкальной формы в целом, поскольку в нем заложена структурирующая идея, реализуемая на всех уровнях произведения. Возможности «сонорояля Кейджа» позволяли композитору создавать разный музыкальный материал: сонодию (тона с призвуками), тембровую интонацию (окрашенные шумы), полихромную звучность. Итак, в конце концов, соноризм от сонорно трактованного тона приводит к сонорно трактованному шуму, причем этот

материал содержит два разных элемента – музыкальные шумы (неоэкмелика) и немusикальные шумы (конкретная музыка). Сонорными музыкально-шумовыми звучаниями начинается, например, «Трен по жертвам Хиросимы» К. Пендерецкого. Это произведение является примером алеаторно-сонористического произведения, в нем автор использует особую систему музыкальной знаковости (шесть сонорных фактур: полосы неопределенной высоты; полосы определенной высоты, где обозначены начальный звук в партии каждого инструмента; полосы-трели и тремоло; глисандующие полосы; полосы, расширяющиеся и сужающиеся; звуковые пятна, создаваемые одновременным звучанием нескольких голосов с определенной высотой звука в быстром темпе, которые исполняются с различными оттенками, иногда они являются результатом применения микрополифонии).

Интересен метод использования *звукового пятна* как основы знаковой структуры музыкального языка. Звуковое пятно (или, по Я. Ксенакису, звуковое поле) – это вид сонора, в котором в течение некоторого времени появляются разнообразные фактурные новообразования (например, классические аккорды, или мелодии). В принципе, звуковые пятна близки подвижным полосам, в них сделан только один шаг в сторону дестабилизации музыкального материала, а именно интервал между звуками или звучностями в разных местах пятна не должен превышать секунды, он может быть свободным. Именно однотембровые звуковые пятна встречаются в «Трене по жертвам Хиросимы» К. Пендерецкого, а в многотембровых произведениях звуковые пятна становятся основным видом фактуры языка сонористической музыки. Как отмечает М. Райс, «произведение Пендерецкого поражает красочностью – не столько учитывая разнообразие тембров, но прежде всего, учитывая сведение к минимуму роль других выразительных средств» [19]. Итак, в сонорных системах языка движущими силами развития музыкальной ткани является тембр и время, а наименьшей единицей – знаком – становится сонор. В целом, с усилением внимания к звуку как таковому в контексте современной музыкальной культуры, формируется особая система музыкального языка, где знаковые структуры, преобразовывающиеся во времени, определяют эмоциональную окраску и содержание произведений. В продолжение формирования идеи звука ради самого звука, в современных практиках важное место занимает техника спектральной музыки.

Спектральный метод написания музыки отражает в своей сути одно из естественных желаний человека дойти до глубины предмета, в данном случае – углубиться в сам звук, в его физическую структуру. Законы физики стали стержнем для создания, как целой структуры музыкального произведения, так и каждого его фрагмента. Одним из предшественников тембральной музыки (к которой относится и спектральная) можно считать К. Штокхаузена, увлечением которого стала «обертоновая музыка» – то есть музыка, созданная только на основе гармоник звука. Сонористика также стала основой развития идеи «научного искусства» (Э. Варьез, Я. Ксенакис), ведь в этой музыке обязателен передкомпозиционный этап изучения звука. Но соноры теперь уже не состоят из множества звуков, они «вырастают» из одного или нескольких звуков путем озвучивания их призвуков. Опыт спектральных практик в изучении звука, важен для направлений электронной музыки.

Исследователь спектральной музыки Д. В. Шутко пишет, что сторонники спектральной композиции пересмотрели возможности сонорного, электронного, конкретного, акустического и других направлений современной музыки, основанных на новых звучаниях, на эстетике тембра и электротехнических средствах. «Создание спектральной языковой музыкальной системы, позволяющей оперировать звучностями любого рода, не имело при этом целью сделать очередную музыкальную революцию». Спектральный метод – это наследие экспериментов, отраженных в опытах науки о звуке, как и в период технической подготовки создания произведения, вычисления координат будущей композиции, так и в момент непосредственного написания музыки, когда появляется ряд вопросов о самом моменте выполнения спектральной музыки. Главный закон творчества композитора-спектралиста – слушание звука. При таком вслушивании внутри любого звука открывается весь «спектр» призвуков. Например, гармонические призвуки, есть обертоны, негармонические призвуки,

шумы – всечастотные образования, а также явления интерференции или реверберации звука, которые и составляют его индивидуальный тембр. Именно поэтому данное направление часто называют «тембральной музыкой». Внутри музыкального звука, шума, нового электронного синтезированного тембра, музыканты находят не только звуковысотный материал, но также временные и динамические основы композиции, числовые соотношения призывков могут стать основой для масштабной организации новой формы произведения. Например, один из основателей спектральной музыки Ж. Гриз, рассчитывал обертоновые звукоряды и их возможные взаимодействия, его интересует спектральный мир звука-тембра не изолированно, а в его взаимодействии и соотношении с миром более привычных звучаний, и главное - возможность переходов из одной системы в другую. Именно у него появляются варианты графической партитуры, специфической нотации, что, по его мнению, способствовало наиболее полному визуальному раскрытию авторского замысла. Гриз призвал «сочинять не ноты, а звуки».

Спектральный язык представляет собой особую систему звукоотношений, где каждый составной элемент является основой создания звучности, а спектр как единица обертоновых звукорядов, между которыми устанавливаются связи, оказывается тем наименьшим знаком, с которого начинается семиозис музыкального произведения. Композитор берет за основу своей музыки спектр, фиксированный через вычисления, путем опыта. Спектр звука становится носителем информации, отражающей образ мышления композитора, и звуковым наполнением конкретного музыкального момента, выраженным в соответствующем сочетании звуков, это один из способов «проникнуть внутрь звука». Но, к сожалению, в большинстве спектральных практик звучности становятся самоцелью творческих экспериментов. Звук и его призывки являются симуляцией музыкального, поскольку симулякр предлагает избыток вторичного, а не уникальность оригинального. Симулированный музыкальный звук не означает только сам себя, он выступает как представитель другого звука, существующего в окружающем мире.

Таким образом, элементарная единица музыкального симулякра обретает свое устойчивое означаемое и выступает как представитель другого предмета и своей функции. Симулированный музыкальный звук является самодостаточным элементом семиотической системы музыкального языка постмодернизма, на основе которой не происходит формирование семиотических уровней более высокого порядка: мотива, синтагмы и предложения. *Понятие музыкального текста сужается здесь до знака: сонор, спектр или шум могут быть использованы как целостная музыкальная структура, выступающая в виде произведения искусства.* В иных случаях музыкальные произведения строятся из набора шумов, спектров, кластеров и других элементов, как системы знаков, наслаивающихся друг на друга и синтезирующихся друг с другом. В постмодернистской ситуации проникновение симулякров не только в искусство, но и в жизнь обретает легитимность и осознается в качестве факта современной культуры. С усилением симуляции музыкальный мир исчезает, превращаясь в бессмысленный хаос звуков, а музыкальное автоматически теряет в нем силу.

3. Авангард II волны

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

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

напротив, организуются по изменяющимся схемам. Этот мир возник благодаря распространению понятия серии».

Эта авангардная парадигма диаметрально противоположна философско-эстетическим принципам Нового времени и методологическим установкам Просвещения, согласно которым конечная причина музыкального бытия есть вечная и неизменная Природа с ее абсолютными и вечными законами. Булез отвергает априорные законы природы («вне их "законодателя" человека») и безапелляционно заключает: «эра Рамо с его "естественными" принципами окончательно изъята из обращения». Булез пишет, что авангард II открыл **НОВЫЙ ЗВУК**, и поэтому современный композитор радикально перестраивает свое мышление. Это новаторское завоевание XX века, получает широкое распространение во второй его половине.

Музыка нового звука:

- сонорика (= музыка звучностей, когда единицей материала является не отдельный звук-тон, а группа звуков);
- электронная музыка (ЭМ), где более нет звуков натуральных инструментов, природных звуков, а музыка оперирует звуками электрогенераторов, и поэтому звуки изначально не связаны с «законами природы»;
- конкретная музыка (КМ), материалом которой являются звуки жизни (например, шум леса, звук падающих капель воды, пение птиц и т. п.), препарированные специальной электронной аппаратурой.

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

Но наиболее радикально новую концепцию представляет в своем творчестве и научно-художественном мировоззрении Карлхайнц Штокхаузен. Уже на заре Авангарда-II (1953) он сознательно отвергает прежние методы музыкального мышления: «От всего этого я отказался, начав работать с пуантилизмом. Наш собственный мир — наш собственный язык — наша собственная грамматика: никаких НЕО...!». Штокхаузен ссылается на достижения науки XX века — теорию относительности, квантовую теорию, на новейшие математические и религиозно-философские теории; многозначительно упоминание и теории хаоса.

Штокхаузен приходит к мысли о сочинении даже самого материала музыки — звука, о сочинении специальных форм звуковых вибраций вместо традиционного использования готовых форм: «Материал уже не оформляется как данный заранее, материал сочиняется, вы создаете свои собственные звуки». Причем под «материалом» теперь подразумевается не только звук-тон, но и шум, а также всё, что находится в пространстве между ними. Вслед за материалом, материей музыки, изменяется и статус формы. Особое значение приобретает здесь открытие третьего измерения музыки (помимо горизонтали-мелодии и вертикали-гармонии) — глубинной структуры музыкальной композиции, места развития многопараметровости. Штокхаузен говорит: «Мы находимся в стадии взрыва в обновлении музыки. В 1951-м году произошла революция, которую я называю "революцией параметров". Это означает, что в каждом данном произведении присутствует полифония между параметрами».

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

диктующего разрыв с фундаментальными психологическими, эстетическими и художественными принципами Нового времени (в музыке — XVII — XIX веков).

4. Алеаторика

Алеаторика – метод музыкальной композиции, основанный на случайности (исполнительных техник, последовательности фрагментов текста), предполагающий неопределённость или случайную последовательность этих элементов при сочинении или исполнении произведения. Произведение каждый раз рождается на сцене заново и является абсолютно не повторным и уникальным в своем звучании. Результат зависит от вдохновения исполнителей, мастерства, настроения и т.п. Алеаторные техники применяли многие композиторы XX в., это и Д. Кейдж, и К. Штокхаузен, и Л. Ноно и П. Булэз и мн. др.

Алеаторика (случайный) — техника композиции в музыке XX—XXI веков, допускающая переменные отношения между элементами музыкальной ткани (в том числе нотного текста) и музыкальной формы и предполагающая неопределённость или случайную последовательность этих элементов при сочинении или исполнении произведения. Как метод композиции алеаторика развилась в противовес строгому варианту сериальной музыки, в технике которой элементы во всех параметрах музыкальной композиции (гармония, ритм, форма, штрихи, динамика, тембр и т. д.) были строго детерминированы теми или иными прекомпозиционными алгоритмами (формулами, моделями).

Появление *алеаторики* в музыкальной композиции XX века знаменует совершенно новую веху в развитии музыкального мышления-конструирования и, одновременно, казалось бы, снимает вопрос формы полностью. Алеаторика вызывала интерес у крупных композиторов XX столетия как метод сочинения, допускающий элемент случайности в тексте и структуре произведения с целью усиления непосредственности его исполнения и восприятия. Неопределенность очертаний сочинения в целом или отдельных его элементов заметно оживляет исполнение сочинения и способствует поиску новых средств выразительности, а также в каждом случае разных форм. Мобильность текста дарует музыканту возможность представить собственную интерпретацию произведения, опираясь на собственный художественный вкус и опыт.

Алеаторический метод применил в 1952 г. американский композитор Джон Кейдж. В произведении *Music of Changes* — «Музыка перемен» он использовал различные элементы случайности и переменность в восприятии акустического пространства.

Основоположником алеаторики как метода композиции принято считать немецкого композитора Карлхайнца Штокхаузена. Его «Пьеса для фортепиано XI» (1957) во время концерта обычно исполняют несколько раз в разных вариантах. Графически партитура выглядит следующим образом: на большом нотном плакате (53x93 см) отпечатано 19 независимых друг от друга нотных групп различной продолжительности, которые композитор сопровождает комментариями для исполнителей. Музыкант должен выбрать любую из этих групп по желанию и исполнять её в любом темпе, в любой динамике и любой артикуляции, затем следуют другие группы, также выбираемые произвольно. Комментарии Штокхаузена являются настолько сложными и даже изощренными, что требуют от исполнителей долгого и напряженного изучения.

В том же 1957 году, но несколькими месяцами позже, французский композитор Пьер Булэз, используя алеаторический метод композиции, создал Третью фортепианную сонату и написал, как принято считать, важнейшую для теоретического обоснования алеаторики статью, зачитывая её затем на курсах композиции в Кранихштайне. В том же году эта статья была издана под названием «Алеа» в журнале «Новое французское обозрение» («Alea», «Nouvelle Revue Française»), а в следующем — в «Дармштадтском вестнике новой музыки» («Darmstadter Beiträge zur Neuen Musik»).

Согласно исследованиям М. Переверзевой, в современной музыкальной композиторской практике сложились **3 типа алеаторных форм**: 1) мобильная форма (термин Э. Денисова), где

общее время звучание может незначительно меняться из-за импровизируемых фрагментов (возникает в сочинениях с мобильным текстом и стабильной структурой); 2) переменная форма (термин К. Штокхаузена) складывается тогда, когда последовательность изложения мысли может незначительно меняться, а количество «версий» формы ограничивается определенными условиями (в произведениях со стабильным текстом и мобильной структурой, реже – подвижными и текстом и структурой, а также с мобильным текстом, варьируемым на основе нескольких вариантов формы); 3) модульная форма, в которой последовательность секций произвольна, так, что подвижная композиция переходит уже на качественно иной уровень (вследствие индетерминизма и текста и структуры, реже – подвижности лишь структуры).

4. Пуантилизм

Пуантилизм (точка) – способ звукоизвлечения, в котором музыкальная ткань состоит из отдельных коротких звуков – «точек», отделенных друг от друга паузами. Воспринимать ли этот «набор точек» как мелодическую линию или как абстрактное звуковое пространство – решает слушатель. Можно сказать, что в пуантилистическом произведении раскрывается весь процесс создания образа из отдельных частей – звуковых точек, причем композитор делает в этом процессе лишь первые шаги, а завершение сочинения происходит в сознании слушателя.

Пуантилизм (музыка) — стилевое проявление художественного пуантилизма (англ. Pointillism) в музыкальном искусстве; одна из техник сериального письма, разработанная Антоном Веберном в рамках эстетической концепции Новой венской школы.

Ранние образцы пуантилизма можно наблюдать в музыкальных произведениях Гектора Берлиоза (например, в его «Фантастической симфонии»), Клода Дебюсси (например, в его «Послеполуденном отдыхе фавна» и некоторых других композиторов XIX — самого начала XX века. Но в рамках эстетической концепции Новой венской школы пуантилизм явился дальнейшим логическим развитием атональных техник (серийности, сериальности, додекафонии) в плане их распространения не только на высоту, но уже и на другие параметры звука — длительность, динамику, атаку, тембр и т. д., а также на способы артикуляции музыкальной формы — темповые, гармонические, ритмические и т. д. Классическим музыкальным произведением с использованием техники пуантилизма можно считать, например, вторую часть «Вариаций для фортепиано» (Op. 27, 1935—1936) Антона Веберна. Ярким продолжателем этого стиля в последствии становится Пьер Булез.

А. Веберн самой музыкальной тканью тематизирует проблему рождения тона и проблему той особой среды, из которой тон рождается. Когда мы погружаемся в веберновскую ткань, мы начинаем осознавать, воспринимать, и, одновременно, соучаствовать в драме «звучащего-незвучащего», обладавшей для Веберна особой значительностью. Он, так же как и Гуссерль редуцирует все то, что мешает феноменологическому созерцанию, чистому присутствию звука и времени в их обнаженности, трансцендентальной очевидности, ясности, постижимости. Он с помощью пауз редуцирует все, что мешает феноменологическому созерцанию. Трансцендентальная роль паузы у Веберна, расслаивает наше восприятие, или наше креативное, конституирующее усилие во время исполнения. Веберновская пауза, особенно начальная, это – как бы ноззис, чистое трансцендентальное поле сознания, а тон – нозма, трансцендентальный «объект», отслаивающийся в феноменологическом умозрении.

Можно сделать вывод: композиторы классического музыкального авангарда в корне изменили представления о возможностях музыкального языка, методах создания и принципах построения музыкального произведения. Их творчество значительно расширило традиционные рамки классической музыки. Музыкальный язык, в котором сплав тембра, динамики и длительности порождает звуковой синтез, ведет к сдвигу от полифонии как нормативной основы классической западноевропейской музыкальной культуры, к **гетерофонии** (отход от традиционных норм музыкального языка под натиском новаторства, расширение звукового материала, позволяющее создавать сложные звуковые образы).

Контрольные вопросы для самопроверки студентов

1. Авангард I волны. Нововенская школа и ее теоретические нововведения;
2. Атональная музыка;
3. Додекофония и серийность, ее законы и принципы;
4. Пять пьес для оркестра А.Шенберга;
5. Монодрама «Ожидание».
6. Сонорная музыка и ее авторы. Спектральные техники.
7. Авангард II волны.
8. Алеаторика
9. Пуантилизм

Литература:

1. [Алексеева Л.Н. Зарубежная музыка 20 века / Л. Н. Алексеева, В. Ю. Григорьев. — М. : Знание, 1986. — 192 с.](#)
2. [Берг А. О музыкальных формах в моей опере «Воцтек»// Зарубежная музыка XX века. – М.,1975.](#)
3. [Глебов И. «Воцтек» Альбана Берга// Зарубежная музыка XX века. – М.,1975.](#)
4. [Боффи Г. Большая энциклопедия музыки: \[пер с итал.\] / Гвидо Боффи – М. : АСТ ; Астрель, 2006. – 412 с.](#)
5. [Друскин М. О западно-европейской музыке XX века. – М.:Советский композитор, 1973. – 272 с.](#)
6. Денисов А. Интертекстуальные взаимодействия в музыке второй половины XX века – тенденции и перспективы // Израиль XXI. – № 47. – 2014. – URL: https://web.archive.org/web/20160903150353/http://www.21israel-music.com/Intertextualnost_XX.htm
7. [Зарубежная музыка 20 века : материалы и документы / под ред. И.В. Нестьева. — М. : Музыка, 1975. — 255 с.](#)
8. [Капичина Е. А.Философия музыки : от языка - к восприятию : монография. — Луганск : ГОУ ЛНР им. М. Матусовского, 2018. — 360 с.](#)
9. [Когоутек Ц. Техника композиции в музыке XX века / Ц. Когоутек. – М. : Музыка, 1976. – 367 с.](#)
10. [Мартынов В. Зона Opus Posth или рождение новой реальности / В. Мартынов. – М.: Издательство: Классика – XXI, 2008. – 288 с.](#)
11. [Мартынов В. Конец времени композиторов / В. Мартынов; \[послесл. Т. Чередниченко\]. – М.: Русский путь, 2002. – 296 с. Чередниченко Т. В. Музыкальный запас. 70-е. Проблемы. Портреты. Случаи. – М.: Новое музыкальное обозрение, 2002. – 584 с.](#)
12. [Холопов Ю., Кириллина Л., Кюрегян Т., Лыжов Г., Пospelова Р., Ценова В. Музыкально-теоретические системы: Учебник для историко-теоретических и композиторских факультетов музыкальных вузов. М., 2006. - 632 с.](#)
13. [Цареградская Т. В.Время и ритм в творчестве Оливье Мессиаана. — М. : Классика XXI, 2002. — 376 с. Чередниченко Т. В. Музыкальный запас. 70-е. Проблемы. Портреты. Случаи. – М.: Новое музыкальное обозрение, 2002. – 584 с.](#)
14. [Чередниченко Т. В.Музыка в истории культуры : курс лекций для студентов-немузыкантов, а также для всех, кто интересуется музыкальным искусством. — М. : АЛЛЕГРО-ПРЕСС, 1994. — 221 с. Суханцева В. К. Категория](#)

времени в музыкальной культуре: Монография / В. К. Суханцева. – К.: Лыбидь, 1990.
– 184 с .

ЛЕКЦИЯ 3: МУЗЫКАЛЬНО-ТЕОРЕТИЧЕСКАЯ СИСТЕМА П.БУЛЕЗА

ПЛАН ЛЕКЦИИ:

1. Пьер Булез – французский композитор-авангардист и дирижер.
2. Музыкальный жест в творчестве Булеза.
3. Концепция порождающей серии. Тотальная сериальность Булеза.
4. Контролируемая алеаторика и пуантилизм в творчестве П.Булеза.
5. Музыкальный синтаксис и теория открытых форм.
6. Пространство и время в творчестве П.Булеза.

1. Пьер Булез – французский композитор-авангардист и дирижер

В словарях и энциклопедиях Пьер Булез (1925 - 2016) фигурирует как «французский композитор и дирижер». Львиная доля почестей досталась, несомненно, Булезу-дирижеру, чья активность с годами ничуть не снизилась. Что касается Булеза-композитора, то за последние двадцать лет он не создал ничего принципиально нового. Между тем влияние его творчества на послевоенную западную музыку трудно переоценить.

В 1942–1945 годах Булез учился у Оливье Мессиана, чей класс композиции в Парижской консерватории стал едва ли не главным «инкубатором» авангардистских идей в освободившейся от нацизма Западной Европе (вслед за Булезом мессиановскую школу прошли и другие столпы музыкального авангарда — Карлхайнц Штокхаузен, Яннис Ксенакис, Жан Барраке, Дьёрдь Куртаг, Жильбер Ами и многие другие). Мессиаан передал Булезу особый интерес к проблемам ритма и инструментального колорита, к неевропейским музыкальным культурам, а также к идее формы, составленной из отдельных фрагментов и не предполагающей последовательного развития. Вторым наставником Булеза был Рене Лейбовиц (1913–1972) — музыкант польского происхождения, ученик Шёнберга и Веберна, известный теоретик двенадцатитоновой серийной техники (додекафонии); последняя была воспринята молодыми европейскими музыкантами поколения Булеза как подлинное откровение, как абсолютно необходимая альтернатива догмам вчерашнего дня.

Булез изучал серийную технику под руководством Лейбовица в 1945–1946 годах. Вскоре он дебютировал Первой сонатой для фортепиано (1946) и Сонатиной для флейты и фортепиано (1946) — произведениями сравнительно скромных масштабов, выполненными по шёнберговским рецептам. Яркая индивидуальность молодого композитора проявилась, прежде всего, в беспокойном характере музыки, в ее нервно-разорванной фактуре и обилии резких динамических и темповых контрастов.

В начале 1950-х годов Булез демонстративно отошел от ортодоксальной додекафонии шёнберговского толка, которой его обучал Лейбовиц. В своем некрологе главе новой венской школы, вызывающе озаглавленном «Шёнберг мертв», он объявил музыку Шёнберга укорененной в позднем романтизме и потому эстетически неактуальной и занялся радикальными экспериментами по жесткому «структурированию» различных параметров музыки.

В своем авангардном радикализме молодой Булез иногда явно переступал грань разумного: даже искушенная публика международных фестивалей современной музыки в Донауэшингене, Дармштадте, Варшаве осталась в лучшем случае безразлична к таким неудобоваримым его партитурам этого периода, как «Полифония-Х» для 18 инструментов (1951) и первая книга «Структур» для двух фортепиано (1952/53). Свою безоговорочную приверженность новым техникам организации звукового материала Булез выражал не только в творчестве, но и в статьях и декларациях.

Стиль Булеза-композитора эволюционировал в сторону большей гибкости. В 1954 году из-под его пера вышел "Молоток без мастера" — девятичастный вокально-инструментальный цикл для контральто, альтовой флейты, ксилоримбы (ксилофона с расширенным диапазоном),

вибрафона, ударных, гитары и альты на слова Рене Шара. В «Молотке» нет серий в привычном смысле; вместе с тем вся совокупность параметров звучащей ткани произведения определяется идеей сериальности, отрицающей любые традиционные формы регулярности и развития и утверждающей самоценность отдельных мгновений и точек музыкального времени-пространства. Уникальная тембровая атмосфера цикла определяется сочетанием низкого женского голоса и инструментов близкого к нему (альтового) регистра. В некоторых местах возникают экзотические эффекты, напоминающие звучание традиционного индонезийского гамелана (оркестра ударных инструментов), японского струнно-щипкового инструмента кото и т. п.

С самого начала своей профессиональной деятельности Булез обнаружил незаурядный организаторский талант. Еще в 1946 году он занял пост музыкального руководителя парижского театра Марины, во главе которого стоял известный актер и режиссер Жан-Луи Барро. В 1954 году под эгидой театра Булез совместно с Германом Шерхеном и Петром Сувчинским учредил концертную организацию «Домен мюзикаль, которой руководил до 1967 года. Ее целью была объявлена пропаганда старинной и современной музыки, а камерный оркестр «Домен мюзикаль» стал образцом для многих коллективов, исполняющих музыку XX века. С середины шестидесятых Булез активизировал свою деятельность в качестве оперного и симфонического дирижера «обычного» типа, не специализирующегося на исполнении старинной и новейшей музыки. Соответственно, продуктивность Булеза-композитора существенно снизилась, с развитием дирижерской карьеры, он включился в работу по организации в Париже грандиозного центра новой музыки — **Института музыкальных и акустических исследований, IRCAM**. В деятельности IRCAM, директором которого Булез был до 1992 года, выделяются два кардинальных направления: **пропаганда новой музыки и разработка высоких технологий синтеза звука**. Первой публичной акцией института стал цикл из 70 концертов музыки XX века (1977). При институте функционирует исполнительский коллектив «Ансамбль Энтерконтанпорен» ("Ensemble InterContemporain«— «Международный ансамбль современной музыки»).

Если как композитор и музыкальный деятель Булез вызывает к себе сложное отношение, то Булеза-дирижера можно с полной уверенностью назвать одним из крупнейших представителей этой профессии за всю историю ее существования. Специального образования Булез не получил, по вопросам дирижерской техники его консультировали преданные делу новой музыки дирижеры старшего поколения — Роже Дезормьер, Герман Шерхен и Ханс Росбауд. В отличие едва ли не от всех остальных нынешних дирижеров - «звезд», Булез начинал как интерпретатор современной музыки, прежде всего собственной, а также своего учителя Мессиана. Из классики XX века в его репертуаре изначально преобладала музыка Дебюсси, Шёнберга, Берга, Веберна, Стравинского, Вареза, Бартока. Выбор Булеза зачастую диктовался не духовной близостью к тому или иному автору или любовью к той или иной музыке, а соображениями объективно-просветительского порядка.

Одним из ключевых моментов биографии Булеза-дирижера стала в высшей степени успешная постановка оперы Альбана Берга «Воццек» в Парижской опере (1963). Это исполнение, с превосходными Вальтером Берри и Изабель Штраус в главных ролях, было записано фирмой «CBS» и доступно современному слушателю на дисках фирмы «Sony Classical». Осуществив постановку сенсационной, еще относительно новой и непривычной по тому времени, оперы в цитадели консерватизма, каковой считался театр «Гранд-Опера», Булез реализовал свою любимую идею об **интеграции академической и современной исполнительских практик**.

В произведениях начала 1950-х годов использовал пуантилистичну и сериальную техники - в частности в произведениях Polyphonie X (1950-51) для 18 инструментов, два musique-concr?te ?tudes (1951-52), и Structures для двух фортепиано. Самым известным произведением этих лет является кантата "Молоток без мастера" (Le marteau sans ma?tre, 1952) на слова французского поэта сюрреалиста Рене Шара (Ren? Char), развивший традиции заложенные

Второй Венской школой, в частности вокальный стиль шпребхезанг (Schprechgesang) и серийные техники. С конца 1950-х годов Пьер Булез отказывается от ортодоксальной сериальности и экспериментирует в области ограниченной алеаторики. Показательны его Третья фортепианная соната, оркестровые и камерные произведения *Eclat* (1965), *Domaines* (1961-68) и *Rituel in Memoriam Bruno Maderna*. В отличие алеаторики Кейджа, в произведениях Булеза алеаторика сводится преимущественно не к импровизации исполнителей, а лишь к выбору исполнителями одного из предложенных вариантов исполнения.

Булез написал ряд произведений для электроинструментов, в частности квартет для четырех волн Мартено (1945-46), и *Rpons* и *Dialogue de l'ombre double* (1980-е годы) для электроники и акустических инструментов и *Po?sie pour pouvoir* (1958) для электроники с оркестром.

2. Музыкальный жест в творчестве Булеза

Ключевые пункты его интеллектуально-музыкальной эволюции в 50–60-е годы XX века общеизвестны: от **тотальной сериальной, «алгоритмической» композиции («Структуры Ia» для двух фортепиано)** – к **алеаторике** (Третья фортепианная соната, «Импровизации по Малларме»). В том, что происходит в 70-е годы, исследователи творчества Булеза усматривают значительное смягчение его взглядов (Жан-Жак Наттье даже предлагает различать «первую» и «вторую» манеры композитора). Крайности сериализма и алеаторики уходят на задний план, но степень интенсивности творческого поиска не снижается. В теоретических работах Булеза поворотным пунктом считается собрание интервью “*Par volonté et par hazard. Entretiens avec Célestin Deliège*” (1975), где он, не расставаясь с полемической заостренностью, выдвигает более гибкие и обобщенные понятия (например такие, как *enveloppe* – «оггибающая кривая» - этот акустический термин привлекается Булезом для обозначения единого целого, состоящего из частей. «Огибающая кривая» – то, что придает организацию маленьким единицам; то, что охватывается «единым взглядом»). В его размышления начинает входить идея восприятия музыки, контакта со слушателем. После 1975 года композитор опубликовал немало книг, из которых наше внимание особенно привлекает «Уроки музыки (Ориентиры III)». Здесь Булез впервые раскрывает свою концепцию музыкального жеста.

Когда термин «жест» впервые появляется в работах Булеза? Книга «Уроки музыки» вышла в 2005 году, документальный фильм – в 2000-м, но курс «Композиция и ее разнообразные жесты» был прочитан в январе–марте 1980-го. Возможно, сам концепт формировался на протяжении долгого времени. Новую терминологию теоретически Булез разрабатывает в 1980-е, а ее практическое применение мы встречаем уже в фильме про “*Sur Incises*”. Термин «жест» композитор применяет в “*Incises*” в отношении «шлепка» – то есть самой первой композиционной единицы произведения.

«Музыкальный жест» для Булеза в буквальном смысле новое слово: оно не встречалось в его более ранних теоретических работах, таких, как книга «Мыслить музыку сегодня» и сборник статей «Ориентиры». Основные подходы изложены им в статье «Композиция и ее различные жесты» (“*La composition et ses différents gestes*”). Статья начинается с вопроса: зачем мы говорим о жестах? Булез отвечает так: «**Всякая композиция, будучи творческой деятельностью, основывается на спекуляции; но в той же мере она основывается на манипуляции. Этот дуализм, это противоречие между спекуляцией и реальностью рождает различные композиционные жесты.** Спекуляция – это нечто отвлеченное, умозрительное; манипуляция – нечто практическое, по смыслу противоположное спекуляции.

Между виртуальностью умозрительной идеи и материальностью инструментов, а также законов музыки пролегает область действий композитора, которые обладают, с одной стороны, посредствующей функцией, с другой – сами становятся источником творческих импульсов. **Это и есть область жестов композитора, которую сам Булез разделяет на пять направлений:**

- 1) генезис идеи;
- 2) дедукция из начальной идеи последующих идей;

- 3) формирование операционного поля;
- 4) сбалансирование музыки и экспрессии;
- 5) использование техники как открытие новых жестов;
- 6) использование внешних факторов (театральных концепций, поэтических текстов, условий исполнения и восприятия);
- 7) взаимоувязка композиторских и исполнительских жестов.

Булез разъясняет каждое из этих направлений. Относительно первого – рождения идеи – он замечает, что ей предшествуют заранее данные вещи – законы жанра или сочетания высот; ее могут питать внутримызыкальные и внемузыкальные источники – такие, как образы, персонажи, ситуации, а также числа, буквы или «парамызыкальные коды», то есть особые символы. примером последних служит «Лирическая сюита» Берга, где, как известно, зашифрована история любви композитора к Ханне Фукс. Отметим эту мысль Булеза: никогда раньше его не интересовали внемузыкальные символы. Память, говорит композитор, аккумулирует определенное число моделей и требуется «réseau – сеть (сплетение) изобретательских жестов (gestes inventifs)».

Что стоит за этим **geste inventif**? **Invention можно перевести не только как изобретение. Это и находчивость, и вымысел.** В основе такой жест можно было бы трактовать как «силу находчивости», или «способность к изобретательству» – нечто такое, в чем проявляется ум человека и его фантазия. Поэтому «жест первой идеи композитора – это жест чудотворца». Можно представить себе, что здесь находится место **озарению**, особому состоянию «интеллектуального прорыва», где новое сияет фантастическим светом.

Комментируя второе направление – **дедукцию следствий** из начальной идеи – Булез говорит о том, что каждая идея стремится к оформлению, которое опосредуется личностью композитора. И вот там, где речь идет о личности, он замечает: «Жесты особенно определяют (детерминируют) композитора». Дедукция же осуществляется с помощью логики, которая, в свою очередь, детерминируется историческими обстоятельствами и общими концепциями (например, концепцией открытой или закрытой, строгой или свободной формы). Возникает то, что он называет «рамкой действий». В системе мышления Булеза дедукция имеет особый смысл. Выполняя роль медиатора между идеей и произведением, она не означает простого механического разрастания материала; дедукция включает в себя обеспечение последовательности действий, как логических, так и внелогических, обеспечение функционирования материала. Она подразумевает мастерство, еще один концепт, развиваемый Булезом в «Уроках музыки».

Жест на почве экспрессии – это, в сущности, аналог барочной фигуры; к выразительным жестам можно отнести, например, мотивы-символы у Баха, если не преувеличивать их значение, что чревато абсурдом. Из состояния атавизма их выводит развитие языка, и вот уже появляются экспрессивные жесты, условно говоря, нового поколения, иные формы выражения. В ритмической асимметрии «Четырех ритмических этюдов» Мессиана возникает совершенно новая музыкальная «чувствительность» (sensibilité). Вместо фигуры появляется жест-гештальт: «Между тем жестом, который композитор мыслит, и тем, который он осуществляет, нет ничего другого, кроме пути от концепции к реализации». Такой жест Булез сравнивает с действиями Микеланджело, освободившим Давида из мраморной глыбы. Этот жест освобождения – техника композитора, его мастерство.

Жест композитора не может не отражать существующего состояния действительности. Действие внешних факторов происходит и прямым, и косвенным способом. Если говорить о прямом влиянии, то и здесь обнаруживается большое количество примеров. И последнее, о чем в этой статье пишет Булез, – взаимодействие жеста композитора и жеста исполнителя, их совмещение или разногласие со всеми вытекающими последствиями. Здесь возникает поле действий исполнителя, область его исполнительских жестов – технологических и инструментальных. Размышляя обо всем этом, нетрудно прийти к выводу: то, о чем говорит Булез, не является чем-то принципиально новым. Воплощение отвлеченных концепций через

материальные условия – не что иное как творческий процесс. Идея и материал, идея и реализация, форма как конструкция и как процесс – все эти концепты неизменно присутствуют в анализе творческой деятельности. Новым является сам термин «жест» и значение, которым Булез его наделяет.

Жест выступает, таким образом, как носитель артистической воли композитора, он опосредован концептуальными задачами. Он динамичен, поскольку разворачивается во времени, но и статичен, поскольку имеет определенную конфигурацию. Это есть воплощенная – то есть одетая плотью – воля композитора, соединение его духовного и телесного начал.

3. Концепция порождающей серии. Тотальная сериальность Булеза

Булезу принадлежит оригинальная **концепция серийности**. Он выдвигает идею тотальной сериализации всех параметров музыки (звуковысотности, ритма, тембра, темпа, громкости, артикуляции), безусловно выражающую особое отношение к искусству как к интеллектуальной деятельности, свойственное многим представителям Второго авангарда. По мнению Булеза, предыдущая история музыки создает почву для такой всеобъемлющей сериализации, поскольку все названные параметры всегда и в любом стиле взаимосвязаны.

На первом месте здесь - **концепция генерирующей серии**, разработанная Булезом и теоретически (в частности, в книге «Мыслить музыку сегодня»), и практически во многих его произведениях (например, в «Молотке без мастера»). Вкратце ее суть такова. **Серийная композиция** - это радикальное нововведение XX века - исходит из системы основного звукоряда, в корне отличной от существовавшей во все предыдущие века, а именно - из 12-полутонового ряда. Шенберг как родоначальник нового метода композиции, полагался на традиционную тематико-контрапунктическую трактовку серии и на классические формы, в основе которых - тональная функциональность, по природе отсутствующая в 12-тоновом материале. Булез относится к шёнберговской трактовке серии весьма критически, противопоставляя ее веберновской. Трактовка Веберна, по убеждению Булеза, более перспективна: «Веберновские произведения доказали, что целесобразнее представлять серию как иерархическую функцию расширяющихся пермутаций, обнаруживаемых через расположение интервалов, независимых от горизонтальных и вертикальных функций». **Другими словами, органическая, естественная форма только та, которая вытекает из свойств материала.** Таким образом, музыкальная композиция на всех ее уровнях должна быть обусловлена потенциалом серийности, предусматриваться ею, а не заимствоваться из другой системы композиции, сколь бы совершенной она ни была (в прошлом).

Отсюда и вывод о «производящей», или «генерирующей» функции серии (своего рода - «зерна», из которого произрастает вся композиция), необходимой, по мысли Булеза, с точки зрения элементарной морфологии, исходного пункта развития. Притом, в согласии с принципами сериализма, в генерирующую серию, как в своего рода генетический код-набор для произведения, закладывается индивидуальный комплекс и других параметров (помимо высоты звука, также ритм, громкость, тембр). **Генерирующая серия Булеза оказывается вполне аналогичной по своему принципу формуле Штокхаузена.**

Суть метода Булеза заключается в использовании серии – последовательности из 12 звуков, между которыми нет взаимных связей и тяготений. Серия, составляющая основу произведения, представляет собой не мелодию, а абстрактно-звуковую формулу. Обработывая серию, композитор не столько сочиняет, сколько конструирует музыку. Изучение традиций серийной техники привело Булеза к мысли об особой ценности отдельно взятого звука (в серии звуки не должны повторяться).

Булез сериализует ритм, разрабатывая целую науку преобразования избранных ритмических ячеек. Он считает возможным оперировать микроинтервалами, материалом конкретной и электронной музыки, и т. д. Булез связывает серийную технику с сущностью самого звукового мира: «Что такое серия?» - спрашивает Булез, и отвечает: это «зародыш установления иерархии». «Из начальной серии посредством функционального порождения

выводится это множества возможностей»: иерархия зиждется на определенных психофизиологически-акустических свойствах, отражающихся на конечной массе творческих возможностей, связанных с данным характером через отношения взаимного родства; причем понятие ряда распространимо на высоты, длительности, громкость и тембр.

По Булезу, понятие серии применимо ко всем компонентам феномена звука: к высоте, длительности, громкости, тембру, причем и к однородным комплексам - только высот, только длительностей, громкостей (динамик), тембров, и к составным комплексам - высот/длительностей, высот/динамик и т. д. Говоря о главном качестве серии - ее **порождающей способности**, Булез подробно рассматривает способы возникновения производных серий - главным образом при помощи разного рода пермутаций согласно какому-то числовому ряду, производящему различные комбинации звуков в группы. Процесс сочинения понимается Булезом как строго последовательное **выведение производных объектов**. В качестве примера он приводит и подробно (в книге «Мыслить музыку сегодня») объясняет свое «фирменное» изобретение - технику мультипликации высот.

Эстетический смысл принципа генерирующей серии и вообще сериальной техники Булеза заключается в выработке собственного языка для музыкального мира новой красоты, рождающейся при достижении полного единства и слияния интонации нашего нынешнего мира и адекватных ей полноты и естественности формального выражения.

4. Контролируемая алеаторика и пуантилизм в творчестве П.Булеза

В 1957 году была опубликована статья Булеза «Алеа». Она имела большой резонанс и сыграла роль манифестации нового типа музыкальной композиции - алеаторики (от лат. игральная кость, жребий, случайность), допускающей элемент случайности, импровизационности, противоречащий традиционной классической концепции *opus perfectum et absolutum*. Так, при всем рационализме своих взглядов Булез не исключает в творчестве и роли случая, во многом следуя в этом идеям С. Малларме и Дж. Джойса. Замкнутости и законченности музыкального произведения, свойственной западноевропейской концепции, Булез противопоставляет возможности введения «шанса» восточной музыки с ее открытым развертыванием.

Булез отмечает, что в музыке всегда присутствует элемент случайности, в частности - в исполнительстве. Да и сам процесс сочинения с классической точки зрения тоже «есть результат непрерывного выбора». Произвол композитора необходим для того, чтобы сделать эффективными некоторые структурные моменты, в разработку которых всегда вмешивается случайность. «Композиция означает, что, проходя через определенные вероятностные сетки, мы - от решения к решению - делаем единственный выбор». Но всё же, как считает Булез, ссылаясь на свой опыт, невозможно предвидеть все особенности и тонкости исходного материала.

В любом моменте произведения должны таиться неожиданности, что не исключает, а даже подразумевает рациональную организацию, необходимую для достижения основательной прочности. Так Булез приходит к идее «алеа», которая скрывается даже в самых строгих указаниях создателя музыки. Он ярко и эмоционально описывает то, как композитор отчаянно, путем изнурительных усилий пытается овладеть материалом и всё же случайность вырывается из его рук, «пролезает в произведение сквозь тысячи щелей». Так может быть разумнее смириться с ней, приручить ее? Ввести случай в сочинение музыки? «Да разве это не безумие или, в лучшем случае, тщетная попытка? Может быть, и безумие, но, пожалуй, полезное безумие».

Введя в игру «шанс» - **алеаторику**, Булез сопроводил ее определенными ограничениями, сделав обязательно **контролируемой** - это «**управляемая случайность**». Тем самым алеаторика надежно защищена от вырождения в профанирующий произвол и музыкальный мусор; ведь вседозволенность, по мысли Булеза, выражает слабость художественного воображения и открывает дорогу дилетантизму. Позволить исполнителю произвольное решение во время игры - это, по Булезу, «культ интеллектуальной дьявольщины». Речь здесь идет об

абсолютном произволе, господствующем в алеаторике, например, Кейджа, которая, по мнению Булеза, приводит к рыхлости и аморфности и разрушает причинно-следственные связи элементов композиции.

5. Музыкальный синтаксис и теория открытых форм.

Исследование серийного принципа и сфер его действия приводит Булеза к анализу «логики соотношений», то есть к формообразованию - теме, которой посвящен последний раздел книги «Мыслить музыку сегодня» - «Инвентарь и репертуар», а также специальный текст под названием «Форма» (1961), планировавшийся как глава этой же книги, но не вошедший в нее.

В связи с серийной композицией Булез задается двумя вопросами: «1. Следует ли придерживаться единой организации для множества составляющих? 2. Следует ли равным образом придерживаться единой организации каждой составляющей, рассматриваемой индивидуально?». Вывод его таков: «Мы полагали бы, что единая организация является частным случаем; она - продолжение шёнберговской трактовки серии. С таким же успехом можно продолжать трактовку Веберна или Берга».

Для избегания недоразумений Булез разграничивает три типа применения серии в произведении:

- «единичность серийной иерархии; фиксированные типология и характерология (Шёнберг);
- единичность серии; избирательность внутренних структурных характеристик (Веберн);
- полиморфизм серии (серий) с вариантными типологией и характерологией (Берг).

Булез считает додекафонию Шёнберга достоянием прошлого. Он отдает предпочтение второму типу и именно его считает наиболее приспособленным для тотальной сериализации. В аналитическом очерке «Форма» Булез отмечает сложности анализа целостной формы, так как невозможно рассматривать ее в отрыве от аспектов, возникающих в индивидуальной работе. По словам Булеза, лучшее, на что мы можем надеяться, - это определение основных принципов организации.

Он выделяет две разновидности структуры - статическую и динамическую. Их различия связаны с количеством и качеством элементов, из которых они состоят. Статическая структура характеризуется постоянным критерием выбора элементов, отсутствием избирательности (то есть представляет одно и то же качество и количество событий в процессе их развертывания). В подвижных структурах качество элементов определяется критерием выбора, подразумевающим постоянное изменение (то есть качество и количество событий мобильно). **По сути, говорит о типах музыкальных форм, охватывающих две гигантские области, открытые Новейшей музыкой 2-й половины XX столетия, - тотальный сериализм и алеаторику.**

Булез, рассматривающий форму, по его собственным словам, в большой степени «как группу концепций», вторгается в сложнейшие области музыкального мышления, пытаясь найти им адекватное выражение. Так, он использует в процессе объяснения новые для теории композиции термины: **плотность, события, форманты.**

Он выделяет **четыре критерия**, охватывающих форму «от морфологической микроструктуры до риторической макроструктуры», и их совокупность называет «**формантами целостной структуры**»:

- расположение внутренних структур внутри общей структуры,
- выработка внутренних структур,
- расположение внутренних структур относительно друг друга,
- выведение элементов внутренних структур.

По словам Булеза, идея формант не имеет ничего общего с традиционными классическими схемами или с эмпирическими открытиями, которые не могут находиться в синтезе. Композитор убежден, что эта идея достаточно сильна для того, «**чтобы устанавливать**

порядок без ограничений», так как она «допускает все оппозиции между свободной (или мобильной) и строгой (или стабильной) формой».

Детально разрабатывает Булез область **музыкального синтаксиса**, являющегося **основой новых принципов формообразования многопараметровой композиции**. Он пишет о **трех свойственных музыке измерениях** (горизонталь, вертикаль и диагональ) и двух способах изложения структур (индивидуальном и коллективном).

Комбинаторика критериев дает возможность Булезу охарактеризовать **три фактурных склада музыки - гомофонию, гетерофонию и полифонию**. Горизонтально-индивидуальное сочетание дает **гомофонию** - «плотностную трансформацию монодии», которая отличается от традиционного понимания гомофонии как «силлабической взаимосвязи в многоголосии, где голоса совпадают на каждом слоге». **Гетерофонию** Булез определяет как «горизонтальный / диагональный / вертикальный / коллективный / индивидуальный порядок», «как наложение одной основной структуры на ее же видоизмененный аспект». Особым качеством **полифонии**, отличающим ее от двух предыдущих типов, является такое строение ткани, при котором одной структуре отвечает другая.

В полифонии Булез указывает три измерения: 1) горизонтальное - контрапункт (свободный и строгий), 2) вертикальное - гармония (функциональная, нефункциональная, многослойная), 3) диагональное - его он называет распределением. При диагональном измерении полифонии больше нет «партий» и «голосов», существуют только **структуры**: «Диагональный порядок регулирует индивидуальный или коллективный синтаксис индивидуальных фигур и коллективных структурных множеств».

Всеобщие и специфические свойства синтаксиса Булез показывает на примере гетерофонии, при этом подчеркивая, что такая систематика с определенными коррективами приложима и к любому другому виду музыки.

Всеобщие свойства синтаксиса:

1. Природа: гетерофония орнаментальная (свободная игра со сходными построениями) или структурная (нет ни одного звукового образования, не выведенного из исходной ячейки).

2. Существование: гетерофония установленная (выдерживается от начала до конца) или возможная (имеет место альтернатива).

3. Число: гетерофония простая, двойная, тройная, в зависимости от количества накладывающихся друг на друга параллельных структур.

4. Зависимость: прямая, когда момент гетерофонного расщепления структур привязан к определенной высоте либо отграничен при помощи паузы, или опосредованная, возникающая там, где начало и конец гетерофонии приходятся на определенный участок временного поля без непосредственной связи с конкретными звуковысотами.

Специфические свойства синтаксиса:

1. Высоты: абсолютные («эйдетически» определенные тоны) и относительные (тоны, расположенные в конкретных регистрах).

2. Ритмы как длительности (статичные ритмические ячейки и их отношения) и их темпы (кинетический вид этих отношений).

3. Тембры - «инструмент или группа инструментов, через которые реализует себя гетерофония (говоря неинструментальным языком - отношения между формальными и «формантными» характеристиками).

4. Динамика: общая интенсивность (отношения внешних динамических структур между собой) и динамический профиль (развитие динамической амплитуды внутренних структур).

Детально разработанная Булезом система логических отношений внутри многопараметровых структур помещена в разделе книги, который называется «Музыкальная техника» и где освещаются сложнейшие вопросы современного композиторского письма. Она направлена на раскрытие и объяснение новых законов многопараметровой композиции и демонстрируется Булезом на примере собственных произведений. Ценными представляются

замечания Булеза о содержании в музыке, которое он отождествляет с формой - **только форма дает возможность познать содержание, вне ее не существующее**: « ... я убежден, что в музыке не существует противопоставления формы и содержания, что в ней нет «абстрактного, с одной стороны, и конкретного - с другой».

Форма и содержание - две стороны одного целого, и исследовать их можно средствами одного и того же аналитического метода. Для подтверждения своей позиции Булез ссылается на весьма уважаемого им К. Леви-Стросса, который объясняет, что содержание «реализуется в своей структуре, а то, что называют формой, есть структурирование частных, составляющих содержание. Необходимо лишь, чтобы структуры были подчинены формальным логическим принципам».

6. Пространство и время в творчестве П.Булеза.

Еще одна важная область проблем, рассматриваемых в трудах Булеза, связана с вопросами **времени и ритма**, которым посвящено немало его теоретических работ. **Можно сказать, что это - одна из основных тем его исследований.** В наиболее полном и компактном виде булезовские представления о времени и ритме, во многом сходные с мессиановскими, они изложены в статье «Предложения» и в книге «Мыслить музыку сегодня» (раздел о музыкальной технике).

Булез вводит понятие **пространства**, причем, употребляет это слово во множественном числе: « ... мы должны < ... > изучить составляющие звукового универсума и пространства, в которых движутся эти составляющие». **Он пишет о темперированном нетемперированном пространствах**, к которым возможно применить серийный принцип, то есть, фактически, понимает их как некие **акустические системы**.

Временной континуум музыки, своего рода большое временное поле, Булез членит на отрезки, предлагая для этого процесса а новый термин - **разрыв**: «Диалектика между непрерывным и прерывным определяется понятием разрыва».

Разрыв может быть двух видов. Первый, по его словам, будучи определен интервальным эталоном, возобновляется регулярно, второй - не будучи точным и определенным, возникает свободно и иррегулярно. В первом случае, при определении интервала характерным результатом будет (в зависимости от выбора эталона) **«рифлёная»** поверхность звукового пространства (она легко вычисляется средне арифметическим способом). Во втором случае слух полностью теряет ориентир и всякое представление об абсолютной величине интервалов, что можно сравнить с глазом, который должен определять расстояния на идеально ровной поверхности. Разграниченные подобным образом при помощи «разрывов» музыкальные поверхности существуют в одном из пространств - их Булез систематизирует, предлагая детализированную таблицу с оригинальными терминами.

Самых **общих типов пространств** два - **однородные** (espaces homogenes) и **неоднородные** (espaces non homogenes). Первое из них имеет детализированное внутреннее членение.

Так, однородные пространства бывают: **рифлёными** (stries) и **гладкими** (lisses). Рифлёные пространства в свою очередь отличаются друг от друга **фиксированным** или **изменяющимся** интервальным модулем. Рифлёное пространство зависит от регулярности и нерегулярности вариантных модулей: если модуль вариантен регулярно, рифлёное пространство будет **фокусированным**, иррегулярность модуля образует **нефокусированное** рифлёное пространство. Термины, введенные по отношению к пространствам, Булез распространяет и на время, образуя **оригинальную систему «музыкальных времён**:

- **Прямые** (temps droits) - основанные на постоянном числовом модуле, независимо от положения «разрыва».
- **Искривленные**, или **изогнутые** (temps courbes) - основанные на изменяющемся числовом модуле; его величина

может последовательно увеличиваться или уменьшаться в соответствии с определенным по рядком.

- **Регулярные** (temps reguliers) - имеющие фиксированный «разрыв» (независимо от модуля).

- **Нерегулярные** (temps irreguliers) - с варьируемым «разрывом» на основе каких-либо определенных числовых пропорций или посредством изменений темпа.

- **Гладкие** (temps lisses) - не имеющие ни «разрыва», ни модуля; это «статистическое упорядочивание длительностей».

- **Рифлёные** (temps stries) - имеющие и «разрыв», и модуль (в определенных ракурсах соотносятся как полная или частичная симметрия).

- **Однородные** (temps homogenes) - только гладкие или только рифлёные.

- **Неоднородные** (temps non homogenes) - основанные на переменности или наложении гладких и рифлёных времен.

Параллельно с этим членением Булез выдвигает еще две фундаментальные категории - **пульсирующее и аморфное время**. **Пульсирующее время** (temps pulse) - такое, в котором структуры длительности связаны с хронометрическим временем как с ориентиром, или, по выражению Булеза, с маяком. Пульсирующее время сопоставимо с рифлёным пространством и, соответственно, может быть названо рифлёным временем; оно выражает себя в виде пульсации, определяемой числовыми закономерностями. Пульсирующее (рифлёное) время восприимчиво к ускорению или замедлению, то есть связано с темпом. Согласно Булезу, пульсация является для времени тем, чем температура для пространства высот.

Аморфное время (temps amorphe) относится к хронометрическому времени только в самом общем смысле - длительности, с определенными пропорциями или без указания на пропорции, возникают в «поле времени». Аморфное время сопоставимо с гладким пространством, и, соответственно, может быть названо гладким временем. Аморфное (гладкое) время проявляет себя в виде отсутствия какой-либо пульсации. Оно может варьироваться только по плотности в соответствии с числом событий, которые происходят в течение хронометрически глобального временного интервала. Булез задается вопросом, возможно ли реализовать гладкое и рифлёное пространство и если да, то каким образом? Проблема эта представляется ему простой. Достаточно создать инструменты, способные свободно изменять точное строение шкалы в соответствии с заранее заготовленными и упорядоченными комбинациями (способ, сравнимый с подготовкой регистров на органе). Эти инструменты - ничуть не сложнее, чем те, которыми исследуются атмосферные колебания, то есть они должны «поддерживать» максимум «согласия» с процессом выразительных изменений.

Итак, «Музыка - это одновременно искусство, наука и ремесло», говорит Булез. Теория «должна сочетаться с фантазией и творческой интуицией». Всё должно быть гармонично уравновешенно: «Пусть наше воображение обостряет наш интеллект, а интеллект подкрепляет наше воображение. Без этого взаимодействия творческие искания превратятся в призрак.

Контрольные вопросы для самопроверки студентов

1. Пьер Булез – французский композитор-авангардист и дирижер.
2. Музыкальный жест в творчестве Булеза.
3. Концепция порождающей серии. Тотальная сериальность Булеза.
4. Контролируемая алеаторика и пуантилизм в творчестве П.Булеза.
5. Музыкальный синтаксис и теория открытых форм.
6. Пространство и время в творчестве П.Булеза.

Литература:

1. [Алексеева Л.Н. Зарубежная музыка 20 века / Л. Н. Алексеева, В. Ю. Григорьев. — М. : Знание, 1986. — 192 с.](#)
2. [Бодрийяр Ж. Символический обмен и смерть; \[пер. с фр. Зенкина С. Н.\]. — М.: «Добросвет», 2000. — 387 с.](#)
3. [Боффи Г. Большая энциклопедия музыки: \[пер с итал.\] / Гвидо Боффи — М. : АСТ ; Астрель, 2006. — 412 с.](#)
4. [Берг А. О музыкальных формах в моей опере «Воццек»// Зарубежная музыка XX века. — М.,1975.](#)
5. [Глебов И. «Воццек» Альбана Берга// Зарубежная музыка XX века. — М.,1975.](#)
6. [Булез П. Ориентиры I. Воображать. Избранные статьи / Пер. с франц. Б. Скуратова. М.: «Логос-Альтера», «Ессеном», 2004.](#)
7. [Денисов Э. Музыка XX века : А. Казелла, Дж. Малипьеро, Л. Даллапиккола и др. / А. В. Денисов. — СПб. : Композитор Санкт-Петербург, 2006. — 112 с. — Композиторы. Очерки жизни и творчества.](#)
8. [Денисов А. Интертекстуальные взаимодействия в музыке второй половины XX века – тенденции и перспективы // Израиль XXI. — № 47. — 2014. — URL: \[https://web.archive.org/web/20160903150353/http://www.21israel-music.com/Intertextualnost_XX.htm\]\(https://web.archive.org/web/20160903150353/http://www.21israel-music.com/Intertextualnost_XX.htm\)](#)
9. [Друскин М. О западно-европейской музыке XX века. — М.:Советский композитор, 1973. — 272 с.](#)
10. [Зарубежная музыка 20 века : материалы и документы / под ред. И.В. Нестьева. — М. : Музыка, 1975. — 255 с.](#)
11. [Когоутек Ц. Техника композиции в музыке XX века / Ц. Когоутек. — М. : Музыка, 1976. — 367 с.](#)
12. [Мартынов В. Зона Opus Posth или рождение новой реальности / В. Мартынов. — М.: Издательство: Классика – XXI, 2008. — 288 с.](#)
13. [Мартынов В. Конец времени композиторов / В. Мартынов; \[послесл. Т. Чередниченко\]. — М.: Русский путь, 2002. — 296 с. Холопов Ю., Кириллина Л., Кюрегян Т., Лыжов Г., Поспелова Р., Ценова В. Музыкально-теоретические системы: Учебник для историко-теоретических и композиторских факультетов музыкальных вузов. М., 2006. - 632 с.](#)
14. [Ренёва, Н. С. Музыкально-теоретические взгляды молодого Пьера Булеза: автореферат диссертации по искусствоведению, специальность ВАК РФ 17.00.02 \[Электронный ресурс\] - <http://cheloveknauka.com/muzykalno-teoreticheskie-vzglyady-molodogo-piera-buleza>](#)
15. [Савенко С. Музыкальный текст как предмет интерпретации: между молчанием и красноречивым словом // Искусство XX века как искусство интерпретации. Нижний Новгород, 2006. — С. 318 – 332. — URL: <http://www.opentextnn.ru/music/interpretation/?id=3493> Т. 1.-2 – Вып. 1.– 1994. — 173 с.; 109 с.](#)
16. [Холопов Ю. Новые парадигмы музыкальной эстетики XX века. — URL: <http://www.kholopov.ru/prdgm.html#fn22>](#)
17. [Холопова В. Н. Формы музыкальных произведений: Учебное пособие. 2-е изд., испр.— СПб.: Издательство «Лань», 2001. — 496 с.](#)

18. Чердниченко Т. В. Музыкальный запас. 70-е. Проблемы. Портреты. Случаи. – М.: Новое музыкальное обозрение, 2002. – 584 с.
19. Чердниченко Т. В. Музыка в истории культуры : курс лекций для студентов-немузыкантов, а также для всех, кто интересуется музыкальным искусством. — М. : АЛЛЕГРО-ПРЕСС, 1994. — 221 с.
20. Чухров К. От серии к расширяющейся вселенной / П. Булез / [пер. Б. Скуратова] // Булез П. Ориентеры I. Избранные статьи. – М. : Логос–альтера, Ессеново, 2004 – С. 7–36.

ЛЕКЦИЯ 4: МУЗЫКАЛЬНО-ТЕОРЕТИЧЕСКАЯ СИСТЕМА К.ШТОКХАУЗЕНА

ПЛАН ЛЕКЦИИ:

1. Общая характеристика творчества Штокхаузена.
2. Эволюция творческих находок.
3. Теоретические открытия Штокхаузена:
 - a. Ритм и Время. Теория единого временного поля.
 - b. Новый звук и индивидуальные формы. Классификация форм.
 - c. Темповая температура.
 - d. Электронная музыка.
 - e. Пространственная музыка.
 - f. Интуитивная музыка.
 - g. Формульная композиция.
4. Новая терминология Штокхаузена.

1. Общая характеристика творчества Штокхаузена

Карлхайнц Штокхаузен (1928-2007) – немецкий композитор, дирижер, музыковед и педагог. Его более чем сорокалетняя творческая деятельность отмечена редкой интенсивностью: к началу 1990 года Штокхаузеном создано около 60 крупномасштабных опусов (не считая многочисленных вариантов), опубликовано 6 томов комментариев и теоретических исследований; композиторской работе сопутствует значительная концертная активность, охватывающая на сегодняшний день самые разные страны и континенты (в марте 1990 года состоялись пять концертов группы Штокхаузена в Москве).

Хотя оценки музыки Штокхаузена далеко не однозначны, его творчество сохраняет лидирующее положение в современном искусстве. Музыка Штокхаузена, отмеченная исключительным своеобразием, в то же время в высшей степени показательна как часть общей картины послевоенного искусства. Эволюция композитора, сложная кривая его стилистического развития не только отразила, но и во многом определила движение европейской музыки последних десятилетий. В начале 50-х годов Штокхаузен наряду с Пьером Булезом и Луиджи Ноно заявил о себе как о творце **серийного авангардизма**, эстетические принципы которого сохранили свое значение и в более поздний период, когда стилистические «сюрпризы» Штокхаузена нередко вызвали упреки в непоследовательности и отсутствии подлинного творческого стержня. Однако более пристальный взгляд открывает иную, чуть ли не противоположную картину. Благодаря уникальности и новизне творчества известен прежде всего как лидер, изобретатель в области **электронной музыки, открыватель музыкального хеппенинга, а также исполнитель «Новой музыки XX века».**

Штокхаузен сочинил более 300 самостоятельно исполняемых музыкальных произведений, среди которых свыше 30 сочинений для оркестра, более 10 для хора и оркестра, около 150 сочинений электронной и электроакустической музыки, многочисленные композиции соло, камерная музыка самых различных составов и т. д.

2. Эволюция творческих находок

В 1951 году будущий композитор с отличием окончил Государственную Высшую музыкальную школу в Кёльне. Сочинять начал еще в студенческие годы, но как "opus 1" обозначил только "Kreuzspiel" (1951). Затем год обучался в Париже у Оливье Мессиаана, у которого проходил специальные «Курсы ритмики и эстетики». Продолжил с этих пор свою композиторскую работу. В 1953 году начал сотрудничать на студии электронной музыки WDR в Кёльне, в 1963—73 был ее художественным руководителем. В 1953—56 изучал в Боннском

университете фонетику и теорию коммуникации. 21 год преподавал композицию на Международных летних курсах новой музыки в Дармштадте, а также в Базеле, Филадельфии и Дэвисе.

Уже в начале 50-х гг. Штокхаузен организует совместно с Пьером Булезом и Луиджи Ноно так называемую «**Дармштадскую сериальную школу**». С именем Штокхаузена связано открытие **принципов серийной музыки и алеаторики**, а также возникновение и дальнейшее развитие **электронной музыки, статистической, пространственной музыки, разработка и реализация художественной концепции космической музыки**.

Он разрабатывает принципы **пуантилизма, вариатизма и многозначной композиции**. Исполняет **интуитивную музыку**, занимается художественным **обертонным пением**, областью «**спектральных гармоник**». А в связи с этим создает и соответствующие композиционные методы и особые техники как вокального, инструментального исполнения, и далее вплоть до открытия мета-принципа формульной композиции, создания и реализации концепции мультиформульной музыки и её последующего воплощения на принципиально новом уровне в суперформульной композиции.

Среди самых первых произведений Штокхаузена необходимо назвать композиции **сериальной пуантилистской музыки и электронную музыку «Пение Отроков»** для пятиканального воспроизведения с помощью специальной аппаратуры, что означало рождение алеаторной, а также пространственной музыки; а из последующих — не имеющие аналогов текстовые композиции «Из семи дней», феномен интуитивной музыки.

В 1963 году основал Кёльнские курсы новой музыки, где был до 1968 года художественным руководителем. В 1970—77 занимал должность профессора композиции в Высшей музыкальной школе Кёльна. Затем оставил преподавание и занялся исключительно сочинением и реализацией своих произведений — концертами, постановками, записями, изданиями и комментариями.

В 1977 г. Штокхаузен приступает к реализации беспрецедентного в истории музыкального искусства сочинения, **музыкально-драматического цикла из семи опер (так называемой «гепталогии»)** под общим названием «**СВЕТ. Семь дней недели**» (для солирующих голосов, инструментов и танцоров, хоров, оркестров, балета и мимов, электронной и конкретной музыки) общей продолжительностью звучания более суток (ок. 25-27 часов!), который называют «**сочинением века**» или даже «тысячелетия» и окончание которого, по замыслу автора, приходится уже на начало Третьего тысячелетия. В композиционном плане это означает также рождение метапринципа суперформульной композиции, позволяющего выстраивать из единого микроформульного ядра (суперформулы как трансцендентного принципа всего сочинения), взятого как в целом, так и в своих частях, специально изобретённым методом проекции многообразные горизонтальные, вертикальные и полифонические сочетания музыкальных формул и формульных комплексов на уровне макроформы.

В творчестве Штокхаузена осуществлён принципиально **новый синтез музыки и речи, музыки и графики, музыки и ритуала, музыки и театра, тех или иных аспектов музыки и сценического действия**.

В так называемой «**универсальной музыке**» Штокхаузенем достигнуто органичное объединение «сочиненных» и «найденных звуковых объектов», а именно, государственных гимнов, фольклора едва ли не всех стран мира, коротковолновых звуковых событий, специально сочиненных «звуковых сцен», записей природных и механических шумов и звуков иного происхождения.

В его сочинении Telemusik (электронная музыка, 1966 г.) реализована идея синтетического единства традиций европейской, азиатской, латиноамериканской и африканской музыки.

В музыке Штокхаузена уже с самых первых его сочинений особое значение приобретает её **трансцендирующее, духовное, сакральное измерение**, «интеллектуально-духовный

импульс». С течением времени он становится всё более ясно и отчётливо выраженным. Существенную роль в формировании новаторского музыкального мышления Штокхаузена играет его духовно-мировоззренческая позиция, в основе которой лежит доктрина «Абсолютной Музыки», конкретные проявления которой обнаруживаются во множестве как древнейших, так и более близких к нам по времени сакральных учениях человечества.

Вербальное творчество композитора к настоящему времени насчитывает большое количество литературных сочинений, значительная часть которых собрана в специальной серии его «Текстов о музыке», составляющей 10 томов. Главная мысль «Новой Космологии» Штокхаузен: Вселенная (вследствие своего божественного происхождения) от макрокосмических тел до человека и любой мельчайшей частицы пронизана светом и музыкой — особыми вибрациями. Сакральный смысл музыкальной деятельности заключается в воспроизведении этих вибраций и, по возможности, включении их в общую ткань жизнеустройства человечества с целью его преобразования, обожения, достижения статуса «сверх-человеческого».

Таким образом, в указанных музыкально-композиционных преобразованиях Штокхаузена состоит наиболее существенная сторона его «Тотальной Консервативной Музыкальной Революции», в которой возвращение к изначальным, сакральным истокам музыкального искусства, восстановление в нём трансцендентного измерения и космологической картины мира (Новой Космологии) парадоксальным образом сопряжено с интеграцией результатов новейших открытий в тех или иных многообразных сферах имманентной реальности, открывающей перспективу реально многомерной музыкальной мысли.

3. Теоретические открытия Штокхаузена.

Изобретений и открытий у Штокхаузена так много, что одно их перечисление займет немало страниц. Среди них: пуантилистическая композиция, оперирующая отдельными многопараметровыми звуками, - исторически первое художественное проявление глубинных изменений в музыкальном сознании, также: композиция группами, статистическая композиция, переменная композиция, момент-формы, пространственная музыка, процесс-композиции, музыка жестов, интуитивная музыка, космическая музыка, формульная и суперформульная композиция.

Остановимся на некоторых новых идеях Штокхаузена подробнее.

А) Ритм и Время. Теория единого временного поля.

Это одна из универсальных теорий Штокхаузена. Ритмо-временные проблемы волновали Штокхаузена на протяжении всего творческого пути. Периоду 50-60-х принадлежат две основные работы Штокхаузена о времени: «...как проходит время...», впервые опубликованная в 1957 году в журнале «die Reihe» (Штокхаузен, 1957), и «Единство музыкального времени», вышедшая в журнале «Перспективы новой музыки» в 1962 году. Из других важнейших работ на ту же тему: «Единство музыкального времени» и «Четыре критерия электронной музыки».

Суть концепции изложена Ю.Н.Холоповым (Холопов Ю.Н. К единому полю звука: «№2» Карлхайнца Штокхаузена. //Музыкальное искусство XX века: Науч.труды МГК им.П.И.Чайковского. Сб.9. М., 1995, с.133): «Основопологающие для музыки параметры, всегда трактовавшиеся как лежащие в разных измерениях (и казавшиеся несоизмеримыми, как «час» и «метр», удалось вытянуть в одну линию... Субстанциальной общей основой, позволяющей вытянуть разные параметры в одну линию, оказалось **время**. Методом объединения параметров послужила Штокхаузену теория числовых пропорций». **Складывается четкое соотношение фундаментальных структур: высота – ритм – форма, каждая из которых есть определенное число пульсов в единицу времени. Музыка, как полагает Штокхаузен, состоит из упорядоченных во времени отношений, и в этом смысле она сама максимально близка времени, но не всякому, а упорядоченному. Применяя терминологию Мессиана, мы**

можем сказать, что это упорядоченное, структурированное время, то, которое Бергсон именует «опространственное время».

Композитор продолжает поиски глубинных **соответствий между звуковысотностью и ритмом** в статье «...как проходит время...». И если в статьях предыдущего периода («Каденционная ритмика Моцарта» и «Концерт Веберна для 9 инструментов») Штокхаузену было достаточно просто установить пропорцию по отношению к разным параметрам, то теперь его не устраивает то, что исчисления для ритмических единиц и высотных интервалов все же разные. Поэтому **мессиановский «ритмический хроматизм»** оказывается в зоне критики. Ритмический ряд Мессиана представляет собой арифметическую прогрессию (типа $n, 2n, 3n, 4n$), в то время как хроматическая звуковысотная шкала - это логарифмическая прогрессия. Поэтому их единство, по Штокхаузену, оказывается ложным. К тому же невозможно установить такую шкалу длительностей, которая была бы полностью адекватна высотной. Те или иные формы ритмического пропорционирования серии возможны, но возникает следующее противоречие: либо нужно пользоваться для сочинения только компьютером с его способностью воплотить любые задуманные пропорции длительности, в том числе логарифмические, либо нужно как-то адаптировать эти нечеткие (для нашего восприятия) величины для традиционных инструментов, и уже исходя из инструментов строить относительные пропорциональные соотношения продолжительностей звуков.

Но не только «чистота эксперимента» волновала Штокхаузена в этот период. Та музыка, которая создавалась с помощью координации рядов и получила название «**пуантилистская**», не вполне удовлетворяла композитора. Ее художественные свойства заставляли искать иные пути. В частности, композитора волновала проблема отсутствия движения в такой музыке, отсутствие «континуума». Звуковые «точки», сопровождаемые ритмическими остановками, давали застывшую, статичную звуковую картину. Это требовало каких-то иных ритмических решений. Последние лежали в области, традиционно бывшей «зоной пренебрежения» для авангардистов, поскольку акустическая реальность в ее физическом (акустическом), физиологическом (дыхание, движение смычком) и психологическом (коммуникативность) аспектах плохо укладывается в структурные характеристики.

Выход, который находит Штокхаузен, состоит в том, что он отказывается от точечного соответствия индивидуального звука его индивидуальной длительности. **Распространяя сериальный принцип на форму, он делает вывод, что единый темп развертывания музыкальной формы структурно не соответствует сериальной композиции, поэтому темповая структура должна также соотноситься с градациями скорости, аналогичными звукам серии: для композиции это означало переход к такому развертыванию музыкальной ткани, в котором обнаруживалось большое количество участков разной скорости движения. Пропорционирование ритма сопровождается пропорционированием темпа:** это можно обнаружить в том, как устроены, например, «Klavierstücke I-IV» и «Klavierstück V»⁹. Следующие, более сложные ступени этого процесса он преодолевает в сочинениях «Мера времени» и «Группы».

В области ритма композитор намечает переход от «точек» к «группам». Структура «группы» позволяет выйти за пределы, достигнутые в пуантилизме. Понятие «группы» возникает в результате того, что между внутренней структурой самого музыкального тона и двенадцатитоновым рядом тоже возникает противоречие: в то время, как тон континуален и представляет собой единство составляющих его обертонов, ряд дискретен (состоит из отдельных звукоточек). Если соотнести внутреннюю структуру ритмического элемента со структурой единого тона, то ритмический элемент также должен быть неким единством, превосходящим простую сумму ритмических точек. В группе нет индивидуальных звуков, они образуют некое слитное единство, «звуковое поле». Это получается вследствие того, что реальное точное исполнение длительности реальными музыкантами все равно недостижимо. **Таким образом, «звуковое поле» определяется каждый раз конкретным исполнением.**

Композитор **разрабатывает шкалу исполнительской вариабельности**. В тех случаях, когда несколько оркестров исполняют музыку каждый в своем темпе (как в сочинении «Группы»), возможность расхождений очень велика. Но поскольку смена темпов постепенная, координация через какое-то время вновь устанавливается. Становится возможным установить некую шкалу по направлению от единого для всех темпа – к предельному разнообразию. Возникает так называемая «**медиативная шкала**», некий **общелогический аналог серийной последовательности**, позволяющий снова выйти к самым общим принципам управления музыкальной тканью.

Помимо общих принципов организации ритма Штокхаузен задумывается и над тем, как **нотировать** подобные явления. В поиске аналогов из области традиционной нотации он обращается, как и Булез, к **мелизматике**. В группе мелких нот, составляющих мелизм, индивидуальные звуки обычно не равны друг другу по длительности, и это наводит на размышления. Скорость, с которой может быть сыгран тот или иной пассаж, зависит от таких факторов, как их местоположение на клавиатуре, движения рук пианиста, реакция исполнителя. Таким образом, **в области инструментального исполнительства время начинает выходить из области структурированного и частично содержать в себе долю «неопределенности»**, примерно в том же направлении, что и в концепции Булеза, но с большим участием общих принципов (формообразование у Булеза не входит в зону действия принципов неопределенности).

Иная картина вырисовывается в направлении электронной музыки. Здесь как раз оказывается возможным все строго упорядочить и представить музыкальную композицию как «временное упорядочение звуковых событий». Возникают три большие музыкальные «временные сферы» - частотная длительность, ритмическая длительность, длительность формы (Холопов, 1995).

Исследователи отмечают, что Штокхаузен с увлечением исследует пограничную между высотностью и ритмом зону колебаний, благо компьютер предоставлял для этого все возможности. Композиция «Контакт» и есть поле исследования этой закономерности, где «временной процесс, при помощи которого звук трансформируется в ритм, принимает вид музыкальной формы». Три большие временные сферы составляют структуру перехода от микровремени к макровремени; структура едина. Теория единства музыкального времени имела очень большой резонанс в зарубежном музыкознании. Исследователи указывали как на ее фундаментальный для развития музыки характер, так и на очевидные слабости, связанные прежде всего с используемой терминологией.

Б) Новый звук и индивидуальные формы. Классификация форм.

Не пользуясь термином сонорика, Штокхаузен щедро и с концептуальной убежденностью описывает специфические свойства именно этого нового звукового искусства. Еще в статье 1954 года «От Веберна к Дебюсси (заметки о статистической форме)» он показывает поворот самого мышления звуками в новом направлении. Это программная работа, в которой Веберн предстает как открыватель новой композиции, давший импульс к развитию пуантилизма, сериализма, атомизации структуры звука, приведшей к электронике, когда композитор становится уже и автором звука.

Если первый авангард даже при додекафонном методе композиции ориентируется на формы классического сонатного цикла, на каноны и фуги, на контуры вокально-песенной формы, то Штокхаузен для каждого сочинения избирает вместе с индивидуализированным звукофонным материалом специально сочиняемый им **индивидуальный проект формы**. В своих Текстах он подчас весьма подробно описывает такие проекты произведений. Уже в 1952 году Штокхаузен отказывается пользоваться чем-то предзаданным (Vorgefontes), ибо это противоречит индивидуальной идее каждого данного произведения. Среди сочинений, созданных по «индивидуальному проекту» и описанных в этом качестве самим автором, фигурируют: Фортепианная пьеса 1, «Контакты», «Пение отроков», «Цикл», «Плюс - Минус»,

«Вниз - Вверх»²³, «Мантра», «Моменты», «Сириус», «Знаки зодиака», наконец, гигантский суперпроект оперной гепталоги «СВЕТ».

В статье «Изобретение и открытие» (1961) Штокхаузен рассматривает **одну из главнейших проблем современной музыкальной композиции - музыкальную форму**. Предложенная им **классификация**, в которой учитываются, прежде всего, формы музыки самого Штокхаузена, но также и авангарда в целом, основана на трех не коррелятивных критериях, что представляется ее наиболее ценным моментом.

Критерии таковы: способ звуковой организации, степень стабильности, структура целого. По каждому из этих трех показателей Штокхаузен делит **формы на три основных вида** (что теоретически допускает всего 27 комбинаций, хотя не все они равно приемлемы). Разные качества форм могут сочетаться так или иначе, притом в разных пропорциях, отчего реальные формы по своим свойствам часто взаимопроникают (у самого Штокхаузена одни и те же про изведения при водятся как примеры на разные формы).

По способу звуковой организации:

1. Пуантилистические формы (Punktuellen Formen), в которых наиболее крупной единицей является отдельный тон. Подобные композиции стали логическим продолжением сериальной техники. Пример: «Контра-пункты» для 10 инструментов.

2. Групповые формы (Gruppen-Formen) - принципиально новая разновидность музыкальной формы, организованная методом групп. Под группой подразумевается множество звуков, связанных в единства благодаря родственным пропорциям. Метод сочинения группами - закономерное продолжение пуантилистического сериализма. Пример: «Группы» для трех оркестров.

3. Статистические формы (Kollektiv-Formen). Основная их категория - статистическое (сонорное) поле, то есть небольшое построение, характеризующееся определенными показателями плотности, типа движения, строения ткани. По словам Штокхаузена, в этом виде форм он пытался «сочетать коллектив, организованный законом больших чисел, с группами и точками». Коллектив, по Штокхаузену, - «статистически определенный, массовый, комплекс». Пример: «Меры времени» для квинтета духовых.

По степени стабильности:

1. Детерминированные (determinierten Formen) композиции с закрепленным текстом. Пример: вся традиционная музыка.

2. Вариабельные композиции (variablen Formen), основанные на алеаторике ткани. Пример: «Рефрен» для трех исполнителей (1959).

3. Многозначные композиции (vieldeutigen Formen), основанные на алеаторике формы. Примеры: Фортепианная пьеса 11, «Цикл» для ударника. Вариабельные и многозначные композиции изменяют сложившиеся способы связи между элементами сочинения. Форма становится объектом импровизации, лишается предустановленной схемы. Отсюда множество вариантов ее реализации при различных исполнениях.

По структуре целого

1. Развивающиеся, «драматические» (Entwicklungsformen). К ним относятся по существу все традиционные формы западноевропейской музыки.

2. Сюитные (Reihungs-Formen) композиции. Пример: разного рода составные формы.

3. Момент-формы (Moment-Formen) - бесконечные, открытые, децентрированные или полицентрированные. Пример: «Моменты» для сопрано соло, четырех хоровых групп и 13 инструментов. Единицей подобных форм является «момент», то есть, по Штокхаузену, каждая самостоятельная мысль. Такие композиции, представляющие собой срез некоего временного потока, не имеют начала, середины и конца, они «всегда начаты» и «всегда закончены». Идея момент-формы, открытой формы без начала, середины и конца, привела к тому, что время исполнения композиции не ограничено, а продолжительность детерминируется решением слушателя. Момент - музыкальный феномен, часть своеобразного звукового континуума, ряда

музыкальных событий, которых допустимо столько, на сколько хватит желания и фантазии композитора.

В) Темповая температура

Штокхаузен создал «хроматическую гамму» метрономических темпов между простым и двойным темпами $J = 60-120$, то есть в пределах временной октавы. Темп, выражаемый числовыми величинами, оказался очень «удобен» для темп рации. Идея Штокхаузена, возникшая еще в начале 50-х годов²⁴, заключается в том, чтобы перенести единицу темперированного полутона (корень 12-й степени из двух $\sqrt[12]{2}$) на темповую шкалу: интервал от ММ. 60 до ММ. 63,6 соответствует темперированному полутону. Так получилась логарифмически возрастающая последовательность метрономических значений. Подобно хроматическому звукоряду «хроматическая гамма темпов» состоит из 12 элементов, за пределами которых их свойства начинают повторяться. Хроматически темперированная темповая шкала впервые применена Штокхаузенем в 1952 году и в дальнейшем неоднократно использовалась в его композициях. Добиваясь многообразного последовательного и, главное, одновременного «звучания» различных мер времени, Штокхаузен вполне наглядно отражает ситуацию современного мира, существующего в различных временных измерениях.

Г) Электронная музыка

Штокхаузен - не только один из первых композиторов, погружившихся в звуковой мир электроники, но также один из первых теоретиков электронной музыки. Его самые ранние электронные опусы были созданы в Электронной студии в Кёльне - это два Электронных этюда (1953, 1954) - сериальные композиции, основанные на синтезе звука из синусоидальных тонов колебаний. Далее появилась знаменитая «Песнь отроков» - сочинение эмблематичное и для композитора, и для электронной музыки, сыгравшее поворотную роль в музыкальном творчестве 50-х годов. Сериальный принцип углублен здесь в область временного параметра. Помимо собственно творческого освоения электронной музыки, Штокхаузен внес большой вклад в разработку ее теоретических проблем.

В лекции «Четыре критерия электронной музыки» он на материале своей композиции «Контакты» сформулировал следующие принципы:

1. Композиция в едином музыкально-временном континууме.
2. Декомпозиция, или расщепление, звука: тембр можно разделить на составляющие, которые в дальнейшем могут быть использованы как независимые музыкальные слои.
3. Многослойная пространственная композиция: позволяет распределять звуки в пространстве вокруг слушателя с учетом расстояний и пространственных наложений.
4. Равнозначность тона и шума: звук рассматривается как непрерывный континуум, простирающийся от чистой синусоидальной волны до сложного звукошума; звук, соответствующий любой точке этого континуума, музыкально оправдан.

Опираясь на эти четыре критерия, Штокхаузен четко разделил инструментальную и электронную музыку, что, впрочем, не означало невозможности сочетать два начала, как он сам прекрасно продемонстрировал в своей композиции «Контакты», одной из главных художественных целей которой было соединение двух звуковых миров и поиск способов их взаимодействия.

Д) Пространственная музыка.

Велики новации Штокхаузена в области пространственной музыки. Об этом эмансипировавшемся (пятом) свойстве звука композитор заговорил уже в 50-е годы, в частности в статье «Музыка в пространстве» (1958). Здесь он описывает идею своей электронной композиции «Пение отроков», где впервые была сделана попытка оформить направление и движение звуков, раскрыть новые «измерения музыкального переживания». Эта пьеса, согласно первоначальному замыслу, должна была транслироваться из пяти динамиков, установленных

вокруг аудитории. Прорыв в область нового оформления пространства осуществлен в композиции «Группы» для трех оркестров с тремя дирижерами (1955-1957). Штокхаузен пишет, что для полноценного восприятия ее пространственно-временных движений нужно специальное большое помещение, которое необходимо изобрести и построить. Композитор выделяет несколько важных качеств такого пространства:

1. Круглое или квадратное помещение (исполнители располагаются в любом месте вокруг слушателей или среди них).

2. Вместо твердо установленной эстрады - множество маленьких передвижных площадок.

3. Плоский пол.

4. Любой меняющийся порядок мест для сидения, нет закрепленных рядов стульев.

5. Вокруг стен и пола приспособления для динамиков и микрофонов.

6. Стенные ниши и балконы для небольших инструментальных групп.

7. Двери, расположенные между круглыми, размещенными вдоль стен установками для оркестра, не причинят неудобства (большие возможности имеет круглое пространство, лучевидно разделенное дверьми).

8. Электрически управляемое эхо приспособляется к условиям исполнения.

9. Звуковая студия позади зала для подготовки динамиков и записи.

10. Освещение зала и передвижные лампы для пультов.

11. Не плюшевые кресла, а деревянные стулья.

Мечта Штокхаузена о создании такого особого зала, в котором музыка будет звучать повсюду, а слушатель будет посреди нее, осуществилась десятилетием позже. В 1970 году в Японии на Всемирной выставке в г. Осака по его проекту был создан зал шаровидной формы с трехмерным измерением: музыка звучала (1) над и под слушателями, (2) спереди и сзади, (3) с боков. Публика размещалась на платформе, подвешенной в центре шара, и слушала музыку, звучащую по всем направлениям, свободно передвигаясь в пространстве. Слушатель в буквальном смысле «сидел в звуке», был полностью им поглощен.

Е) Интуитивная музыка

Согласно Штокхаузену, эволюция привела человечество к кризису рационализма и к порогу нового, будущего этапа - **внесознания**. Отсюда необходимость развития чувства интуиции, и музыкант для этого - лучший медиум. Захватившие Штокхаузена в середине 60-х годов идеи внешне выглядели противоположными его более ранним творческим установкам и производил впечатление крутого поворота: от рационализма предыдущего десятилетия к интуитивной музыке, отрицающей контроль над музыкальной структурой.

Штокхаузен обосновывает этот вид композиции так: человек забыл о своих скрытых способностях, нужных для подлинной духовной жизни; живя сознанием, он не помнит о подсознании. Мы находимся на пороге такого состояния, которого человек достигнет на следующем этапе своего развития - внесознания. Оно содержится в нас и нужно уметь призвать его к жизни. Для этого необходимо заглянуть вглубь самого себя. Лучшим полем для развития этого внесознания становится музыка. **Интуитивная музыка - продукт энергетических сил** - опирается на интуицию в чистом виде: «Интуитивной я называю такую музыку, которая возникает из временной согласованности в игре музыкантов, вызванной коротким текстом. Понятие импровизация мне кажется неточным, поскольку оно включает в себе определенные схемы, формулы, стилистические элементы».

Таким образом, цель интуитивной музыки - отказ от контроля мысли, стремление к внесознанию, а сущность - само действие. Меняется функция композитора: он не сочиняет партитуру, а организует музыкальное действие, он - катализатор процесса. Помимо безусловного отражения в этой концепции восточных мистических учений и дзен-буддизма, непосредственное воздействие на Штокхаузена оказал европейский иррационализм XIX-XX веков - идеи С. Кьеркегора, Фр. Ницше и особенно К. Г. Юнга. Пробуждение интуиции

позволяет освободить из глубин человеческой психики коллективное подсознание. Освобожденный от действия сознания человек имитирует поток информации. Поток энергетической информации имитирует Вселенную. Поэтому музыка людей, которые через подсознание придут к внесознанию, станет космической, универсальной, то есть, благодаря внесознанию человека будет открыта, по Штокхаузену, музыка Вселенной - Абсолютная музыка. Так идеи интуитивной музыки возобновляют древнюю метафизическую картину мира. Космическая музыка является средством воспитания высшего человека, а музыкант - это голос универсального космического духа.

Ж) Формульная композиция

И еще одна генеральная концепция Штокхаузена - формульная композиция - универсальный принцип письма, к которому он пришел в 1970 году. Идея формульного метода композиции связана с глубинными внутренними процессами многопараметровости, которая, наряду с техникой сериализма, и стала ее исходным пунктом. Штокхаузен называет формулу, осознаваемую им как интеграция качеств структуры, одним из наиболее существенных открытий, дающих возможность воспринимать и формировать отдельно мелодический, ритмический, динамический, красочный и пространственный контуры формы: «То, что я называю формулой, есть музыкальная модель, в которую интегрированы все эти аспекты, - модель, сравнимая с фигурой человека со всеми свойствами формы и деталей». Для Штокхаузена открытие формульного метода стало не меньшим событием, чем открытие возможностей додекафонии.

Формула, по его словам, представляет собой содержательное единство, в котором отражаются психологические нюансы происходящего; она «больше, чем лейтмотивный или психограммный знак, больше, чем развертывающаяся тема или генерируемая серия: **формула есть матрица и план микро- и макроформы, но и в то же время психический образ и картина колебаний высшей манифестацию.**

Венцом развития этой творческой идеи стала **суперформульная композиция**. Возникнув в 1977 году - в период разработки проекта гепталогии, суперформула обещала бесконечное богатство композиционных решений. Главное отличительное качество заключается в ее большем, по сравнению с простой формулой, потенциале возможностей. На основе этого музыкально-структурного зародыша композитор выстроил огромное здание. Тройная суперформула стала основой **гепталогии «СВЕТ»** - самого грандиозного оперного произведения, созданного за всё время существования этого жанра. Она имеет вид трехстрочной партитуры, где на каждой строке (верхней, средней и нижней) выписано по одной многопараметровой формуле для каждого из главных действующих лиц - Михаэля, Евы и Люцифера. Формулы символически распределены по регистрам: Михаэля - сверху, Евы - посередине, Люцифера - снизу.

В конце 90-х годов в частной переписке Штокхаузен предложил разделить всю музыку на три части:

- Религиозная музыка (пение раньше речи, Богопочитание),
- Человеческая музыка (выражение чувств, поклонение человеку),
- Космическая музыка (формирование колебаний, согласие с микро- и макрокосмом).

И то же самое - если мыслить «в великих эпохах»:

- Вокальная музыка (поющие ангелы),
- Инструментальная музыка (играющие люди),
- Электронная музыка (правлящие духи).

В связи с футурологическим упоминанием о музыке грядущей эпохи Штокхаузен пишет: «... понятие о новой эпохе не может быть менее грандиозным, чем космическая музыка». По сути, этой космической музыке посвящен гигантский 10-й том штокхаузенских текстов (858 страниц!), имеющий название: Звездная, или Космическая, музыка (Astronische Musik). Закончив грандиозную четвертьвековую гепталогию «СВЕТ», Штокхаузен, претендуя на

создание музыки будущего, приступил к новому, не менее впечатляющему проекту под названием «ЗВУК 24 часа дня» с новым поразительным пространственным решением. Согласно идее автора, композиция должна исполняться одновременно (!) в разных местах. «Концентрация на содержании, смысле одного часа не исключает того, что сознание удерживает в памяти смысл всех остальных. И наоборот, если представить себе весь цикл целиком, то возникает иллюзия вращения земли вокруг своей оси, и не важно, где в этот момент находиться - в Токио или Кюртене, и видеть при этом теньевую и солнечную стороны земли - приходит осознание того, что солнце светит везде». С этой точки зрения особенно интересна роль музыки. Создается такой музыкальный образ, который присутствует постоянно, но с другой стороны подчинен различным часам и проявляется в каждом совершенно индивидуально.

4. Новая терминология Штокхаузена.

1.«Фаза». Штокхаузен констатирует, что «временной интервал между изменениями в акустическом поле называется “фаза”». Профессор Бакус в своей комментарии указывает, что «фазой» называется «часть периода колебания звучащего тела», ссылаясь на американскую стандартную акустическую терминологию. Штокхаузен же присваивает, по мнению Бакуса, имя «фаза» тому, что обычно называется акустическим «периодом».

2. «Квант». Штокхаузен указывает, что «пропорции служат более точному определению – одна фаза может быть вдвое больше, втрое больше, чем другая. Для того, чтобы фиксировать пропорции, следует выбрать единицу – квант, и она основывается на времени, измеряемом в секундах или минутах; мы говорим, что длина одной фазы – одна секунда, две секунды, одну десятую часть секунды...»(Штокхаузен, 1957, с.20). Бакус возражает: «В физике квант есть неделимая единица, в акустике никаких квантов нет». Некоторые толкования кванта усугубляют путаницу: поскольку квант есть нечто, постоянное переходящее из состояния частицы в состояние волны, он характеризуется как часть энергии. Поэтому есть некоторые основания понимать его как «наименьшее возможное количество энергии», что трудно совмещается с акустическими представлениями.

3. «Импульс». Штокхаузен описывает процесс сокращения временной дистанции между двумя импульсами (1 секунда – $\frac{1}{2}$ секунды – $\frac{1}{4}$ секунды и т.д.). В акустической теории импульсом называется наименьший звуковой объект (обычно описываемый как «клик», или щелчок). То, что имеет в виду Штокхаузен, связано, по всей видимости, с волновым генератором, который давал на выходе короткие, но измеримые выбросы звука на определенной высоте. Бакус также подвергает критике основное положение Штокхаузена: если интервал времени между «импульсами» больше, чем $\frac{1}{16}$ секунды, то временной интервал в самом деле воспринимается как длительность. Но если между «импульсами» интервал становится меньше, чем $\frac{1}{16}$ секунды, то впечатление будет таким, каким оно было от одного «импульса»; никакой звуковысотности вообще нельзя будет определить. Для определения ее, как показывают другие исследователи, совершенно недостаточно двух «импульсов»; их потребуется значительно больше. Это отношение в более общем виде получили название «принципа звуковой неопределенности», по аналогии с известным принципом Гейзенберга. Однако суждение Штокхаузена справедливо для достаточно большого количества «импульсов».

4.«Субгармоническая серия пропорций». Штокхаузен применяет этот, по общему мнению, весьма туманный термин для характеристики обертонового ряда, где частичные тоны последовательно соотносятся с все укорачивающимися временными промежутками. Есть и другие замечания, которые указывают на весьма вольную трактовку Штокхаузеном акустической терминологии.

5. «Период». В отношении термина «период», который у Штокхаузена заменен термином «фаза», объяснение может быть таким: композитор стремится уйти от того смысла «равномерности» и повторности, который в этом слове есть. Музыкальный смысл слова «период» мог заставить Штокхаузена, исследователя музыкального звучания, обратиться к

поиску таких слов, которые не несли бы в себе этих скрытых смыслов; к тому же слово «фаза» вполне могло удовлетворить его своим внутренним родством со словом «процесс», он же «континуум», связь с которым так упорно ищет композитор.

Придя уже в «Фортепианных пьесах» к идее различных темпов, находящихся в сериальном соподчинении друг с другом, Штокхаузен затем пришел к идее их взаимосвязи – через «темповые глиссандо», то есть ускорения и замедления. Композиция «Меры времени» пульсирует между темповым постоянством и темповыми флуктуациями, между ритмической регулярностью и иррегулярностью. Использовано пять различных «мер времени»: 1) абсолютная метрономическая шкала темпов; 2) субъективный максимум «быстро как только возможно»; 3) замедление от «очень быстро» до «примерно четверть первоначальной скорости»; 4) ускорение от «четверть максимальной скорости» до «быстро как только возможно»; 5) субъективный минимум «медленно насколько возможно». Как замечает исследователь музыки Штокхаузена Р. Макони, «пять инструментальных партий могут быть сопоставлены с пятью дорожками на магнитофоне, индивидуально варьирующимися по скорости движения». Поэтому отдельные партии здесь вполне сопоставимы с отдельными оркестрами, которые Штокхаузен затем использовал в «Группах».

К.Штокхаузен - выдающийся мыслитель нашего времени. Окидывая внутренним взором уже созданный им гигантский труд, приходишь к выводу, что в целом его концепция на протяжении полувека принципиальным изменениям не подверглась. Просто в разные периоды его насыщенной жизни творчески-интеллектуальная деятельность входила в разные стадии своего развития, открывая что-то неизведанное и скрытое в глубинах его блестящего мышления.

Контрольные вопросы для самопроверки студентов

1. Общая характеристика творчества.
2. Эволюция творческих находок.
3. Теоретические открытия Штокхаузена:
4. Ритм и Время. Теория единого временного поля.
5. Новый звук и индивидуальные формы. Классификация форм.
6. Темповая температура.
7. Электронная музыка.
8. Пространственная музыка.
9. Интуитивная музыка.
10. Формульная композиция.
11. Новая терминология Штокхаузена.

Литература:

1. [Алексеева Л.Н. Зарубежная музыка 20 века / Л. Н. Алексеева, В. Ю. Григорьев. — М. : Знание, 1986. — 192 с.](#)
2. [Артемьев Э. Заметки об электронной музыке – URL <http://www.electroshock.ru/records/articles/elmusic/index.html>](#)
3. [Бодрийяр Ж. Символический обмен и смерть; \[пер. с фр. Зенкина С. Н.\]. – М.: «Добросвет», 2000. – 387 с.](#)
4. [Боффи Г. Большая энциклопедия музыки: \[пер с итал.\] / Гвидо Боффи – М. : АСТ ; Астрель, 2006. – 412 с.](#)
5. [Денисов Э. Музыка XX века : А. Казелла, Дж. Малипьеро, Л. Даллапиккола и др. / А. В. Денисов. — СПб. : Композитор Санкт-Петербург, 2006. — 112 с. — Композиторы. Очерки жизни и творчества.](#)

6. Денисов А. Интертекстуальные взаимодействия в музыке второй половины XX века – тенденции и перспективы // Израиль XXI. – № 47. – 2014. – URL: https://web.archive.org/web/20160903150353/http://www.21israel-music.com/Intertextualnost_XX.htm
7. Друскин М. О западно-европейской музыке XX века. – М.: Советский композитор, 1973. – 272 с.
8. Егорова О. К проблеме музыкального гипертекста // Израиль XXI. - № 4. – 2007. – URL: <https://web.archive.org/web/20160903160029/http://www.21israel-music.com/Gipertext.htm>
9. Капичина Е. А. Философия музыки : от языка - к восприятию : монография. — Луганск : ГОУ ЛНР им. М. Матусовского, 2018. — 360 с.
10. Когоутек Ц. Техника композиции в музыке XX века / Ц. Когоутек. – М. : Музыка, 1976. – 367 с.
11. Мурзин Е.А. Эстетика электронной музыки [Электронный ресурс] / Е. А. Мурзин. – Режим доступа: <http://www.etheroneph.com/audiosophia/441-e-a-murzin-problemy-elektronnoj-muzyki-12.htm>
12. Мартынов В. Зона Opus Posth или рождение новой реальности / В. Мартынов. – М.: Издательство: Классика – XXI, 2008. – 288 с.
13. Мартынов В. Конец времени композиторов / В. Мартынов; [послесл. Т. Чередниченко]. – М.: Русский путь, 2002. – 296 с. Холопов Ю., Кириллина Л., Кюрегян Т., Лыжов Г., Поспелова Р., Ценова В. Музыкально-теоретические системы: Учебник для историко-теоретических и композиторских факультетов музыкальных вузов. М., 2006. - 632 с.
14. Савенко С. Музыкальный текст как предмет интерпретации: между молчанием и красноречивым словом // Искусство XX века как искусство интерпретации. Нижний Новгород, 2006. – С. 318 – 332. – URL: <http://www.opentextnn.ru/music/interpretation/?id=3493> Т. 1.-2 – Вып. 1.– 1994. – 173 с.; 109 с.
15. Холопов Ю. Новые парадигмы музыкальной эстетики XX века. – URL: <http://www.kholopov.ru/prdgm.html#fn22>
16. Холопова В. Н. Формы музыкальных произведений: Учебное пособие. 2-е изд., испр.— СПб.: Издательство «Лань», 2001. — 496 с.
17. Чередниченко Т. В. Музыкальный запас. 70-е. Проблемы. Портреты. Случаи. – М.: Новое музыкальное обозрение, 2002. – 584 с.
18. Чередниченко Т. В. Музыка в истории культуры : курс лекций для студентов-немузыкантов, а также для всех, кто интересуется музыкальным искусством. — М. : АЛЛЕГРО-ПРЕСС, 1994. — 221 с.

ЛЕКЦИЯ 5: МУЗЫКАЛЬНЫЙ АКЦИОНИЗМ И ТЕОРИЯ ДЖОННА КЕЙДЖА

ПЛАН ЛЕКЦИИ:

1. Общая характеристика творчества Кейджа.
 2. Алеаторика как способ жизни.
 3. Музыкальный футуризм Кейджа.
 4. Ритмические структуры Джона Кейджа как новый принцип организации формы.
 5. Акционистская эстетика Кейджа.
- 1. Общая характеристика творчества Кейджа**

Джон Милтон Кейдж (1912 —1992) — американский композитор, философ, поэт, музыковед, художник. Его называют пионером в области **алеаторики, электронной музыки и конкретной музыки**, нестандартного использования музыкальных инструментов, Кейдж был одной из ведущих фигур послевоенного авангарда. Критики называли его одним из самых влиятельных американских композиторов XX-го столетия. Экспериментатор, пророк, шарлатан, философ, фрик, медиазвезда, музыкант и враг музыки — более спорную фигуру в истории музыкального искусства найти трудно. Но сейчас уже очевидно, что он — самый влиятельный американский композитор XX века, в мировом контексте располагающийся рядом со Стравинским и Шенбергом.

Кейдж — чисто американское, точнее, даже калифорнийское явление (хотя и одна из ключевых фигур богемно-интеллектуальной элиты Нью-Йорка середины века). Но в отрыве от Европы его рассматривать невозможно. Все его творческие искания — это постановка заново главных вопросов, вроде уже решенных европейской культурой, проверка на прочность давно установленных границ, раздвигание их и размывание. **Границ между звуками музыкальными и немзыкальными, между звуками и тишиной, между музыкой и другими видами искусства, искусством и обычной жизнью, законченным сочинением и открытой формой, между композитором, произведением и публикой. «Все есть музыка или может ею стать с помощью микрофона».**

Он много раз то обжигался Европой, то, наоборот, сам ее обжигал. Восемнадцатилетним впервые поехал туда: готическая архитектура, Баухауз, Гертруда Стайн — вот что кружило голову. В Берлине он попал на «фонографический концерт» Пауля Хиндемита и Эрнста Тоха, на котором на сцене музицировали не живые музыканты, а фонографы с записанными на них звуками — отсюда растут корни многих его будущих работ, скажем, серии «Воображаемых пейзажей» (есть для 12 радиоприемников, есть для «любых 42 записей»).

Не имея последовательного музыкального образования, по возвращении домой, в середине 1930-х, он в течение двух лет **пробовал заниматься у Арнольда Шенберга**, гуру революционной додекафонной системы, эмигрировавшего в Америку из нацистской Германии. Для Кейджа Шенберг был богом. Для Шенберга Кейдж, как гласит апокриф, «не композитором, а изобретателем», которому не хватало «чувства гармонии». «Вы упретесь в стену и не сможете пробиться сквозь нее», — вроде бы сказал Кейджу Шенберг, ставя под сомнение его композиторское будущее. «Тогда я всю жизнь буду биться об эту стену головой», — ответил Кейдж. И стал экспериментировать с электрическими приборами, в фортепиано, между струнами, засовывать чужеродные детали — болты, шурупы, монеты, войлок, — добиваясь от него звучания оркестра ударных инструментов, а в ударные инструменты превращать все, что попадется под руку: тормозные колодки, крышки, куски железа, найденные на помойке. «Я начал ударять, скрести все подряд, прислушиваясь и затем создавая ударную музыку и исполняя ее с друзьями». Практическое применение его опыты с ударными имели для сопровождения современных балетных спектаклей. Его творческим партнером стал хореограф Мерс Каннингем, и они работали вместе вплоть до самой смерти композитора.

1949 год, Париж — знакомство Кейджа, уже немало преуспевшего в битве головой об стену, с Пьером Булезом, самым целеустремленным реформатором тогдашней европейской музыки, на смерть кейджевского учителя вскоре отозвавшимся богоборческим некрологом **«Шенберг мертв»**. Булез объявлял Шенберга устаревшим и призывал отныне просчитывать каждый параметр музыкального языка: не только звуковысотность, как предписывала додекафонная техника, но и ритм, тембр, динамику. И в Европе, и в американском университетском «аптауне» наступила послевоенная эра сериализма — идеально упорядоченной, абсолютной музыки, одновременно надполитичной и суперидеологизированной, в системе холодной войны являющейся главной антитезой соцреализму.

Знакомство и краткий период насыщенного общения верховного жреца сериализма Булеза и певца случайностей Кейджа — это было знаковое пересечение двух траекторий. Тотальный контроль, исповедуемый одним, и бесконечная погоня за недетерминированностью, в которой проводил свою жизнь другой. Жесткий бунт и тихий взрыв. «Шенберг мертв» и «Бетховен ошибался». **Именно Бетховена Кейдж избрал виновником неправильного пути, по которому пошел XIX век.** Субъективность, эмоциональность, нарратив, убежденность в том, что музыка должна что-то выражать, откуда-то и куда-то вести, коммуницировать со слушателем, — все это, по мнению Кейджа, огромная ошибка, тупик. На самом деле цель — **бесцельность**. Предлагая в течение всей жизни самые неожиданные и смелые пути ее достижения, он звал к освобождению музыки и приносил в жертву самое, казалось бы, в ней привлекательное — композиторскую интуицию.

В 1958 году Кейдж посетил Дармштадт, город в германской земле Гессен, мекку послевоенного европейского авангарда, где царили Булез, Штокхаузен, Ноно, Берио. Скандал, сенсация, водораздел. Обнаружилась серьезная альтернатива сериальной доктрине, повлекшая за собой значительную переоценку ценностей в композиторских кругах. 1960-е — пик популярности Кейджа в Европе. В следующий раз в Дармштадте Кейдж побывал только в 1990 году.

В Америке слава Кейджа ширилась с 1950-х, и не столько внутри музыкальной среды, сколько в арт-тусовке. Джексон Поллок, Марк Ротко, Филип Гастон, Виллем Де Кунинг, Франц Кляйн, Роберт Раушенберг, Джаспер Джонс — все эти имена, условно объединяемые в направление «абстрактный экспрессионизм», очень хорошо рифмуются с Кейджем. Его важнейшие соратники из музыкантов — композитор Мортон Фельдман и пианист Дэвид Тюдор. Первый хеппенинг был разыгран таким составом: Кейдж, Раушенберг, Каннингем, Тюдор. Он назывался Black Mountain Piece и представлял собой что-то невероятное и не укладывающееся ни в какие рамки (даже участники расходятся в воспоминаниях деталей).

Среди его учителей был и **Генри Коуэлл**, известный своими радикальными новшествами в музыке, но большее влияние на композитора оказала его увлеченность **восточной философией и дзен-буддизмом**, в частности. Дзен-буддизм он изучал под руководством знаменитого проповедника Дайсэцу Судзуки. «Я элитист. Я учился музыке не у кого-нибудь, у Шенберга. Я учился дзен не у кого-нибудь, у Судзуки. Я всегда шел — если мог — к президенту компании». В своей нью-йоркской квартире Кейдж устроил **дзенскую атмосферу с белыми стенами и минимальным количеством мебели, но сам он при этом не медитировал и буддистом не был**. В восточной философии он искал руководства к своей жизни в искусстве. «Случится то, что должно случиться» — вот подошедший ему дзенский девиз.

Кейдж знаменит не конкретными сочинениями, а **инновационными идеями**, едва ли не самая важная среди которых — **идея случайности**, непредсказуемости, недетерминированности. Надо понимать, что «случайность» Кейджа — это совсем не «абы как». Это придирчиво продуманный и **трудоемкий метод, цель которого — самоустраниться от принятия какого бы то ни было композиторского решения, авторской ответственности, преднамеренного отбора, чтобы сочинение музыки происходило как бы само собой, независимо от воли конкретного сочинителя**. Для того чтобы определить такие параметры,

как высота, длительность, громкость, Кейдж использовал древнекитайскую гадательную «Книгу перемен» (И-цзин), бросал игральные кости и монеты. Он также принимал музыкальные решения, основываясь на шероховатостях бумаги, карте звездного неба, случайном совмещении бумажных страниц, и к тому же придумал, что ответственность за конечное композиционное решение можно переложить на исполнителя.

Музыка ли это? Или все-таки научный эксперимент, лабораторией для которого может быть слушательский зал? Нет единого ответа. Но то, что идеи Кейджа самым мощным образом повлияли и продолжают влиять на искусство, причем не только музыкальное, — это факт. И подтверждение тому — большой выставочный проект «Кейдж. Молчаливое присутствие», отмечающий столетие великого экспериментатора. Одна его часть открывается в фонде культуры «Екатерина», а другая — в ГЦСИ.

2. Алеаторика как способ жизни

С одной стороны, в своем музыкальном творчестве Кейдж использует и развивает художественные принципы различных направлений западной авангардной музыки начала XX в. и первой его половины: **серийной музыки, футуризма и брюттизма, урбанизма, дадаизма, американского экспериментализма**. С другой стороны, композитор экспериментирует в таких направлениях и техниках авангардной музыки второй половины XX в. как **минимализм, сериализм, сонорика, конкретная музыка и электронная музыка, графическая музыка, алеаторика, концептуализм, инструментальный театр**.

Рассмотрим метод алеаторики Кейджа. Кейдж известен прежде всего трёхчастной композицией «4'33"» 1952 года, во время исполнения которой не играет ни один звук. Содержание композиции заключается в том, чтобы воспринять звуки окружающей среды, слышимые во время исполнения, как музыку, а не просто как четыре минуты и тридцать три секунды тишины. Эта композиция стала одним из самых спорных произведений двадцатого века. Другое известное изобретение Кейджа — подготовленное фортепиано (между струн фортепиано помещаются различные предметы — бумага, монетки, скрепки и т. д. — что приводит к изменению звучания инструмента), для которого он написал многочисленные произведения, в том числе некоторые концертные пьесы, самыми известными из которых являются Сонаты и Интерлюдии (1946-48). Смысл пьесы может быть «прочитан» и в контексте кейджевских «буддистских» представлений о том, что **музыка не создается на бумаге, а «рождается из пустоты, из тишины»**, что «даже молчание является музыкой».

Параллельно с таким «прочтением» смысл можно интерпретировать в согласии с кейджевской **концепцией взаимопроникновения искусства и жизни** как утверждение «законной и естественной жизни случайной шумовой среды, наполняющей зал в течение 4 минут 33 секунд». В этих случаях «4'33"» предстает как глубокомысленный музыкально-философский концепт Кейджа. А сама тишина, как полагает сам композитор, «способствует внутреннему прозрению, прорыву глубинной сущности Бытия, активизации интеллектуальных и психических переживаний человека от происходящих событий». Можно рассматривать «4'33"» и в контексте экологических представлений Кейджа, оценивая его как экологически чистое и безопасное для природы, поскольку «для исполнения этой пьесы не нужно рубить деревья, чтобы сделать музыкальный инструмент». Но при любой трактовке становится очевидным здесь следующее: **смысл произведения задается не изнутри самого произведения, а извне. Не шумы и тишина сами по себе несут в себе художественный или философский смысл, а слушатель наделяет их (или вынужден наделять?) тем или иным смыслом.**

Одним из центральных принципов творчества Кейджа стала **случайность**. Истоки её следует искать в древнекитайском трактате И-Цзин — «Книге перемен», по которой можно было гадать с помощью подбрасывания монетки или веточки тысячелистника. Именно этот способ постижения реальности и повлек за собой создание творческого метода, основанного на

принципе случайного. Этот метод стал предтечей **алеаторики** — **метода сочинения музыки, при котором часть процесса создания музыкального произведения (включая и его реализацию) подчинена более или менее управляемой случайности.** «Я оперирую случайным: это помогает мне сохранить состояние медитации, избежать субъективизма в моих пристрастиях и антипатиях» — Дж. Кейдж.

Однако алеаторика окончательно сформировалась не в творчестве Кейджа. В 1957 году появились „Klavierstück XI“ К. Штокхаузена и Третья фортепианная соната П. Булеза. Спустя некоторое время Булез написал статью „Alea“, которая стала манифестом алеаторики. В ней же содержались и теоретические обоснования алеаторической техники письма. Сравнивая музыку Кейджа с алеаторикой, Булез подчёркивает различия между творческими подходами, методами. **„Случайность“ не эстетическая категория. „Случайность“ может принести что-нибудь интересное только один раз из миллиона».**

«Сочинение „с помощью случайности“ не есть сочинение вовсе. Сочинение... подразумевает компоновку различных элементов. Мне интересно, какие случайные звуки встречаются на улице, но я никогда не рассматриваю их как готовую музыкальную композицию. Есть большая разница между неорганизованными звуками и теми из них, которые находятся внутри полной организации».

Примечательно то, что концертное исполнение алеаторных произведений Кейджа воспринимается как своего рода **дадаистская акция, некое театрализованное действие** и реали-шоу, в котором акцент переносится с результата арт-деятельности на ее процесс. Он поистинне является одним из основоположником акционистского искусства: музыкального хеппенинга и перформанса.

3. Музыкальный футуризм Кейджа.

Кейдж проводит опыты, предвосхищающие конкретную и электронную музыку. Он проводит необычные эксперименты в области звукового материала музыки с использованием электронных средств звукоизвлечения. Примером являются **«Воображаемые пейзажи» («Воображаемые ландшафты»)**. Этот цикл из пяти композиций с красивым романтическим программным заголовком «Воображаемые пейзажи» был написан Кейджем в период с 1939 по 1952 г. В его творчестве это были, пожалуй, первые радикальные эксперименты (краткие по времени звучания) с необычным звуковым материалом (шумами и электронными звуками) и с необычным «музыкальным» инструментарием (проигрывателем, магнитной лентой и радио). Наиболее важными музыкальными параметрами в «Воображаемых пейзажах» являются отнюдь не мелодия, и не гармония, а **звуковой материал и инструментальный состав.**

В «Воображаемом пейзаже № 1» (1939) Кейдж впервые в своем творчестве использует **проигрыватели** (патефоны фирмы «Виктрола») и проводит эксперимент с магнитной лентой. Два проигрывателя использовались следующим образом: они «воспроизводили записанные тоновые сигналы (либо постоянные, либо изменяющиеся частоты). Сигналы могли звучать на скорости 33 1/3 или 78 оборотов в минуту, которая изменялась посредством сжатия. Длительность звучания можно было изменить, подняв или опустив иглу проигрывателя. Скольжение высоты при изменении скорости вращения диска создавало впечатляющий эффект...». Обратим внимание на необычное сочетание «инструментов» в составе ансамбля и способы звукоизвлечения на них: два проигрывателя с переменными скоростями вращения диска и записями постоянных и переменных частот, приглушенное звучание фортепиано, которое создается «авангардистским» способом звукоизвлечения - игрой не по клавишам, а игрой на басовых струнах, тремоло цимбал (китайских тарелок).

В «Воображаемом пейзаже № 2» (1942) шумы извлекаются с помощью **катушки проволоки, присоединенной к звукоснимателю, электронных сирен и гудков, жестяных банок, морских ракушек, трещеток, барабанов, гонгов, металлической мусорной корзины и даже с помощью инструмента, имитирующего львиный рык.**

«Звукошумофония» «Воображаемого пейзажа № 3» (1942) создается при помощи различных электронных средств – например, **осцилляторов, генераторов завывающих звуков и тоновых сигналов, сирен и электронного провода, который издает шум и треск.**

А в «Воображаемом пейзаже № 4» (1951) – при помощи **12 радиоприемников.** В «Воображаемом пейзаже № 5» (1952) используется **магнитная лента с 42-мя фрагментами любых граммофонных записей.**

В творчестве Кейджа – это первая пьеса для магнитной ленты. По объяснению М. Переверзевой, «в процессе создания «Воображаемого пейзажа № 5» Кейдж использовал магнитные ленты с 42-мя фрагментами граммофонных записей, разрезанные на части и склеенные в единое целое по методу случайных действий. В партитуре, представляющей собой таблицу, в горизонтальных графах указано время, в вертикальных – количество участвующих звуковоспроизводящих устройств (8); продолжительность звучания обозначена прямоугольникам, по длине которых определяется количество секунд ». **В этих экспериментальных композициях Кейдж развивает идеи музыкального футуризма и урбанизма, связанные с внедрением шумов в музыку и использованием в ней предметов окружающей среды.**

Параллельно с футуристами эксперименты в области шумовой музыки проводились в дадаизме, урбанизме и конструктивизме. В начале XX в. шумы в музыке использовали французский композитор-авангардист Э. Сати, русские композиторы-авангардисты А. Мосолов, А. Аврамов. Позднее – американские композиторы Э. Варез, Д. Антейл, Г. Кауэлл. Затем к шумам обращается Кейдж, французский композитор и инженер-акустик П. Шеффер и французский композитор П. Анри. Назовем несколько интересных примеров по включению различных шумов в музыку.

Под влиянием идей Руссоло (Кейдж был знаком с книгой Л. Руссоло «Искусство шумов»), а также под влиянием Э. Вареза, Кейдж приходит к созданию своих, по-кейджевски оригинальных концепций: концепции **взаимопроникновения искусства и жизни, искусства «шумов природы и жизни», концепции «всезвуковой музыки» («all sound musik»).** Своеобразие их заключается в том, что основаны они на дзен-буддистских представлениях Кейджа, а также на философии американского трансцендентализма. В них композитор «заявляет о проницаемости границ между звуками музыкальными и внемузыкальными, допуская в качестве материала шумы и различного рода звуковые эффекты» и наделяя их эстетической ценностью.

4. Ритмические структуры Джона Кейджа как новый принцип организации формы.

Специфический интерес в творчестве Кейджа представляют эксперименты с музыкальным материалом и музыкальной формой, связанные с расширением звукового материала и привнесением в него фактора случайности. Они соответствуют таким ведущим тенденциям музыки XX в. как «эмансипации шумов» и «эмансипации случайностей».

Для Кейджа, как и для многих его современников, проблема формы, наряду с проблемой звукового материала, была одной из самых важных. Композитор нашел универсальный принцип, способствующий упорядочиванию движения формы и процесса развития нетрадиционного звукового материала (соноры подготовленного рояля, шумы ударных инструментов, электронные сигналы, звучание радиоприемника и граммофонной пластинки, тишина). Это — ритмическая структура, образующая пропорциональную по строению составную композицию. Под ритмической структурой Кейдж понимал, в первую очередь, ритм фраз и секций, которые отличает друг от друга ритмическое оформление и тембровый состав, но объединяет количество тактов и принцип их группировки. В основе формы лежат числовые ряды, вытекающие из неклассических такто-метрических образований, что позволяет говорить о новой временной организации музыки.

Идея тембро-ритмической композиции увлекла Кейджа в 1930-е годы. В 1932 он изучал гармонию, формы и ритмические структуры восточной музыки под руководством Г. Кауэлла (Нью-Йорк). Из теории 12-тоновости Шёнберга, у которого Кейдж учился с 1934 по 1936 год (Лос-Анджелес), он почерпнул идею гармонии-структуры, выразившейся у него в виде ритма-структуры как некоего высшего композиционного фактора. Пробразом модально-ритмической формы Кейджа служили композиции для гамелана, состоящие из нескольких секций, границы которых обычно отмечал громкий удар в большой гонг.

В своей статье «Будущее музыки: кредо» (1938) 1 Кейдж упомянул о структуре, которая могла бы включать любые необходимые композитору звуки и шумы, не поддающиеся звуковысотной организации, на основе отношений между отрезками времени — от длительностей звуков и ритмических фигур до длин крупных секций. Ритмическая структура как принцип формы, по словам Кейджа, «выкристаллизовался в широко распространенный метод» 2. Числовые ряды стали организующим элементом, одинаково подходящим для музыкальных звуков и шумов, для перформансов и хэппенингов. «Если вы полагаете, — пишет Кейдж, — что у звука есть высота, громкость, тембр и длительность, а также тишина, которая является противоположностью, а, следовательно, и необходимым партнером звука, и характеризуется только длительностью, вы придете к заключению, что из четырех свойств звукового материала длительность, то есть временная длительность, — самая главная. Тишину нельзя включить в звуковысотную систему, она обладает лишь временной протяженностью... В связи с этим правильной представляется такая музыкальная структура, которая исходит из самой природы звука и тишины — их временной длительности» 3.

Концепция ритмической структуры сложилась у Кейджа в 1940-е годы — время создания музыки для ударных инструментов и препарированного рояля. В своей статье «Признания композитора» (1948) он рассказал об идее «ритма-структуры» как альтернативы «гармонии-структуры» Шёнберга и применении им ритмических техник индийской музыки: «Если индийский тала имеет дело с пульсацией внутри незамкнутой структуры, то идея ритмической структуры, возникшая независимо, заключается в организации музыкальных фраз, имеющих определенное начало и окончание» 4. «Ритмический подход Кейджа — это аналог индийского тала, но с началом и окончанием, характерными для западной музыки», — отмечает американский музыковед Р. Костеланец.

Кейдж по-своему трактовал понятия формы и структуры. В статье «Предшественники современной музыки» (1948) автор изложил свою теорию музыкальной композиции, включающей 4 элемента: материал, метод, структуру и форму. «Структура в музыке это ее делимость на части от мелкой фразы до крупной секции. Форма есть содержание, целостность. А метод — способ управления целостностью нота за нотой. Материалом музыки являются звук и тишина. Композиция — это интеграция всего вышеперечисленного» 6. Структура в системе Кейджа оказалась не менее важным элементом, чем форма, так как под формой он понимал целостность музыкального произведения, глубинное его измерение, структура же — это условие, основа и первопричина этой целостности, конкретное ее воплощение в виде числовой формулы, определяющей все уровни композиции.

По-сути, ритмические структуры Кейджа представляют собой кристалл с симметричными гранями, отшлифованными математическими операциями. Числовой ряд организует форму сочинений на разных уровнях и определяет ритм тактов, объединенных в группы, а группы — в секции и блоки. Ритм как ведущий фактор развития формы также зависит от числовой формулы. В основе ритмической структуры могут лежать:

- пропорциональные отношения,
- принцип квадратного корня,
- принцип организующего числа,
- специально сочиненный или заимствованный числовой ряд, например, японского трехстишия хайку 5, 7, 5 или пятистишия танка 5, 7, 5, 7, 7.

Наличие пропорциональных отношений означает, что «мелкие разделы имеют то же отношение к крупным, что и крупные — к форме в целом», другими словами, композиция в целом имеет столько же крупных разделов, сколько крупные внутри себя — мелких. «Я обнаружил то, что назвал микро- и макрокосмической ритмической структурой, — писал Кейдж в “Автобиографическом заявлении”. — Эта ритмическая структура могла быть выражена любыми звуками, включая шумы, или не звуком и тишиной, а неподвижностью и движением в танце. Это было моим ответом на структурную гармонию Шёнберга».

Высказанная Кейджем идея микро-макркосмической структуры сводится к тому, что по числовому ряду строятся и мелкие (фразы — группы тактов) и крупные единицы (блоки — группы секций) формы. Так, в «Первой конструкции» 16 крупных единиц по 16 мелких образуют 256 тактов, которые разделены на пять групп по 64, 48, 32, 48 и 64. Крупные единицы — блоки секций — объединены по ряду 4–3–2–3–4 (макроструктура), по которому группируются такты мелкой единицы — отдельной секции (микроструктура). Образуется пять блоков в целом, а внутри секции — пять групп тактов.

Таким образом, на протяжении развертывания ритмической структуры постепенно обновляются разные аспекты музыкальной композиции: звуковысотность, ритм, метр, длительность, фактура. Группы тактов внутри секции объединяются по нескольким признакам в блоки. Например, по звуковысотному признаку секцию можно разделить на три блока (в третьем, как в репризе, возвращаются звуковысоты первого блока): 4–7–2, 5–4–7 и 2–3–5. По регистровому признаку группы объединяются в другое, большее количество блоков, а исходя из фактурной организации, мы получим третий вариант формы. Таким образом, вся пьеса построена на ритмической (в отношении группировки тактов) и звукорядной моделях, образующих биформульную или полиформульную композицию, попавшую в поле притяжения организующих чисел.

Структурные числа служат в пьесе «Комната» внешним импульсом к формированию целостности. Ритмическая структура в данном произведении — ключевая его формула, поэтому ведущая роль ритма оправдана конструктивной задачей. Но не менее основного «числового сюжета» важны в «Комнате» и сонорные качества музыкального материала: композитор обновляет остигатный тембровый миропорядок в каждой части цикла посредством ритмической игры.

Тексты многих своих лекций Кейдж писал также на основе определенной ритмической структуры. «Лекция о Ничто» и «Лекция о Нечто» — это музыка речи, ритмически структурированной посредством числа. «В каждой строке текста по 4 такта, 12 строк образуют мелкий раздел ритмической структуры. Всего образуется 48 разделов по 48 тактов в каждом. Лекция делится на 5 крупных частей в следующем соотношении разделов: 7–6–14–14–7» 16. На основе того же числового ряда 7–6–14–14–6 в «Лекции о Ничто» организованы 48 тактов каждого мелкого раздела. 45 минут лекции были разделены по закону квадратного корня: весь текст — на пять больших частей (7–6–14–14–6 минут), те в свою очередь — на пять малых. «Организация посредством квадратного корня дает возможность построить микро- и макрокосмическую ритмо-структуру, которую я нахожу весьма приемлемой и приемлющей» 17. На премьере автор растягивал слова, слоги, использовал прием *rubato*, делал естественные для речи паузы и намеренные остановки в определенных местах согласно числовой формуле.

Используемая Кейджем в его сочинениях техника числового ряда отвечает характерной для второй волны музыкального авангарда тенденции построения формы на основе числа, магия которого завораживала многих композиторов. Обращение к числу было связано, в частности, с влиянием восточной эстетики на западное музыкальное мышление, с другой стороны, число служило не только символическим или информативным, но в первую очередь — строительным элементом музыкальной материи, конструктивной нормой. Так, в 1980-е годы С. Губайдулина применяла в своей музыке ряды Фибоначчи, Люка, Евангелические числа и иные математические и числовые последовательности, взявшие на себя функцию конструктивного элемента композиции — скрытого, но основополагающего для всех уровней произведения.

Организирующие числа, ритмические ряды, серии, формулы в условиях современного гармонического языка и новых методов сочинения заменили собою принципы классического формообразования и содействовали развитию новых способов организации музыкальной композиции.

5. Акционистская эстетика Кейджа

Под акционизмом стоит понимать такой творческий акт, который формирует собой новый тип восприятия, не свойственный ранее «классическому» процессу восприятия музыкального произведения. Такой тип появился в середине XX века и связан он, в первую очередь, с желанием многих авторов приблизиться к синтезу искусств, так модному. Музыкальный акционизм – явление не просто распространенное во второй половине XX века, а преобладающее. Разножанровые явления этого понятия, такие, как хэппенинг, перформанс, мультимедиа с их более мелкими формами присутствуют в наследии композиторов разных школ и направлений. Укажем на особую их роль в творчестве М. Кагеля, К. Штокхаузена, Д. Крама, С. Губайдулиной, В. Екимовского, Ф. Караева. Одним из первых композиторов, чье внимание было сосредоточено на синтезе искусств, провоцирующем наличие акционизма при исполнении музыкального сочинения, стал всем известный своими музыкальными и околomuзыкальными «выходками» американский автор Джон Кейдж¹. Идея синтеза искусств волновала его на протяжении всей его жизни, начиная с ранних образцов музыки для подготовленного фортепиано, под исполнение которой планировалось хореографическое действие.

Действительно, синтетические идеи Кейджа в сочетании с используемым им принципом индетерминизма – это центральная формообразующая черта кейджевских акций, в большей своей части отрицающих известные принципы музыкального искусства. Свои музыкальные акции он мыслит во многом наподобие произведений: они имеют тот или иной текст и, что самое важное, предназначены для концертного исполнения или театрального представления.

Рассмотрим некоторые формы эстетики акционизма Кейджа более подробно. В отличие от хэппенинга и мультимедиа – наиболее сложных как для исполнения, так и для восприятия явлений акционизма – инструментальный театр представляет собой лишь наличие неких театральных приемов у исполнителей-инструменталистов во время сценической реализации музыкального произведения.

Все композиции Кейджа, написанные в сфере инструментального театра, выявляют свою двуполосность – причастность и к музыкальному искусству (даже в тех случаях, когда партитура произведения не имеет никакого музыкального текста, исполнительский состав не имеет ни одного классического инструмента) и театральному действию одновременно. Наибольшие новации привнесены Кейджем в жанр хэппенинга. Напомню, что хэппенинг – вид театрального представления, в котором событие и действие являются самоцелью, а не частью драматического сюжета; его главной чертой является сочетание в основных закономерностей разных видов искусства.

Хэппенинг – являющийся ключевым выразителем акционизма в музыке – «вбирает» в себя ярко выраженное использование слова, пантомимы, мимики, других театральных эффектов, акробатики, графики и т.д.; причем, использование это становится случайным.

Так, М. Переверзева отмечает: «Хэппенинги Кейджа символизировали собой новый этап развития искусства, связанный с идеей стирания границ между жизнью и искусством и коллажа нехудожественных событий окружающей среды, которые становились художественными. Смысл акций заключался в выделении целых фрагментов, осколков реальной действительности и ограничении их художественными рамками. Кейджевская арт-теория хэппенинга исходит из художественно-эстетических идей футуризма, дадаизма, сюрреализма, театра абсурда; одним из истоков хэппенингов было также карнавальное искусство, но в “событиях” композитор

стремился к спонтанности, непосредственному слиянию с реальностью, когда искусство становится максимально действенным и творится прямо на глазах непосредственно здесь и сейчас. Первой и наиболее значимой акцией-хэппенингом в творчестве Кейджа становится «Водная музыка» (1952) для пианиста. Однако инструментарий, предпосланный пианисту, не ограничивается препарированным фортепиано: во время исполнения должны быть использованы контейнеры с водой, палки, секундомер, свистки, ваза и аквариум. Это юмористическое сочинение – своеобразный шумовой манифест, выдвинутый композитором против скептиков, препятствующих процессу разгерметизации концертной эстрады. Партитура «Водной музыки» – одного из знаменитых сочинений Кейджа – представляет собой 10 листов, которые должны быть размещены на большом плакате перед исполнителем в два ряда по пять листов. На них с точностью указа- но какие из многочисленных действий производить, а также хронометраж, от которого отклоняться не рекомендуется (указана их продолжительность до миллисекунды).

Произведения Кейджа, написанные в русле мультимедиа – еще одного вида музыкального акционизма, – становятся универсальными с точки зрения проявления идей буддизма: здесь используется принцип случайности (музыкальной, поведенческой и т.д.), здесь используется принцип шумовой наполненности акустического пространства (в том числе – и природы, мира), наконец, здесь используется идея объединения людей в единый творческий процесс, в единую микро-жизнь. Первое мультимедийное произведение- событие появляется в творчестве Кейджа в 1952 году. Это – «Black Mountain Piece» (1952) для трех ораторов, фортепиано, танцора, грампластинок, радио, кино и картин, осуществленное в Колледже Black Mountain, в котором композитор в то время работал.

Еще одной акцией предстает произведение «HPSCHD» (1969) для семи клавесинов и пленок (до 51). Премьера состоялась 16 мая 1969 года в зале заседаний Ассамблеи Университета штата Иллинойс. Были использованы слайды, проекторы, более 8 фильмов, 7 усилителей, 64 слайд-проекторов и 6400 слайдов; показа- но около 40 фильмов. Все это длилось более 5 часов. Три исполнителя на клавесиных играли музыку Моцарта, преобразованную с помощью компьютера, двое – коллажи из популярных произведений того же Моцарта, а также Бетховена, Шопена и Листа, шестой – двенадцати- тоновые последовательности, смоделированные компьютером, а седьмой – исполнял свои любимые сочинения Моцарта. Все было произвольным: количество и качество исполняемой музыки, варьирование, повторы... Одновременно с этим звучала 51 пленка с любыми записями, случайным образом отобранными компьютером. Получалась некая какофония.

К мультимедийным произведениям можно отнести и цикл Кейджа «Европеры», сочиненный им в последние годы жизни («Европера 1» и «Европера 2» – в 1989 году, «Европера 3» и «Европера 4» – в 1990 году, «Европера 5» – в 1991 году). Цикл, общей продолжительностью более четырех часов, является своеобразным тезаурусом всех идей, которые он воплощал в своем творчестве на протяжении почти пятидесятилетнего композиторского пути. **Цель Кейджа при создании «Европер» заключалась, в первую очередь, в полном отрицании европейских классических оперных канонов: в произведениях нет четко прописанного тематического материала, нет общей структуры, нет драматургии как таковой (она, конечно же, есть, но спонтанна, импровизационна и не регламентируется композитором в связи с использованием принципа случайности).**

В целом в «Европерах» Кейджа происходит соединение двух пространственно-временных точек: реально звучащая по принципу «здесь и сейчас» на сцене музыка и музыка, звучащая из магнитофона по принципу «там и когда-то». Причем, обе «музыки» обращены в тематическом отношении к прошлому. В прошлое «отправляют» и видеозаписи, воспроизводимые (без звука) на экране телевизора фрагменты оперных постановок известных режиссеров XX века. Несмотря на эту тотальную «прошлость» тематизма, общее звуча- ние композиций отличается весомой долей новизны, поскольку мировая музыкальная практика не знала еще подобного воплощения и соединения, казалось бы, несоединимых оперных

произведений XVIII-XIX веков в одно целое. В качестве вывода отметим, что акционистское творчество Кейджа – не столь вызов времени, не столь пример преднамеренного эпатажа, сколь выражение его собственного внутреннего мира, связанного с идеями буддизма, всепоглощающей концепции синтеза искусств.

Сформулируем основные положения эстетических взглядов Дж.Кейджа.

- Во-первых, в эстетике Кейджа, связанной с эстетикой американского музыкального экспериментализма и философией американского трансцендентализма, **самоценность звукового эксперимента (вне его художественной ценности) является одним из основных концептов.** Показательно, что в одном из интервью на вопрос «какова цель «экспериментальной» музыки?» композитор отвечает: **«Никаких целей. Только звук».**
- Во-вторых, в этих произведениях, как и во многих других его сочинениях, начиная с 1950-х годов, по совершенно справедливому замечанию К. Зенкина, принципиально **отсутствует интонационно-музыкальный эйдос (идея, смысл).**
- В-третьих, в результате использования алеаторики **основной доминантой в них является сам процесс, а не художественный результат, итог.** Кстати, «заботу о ценности он оставляет на долю традиционной, «результатирующей музыки» (musik of result)». Можно согласиться с мнением Ф. Хофштадтера о том, что произведения Кейджа «должны рассматриваться в широком культурном контексте – как протест против определенных традиций» (в этом – суть авангардистской музыки) и что, «взятая сама по себе, музыка Кейджа не имеет внутреннего значения».

Вместе с тем, адекватным видится рассмотрение этих сочинений и в более узком контексте – в контексте американского трансцендентализма, движения американского искусства XX в., стремившегося **стереть границы между искусством и природой, искусством и жизнью**, а также в контексте созвучной ему кейджевской концепции взаимопроникновения, суть которой заключается в **«интеграции шумов природы и синтезе искусства и реальности».** Предельной точкой реализации подобного рода идей представляется следующий любопытный текст, своего рода манифест, написанный в 1971 году американским художником **А. Капроу: Образование нехудожников**

«В настоящее время суть искусства стала настолько сложной, что представляются очевидными следующие постулаты:

- луноход превосходит любые устремления современной архитектуры;
- трансляция переговоров между космическим центром в Хьюстоне и Apollo намного интереснее, чем любая современная поэзия; при этом помехи, гудки и сбои связи превосходя исполнение электронной музыки в концертных залах;
- любительские видеозаписи, снятые антропологами в резервациях, гораздо интереснее самых известных андеграундных фильмов;
- почти все заправочные станции (например, в Лас-Вегасе), созданные из яркого пластика, стекла и стали, - самая выдающаяся архитектура современности;
- сомнамбулические движения покупателей в супермаркете гораздо выразительнее, чем любые инновации современного танца;
- содержимое заводских помоек и тот скарб, что находится у нас под кроватями, впечатляют сильнее, чем тот мусор, что экспонируют актуальные выставки;

- следы, что покрывают небесную гладь в ходе ракетных испытаний, - эти неподвижные радуги, каракули даже невозможно сравнить с работами художников, исследующих свойства газообразных веществ;
- война во Вьетнаме и суд над «Чикагской восьмёркой» зрелищнее, чем любой спектакль;
- что... и т.д. и т. д. **Неискусство – в большей мере искусство, чем само искусство».**

Важно отметить, что «эстетизируя» в пьесе «4'33"» звуковые явления реальной жизни и замещая при этом выражение музыкально-художественной идеи философским концептом, композитор предвосхищает концептуальное искусство. Наряду с концепцией взаимопроникновения в пьесе «4'33"» и «Воображаемом пейзаже № 4» усматривается связь с такими художественно-эстетическими принципами композитора как случайность, ненамеренность, индентерминизм, обнаруживающими себя в использовании метода случайных действий, в отсутствии причинно-следственных связей между элементами текста, в необусловленности воли автора и в самоустранении автора. Но при любых подходах к рассмотрению этих произведений в них не обнаруживается собственно музыкальное значение. Совершенно очевидно, что подобного рода «экстремистские» сочинения Кейджа, в которых радикальным образом расширяется звуковое пространство музыки, выходят и сознательно выводятся композитором за границы музыкального искусства и потому к ним не применимы традиционные эстетические оценки.

Эстетика Кейджа заключается в предельном экспериментаторстве и борьбе с традицией, в поиске нового звучания и слушании тишины бытия. Эстетическое удовольствие непосредственно связывается с действием: вслушиванием в природный мир и поиском нового звучания.

Контрольные вопросы для самопроверки студентов

1. Общая характеристика творчества Кейджа.
2. Алеаторика как способ жизни.
3. Музыкальный футуризм Кейджа.
4. Ритмические структуры Джона Кейджа как новый принцип организации формы.
5. Акционистская эстетика Кейджа.

Литература:

19. [Алексеева Л.Н. Зарубежная музыка 20 века / Л. Н. Алексеева, В. Ю. Григорьев. — М. : Знание, 1986. — 192 с.](#)
20. [Артемьев Э. Заметки об электронной музыке – URL <http://www.electroshock.ru/records/articles/elmusic/index.html>](#)
21. [Боффи Г. Большая энциклопедия музыки: \[пер с итал.\] / Гвидо Боффи – М. : АСТ ; Астрель, 2006. – 412 с.](#)
22. [Денисов Э. Музыка XX века : А. Казелла, Дж. Маллиперо, Л. Даллапиккола и др. / А. В. Денисов. — СПб. : Композитор Санкт-Петербург, 2006. — 112 с. — Композиторы. Очерки жизни и творчества.](#)
23. [Денисов А. Интертекстуальные взаимодействия в музыке второй половины XX века – тенденции и перспективы // Израиль XXI. – № 47. – 2014. – URL: \[https://web.archive.org/web/20160903150353/http://www.21israel-music.com/Intertextualnost_XX.htm\]\(https://web.archive.org/web/20160903150353/http://www.21israel-music.com/Intertextualnost_XX.htm\)](#)

24. Джон Кейдж - Валерия Ценова. Пересекающиеся слои, или мир как аквариум // Израиль XXI. – 2007. – № 3. – URL: <https://web.archive.org/web/20160805114132/http://21israel-music.com/Cage.htm>
25. [Друскин М. О западно-европейской музыке XX века. – М.:Советский композитор, 1973. – 272 с.](#)
26. Егорова О. К проблеме музыкального гипертекста // Израиль XXI. - № 4. – 2007. – URL: <https://web.archive.org/web/20160903160029/http://www.21israel-music.com/Gipertext.htm>
27. [Капичина Е. А.Философия музыки : от языка - к восприятию : монография. — Луганск : ГОУ ЛНР им. М. Матусовского, 2018. — 360 с.](#)
28. [Когоутек Ц. Техника композиции в музыке XX века / Ц. Когоутек. – М. : Музыка, 1976. – 367 с.](#)
29. [Мартынов В. Зона Opus Posth или рождение новой реальности / В. Мартынов. – М.: Издательство: Классика – XXI, 2008. – 288 с.](#)
30. [Мартынов В. Конец времени композиторов / В. Мартынов; \[послесл. Т. Чередниченко\]. – М.: Русский путь, 2002. – 296 с. Холопов Ю., Кириллина Л., Кюрегян Т., Лыжов Г., Поспелова Р., Ценова В. Музыкально-теоретические системы: Учебник для историко-теоретических и композиторских факультетов музыкальных вузов. М., 2006. - 632 с.](#)
31. Переверзева М. В. Хэппенинги Джона Кейджа // Outsider abstract journal, 2006. / <http://www.aposition.org/musart3/cage.htm> .
32. Переверзева М. Ритмические структуры Джона Кейджа как новый принцип организации формы [Электронный ресурс] / М. Переверзева // Израиль XXI. – 2009. – № 18. – URL: https://web.archive.org/web/20160902164552/http://www.21israel-music.com/Cage_number.htm
33. Переверзева Марина Викторовна. Джон Кейдж: жизнь, творчество, эстетика : жизнь, творчество, эстетика [Электронный ресурс] / М. Переверзева : Дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 Москва, 2005, 272 с. РГБ ОД. – Режим доступа: <http://www.lib.ua-ru.net/diss/cont/199947.html>
34. Петров В. О. Акционизм Джона Кейджа: основные формы и специфика их воплощения // Культура и искусство. – 2014. – № 4. С. 444-456. http://www.nbpublish.com/library_read_article.php?id=-30706
35. Петров В. О. Музыкальная тишина и шумовая музыка Джона Кейджа: принципы интеграции шума в музыкальную композицию. - [Электронный ресурс].- Режим доступа: http://www.nbpublish.com/library_get_pdf.php?id=34818
36. Райс М. Музыкальные параллели или конец прекрасной эпохи // Израиль XXI. – 2007. – № 7. – URL: <https://web.archive.org/web/20160805114330/http://21israel-music.com/Epoque.htm>
37. Райс М. Сонористика. Статичные однотембровые кластеры и полосы / Функциональность в музыке тембров // Израиль XXI. – 2008. – № 12. – URL: <https://web.archive.org/web/20160903153239/http://www.21israel-music.com/Timbres.htm>
38. Савенко С. Музыкальный текст как предмет интерпретации: между молчанием и красноречивым словом // Искусство XX века как искусство интерпретации. Нижний Новгород, 2006. – С. 318 – 332. – URL: <http://www.opentextnn.ru/music/interpretation/?id=3493> Т. 1.-2 – Вып. 1.– 1994. – 173 с.; 109 с.
39. Холопов Ю. Новые парадигмы музыкальной эстетики XX века. – URL: <http://www.kholopov.ru/prdgm.html#fn22>

40. Холопова В. Н. Формы музыкальных произведений: Учебное пособие. 2-е изд., испр.— СПб.: Издательство «Лань», 2001. — 496 с.
41. Чередниченко Т. В. Музыкальный запас. 70-е. Проблемы. Портреты. Случаи. – М.: Новое музыкальное обозрение, 2002. – 584 с.
42. Чередниченко Т. В. Музыка в истории культуры : курс лекций для студентов-немузыкантов, а также для всех, кто интересуется музыкальным искусством. — М. : АЛЛЕГРО-ПРЕСС, 1994. — 221 с.

ЛЕКЦИЯ 6: ЭЛЕКТРОННАЯ МУЗЫКА XX ВЕКА

ПЛАН ЛЕКЦИИ:

1. Общая характеристика электронной музыки.
2. Специфика компьютерной алгоритмической музыки.
3. Янис Ксенакис и его теория стохастической музыки.
4. Эдуард Артемьев: теоретические наработки и творческие эксперименты.

1. Общая характеристика электронной музыки

Электронная музыка XX в. - это специфическая сфера современной музыкальной культуры, в которой с помощью электромузыкальных инструментов и компьютерных технологий, создают музыку нового типа и качества.

Электронная музыка – это музыка, создание которой предполагает использование электронной аппаратуры. Существовало мнение, что жанр и термин «электронная музыка» выросли из чисто технических экспериментов, а сферу их «жизни» этой музыки ограничивается прикладной областью на правах шумового оформления фильмов и телепередач. Кроме того, эта позиция подкреплялась тем, что первые опусы электронной музыки создали инженеры. Но сегодня можно утверждать, что электронная музыка всемирно признана как направление, имеющее самостоятельное художественное значение.

Историю электронной музыки следует рассматривать в двух аспектах: в плане чисто идейного формирования и в смысле создания выразительных средств и инструментария. С появлением компьютерных технологий электронная музыка начала новый высокотехнологичный этап своего развития, еще более революционный и непредсказуемый. Технические возможности и компьютерные технологии позволяют сегодня создавать, записывать, вычислять разнообразные звуки, что составляет основу электронной и компьютерной музыки.

Электронная музыка оперирует звуками, которые образуются при использовании **электромеханических музыкальных инструментов и электронных технологий**. *Специфика электронной музыки заключается в том, что здесь на первый план выходит само пространство. Оно становится универсальным источником формирования элементов музыкального языка.*

Сегодня электронная музыка включает в себя большое количество различных **направлений: от экспериментальной академической опус-музыки до электронно-популярной танцевальной музыки**. Современный компьютер или синтезатор допускает оснащение его не одним, а несколькими источниками звуков, выстраивание в единую цепочку различных сэмплеров, синтезаторов, что позволяет добиться разнообразного звучания. Заметно усовершенствовались и цифровые программы для работы со звуком. Все это создает новые технологические условия для активного развития современной электронной опус- и поп-музыки, ее многопланового политембрового музыкального пространства любой фактурной или ритмо-артикуляционной выразительности. Революция, которую осуществила электронная музыка, является закономерным и логическим продолжением развития всей истории мировой музыкальной культуры.

С появлением компьютерных технологий электронная музыка начала новый высокотехнологичный этап своего развития, еще более революционный и непредсказуемый. Один из важнейших эстетических принципов электронной музыки говорит о том, что нет немусикальных звуков, поэтому электронная музыка сегодня осваивает весь необозримый звуковой мир. Это положение с успехом подтверждается на практике, идея безграничного

охвата фонического пространства и полного овладения им становится ключевой в компьютерной музыке.

2. Специфика компьютерной алгоритмической музыки

Термин «компьютерная музыка» в академической среде чаще всего указывает на использование формальных алгоритмов в процессе создания музыкальной композиции. Такую музыку часто определяют еще и как «алгоритмическую» или «стохастическую». Известно, что **алгоритмом называют строго определенную последовательность действий, что приводит к искомому результату.**

Под стохастической или алгоритмической музыкой понимают такой вид композиционной техники, при котором выбор отдельных звуков обусловлен применением законов теории вероятности, согласно заранее продуманным формам и предпосылкам (математические формулы, различного рода математические графики, схемы, таблицы, др.) [Королев О. К. Стохастическая музыка // Краткий энциклопедический словарь джаза, рок и поп-музыки: Термины и понятия. - М.: Музыка, 2006. - 168 с., с. 89].

Родоначальниками алгоритмической музыки считаются несколько композиторов, самыми известными из которых являются **Пьер Булез и Янис Ксенакис.** Многие из них писали собственные программы, но исключительно под конкретную композицию, и пользовались ими, как инструментами.

Для однозначной записи алгоритмов используются специальные формализованные алгоритмические языки, состоящие из соответствующего алфавита (набора символов), синтаксических правил и семантических определений. На их основе строятся языки программирования, в том числе, и музыкальные (Music 4, C – Sound, Supercollider, MAX / MSP и т.п.). Эти программы позволяют лицам даже не имеющих музыкального образования, но обладающим творческим потенциалом, фантазией и воображением, «войти» в элитарный мир профессиональных музыкантов. Особенно заметно это проявилось в электроакустической музыке, где программисты и инженеры от электроники успешно работают на музыкальном поприще. На сегодняшний день существует ряд разновидностей алгоритмических композиций, на основе которых компьютерные программы создают свои системы и языки. Это: 1) стохастические и комбинаторные модели, 2) грамматики; 3) модели процессов и другие модели, выведенные из методов искусственного интеллекта.

Итак, выбор алгоритма – вопрос композиторской философии и вкуса. В одной системе могут быть смешаны различные типы алгоритмов, применяемых в различных измерениях композиционного процесса. С точки зрения творчества, полностью автоматизированные программы композиции ничего не дают композитору, который не является при этом программистом. **Действия композитора сводятся к введению небольшого количества исходных данных перед запуском программы, которая жестко фиксирует композиторскую стратегию, и дальнейший «сбор урожая» музыкальных знаков.** Одним из способов обойти фиксированную стратегию может быть возможность влияния на логику программы. В этом случае композитор становится программистом и берет на себя полную ответственность за результат. Вернуть утраченную гибкость музыкального мышления позволяет введение принципа интерактивности в работу системы, в результате чего мы получаем доступ к различным слоям композиционной структуры и самого процесса композиции.

На микро-уровне мы можем влиять на отдельные параметры, звуки, огибающие процессы, далее – на фразы, отдельные партии и процедуры, а на макро-уровне – на всю композиционную стратегию в целом. Один композитор пишет совершенно традиционную партию флейты, которая предусматривает четкое выполнение всех элементов языка и никакой импровизации, создает программу, которая следит за исполнением партии флейты и синхронизирует электронную партию с живой игрой. В данной ситуации исполнитель достаточно свободен, по крайней мере, не привязан к «метроному» или фонограмме, но права на

ошибку не имеет: программа может перепутать, в каком месте партитуры находится солист. Другой композитор создает алгоритмическую композицию, в которой система генерирует некоторые звуковые процессы, развивающиеся на развитие которых исполнитель может влиять теми или иными способами (с помощью обычной клавиатуры, всевозможных сенсоров, просто клавиатуры компьютера и т.д.). Возможность влияния на поток событий может быть достаточно серьезной и музыкально оправданной, но часто характер взаимодействия остается совершенно непонятным для слушателя.

Ведущими особенностями электронно-компьютерной музыки можно признать следующие:

- 1) она создается и выполняется только с помощью музыкальных электронных инструментов или компьютера;
- 2) при создании произведений используются нестандартные музыкальные тембры;
- 3) электронная музыка уже не темперированная, и зафиксировать ее высоту в традиционной нотации почти невозможно;
- 4) у произведений компьютерной музыки отсутствует партитура традиционного классического типа;
- 5) исполнителем компьютерной музыки выступает как человек, так и компьютер;
- 6) интерактивность компьютерной музыки позволяет формировать гибкое музыкальное мышление и свободу творчества композитора и исполнителя;
- 7) произведения компьютерной музыки могут храниться в памяти компьютера.

Таким образом, *компьютерная музыка – это особое звуковое пространство, создаваемое с помощью электронно-музыкальных инструментов или компьютера. Она создает новый тип алгоритмического языка, абсолютно техничного и бессимвольного. В этой музыке происходит отсечение онтологических связей с архетипической символикой, ее язык представляет собой систему технических знаков, потерявших связь с сущностью человека и самой музыки.*

3. Янис Ксенакис и его теория стохастической музыки.

Янис Ксена́кис (1922 - 2001) — французский композитор и архитектор греческого происхождения. Один из лидеров современной Новой музыки и концептуализма в архитектуре, создатель стохастической музыки. Имел одновременно музыкальное и инженерное образование, долгие годы работал вместе с известным французским архитектором и представителем авангарда Ле Корбюзье в Париже, участвовал в разработке многих его проектов.

В 1956 году Ле Корбюзье получил заказ на проектирование павильона Филипс (от известного голландского концерна) для всемирной выставки ЭКСПО-58 в Брюсселе. Разработку этого проекта, который был назван «Электронная поэма», Корбюзье доверил Ксенакису. Моделирование сложных и весьма необычных форм павильона производилось математическим методом построения поверхностей 2-го и 3-го порядка (гиперболоид вращения). Его основная конструкция, вантовая в основе, с туго натянутыми металлическими растяжками, напоминает архаический струнный музыкальный инструмент, что-то вроде арфы. Исполнявшаяся внутри павильона аудиовизуальная программа под названием «Электронная поэма», — плод коллективного творчества. Аудиоряд «поэмы» был создан и записан Ксенакисом и Варезом (Эдгар Варез (1883 - 1965) - французский и американский композитор, один из пионеров электронной и конкретной музыки). Зрители входили и размещались в павильоне под звуки трёхминутной электронной композиции Ксенакиса «Concret PH», затем исполнялась собственно восьмиминутная «Электронная поэма» с аудиорядом Вареза. Автором архитектуры павильона Филипс долгое время считался Ле Корбюзье, поскольку проект павильона создавался в рамках его мастерской, да и сама концепция «Электронной поэмы» также вырабатывалась под его началом. Конструкция павильона Филипс, созданная Ксенакисом, новаторская и, по сути, не

имеющая прецедентов, предвосхитила появление целого направления в строительстве павильонов.

Известность Ксенакису принесла его написанная для оркестра пьеса «Metastasis» (Перемещение, 1954), премьера которой состоялась в октябре 1955 на фестивале современной музыки в городе Донауэшинген (Германия), а также его статьи, в которых он критиковал доктрину пуантилистического сериализма, популярную тогда среди авангардистов музыкальную теорию. **В 1956 году, Я. Ксенакис ввел термин «стохастическая музыка», для описания музыки, основанной на законах вероятности и законах больших чисел.** «Metastasis» и стал первым произведением Я. Ксенакиса, демонстрирующим стохастический метод, это произведение, где композитор **вычислил алгоритм, графически отобразил его в форме гиперболического параболоида и применял затем для осуществления архитектурного проекта Ле Корбюзье в виде павильона «Филипс»** на Всемирной выставке в 1958 году. Янис Ксенакис отмечал: «С помощью электронно-вычислительных машин, композитор становится своего рода пилотом: нажимая кнопки, вводя координаты, и контролируя системы управления космического корабля, движущегося в пространстве звука, пересекая звуковые созвездия и галактики, о которых раньше можно было только мечтать» [Ксенакис Я. Формализованная музыка: новые формальные принципы музыкальной композиции [пер. М. Заливадного]. - СПб., 2008. - 123 с., с. 125].

В начале 1960-х годов Ксенакис начал использовать, наряду с обычными музыкальными инструментами, звучания, сгенерированные с помощью ЭВМ, компьютерной техники тех времён, и специальных программ на языке Fortran. Выработал свою собственную систему композиции, которая строится на математических принципах, использует необычные звучания, созданные электроникой. **Ему принадлежит приоритет во введении в технику музыкальной композиции методов точных наук — теории вероятности, в частности.**

Всемирную известность Ксенакису принесли его балеты «Kraanerg», «Antikhthon», а также произведения для оркестра «Jonchaies», «Empreintes». Он выступил инициатором светомузыкальных представлений (политопов) — концертов для симфонического оркестра, хора и электронных звуков, исполнявшихся в ночное время под открытым небом, обычно в романтическом окружении древней архитектуры, в сопровождении специальных световых эффектов (им же самим и спрограммированных).

По мнению Ксенакиса, музыка представляет собой **«выражение интеллекта с помощью звуков»**, интеллект, формирующий музыкальные явления, не является выражением личностного начала, сознания автора, как создателя музыки. Интеллект призван «раскрыть установленную реальность», он является отражением ее закономерностей.

Теоретическая концепция Ксенакиса уникальна тем, что находится на пересечении двух родов человеческой деятельности. Подобно своим греческим предкам, Ксенакис понимает музыку как одну из важнейших наук в духе пифагорейской школы с ее философией числа и божественной «тетрактидой». Музыка для него - материальное воплощение Числа, которое, в свою очередь, есть объективный выразитель Космоса, так как отражает сущность отношений любых явлений. В музыке звучит гармония небесных сфер, она передает красоту и логику космических законов, обретая, тем самым, объективность и значительность. Ксенакису принадлежит множество теоретических работ, часть которых опубликована в виде книги под названием «Формализованная музыка. Новые принципы формализации музыкальной композиции» (1963). В ней изложены основы математического метода сочинения и стохастической композиции, которые Ксенакис детально иллюстрирует в каждой главе примерами из собственных произведений. О том, что изложенные в этой книге принципы композиции важны и актуальны, свидетельствует ее переработанный и значительно дополненный вариант, изданный почти через 30 лет в авторском переводе на английский язык под несколько измененным названием «Формализованная музыка. Мышление и математика в композиции» (1992). В первых шести главах книги излагаются базовые методы стохастической композиции. Ксенакис описывает фундаментальные фазы создания стохастического

произведения, обосновывает и подробно разъясняет возможность применения в процессе композиции теории, принадлежащей к вершинам высшей математики, а именно - теории игр, которая руководит моделью принятия решений в условиях конфликта и т.п.

Композитор убежден, что музыка должна основываться на понимании причинности, характерном для современной физики: «Объяснение мира и, следовательно, звуковых феноменов, которые нас окружают или которые можно создать, требует расширенного понимания принципа причинности; его основа определяется законом больших чисел». Именно отрицание такой причинности, свойственное нередко алеаторике, к примеру, Джона Кейджа, вызывало скептическое отношение Ксенакиса.

Рассматривая вероятность как некое обобщение закономерностей, присущих и физическому миру, и искусству, **Ксенакис формулирует цель композитора: «изготовление» (fabrication) «звуковых объектов» на основе применения открытых наукой законов природы** (прежде всего - стохастических). Он также дает собственное определение главному предмету своего творчества: «Музыка < ... > является искусством монтажа, комбинаторикой < ... >. Музыка нуждается в математике, так как последняя - плоть от плоти музыки».

Ксенакис нацелен на то, чтобы преодолеть чувственность и привести ее данные к такой форме, которая позволяла бы их математически анализировать. Поэтому композитор утверждает, что музыка призвана «выражать концепцию мироздания» [Ксенакис Я. Формализованная музыка: новые формальные принципы музыкальной композиции [пер. М. Заливадного]. – СПб., 2008. – 123 с.]. Другими словами, он допускает материально-пространственное понимание отношений реальности и сознания, которое окружает «интеллигибельный мир», то есть мир, который постигается разумом. Отсюда, естественным образом, вытекает роль математики в формировании музыкального мышления. Воспринимая стохастическую музыку можно утверждать, что в ней звучит «дыхание доисторической природы, она сохраняет жесткость, терпкость и категорическую ясность рисунка; ей присуща выразительность стальной конструкции, и в то же время, радость грубого прикосновения живых тканей, сложно устроенных текстур». По своей философии она представляет собой альтернативу авангардной музыке пауз, тишины, среды и атмосферы.

Приблизить музыку - искусство звуков - к богатству человеческого разума, дать «радость разумную» - главная цель творчества Ксенакиса, чья теоретическая система занимает существенное место в ряду композиторских концепций 2-й половины XX столетия.

Итак, музыкально-алгоритмическое мышление создает особые электронно-звуковые структуры, на основе заданных алгоритмов и вариантов их использования. Техническая сторона композиции определяет ее смысловой результат, а принцип интерактивности – способы ее создания.

4. Эдуард Артемьев: теоретические наработки и творческие эксперименты.

Эдуа́рд Никола́евич Арте́мьев (род. 30 ноября 1937, Новосибирск) — советский и российский композитор, Народный артист России, четырёхкратный лауреат Государственной премии Российской Федерации. Широко известен как автор музыки к фильмам Андрея Тарковского, Никиты Михалкова и Андрея Кончаловского.

Эдуард Артемьев - автор большого числа произведений, разнообразных по тематике, жанрам, стилевому направлению, творческим задачам. В творческой эволюции композитора своеобразно преломились культурные тенденции времени. Переломным моментом в судьбе музыканта стала встреча в 1960 году с инженером Евгением Мурзиным, работавшим в области звуко-синтеза. Созданный Мурзиным уникальный фотоэлектронный синтезатор АНС (названный так в честь Александра Николаевича Скрябина) привлек группу молодых композиторов, и в отечественном музыкальном искусстве родилось новое направление – электронная музыка. В начале 1960-х годов электронными опытами Эдуарда Артемьева

заинтересовались кинематографисты. Его музыкальные эффекты, подчеркнутые "неземным" звучанием, сначала использовались в кинолентах о космосе. Артемьев является любимым композитором и давним другом кинематографиста Никиты Михалкова. Без его музыки не обошлись: "Свой среди чужих, чужой среди своих", "Раба любви", "Неоконченная пьеса для механического пианино", "Несколько дней из жизни Обломова", "Родня", "Урга: Территория любви", "Утомленные солнцем", "Сибирский цирюльник", "Мама" и др.

Эдуард Артемьев выражает интересную мысль о том, что в истории мировой музыкальной культуры было осуществлено сначала две революции: первая Иоганна Себастьяна Баха, который убедительно утвердил, предложенную в начале XVIII в. математиком Веркмейстером темперацию, а вторая – Арнольда Шенберга, который «отменил» ладо-тональные тяготения и создал атональную музыку. Однако если оба эти события никак не нарушали уже сложившихся отношений между композиторами и исполнителями, не меняли инструментарий и звуковое пространство, то третья революция – революция электронной музыки – стала наиболее непредсказуемой. Техника записи и синтеза звука открыла перспективу создания принципиально новой музыки. Революция, которую осуществила электронная музыка является закономерным и логическим продолжением развития истории мировой музыкальной культуры и технического сознания человека. Ее можно правомерно назвать новой формой музыкально-технического мышления современной культуры.

Анализируя предисторию электронной музыки и инструменты предшествующие электронным, Артемьев, подчеркивает, что исторически в профессиональном искусстве электронная музыка подготавливалась более двухсот лет. При том если вспомнить фольклор с его бесчисленными примерами шумовой музыки, звукоподражание природе, с его "странными" инструментами, поражающих своими удивительными тембрами, то можно смело утверждать, что электронная музыка возникла закономерно и является логическим продолжением развития мировой музыкальной культуры. А для успешного развития любого явления в искусстве быть может, решающим условием становится момент эволюционного осознания себя. В нашем случае этот факт имеет очень серьезное значение, ибо до сих пор можно слышать мнение, что жанр и термин "электронная музыка" выросли из чисто технических экспериментов, на уровне которых они и достойны существования, а сферу их действий ограничивают прикладной областью на правах шумового оформления кинофильмов, телепередач и т.д. Кроме того, эта позиция подкреплялась еще тем, раздражающих музыкантов обстоятельством, что первые опыты новой музыки создали инженеры, забывая при этом историю создания традиционных музыкальных инструментов, когда мастера, изготовившие новый тип инструмента, были и первыми авторами произведений для него и первыми исполнителями.

Музыка, согласно видению Артемьева, это частный случай необъятного звукового мира, который сам является одной из бесчисленных граней бытия (недаром существует выражение - "звуковое видение мира"). Электронная музыка осваивала, осваивает, и будет продолжать осваивать необъятную и неизведанную, как млечный путь, область пространства, организация которого происходит в тех же измерениях свойственных музыке вообще (как феномену, познающему и творящему мир посредством звука): высота, динамика и время.

Э.Артемьев говорит: «...мне интересно быть с самим собой. Конечно, был период, когда я мог слушать музыку - в начале 70-х годов, тогда открыл для себя рок. Отличные группы появились - Pink Floyd, Genesis, Yes, Electric Light Orchestra... Величайшие коллективы, которые совершили подлинную революцию в музыке. Это было самое серьезное потрясение в моей жизни! С тех пор у меня осталась шикарная библиотека из кассет, которые я действительно слушал. Но со временем коммерция всех, как говорится, скушала. На этом музыка закончилась, все ушло в поп. Не могу сказать, что поп-музыка плоха, она - не в числе моих интересов. Иногда мне нравится то, что играют мой сын и его друзья. **Слушаю, прислушиваюсь... Я всегда учился на слух. Это уже потом разбирал музыку по нотам. Но для меня было важно первое звуковое ощущение».**

Возможности электронной музыки безграничны. Сегодня смело можно назвать целый ряд сочинений электронной музыки, представляющих собой выдающиеся явления в музыкальном искусстве и по праву считающихся классикой жанра. Это сочинение "Deserts" Эдгара Вареза для магнитофона с оркестром, один из ранних шедевров электронной музыки "Песни Юношей" Карлхайнца Штокхаузена, его же I-ая и II-ая "Микрофонии"; "Vision & Prayer" Милтона Бэббита; "Visage" Лучано Берио, "Покрывало Орфея" Пьера Анри, "Atmospheres" Георгия Лигетти, "Инфраслышания" Герберта Брана, и "Одиночество" Француа Байля.

Контрольные вопросы для самопроверки студентов

1. Общая характеристика электронной музыки.
2. Специфика компьютерной алгоритмической музыки.
3. Янис Ксенакис и его теория стохастической музыки.
4. Эдуард Артемьев: теоретические наработки и творческие эксперименты.

Литература:

1. [Алексеева Л.Н. Зарубежная музыка 20 века / Л. Н. Алексеева, В. Ю. Григорьев. — М. : Знание, 1986. — 192 с.](#)
2. Артемьев Э. Заметки об электронной музыке – URL <http://www.electroshock.ru/records/articles/elmusic/index.html>
3. [Бодрийяр Ж. Символический обмен и смерть; \[пер. с фр. Зенкина С. Н.\]. – М.: «Добросвет», 2000. – 387 с.](#)
4. [Боффи Г. Большая энциклопедия музыки: \[пер с итал.\] / Гвидо Боффи – М. : АСТ ; Астрель, 2006. – 412 с.](#)
5. Валерий Выжutowич. В. Мартынов. На последней ноте. Время композиторов прошло. // Российская газета RG.RU. /. – URL: 07.06.2013. – <http://www.rg.ru/2013/06/07/martynov.html>
6. Граммофон-плаг использует поле вместо винила //MEMBRANA. – URL: <http://www.membrana.ru/particle/1459>
7. [Денисов Э. Музыка XX века : А. Казелла, Дж. Малипьеро, Л. Даллапиккола и др. / А. В. Денисов. — СПб. : Композитор Санкт-Петербург, 2006. — 112 с. — Композиторы. Очерки жизни и творчества.](#)
8. Денисов А. Интертекстуальные взаимодействия в музыке второй половины XX века – тенденции и перспективы // Израиль XXI. – № 47. – 2014. – URL: https://web.archive.org/web/20160903150353/http://www.21israel-music.com/Intertextualnost_XX.htm
9. [Друскин М. О западно-европейской музыке XX века. – М.:Советский композитор, 1973. – 272 с.](#)
10. Егорова О. К проблеме музыкального гипертекста // Израиль XXI. - № 4. – 2007. – URL: <https://web.archive.org/web/20160903160029/http://www.21israel-music.com/Gipertext.htm>
11. [Капичина Е. А.Философия музыки : от языка - к восприятию : монография. — Луганск : ГОУ ЛНР им. М. Матусовского, 2018. — 360 с.](#)
12. [Когоутек Ц. Техника композиции в музыке XX века / Ц. Когоутек. – М. : Музыка, 1976. – 367 с.](#)
13. [Ксенакис Я. Формализованная музыка: новые формальные принципы музыкальной композиции \[пер. М. Заливадного\]. – СПб., 2008. – 123.](#)

14. Мартынов В. Зона Opus Posth или рождение новой реальности / В. Мартынов. – М.: Издательство: Классика – XXI, 2008. – 288 с.
15. Мартынов В. Конец времени композиторов / В. Мартынов; [послел. Т. Чередниченко]. – М.: Русский путь, 2002. – 296 с. Холопов Ю., Кириллина Л., Кюрегян Т., Лыжов Г., Поспелова Р., Ценова В. Музыкально-теоретические системы: Учебник для историко-теоретических и композиторских факультетов музыкальных вузов. М., 2006. – 632 с.
16. Мурзин Е.А. Эстетика электронной музыки [Электронный ресурс] / Е. А. Мурзин. – Режим доступа: <http://www.etheroneph.com/audiosophia/441-e-a-murzin-problemy-elektronnoj-muzyki-12.html>
17. Холопов Ю. Новые парадигмы музыкальной эстетики XX века. – URL: <http://www.kholopov.ru/prdgm.html#fn22>
18. Фомина З.В. Философия музыки: Учебное пособие для студентов и аспирантов музыкальных вузов. – Саратов: Саратовская государственная консерватория имени Л.В. Собинова, 2011. – 208 с.
19. Холопова В. Н. Формы музыкальных произведений: Учебное пособие. 2-е изд., испр.— СПб.: Издательство «Лань», 2001. — 496 с.
20. Чередниченко Т. В. Музыкальный запас. 70-е. Проблемы. Портреты. Случаи. – М.: Новое музыкальное обозрение, 2002. – 584 с.
21. Чередниченко Т. В. Музыка в истории культуры : курс лекций для студентов-немузыкантов, а также для всех, кто интересуется музыкальным искусством. — М. : АЛЛЕГРО-ПРЕСС, 1994. — 221 с.

ЛЕКЦИЯ 7: МУЗЫКАЛЬНЫЙ МИНИМАЛИЗМ И ПОЛИСТИЛИСТИКА

ПЛАН ЛЕКЦИИ:

1. Общая характеристика музыкального минимализма.
 2. Техники минимализма.
 3. Американский минимализм.
 4. Особенности русского минимализма.
 5. Полистилистика в музыке XX века.
- 1. Общая характеристика музыкального минимализма**

Минимализм – (от английского – «наименьший») – метод сочинения музыки при радикально «минимальных» композиторских приемах. Термин «минимализм» был введен независимо композиторами-критиками Майклом Найманом и Томом Джонсоном, вызывал разногласия, стал широко использоваться с середины 1970-х годов. Считается, что возникновение минимализма было реакцией на структурную усложненность авангардной музыки — в первую очередь на функциональную избыточность сериализма, ее оторванность от слухового восприятия.

Минимализм в музыке — это метод композиции на основе простейших звуковысотных и ритмических ячеек — «паттернов» (моделей). Минимальную музыку писали Терри Райли, Ла Монте Янг, Стив Райх, Филипп Гласс, Джон Адамс и др.

Сущностные черты минимализма — наделение значением первичных элементов (тишины, отдельного звука, простейших акустических сочетаний) и отрицание функциональных связей в организации музыкального целого. Отвергая дискурсивно-логические принципы европейской культуры, минимализм стремился не к деконструкции, но к очищению музыкального мышления, к созданию произведений, свободных от гуманистических абстракций, в которых не было бы ничего, кроме самих первоэлементов музыки звуков.

Для минимализма характерна так называемая «философия звука», поскольку он концентрирует внимание на звуке в его целостности; на звуке, имеющем совсем иную природу, чем культура звучаний Старого Света. Звучание минимальной музыки может использовать оригинальные, красочные тембры (подготовленное фортепиано Кейджа), но оно может быть и «бедным», применять традиционно немusикальные звуки и шумы (его же «4'33», где музыкальную ткань составляют случайные звуки, производимые самой аудиторией). Значимость звука вырастает именно оттого, что он существует отдельно от функциональных задач, не является строительным элементом в логической структуре.

Главная особенность минимальной музыки – повторение очень мало варьированных коротких, функционально равноправных построений – «**паттернов**» (анг. «модель», «выкройка»). В качестве модели для повторения (паттерна) композитор-минималист избирает отдельный звук, интервал, аккорд, мотив (краткую мелодическую фразу), который варьируется на протяжении долгого периода времени.

Время для минималистов – объективный, бесконечно длящийся процесс. Подобно вечному двигателю: динамика движения и статика бесконечности. **Поэтому в основе эстетической концепции минимализма — идея статического времени,** выдвигаемая в противовес экспрессивно-динамическому, психологическому переживанию времени, присущему европейской академической музыке Нового времени. Эта концепция закреплена в ряде высказываний (полутерминов-полуметафор) апологетов минимализма: «вертикальное время» (Джонатан Крамер), «накапливание» (Т. Райли), «постепенный процесс» (С. Райх), «аддитивность» (Ф. Гласс). Авторское «я» и идея опуса отрицаются. Произведение минималиста благодаря заложенному в композиции **алгоритму развёртывания паттерна существует как бы само по себе;** звуковые комбинации создаются и множатся как бы без вмешательства и контроля со стороны композитора.

Форма минималистского сочинения сводится к **нанизыванию** функционально и структурно тождественных разделов. Повторы моделей с незначительными изменениями и перестановками («репетитивность») делают музыку минималистов легко воспринимаемой на слух.

Минималисты обращались к известным из архаичного фольклора принципам структурирования музыкального времени. Использовали краткие попевки или ритмически-аккордовые секции, многократно повторяемые с постепенными микроизменениями, которые накапливаясь, создавали специфический медитативный континуум, растворяющий реальность. Время в них течет нечленораздельно, ощущение его структурированности человеческими мерками теряется. **Минимализм преследует эстетическую цель – научить чувствовать объективность времени. Однако не случайно минимализм называют также медитативной музыкой. Подразумевается достигаемый вслушиванием в «плавно-медленное время» эффект погружения в «сверхсознательное».**

Минимализм — концепция, философская и творческая, нашедшая свое воплощение в музыке, но которую вполне допустимо рассматривать и на нескольких общих, внемузыкальных уровнях.

2. Техники минимализма.

Термины «минимальная» и «репетитивная» музыка нередко употребляются как синонимы. На самом деле эти понятия различны и лежат на разных уровнях подхода к музыкальным явлениям.

Репетитивность — техника музыкальной композиции. Не всякая музыка, минимальная по концепции, организована средствами репетитивности. Не всякая репетитивная музыка опирается на концепцию минимализма. Хотя, вместе с тем, репетитивная техника действительно родилась из минимального мышления, и «классические», эталонные образцы репетитивного метода — произведения, связанные с концепцией минимализма. Выделяют такие техники минимализма:

а) Репетитивная техника или медитативная техника минимализма - это техника многоразового повтора патернов как модели и микрособытия; повторение и микроизменение отдельных звуков, элементарных попевок, аккордов или фрагментов фактуры составляют основание языка минималистической музыки. Процесс создания и воспроизведения музыкальной ткани можно представить себе в виде последовательности моментов, в каждый из которых ожидается определенное сообщение. В случае репетитивной техники сообщение будет заключаться в **воспроизведении формулы-патерна**, уже имевшего место в предшествующий момент, и таким образом музыкальная ткань, организуемая принципом репетитивности, будет представлять собой последовательность моментов, каждый из которых повторяет сообщение предшествующего момента, а общая совокупность моментов накапливает и конденсирует опыт повторяемого сообщения. Принцип репетитивности в музыкальном языке может проявлять себя и **в повторении стиля, манеры композитора** давно ушедшей или не столь отдаленной эпохи также могут рассматриваться как проявление репетитивности. В этом более расширенном значении понятие репетитивности может быть распространено и на «новую простоту», и на «новую искренность», и на подобные им явления, и, стало быть, во всех этих явлениях могут быть усмотрены черты бриколажа, проступающие сквозь внешние контуры композиции.

б) Техники автоматизма – это техника, суть которой сводится к бесконтрольной игре, в результате чего рождается случайное музыкальное произведение. Различают механический (случайная игра композитора на инструменте) и психологический (погружение автора в глубокий неконтролируемый транс) автоматизм в музыке. Смысл такой музыки ограничивается в пределах фонетического уровня и не создает смысловых конструкций иного порядка, это чистая симуляция смысла. Данное явление может быть выражено в художественном приеме «эксперимент ради эксперимента». Основополагающая черта техники минимализма – автоматизм, этим объясняется значительное число

произведений, передающих образы движения. Минимализм основан на постоянном повторении простых звуковых последовательностей, технические приемы упрощены до «жесткого минимума».

с) **Техника «фазового сдвига»** - это авторская техника, принадлежащая американскому композитору Стиву Райху. Ее мы проанализируем далее.

3. Американский минимализм.

Музыкальный минимализм явился первым крупным и уникальным направлением, сформированным в недрах американского академического искусства. Длительный процесс становления был обусловлен объективными причинами: зарождение выразительной и самобытной культуры в США произошло только в XX веке (10-е - 20-е годы), когда американская академическая музыка стало медленно отходить от европейской традиции. Наиболее характерной для американского искусства оказалась экспериментальная традиция, обозначившая «полный или частичный разрыв» с европейской школой. Эта тенденция начинает активно развиваться в XX столетии, однако долго не замечается консервативно-академическим музыкальным сообществом. И лишь в конце века **основоположником экспериментальной линии в американской музыке был признан Чарльз Айвз**. Его уникальный и сложный музыкальный язык создал основу для многих последующих открытий (алеаторика, политональность, атональность, техника аллюзий, цитирование). Список новаторов стал стремительно пополняться, а исследователи стали искать истоки этого явления в истории. Одним из первых музыкантов, пытавшихся разобраться в специфике новой музыкальной традиции, стал Джон Кейдж.

Кроме того, немаловажной предпосылкой к появлению музыкального минимализма явился небывалый интерес Европы и США к восточной философии и музыке. В XX веке началось повсеместное освоение неевропейского культурного опыта.

Если обратиться к **особенностям американского минимализма**, то можно сказать, что он пытается **донести до слушателя звуки ритма жизни человека индустриального общества, в духе прагматизма и позитивизма, что особенно характерно для американской культуры**. Аналогом однообразного повторения движений деталей на конвейере в качестве фона для размышления в музыке становятся формулы-паттерны, которые наслаиваясь друг на друга, создают минималистическое пространство звучания.

Популярность в США пришла к минимализму с появлением новых американских имен — **Терри Райли, Стива Райха и Филипа Гласса**. В середине 60-х годов они создали — каждый в своем варианте — ставшую знаменитой репетитивную технику.

Рассмотрим технику «фазового сдвига», которая является авторской и принадлежит Стиву Райху. Эта техника напоминает каноническое исполнение, но, при этом одна монодия плавно начинает обгонять другую. Как следствие возникает акустический эффект ритмического порядка (ритмическая пульсация, постоянно смещается), который превращает мелодию, звучащую в унисон, постепенно в полифоническую музыку. Плавный обгон постепенно приводит к канону с сдвигом сначала на один звук, потом на два, три и т. д. Каждый раз фазовый сдвиг рождает новые звуковые комбинации и новые смыслы. Таких сдвигов может быть несколько десятков, как, например, в пьесе Райха «Piano Phase» для двух пианистов, исполняющих паттерн из 12 звуков сначала в унисон, а потом один из них периодически выполняет плавное *accelerando*, уходя вперед. В конце пьесы, после того как пианист 12 раз уходил вперед, он снова сливается в унисонном звучании с его партнером.

Стив Райх сравнивает принцип «постепенного фазового сдвига» с медитацией и дыхательными практиками. Сосредоточивая свое внимание на многократно повторяемых паттернах, слушатель погружается в состояние, сопоставимое с медитативным «пересчитыванием» вдохов и выдохов. Разноплановое творчество С.Райха внесло огромный

вклад в развитие американского минимализма, буквально переоткрыло репетитивную технику и положило начало **постминимализма**.

Заметное влияние на американскую экспериментальную музыку 1960-х годов оказал французский композитор **Эрик Сати**. Он создал вид музыкального искусства, получившее название Мебелировочная музыка (*Musique d'ameublement*). Основным принципом построения этой музыки является произвольная повторяемость одной или нескольких тематических фраз неограниченное количество раз. По задумке композитора эта музыка должна быть бессодержательной, не иметь яркого характера и звучать «не для того, чтобы слушать, а для того, чтобы не обращать на нее никакого внимания».

В целом, в американской минимализме, в отличие от отечественного, преобладает симулятивность символики и звучания, музыкальные симулякры расположены по отношению друг к другу без музыкально-логической последовательности, с определенной долей случайности, что нашло отражение в экспериментальном приеме автоматизма.

Классики минимализма показали их неисчерпаемые ресурсы и особые выразительные свойства. Основой классического минималистского композиторского мышления является использование паттернов как способов организации, создания статичной и «бесконечной» музыкальной формы, без классического «развития», то есть активного преобразования материала. Благодаря повторности как ведущему средству развертывания музыкального материала во всем сочинении, установилось понятие «репетитивный метод», означающий циклы повторений паттернов. В минималистической композиции определены конкретные приемы организации паттернов, Один из них, по С. Райху, – «выстраивание последовательности импульсов», то есть варьирование формул путем добавления или изъятия элементов. К числу других видов работы с паттернами относятся: «смещение фаз», путем небольшой политемповости голосов («Дождь собирается» для магнитной ленты Райха), «постепенное и неравномерное продление отдельных звуков», «изменение окраски звуков» (смены тембра). Некоторые минималистические композиции, с варьированием формул, требуют предварительных расчетов («систематический метод»).

Следует отметить, что именно **американский постмодернизм легитимировал человека-simulacrum, заменив им человека символизирующего**. Опираясь на философию постмодернизма, деконструктивизма, можно сказать, что симулякр есть мета-категория человеческого существования в рамках современной культуры.

4. Особенности русского минимализма.

Русский минимализм характеризуется глубокой наполненностью символики. Музыкальный минимализм в России появился приблизительно в середине 1970-х годов. Зарождение минимализма связано с именами Арво Пярта, Валентина Сильвестрова и Владимира Мартынова. Ряд сочинений в духе минимализма написали Николай Корндорф, Александр Рабинович-Бараковский, Михаил Чекалин. Наиболее известными представителями музыкального минимализма второго десятилетия XXI века являются Антон Батагов, Алексей Айги, Павел Карманов, Евгений Гринько и другие. Подобно тому, как многие американские и европейские композиторы не всегда причисляют себя к числу композиторов-минималистов, не всегда положительно характеризуют саму терминологию музыкального минимализма, российские музыканты также во многом дистанцируются от этого понятия и лишь немногие из них напрямую заявляют о своем тяготении к этому направлению.

Музыкальный язык минималистических практик раскрывает огромные возможности означивания религиозной символики. Примером могут служить литургические и исповедальные опусы эстонского композитора **Арво Пярта**, который создал жанр «новой музыки Средневековья» (на основе приемов и структур языка минимализма). Его зрелый стиль получил название *tinnabuli* – «колокольчики». Главное в нем – это фигурированное трезвучие, которое «звонко переливается неисчерпаемой простотой» [Чередниченко Т. В. Музыкальный запас. 70-е. Проблемы. Портреты. Случаи. – М.: Новое музыкальное обозрение, 2002. – 584 с., с. 527]. Сам

он определял этот стиль как «бегство в добровольную бедность», его мелодия построена на звуках трезвучия и символизирует интенции монашеского служения. Сложность и богатство музыкальных смыслов измеряются в величинах, незаметных сознанию. Оперировав повторами, Пярт строит собственный музыкальный язык, состоящий из неделимых музыкальных атомов.

Минималисты обычно повторяют созвучие или мелодические ходы так же, как художник, который наносит на холст, слой за слоем мазки того же локального цвета, так выстраивается целостная «толща времени». Пярт работает не с «мазками» времени, а с точками и линиями. Его «бедные структуры» тщательно выстроены. В двухголосные партии Евангелиста из «Страстей по Иоанну» *tintinnabuli* – голос не «вообще звенит» по тонам, составляющим трезвучие, но выстраивается в серию прямых и обращенных ходов, зеркальных и концентрических симметрии, вычленений и суммирований. Выделяются микроходы – самостоятельные структурные единицы. Каждая такая единица созвучна слову текста: одно-, двух-, трех-, четырехсложному. Трезвучие состоит не из трех звуков, а из множества пересекающихся и разновекторных семантических микрочастиц. То же самое – с гаммообразными опеваниями устойчивого тона в контрапунктирующем голосе (тут микроходов не меньше пяти). Наконец, то же самое – с микросочетаниями обоих голосов (если считать по интервалам – получается 20 разных вариантов на 20 слогов текста). «Простая», «бедная» и вроде как монотонная музыка Пярта прециозно сложна, роскошно изобильна и насквозь трансформативна.

Итак, в творчестве А. Пярта раскрываются важные смыслы знаковых структур музыкального языка минимализма, что показывает умение композитора концентрироваться на отдельном трезвучии как здесь-бытии, как концентрации феноменов чистого сознания. У него модус созидания и модус восприятия музыки совпадают, позволяя слушателю понять интенции своего собственного сознания, чувств, и свои смыслы в этой музыке.

Сосредоточенность на мелодии порождает специфический «свиридовский традиционалистский минимализм». Слово и дыхание – метамузыкальные основания языка древней и средневековой богослужебной музыки – стали основанием песенно-романсовой музыки **Г. В. Свиридова**. Он создает принципиально вокальную музыку, озвучивая объективно текущее бытие. «В семантизирующей роли, какую выполняли в Средние века богослужение и богословие, в музыке Свиридова выступает звукоатмосфера традиционной русской культуры, – устоявшиеся звуковые символы национальной картины пространства и времени». Эти символы выделены в популярных романсовых текстах: «Однозвучно гремит колокольчик... Разливается песнь ямщика». Русская православная символика мыслит небо в виде купола, форму небесной сферы повторяет колокол, а звук колокола гулко расходится из-под купола и клубится под ним, собирая землю под его свод. И снова просвечивают символы «дороги» и «путника» в свиридовской «песне ямщика». Музыкальным аналогом путника, соединяющего землю и небо, в свиридовской семиотической системе становится синтез песенности и колокольности. Драматургия перекрестного преобразования земли в небо и неба в землю, сфокусированного на путнике, заставляет по-новому прочесть смысл «дороги» – медиатора между началом и концом. Конец («земля как небо – небо как земля») равен новому началу, началу неразъединенного, неантиномичного бытия.

Константой музыкального языка Свиридова является так называемая «колокольность». В последней части «Маленького триптиха» оркестровые группы, свободные от изложения мелодической темы, имитируют звон бубенцов. Композитор демонстрирует колокольное звучание, целый набор колоколов, где каждый имеет свой определенный и неизменный звукоряд. Отдельный тон этого звукоряда раз и навсегда закреплен в своем конкретном регистре – за определенным колоколом. «Они представляют собой не столько модель (условную схему), сколько модуль (овеществленную конкретную меру, она же – работающая узловая функция). Такими же конкретными мерами-модулями являются в музыке Свиридова традиционные песенные интонации. Как тоны колоколов, навсегда вращены в металлическую отливку, так романсово-песенные формулы неотрывны от поколений, веками поющих одно и то же». В

заклучении, о свиридовской музыке можно сказать, что в ней осуществляет себя не симулякр, а событие, которое сразу есть и структура и мысль. В этом музыкальном событии осуществляется возврат к архетипической символике фольклора онтологически обуславливающей музыкальные построения.

Владимир Мартынов прошел характерный путь художника, заявившего о себе на рубеже 60-х-70-х годов. Тогда он работал в крайне нон-конформистской для советской музыки технике тотального сериализма. Общий кризис сериализма, сказавшийся и на его творчестве, подготовил его к резкому изменению принципов музыкального мышления. Молодой композитор играл в рок-группах, создавал медитативные электронные композиции, увлекался восточными культами, позже склонившись к христианству. Инструментальная ансамблевая композиция «Листок из альбома» (1976) — одно из произведений переломного для композитора этапа, где последовательно применена репетитивная техника отличается полной драматургической и ладотональной статикой (свойство всей музыки Мартынова). Основной блок (паттерн), построенный на простом переборе тонической квинты соль мажора (у рояля), медленно обрастает новыми звуками. Другие инструменты вступают со своими, сходными по содержанию паттернами, которые также неторопливо преобразуются, в то время как у ранее вступивших голосов паттерн уже не меняется до самого конца. В «In C» Райли, как мы помним, происходило непрерывное обновление во всех голосах; здесь постепенный процесс заключается в ином. От уединенно-интимного («Листок из альбома») начала процесс, входя во все более широкое и плотное звуковое поле, приводит к звучанию «космического масштаба» в конце, размывая грань между личным и вселенским. При этом повторение, статичность преобладают над развитием (понятие-табу для минимализма). Способ восприятия музыки скорее медитативный, нежели активно-аналитический, чему способствует и темп, медленный, в противоположность большинству американских образцов.

Мартынов в своих теоретических работах говорит о том, что в музыкальном минимализме не все однозначно, **минимализм представляет собой многогранное направление творческих поисков.** В. Мартынов подчёркивает: **«Как говорится, есть минимализм и минимализм. Первый – одно из направлений современного музыкального искусства, которое зародилось в Соединенных Штатах. Второй – естественное архаическое состояние музыки. Весь архаический фольклор, все буддийские мантры, знаменный распев – это минимализм. А композиторская музыка лишь маленький островок в океане архаического минимализма»**

Главное отличие мартыновской репетитивности от американской в том, что изначальная ее предпосылка — уникальная ценность самого первоэлемента — была для автора менее важна, чем производные от нее идеи повторяемости и статичности. Чем дальше, тем больше исходный паттерн в разных сочинениях Мартынова терял оригинальность и приближался к стилистической цитате (от барокко до рок-музыки). Неминуемо его размеры разрастались и выросли до обычных восьмитактов, составляющих лексику многих стилей. Тем самым они перестали быть собственно паттернами, и репетитивность осталась лишь в генеалогии («Passionlieder»). Ранее репетитивность в музыке Мартынова применялась как средство организации медитативно организованной формы, того же коммуникативного типа (хотя и иного композиционного склада), что и тип медитативной рок-музыки 70-х годов. Последние же сочинения Мартынова, как раз наиболее новаторски-удачные («Триумф аэробики»), отошли и от медитации. Они написаны вообще вне любой техники академической композиции XX века: структурное творчество как таковое перестало существовать и превратилось в структурно-стилистическое.

Таким образом, серьезное отличие российского, а ранее и советского минимализма в том, что его представители (Мартынов, Пярт) часто обращались к православной, христианской музыкальной традиции, песнопениям, в то время как американский минимализм зиждется более на восточной философии, буддизме

Итак, **минималистические практики опус-музыки рожают новые техники восприятия «звука-самого-по-себе» в контексте семантико-герменевтического понимания музыки и самопонимания автора.** Минимализм – это уже не композиторская музыка в полном смысле этого слова, это некая посткомпозиция, интертекст как игра всеми смыслами культуры, как припоминание и повторение, т.е. по сути, вторичная культурная реальность. Происходит разрушение идеи авторства и текста, как целостной сущности, место текста теперь занимает контекст, происходит «конец гегемонии текста», как отмечал В. Мартынов.

Минимализм конца XX – начала XXI в. является такой формой музыкального языка, который с помощью архаических символов и восточных практик медитации, актуализирует отодвинутое в древний миф исторической «плитой рационализма» ощущение «Музыки сфер» и «Мировой гармонии». Произведение становится новой реальностью, существует объективно и надличностно. Именно с минимализма, можно с полным правом утверждать, начинается постепенная «реставрация метафизики» в новейшей музыке. Символика минимализма показывает музыкальный мир как объект, а композитора – как субъекта, осваивающего этот мир путем нового упорядочения и воспроизведения. Отказываясь от композиторских техник, минималисты стремятся стать «проводниками» космической музыки, философски осмысленной и воспроизведенной. Художественное пространство превращается в открытое поле взаимодействия смыслообразов, что допускает реконструкции и инверсии, и легко обрастает произвольными ассоциативными связями. Постмодернизм предлагает множественность позиций эстетического восприятия, его художественные миры многомерны и многозначны, они открыты свободному творческому эксперименту. Минимализм – это путь возвращения к музыке гармонии и порядка, космоса и ритуала, возвращения (в хайдеггеровском смысле) к своему Бытию.

5. Полистилистика в музыке XX века.

Музыкальная культура постмодернизма основывается на принципах интертекстуальности. Концепция интертекстуального диалога нашла свое отражение, как в академической, так и в массовой музыкальной культуре. Диалог культур в рамках музыкального интертекста решается полистилистическим синтезом любых стилей и направлений, интеграцией академической и массовой музыки. Для музыкального текста характерны множество интерпретаций, двойное кодирование, открытость формы. Полистилистика создает ризоморфную среду с отсутствием доминирующего центра при помощи как музыкальных, так и внемузыкальных средств и методов и становится механизмом саморефлексии культуры.

Полистилистика – это техника музыкальной композиции, предусматривающая намеренное объединение в рамках одного музыкального произведения разнородных стилиевых элементов. Понятие «полистилистика» характерно для российского музыкознания (особенно советского периода), в западных источниках систематически не применяется.

Термин «полистилистика» чаще всего относят к музыке А. Г. Шнитке (который и ввел его в 1971 году), хотя как принцип композиторской эстетики полистилистика отмечается гораздо раньше, например, в музыке Ч. Айвза и К. Вайля. Первым опусом, где Шнитке применил полистилистику, считается музыка к мультфильму А. Хржановского "Стеклянная гармоника" (1968), охватывающая элементы стилей в диапазоне от Баха до нововенской додекафонии. В творчестве 1970-х и 1980-х годов Шнитке применял полистилистику систематически.

Полистилистика, открытая А. Шнитке, осуществила тотальный синтез современного и исторического, в ней стала стираться грань между творчеством композитора и исполнителя, произведением законченным (*res facta*) и незаконченным (*non res facta*). Полистилистический музыкальный язык приобрел эстетическую полипараметровость, а сами параметры вышли из своих прежних границ.

Полистилистическое музыкальное мышление приобретает значимость в современных музыкальных практиках, теперь в пределах одного композиторского стиля могли совмещаться

авангардизм и ретро, математически рассчитанный конструктивизм и интуитивизм, сонорная техника и электронные эксперименты. «Полистилистика выполнила ряд смысловых и конструктивных задач: усилила ассоциативный ряд музыки, заменив словесную программность XIX в., ответила на потребность музыки быть приверженной не только эвристике, но и художественному канону, осуществила обогащающий языковой синтез, способствовала демократизации языка, смыканию субкультур XX в., дала новую основу музыкальной драматургии и формообразованию». А. Шнитке благодаря свойствам полистилистики в монументальных формах своих симфоний путем ассоциаций смог воплотить такие крупные темы-формы, как «судьба музыки в современном мире» (1 симфония), «история и судьба великой немецкой музыки» (3 симфония) и мн. др. Полистилистический способ музыкального мышления является важнейшей характеристикой современного композиторского творчества, обуславливающего весь процесс современного формообразования.

Основные формы полистилистики:

- цитата (хорал из 60-й кантаты И. С. Баха в скрипичном концерте А. Берга),
- псевдоцитата (квазицитата; например, «Марш энтузиастов» И. О. Дунаевского в Первой симфонии Шнитке),
- аллюзия (финал Пятнадцатой симфонии Д. Д. Шостаковича после цитат из музыки Р. Вагнера, во вступлении мелодия напоминает начало его оперы «Тристан и Изольда», но реально совпадает с началом романса «Не ищущай» М. И. Глинки).

Полистилистика в отечественной музыкальной культуре отражает характерные признаки постмодернистской эстетики в художественной культуре. Полистилистика в отечественной художественной культуре обогащается и за счет использования языкового материала из параллельных культурных слоев, внедряются диалекты, говоры, сленг. Кроме того, полистилистика в отечественной музыкальной культуре присущи основные характеристики музыкальной культуры постмодернизма в целом, а именно, интертекстуальность, диалог культур, интеграция академических и массовых жанров, использование музыкальных и внемузыкальных средств выразительности, множественность культурных кодов, возросшая роль концептуальности, авторский комментарий, высказывание из всевозможных традиционных дискурсов (жанра, формы или сюжета), историческая симультанность, диалогизм, феномен открытой формы, который создает условия для формирования ризоморфной среды с отсутствием доминирующего центра.

Соединение данных характеристик в рамках одного сочинения и индуцированный характер зрительского восприятия современного искусства позволяют говорить о явлении полистилистики, как о состоявшемся культурном феномене постмодернизма в музыкальной культуре.

Контрольные вопросы для самопроверки студентов

1. Общая характеристика музыкального минимализма.
2. Техники минимализма.
3. Американский минимализм.
4. Особенности русского минимализма.
5. Полистилистика в музыке XX века.

Литература:

1. [Алексеева Л.Н. Зарубежная музыка 20 века / Л. Н. Алексеева, В. Ю. Григорьев. — М. : Знание, 1986. — 192 с.](#)

2. [Бодрийяр Ж. Символический обмен и смерть; \[пер. с фр. Зенкина С. Н.\]. – М.: «Добросвет», 2000. – 387 с.](#)
3. Валерий Выжутович. В. Мартынов. На последней ноте. Время композиторов прошло. // Российская газета RG.RU. /. – URL: 07.06.2013. – <http://www.rg.ru/2013/06/07/martynov.html>
4. Граммофон-плаг использует поле вместо винила //MEMBRANA. – URL: <http://www.membrana.ru/particle/1459>
5. [Денисов Э. Музыка XX века : А. Казелла, Дж. Малипьеро, Л. Даллапиккола и др. / А. В. Денисов. — СПб. : Композитор Санкт-Петербург, 2006. — 112 с. — Композиторы. Очерки жизни и творчества.](#)
6. Денисов А. Интертекстуальные взаимодействия в музыке второй половины XX века – тенденции и перспективы // Израиль XXI. – № 47. – 2014. – URL: https://web.archive.org/web/20160903150353/http://www.21israel-music.com/Intertextualnost_XX.htm
7. [Друскин М. О западно-европейской музыке XX века. – М.:Советский композитор, 1973. – 272 с.](#)
8. Егорова О. К проблеме музыкального гипертекста // Израиль XXI. - № 4. – 2007. – URL: <https://web.archive.org/web/20160903160029/http://www.21israel-music.com/Gipertext.htm>
9. [Капичина Е. А.Философия музыки : от языка - к восприятию : монография. — Луганск : ГОУ ЛНР им. М. Матусовского, 2018. — 360 с.](#)
10. [Когоутек Ц. Техника композиции в музыке XX века / Ц. Когоутек. – М. : Музыка, 1976. – 367 с.](#)
11. [Мартынов В. Зона Opus Posth или рождение новой реальности / В. Мартынов. – М.: Издательство: Классика – XXI, 2008. – 288 с.](#)
12. [Мартынов В. Конец времени композиторов / В. Мартынов; \[послесл. Т. Чередниченко\]. – М.: Русский путь, 2002. – 296 с. Холопов Ю., Кириллина Л., Кюрегян Т., Лыжов Г., Поспелова Р., Ценова В. Музыкально-теоретические системы: Учебник для историко-теоретических и композиторских факультетов музыкальных вузов. М., 2006. - 632 с.](#)
13. Райс М. Музыкальные параллели или конец прекрасной эпохи // Израиль XXI. – 2007. – № 7. – URL: <https://web.archive.org/web/20160805114330/http://21israel-music.com/Epoque.htm>
14. Савенко С. Музыкальный текст как предмет интерпретации: между молчанием и красноречивым словом // Искусство XX века как искусство интерпретации. Нижний Новгород, 2006. – С. 318 – 332. – URL: <http://www.opentextnn.ru/music/interpretation/?id=3493> Т. 1.-2 – Вып. 1.– 1994. – 173 с.; 109 с.
15. [Фомина З.В. Философия музыки: Учебное пособие для студентов и аспирантов музыкальных вузов. – Саратов: Саратовская государственная консерватория имени Л.В. Собинова, 2011. – 208 с.](#)
16. Холопов Ю. Новые парадигмы музыкальной эстетики XX века. – URL: <http://www.kholopov.ru/prdgm.html#fn22>
17. [Чередниченко Т. В. Музыкальный запас. 70-е. Проблемы. Портреты. Случаи. – М.: Новое музыкальное обозрение, 2002. – 584 с.](#)
18. [Чередниченко Т. В.Музыка в истории культуры : курс лекций для студентов-немузыкантов, а также для всех, кто интересуется музыкальным искусством. — М. : АЛЛЕГРО-ПРЕСС, 1994. — 221 с.](#)

