

**ОКУНЕВА ЕКАТЕРИНА ГУРЬБНА***okunevaeg@yandex.ru*

Кандидат искусствоведения, доцент, заведующая кафедрой теории музыки и композиции Петрозаводской государственной консерватории имени А. К. Глазунова

185031 Петрозаводск,  
ул. Ленинградская, 16†

**EKATERINA G. OKUNEVA***okunevaeg@yandex.ru*

Ph. D., Associate Professor and Head of the Department of Music Theory and Composition at Glazunov Petrozavodsk State Conservatory

16 Leningradskaya St.,  
185031 Petrozavodsk  
Russia

**АННОТАЦИЯ****Понятия серийной и сериальной музыки в зарубежном и отечественном музыкознании: вопросы терминологических соответствий**

В статье прослеживается возникновение и развитие понятий серийной и сериальной музыки в различных национальных традициях музыкознания; обнаруживается ряд несоответствий, которые необходимо учитывать при использовании этих понятий в разной языковой среде.

Понятие *composition sérielle* возникло во французском языке в конце сороковых годов как перевод немецкого *Reihenkomposition*, однако П. Булез в своих теоретических работах предпринял попытку отделить феномен серийности от имени А. Шёнберга. В немецком языке понятие *serielle Musik* появилось в начале пятидесятых как перевод французской *musique sérielle*. В 1955 году благодаря К. Штокхаузену и Г. Аймерту термин был переосмыслен и связан исключительно с композициями, развивающими принцип многомерной серийности. С течением времени понятие *serielle Musik* включило в себя также электронную музыку и постсериальные методы (техника групп, статистическая полевая композиция). В английском языке термин *serial music* объединяет технику письма Шёнберга и композиторов послевоенного авангарда, а иногда трактуется и как эстетическая категория. Отечественные ученые Ю. Н. Холопов и С. А. Курбатская рассматривают серийную музыку в узком (как технику, использующую высотные серии) и в широком смыслах (как технику, при которой вся ткань выводится из серии любого параметра); сериализмом именуется многомерная серийность (использование серий одновременно в нескольких параметрах).

*Ключевые слова:* серийная музыка, сериальная музыка, сериализм, двенадцатитоновая музыка, додекафония, Шёнберг, Лейбовиц, Булез, Штокхаузен

**ABSTRACT****Concept of Serial Music in Western and Russian Musicology: Issues of Terminology**

The article traces the formation and the development of the concept of serial music in various national traditions of musicology; the author reveals discrepancy that must be taken into account when using concepts in different languages.

The concept of *composition sérielle* arose in French in the late 1940s as a translation of the German word *Reihenkomposition*; however, P. Boulez in his papers attempted to separate the serial phenomenon from A. Schoenberg's work. In German, the concept of *serielle Musik* appeared in the early 1950s as a translation of the French *musique sérielle*. In 1955, thanks to K. Stockhausen and H. Eimert, the term was rethought and associated only with compositions that develop the principle of multidimensional seriality. Eventually, the concept of *serielle Musik* included electronic music and postserial methods (group composition, statistical composition). In English, the term *serial music* combines Schoenberg's technique and post-war avant-garde composers' one, and is sometimes interpreted as an aesthetic category.

Russian musicologists Y. N. Kholopov and S. A. Kurbatskaya consider the term *серийная музыка* in the narrow sense (as a technique using series of pitches) and in a broad meaning (as a technique, in which the entire texture is derived from a series of any parameter); *сериализм* means multidimensional seriality (use of series in several parameters simultaneously).

*Keywords:* serial music, twelve-tone serialism, integral serialism, twelve-tone music, dodecaphony, Schoenberg, Leibowitz, Boulez, Stockhausen

**Екатерина Окунева**

# ПОНЯТИЯ СЕРИЙНОЙ И СЕРИАЛЬНОЙ МУЗЫКИ В ЗАРУБЕЖНОМ И ОТЕЧЕСТВЕННОМ МУЗЫКОЗНАНИИ: ВОПРОСЫ ТЕРМИНОЛОГИЧЕСКИХ СООТВЕТСТВИЙ

Проблема терминологии была и остается одной из самых актуальных и сложных в музыкознании. Трудности понятийно-терминологического аппарата проистекают прежде всего из противоречий современных научных представлений о том или ином феномене. Этот факт подчеркивался Т. С. Бершадской в восьмидесятые годы (см.: [2, 97]), главным образом в отношении такого векового и, казалось бы, устоявшегося в отечественном музыковедении понятия, как «лад». Не менее проблемно, однако, дело обстоит с терминологией, возникшей относительно недавно. Таковы неоднозначные по своему содержанию понятия «сериализм» и «серийность», «сериальная» и «серийная» музыка (техника). Хотя данные понятия приобрели в отечественной науке более или менее определенный смысл, их сопоставление с аналогичными терминами в зарубежном музыкознании

обнажает множество противоречий. Приходится констатировать, что в мировом музыкальном сообществе один и тот же термин используется для обозначения разных явлений, и, напротив, одно и то же явление именуется различным образом. Так, слово «серийный» звучит довольно схоже на различных языках. Например, на немецком — *seriell*, английском — *serial*, французском — *sériel*. Однако во всех случаях в него вкладывается неодинаковый смысл. Дело усугубляется, помимо прочего, и тем, что любое понятие, проходя стадии формирования и смысловой стабилизации, способно к расширению первоначально вкладываемого в него значения, что и произошло с категориями «серийной» и «сериальной» музыки в условиях стремительной смены музыкально-эстетических парадигм.

Попытаемся вкратце очертить историю появления и развития данных терминов и разъяснить их значение в различных языках.

Понятие *sériel* первоначально возникло во французском языке в конце сороковых годов. Важную роль здесь сыграл французский музыковед Рене Лейбовиц, неутомимый пропагандист творчества нововенцев, за которым закрепилась слава шёнберговского «апостола». В процессе работы над книгами, посвященными композиторской технике А. Шёнберга и его учеников, А. Берга и А. Веберна [24; 25], он столкнулся с необходимостью адаптации уже бытовавших немецких понятий, таких как *Zwölftonmusik*, *Reihenkomposition*, *Reihe*, *Grundgestalt* и проч., к французскому языку. Как верный последователь шёнберговского учения Лейбовиц попытался выбрать значения, максимально приближенные к немецким аналогам. В каких-то случаях он прибегнул к дословному переводу (так, например, обстояло дело с понятием *Komposition mit zwölf Tönen*, которое стало звучать как *musique de douze sons*), в каких-то создал неологизмы. Так, ряд исследователей полагает, что термин «додекафония» вошел в употребление именно благодаря Лейбовицу и довольно быстро распространился на другие языки (см., напр.: [12, 37]).

Термин *composition sérielle* был использован музыковедом как французский эквивалент немецкому понятию *Reihenkomposition* (см.: [25, 18]). Данное понятие, следовательно, относилось изначально лишь к шёнберговской технике, а это, как справедливо замечает Рудольф Фризиус, означало, что «а) серийное мышление понималось исключительно как оперирующее сотнями рядами и б) серийные конструкции с более или менее чем 12 тонами рассматривались исключительно как предформы двенадцатитоновой музыки» [18]. Иными словами, термин *composition sérielle* был прочно связан с понятием додекафонии.

В то же время аналитические изыскания привели Лейбовица к выводу, что в позднем творчестве Шёнберг стремится создать «тотальный» фундамент композиционных связей, «диалектику, способную охватить априори все формальные явления, которые могут возникнуть» [25, 334]. А это

скорее были критерии уже более позднего, сериального типа композиторского мышления, в котором структурные связи затрагивали все уровни сочинения.

Неоднозначность применения термина *sériel* обозначилась далее в теоретических работах Пьера Булеза. Так, в статьях «Возможности...», «Шёнберг мертв»<sup>1</sup> композитор оперировал понятиями *écriture sérielle* (серийное письмо), *oeuvres sérielles* (серийное творчество), *phénomène sériel* (серийный феномен), *recherches sérielles* (серийные изыскания) и т. п. С одной стороны, термины применялись им по отношению к шёнберговской технике в том же значении, что и у Лейбовица. С другой стороны, Булез выявил противоречия между шёнберговской привязанностью к тематизму, классическим формальным схемам и собственно структурным мышлением, опирающимся на порождение структуры из материала. Признавая вклад Шёнберга в новую организацию звукового мира, он в то же время призвал отделить творчество композитора, как устаревшее и сомнительное в своих вопиющих несоответствиях, от феномена серийности. Сериальный принцип необходимо было унифицировать, распространив порядок на иные свойства звука, помимо высотности, — на длительность, интенсивность, тембр.

Таким образом, в работах Булеза наметилось смысловое расширение термина *sériel*. Эта тенденция была подхвачена последующими авторами. Показательно, что в статьях Анри Пуссёра [28] с середины пятидесятых годов появились уточняющие эпитеты, такие как *principe sériel dodécaphonique* (серийный двенадцатитоновый принцип) и *sérialisme général* (всеобщий сериализм).

В немецкоязычной литературе по отношению к технике нововенцев до пятидесятых годов использовались такие понятия, как *Zwölftontechnik*, *Reihentechnik*, *Reihenkomposition*. Слово *seriell* появилось в музыкальной периодике примерно в первой половине пятидесятых годов и, как свидетельствует ряд исследователей, фактически оказалось обратным переносом французского *sériel* в немецкий язык (см., напр.: [13, 397–398]).

Поначалу данный термин не имел сколько-нибудь устойчивого значения. В разных теоретических работах он трактовался неодинаково, колеблясь между двумя полюсами — традиционным пониманием его как синонима додекафонной техники и новым взглядом, определяющим его принадлежность к композициям, созданным по законам всеобъемлющего серийного порядка.

Так, в ранних теоретических работах Карлхайнца Штокхаузена понятие *seriell* фигурирует в духе высшего структурного принципа, абстрактного метода сочинения. В его статьях «Отчет о работе 1952/53: ориентация» [32], «О ситуации ремесла» [33] неоднократно появляются выражения *seriell zu ordnen* (серийно упорядочивать), *serieller Ordnung* (серийный порядок), *serieller Beziehungen* (серийные связи), *seriellen Klangfarbenkomposition*

<sup>1</sup> Статья *Éventuellement...* впервые была опубликована в *Revue musicale* в 1952 году. В тот же год в февральском номере *The Score* вышла статья *Schönberg est mort*.

(серийная тембровая композиция) и проч. Впрочем, о смысловой незакрепленности понятия *seriell* свидетельствует тот факт, что Штокхаузен довольно часто в этот период для обозначения новой музыки пользуется иными терминами, такими как *konsequenter Reihenskomposition* (последовательная серийная композиция), *durchgeordnete Musik* (насквозь организованная музыка), *“totale” Musik* («тотальная» музыка).

Иной позиции придерживались композиторы старшего поколения. Эрнст Кшенек, например, в одной из статей того времени усомнился в возможности применения термина *seriell* к новому методу композиции. «В последние годы в младшем поколении композиторов стала заметной тенденция <...> радикально расширять рациональный контроль, применяемый в двенадцатитоновой технике, — писал он. — Сфера того, что регламентируется до начала композиции, касается не только выбора последовательности тонов, но распространяется также на ритмическую структуру, громкость отдельных элементов и, в определенном смысле, на их тембр. Понятие “ряд” (*Reihe*) при этом настолько обобщается, что кажется сомнительным, следует ли еще говорить о “серийной композиции” (*serieller Komposition*)» [23, 303]. С некоторыми оговорками он предложил именовать современные сочинения *neuere “serielle” Musik* (новейшей «серийной» музыкой). Кристоф фон Блумрёдер справедливо усматривает в скептической позиции Кшенека влияние иной языковой среды. Живя и работая в США, композитор естественно исходил из значения английского термина *serial music*, которое благодаря переводным трудам Хамфри Сёрла, связывалось в тот период исключительно с додекафонией [13, 398]. В идентичном смысле слово *seriell* фигурировало в трудах иных авторов — Х. Х. Штуккеншмидта, Дж. Вильдбергера и др.

Окончательное переосмысление термина *seriell* в немецком языке произошло в 1955 году благодаря сборнику *Die Reihe*, выпущенному под редакцией Г. Аймерта и К. Штокхаузена. Подзаголовок издания гласил: *Information über serielle Musik* («Информация о сериальной музыке»). В предисловии, написанном редакторами, в частности, пояснялся выбор терминологии, указывалось ее происхождение, давалась краткая формулировка сущности нового метода композиции: «С середины двадцатого века сериальная музыка (*serielle Musik*) начинает выделяться как новая возможность музыкального мышления и формообразования. Слово “сериальная”, заимствованное из французского языка, способно описать лишь общую ситуацию. Но оно служит, принимая во внимание условность слова, в частности, для отграничения серийной музыки (*Reihenmusik*), которая характеризуется как сериальная (*serielle*), от традиционной двенадцатитоновой музыки (*Zwölftonmusik*). Сериальная музыка (*serielle Musik*) расширяет рациональный контроль на все музыкальные элементы» [17, 7].

Более подробная характеристика понятия предлагалась в том же сборнике в статье Пауля Гредингера, швейцарского архитектора, художника, композитора, работавшего в пятидесятые годы вместе со Штокхаузеном

и Аймертом в Кёльнской студии электронной музыки. Слово *seriell* получило в этой работе вновь неоднозначную трактовку. С одной стороны, данное понятие рассматривалось предельно широко, «как своего рода мировоззрение»<sup>2</sup>, а с другой, конкретизировалось до закона пропорции. Гредингер отмечал: «Для нас серия означает принцип, порождающий закон пропорциональности, длительности, основной принцип нашей музыки. <...> Наша серия — это система регулирования концепции порядка; метод, посредством которого систематически производятся и расширяются простые величины <...>; это фундаментальный принцип связи, который генерирует структуру произведения. Серийный принцип создает формы, в которых как целое, так и детали зависят лишь от особенностей серии. <...> Само произведение — это исследование принципов измерения, пропорции, принципов серии» [20, 42].

Как архитектор Гредингер находился под большим влиянием исследования Ле Корбюзье «Модульор» (1948). Не удивительно, что его статья изобилвала цитатами из данной книги. Отсылка к «Модульору» была весьма знаменательной, поскольку обнаруживала не только взаимосвязи различных искусств, но и некий общий фундамент, на котором зиждилось серийное мышление в целом. Ле Корбюзье видел смысл своей работы в том, чтобы «навести порядок», что при успешном исходе могло способствовать установлению «всеобщей гармонии». Его модульор — это система гармонических пропорций, мера измерения, основанная на масштабах человеческого тела, золотом сечении и числах Фибоначчи и «универсально применимая к архитектуре и механике». С работой были знакомы многие современные композиторы, в том числе и Штокхаузен. К слову сказать, в книге также употреблялось слово *sériel*. Это дало повод Хельмуту Кирхмейеру предположить, что термин мог быть заимствован не из работ Лейбовица, а от Ле Корбюзье [22, 9].

Итак, давно назревшая необходимость дифференцировать старое и новое серийное мышление привела к радикальному сдвигу значения в немецком термине *serielle Musik*. Кристоф фон Блумрёдер констатирует, что данное понятие в итоге установилось как «название для отделенной от додекафонии серийной музыки после 1950 года» [13, 396]. Он подкрепляет свой вывод ссылками на Штокхаузена, который пояснял, что после онемечивания французского термина понятие *serielle Musik* связывается (правда,

<sup>2</sup> Подобный взгляд можно встретить в некоторых современных англоязычных работах, посвященных эстетической концепции сериализма. К примеру, Маркус Бандур предлагает такое определение: «Сериализм — это философия жизни (мировоззрение), способ связать человеческий разум с миром и создать полноту, когда дело касается субъекта. <...> Серийное мышление — концепция создания искусственных форм, основанных на особой взаимосвязи между индивидуальностью (уникальностью) и подобием, фокусирующаяся на постоянных инновациях как в теории, так и в практике, и вращающаяся вокруг идеи структурного посредничества между различными количествами, качествами, типами и классами элементов» [11, 5, 7].

в узком смысле) с музыкой П. Булеза, Л. Ноно, А. Пуссёра, М. Фано, Ж. Барраке, К. Гуйвартса и его собственной.

Рудольф Фризиус противится определению Блумрёдера, полагая, что установление временных границ (а, следовательно, исключение более ранней музыки) вступает в противоречие с документальными источниками, в частности с тем же *Die Reihe*, вторая тетрадь которого была целиком посвящена Антону Веберну. Он также апеллирует к дармштадским лекциям Ноно и Булеза, в которых устанавливалась историческая преемственность сериального типа мышления с классической додекафонией, анализировались ее отдельные образцы.

С течением времени проблема дефиниции усложнилась еще более вследствие наметившейся тенденции к постоянному расширению смыслового поля понятия *serielle Musik*, причем как в эстетическом, так и в чисто техническом плане. Показательно, что уже для авторов *Die Reihe* данный термин являлся синонимом всей новейшей музыки, написанной в различных техниках и с помощью различных средств. Так, в первой же тетради *Die Reihe* (1955) электронная музыка провозглашалась «образцовым случаем» сериальной. С возникновением новых типов композиции в творчестве Штокхаузена, а именно техники групп, статистической полевой композиции и проч., термин *serielle Musik* становится обобщающим понятием для всех этих явлений. Такое смысловое расширение отчасти зафиксировано в дефиниции Рудольфа Штефана в «Словаре Римана»: «Сериальная музыка — обозначение для музыкальных произведений, композиционная техника которых направлена на предварительное определение как можно большего количества музыкально значимых свойств или параметров отдельных тонов (звуков), а также звуковых групп посредством числовых рядов или рядов пропорций» [31, 868]. Исходя из процедуры сериального планирования, автор выделил два типа композиции. Один основан на регулировании параметров отдельного тона посредством ряда элементов, во втором случае упорядочиванию подвергаются звуковые группы, статистический коллектив. Согласно Штефану, «оба типа сериальной музыки, пуантилистический и статистический, представляют собой крайности, которые можно найти как в чистом виде, так и во многих промежуточных формах» [ibid.].

В дальнейшем ученые акцентируют различные критерии сериальной музыки. Приведем ниже несколько определений:

Карл Дальхауз: «“Сериальным” (*seriell*) называется метод, призванный упорядочить звуковые качества (высоты), длительности, громкости и тембры в “серии”, которые образуют “предоформленный материал” мелодических, динамических и ритмических форм композиции. Основным понятием сериальной музыки (*seriellen Musik*) является понятие “структуры” как связи мелодических, ритмических и динамических рядов» [16, 200].

Рудольф Фризиус: «Сериальная музыка (*serielle Musik*) — обозначение музыки, в которой устанавливается серийное структурирование звукового материала» [18].

Паскаль Декруп: «Под сериальной музыкой (*serielle Musik*) подразумевается насквозь организованный материал, который содержит в сжатом виде все критерии, обязательные для всех уровней вплоть до формы» (цит. по: [18]).

Обратим внимание, что во всех дефинициях неотъемлемым атрибутом сериальной музыки признается концепция структурности. Однако определение Фризиуса оказывается более обобщенным. Автор стремится к универсальной формулировке, которая охватывала бы не только музыку после 1950 года, но и более раннюю.

В литературе на английском языке понятие *serial music* не соответствует ни одному из ранее рассмотренных. До пятидесятих годов в англоязычных странах в отношении нововенской школы обычно использовались термины *twelve-tone technique* (американский вариант) или *twelve-note music* (английский вариант). Показательно, что в английском переводе книги Лейбовица «Шёнберг и его школа», осуществленном Дикой Ньюлин [26], французское выражение *composition sérielle* было заменено на *twelve-tone technique* и *twelve-tone row technique*.

Термин *serial music* вошел в английский язык, по всей вероятности, благодаря Хамфри Сёрлу, переводчику труда Йозефа Рuffers «Композиция с двенадцатью тонами» [30]. Давая необходимые терминологические пояснения в предисловии, Сёрл указал, что немецкому понятию *Reihenkomposition* будет соответствовать *serial composition*. Таким образом, английский термин *serial* возник тем же путем, что и французский *sériel* и первоначально точно так же ассоциировался с додекафонией.

Однако со временем его смысловое поле расширилось, так что понятие *serial music* обобщилось до понятия *serialism*. Произошло это с учетом исторического развития музыки и в то же время благодаря уточнению смыслового содержания иных терминов, прежде всего *twelve-tone technique*, *dodecaphony*<sup>3</sup>. Не ставя перед собой задачи проследить здесь данный процесс в деталях, остановимся сразу же на определении, предложенном Полом Гриффитсом во втором издании «Нового музыкального словаря Гроува»: «Сериализм — метод композиции, в котором заданная перестановка (или серия) элементов является референтной (то есть оперирование этими

<sup>3</sup> Джордж Перл, вероятно, был первым, кто поставил вопрос о расширении понятия «додекафония». В книге «Сериальная композиция и атональность: введение в музыку Шёнберга, Берга и Веберна» (1962) он указал, что данный термин следует относить к любой композиционной технике, базирующейся на двенадцатитоновой шкале, а, следовательно, и к свободной атональности [27, 8]. Эта мысль была подхвачена музыковедами последующего времени. В частности, характерно замечание Реджинальда Смита Бриндла: «Додекафония — термин, который часто использовался, чтобы обозначить серийную музыку (*serial music*). Имелись также понятия “двенадцатинотная” (*twelve-note*), или, в Америке, “двенадцатитоновая” (*twelve-tone*) музыка. Строго говоря, эти три термина должны относиться к музыке, которая использует тотальную хроматику (двенадцать хроматических нот, содержащихся в октаве) последовательно и в свободной манере, без серийной организации» [15, 4].



элементами в композиции регулируется в некоторой степени и некоторым образом посредством серии» [21]. Понятие *serialism*, таким образом, распространяется на всю музыку, написанную с помощью серии.

По существу, Гриффитс рассматривает сериализм сразу в двух аспектах — с точки зрения синхронии и диахронии. Он дифференцирует серийную технику нововенцев (двенадцатитоновый сериализм) и сериальную послевоенного авангарда (тотальный сериализм) как две различные исторические стадии идеи упорядочивания музыкального материала и в то же время как разные стороны одной и той же серийной идеи. Диахронический аспект, однако, требует от исследователя уточняющих эпитетов — двенадцатитоновый, ритмический, тотальный сериализм.

Следует заметить, что в англоязычном музыкознании не сложилось единого мнения по вопросу наименования послевоенной фазы сериализма. Бытующие обозначения — «интегральный сериализм», «тотальный сериализм»<sup>4</sup> — некоторых современных авторов не вполне устраивают. Так, например, Мораг Джозефина Грант считает термин «тотальный сериализм» неприемлемым по ряду причин. Во-первых, его смысл связан с полным контролем, что произвольно создает не только упрощенную и весьма ограниченную, но во многом и неверную картину эстетической позиции представителей послевоенной музыки. Действительно, тотальность нередко согласуется с отсутствием свободы, а это противоречит концепции новейшей музыки, эстетической предпосылкой которой была как раз свобода от прошлого и его традиций. Во-вторых, прилагательное «тотальный», по мнению исследователя, вызывает ассоциации с «тоталитаризмом»<sup>5</sup>, что опять же неправомерно для музыки, которая формировалась в послевоенное время с абсолютно иными интенциями и намерениями<sup>6</sup>.

Во французском языке, где понятие *musique sérielle*, несмотря на изначально тесную связь с шёнберговской додекафонией, постепенно приобрело такое же универсальное значение, как и в англоязычной сфере, композиции, основанные на расширенном (то есть не ограниченном звуковысотностью) действии серийного принципа, характеризуют с помощью выражений *sérialisme général* (всеобщий сериализм) и *multi-sérialisme*

<sup>4</sup> Помимо упомянутой статьи П. Гриффитса, данные обозначения можно встретить в работах Р. С. Бриндла [15], А. Уиттола [35], Р. Тарускина [34], А. Росса [29], М. Бандура [11] и ряда других исследователей.

<sup>5</sup> Подобные сравнения не раз возникали на страницах периодических изданий в пятидесятые-семидесятые годы. В частности, Ноно писал по этому поводу: «Сравнения так называемых “тотально организованных” методов композиции <...> с тоталитарными политическими системами <...> представляют жалкую попытку повлиять на интеллект, который понимает свободу как угодно, а не как подчинение свободной воли. Введение поверхностных идей свободы и ограничения в творческий процесс является ничем иным, как ребяческой попыткой запугать других, <...> чтобы поставить под сомнение самое существование духовного порядка, творческой дисциплины и ясность мышления» (цит. по: [15, 21]).

<sup>6</sup> См. подробнее: [19, 5].

(мультисериализм, или множественный сериализм). Первый термин исходит, вероятно, от А. Пуссёра, который в своих статьях неоднократно пользуется им, а второй — от Я. Ксенакиса<sup>7</sup>.

В отечественном музыкознании термины сериализм и сериальность были дифференцированы от понятий серийности, додекафонии, двенадцатитоновой техники благодаря работам Ю. Н. Холопова и его учеников. Формирование четкой терминологической системы при этом происходило постепенно и не без влияния зарубежного музыкознания. В частности, большую роль в этом процессе сыграла, как представляется, книга Ц. Когоутека «Техника композиции в музыке XX века», опубликованная в Праге в 1965 году и изданная в Советском Союзе в 1976. Ее автор, заимствовав и адаптировав польскую (Б. Шеффер) и немецкоязычную терминологию (К. Штокхаузен, Г. Аймерт), ввел разграничение между понятиями серийной и сериальной техники. «Организацию исключительно тоновых высот (говоря более обобщенно, одного музыкального параметра), — писал он, — мы называем серийной техникой. Если в организацию включены и взаимно объединены и другие характеристики тонов (длительность, регистр, динамика, тембр, способ инструментальной артикуляции и реализации и т. д.), иные компоненты музыки, то речь идет о технике сериальной» [4, 107]. Таким образом, различие между понятиями оказывается однозначным, хотя, вопреки заверениям автора, является не качественным, а количественным. Однако попытка систематизации видов серийной техники, соответствующих определенным фазам ее развития, существенно усложняет дело: Когоутек выделяет технику рядов, серийную технику I ступени, додекафонию (ортодоксальный вид серийности), серийную технику II ступени, а затем выделяет сериальность (или «мультисерийную технику») как особую, наивысшую ступень развития серийности (доходящую до «тотальной организации всех компонентов музыки»; см.: [там же, 110–111]). В итоге само понятие серийной техники утрачивает однозначность. К тому же, характеризуя сериальную технику, Когоутек вводит новые понятия, такие как структурализм и полиструктурализм. Данные термины выступают то синонимами, то уточняющими характеристиками сериализма, связанными со степенью контроля, распространяющегося на микро- и макроуровни композиции.

Учитывая все эти факторы, редакторы книги, среди которых был и Ю. Н. Холопов, ввели необходимые пояснения для предложенной Когоутеком терминологической системы. Так, серийная техника стала рассматриваться двояко: как метод сочинения, «основанный на повторениях (проведениях) серии» и как метод сочинения, в котором серийная организация затрагивает лишь высотное измерение. Сериальная же техника стала представлять собой метод сочинения, «использующий серии двух и более

<sup>7</sup> Понятие, в частности, встречается в его книге «Формализованная музыка»; см.: [6, 17]. Там же появляется и выражение «нео-сериалисты».

параметров» [там же, 107]. Понятия структурализма и полиструктурализма остались без комментариев.

Разработка этих и родственных им понятий была предпринята в последующих работах Холопова. Так, двухаспектный взгляд на серийность закрепился в соответствующих статьях из «Музыкальной энциклопедии». В статье «Серийная техника» музыковед констатировал наличие двух значений в данном понятии. В узком смысле под серийностью подразумевается техника композиции, основанная на использовании высотной серии. В этом плане серийность совпадает с понятием додекафонии. В более широком смысле серийность рассматривается как техника, с помощью которой вся ткань музыкального произведения выводится из серии любого параметра. Соответственно понятия сериализм и сериальная музыка означают технику композиции, в которой используются серии в нескольких различных параметрах, возникает так называемая многомерная серийность.

Наряду с этими терминами в работах Холопова появляется и понятие «двенадцатитоновой техники». В статье «Кто изобрел 12-тоновую технику?» [8] ученый не только воссоздал историческую картину формирования и развития идей двенадцатитоновости, но и затронул целый ряд важных проблем, связанных с их изучением. Не ставя перед собой задачу дать конкретные дефиниции, он указал, что двенадцатитоновая техника представляет собой чрезвычайно обширную сферу, вбирающую в себя разнообразные виды композиторских техник — двенадцатитоновые ряды, двенадцатитоновые поля, свободную серийность, микросерийность, додекафонию, многомерную серийность (сериализм) и проч.

Большой вклад в изучение серийности внесла Н. С. Гуляницкая. В ее учебном пособии «Введение в современную гармонию» [3] освещены вопросы серийного материала, специфики гармонии, фактуры и формы серийной композиции. Отдельный параграф посвящен проблемам анализа. Автором разработана четкая методология, предложен последовательный алгоритм, помогающий раскрыть структурные особенности серийного сочинения. В то же время, понятия додекафонии, серийной и двенадцатитоновой техники в данной работе не дифференцировались и использовались как синонимы.

Совершенствуя терминологию серийной музыки, ученица Холопова С. А. Курбатская в своем фундаментальном исследовании «Серийная музыка: вопросы теории, истории, эстетики» выделила этапы становления и развития двенадцатитоновой музыки<sup>8</sup>, систематизировала ее виды и пред-

<sup>8</sup> Первые два (конец XIX века до 1909 и 1909–1913) Курбатская определила как подготавливательные, связав их с кризисом тональной системы, а затем и полным отказом от нее, с формированием новых видов гармонических структур и высотных систем (микросерийность, техника двенадцатитоновых рядов). Третий период (1913–1925) ознаменовался появлением первых додекафонных произведений и печатных теоретических трудов, посвященных двенадцатитоновой музыке (речь идет о работах Й. М. Хауэра, Ф. Х. Кляйна, Г. Аймерта и др.). Четвертый этап, приходящийся на 1925–1940 годы, исследователь обозначила классическим. Это одновременно и период «расцвета до-

ложила четкую иерархическую систему понятий. Во-первых, она закрепила предложенное Холоповым расширенное понимание двенадцатитоновости как свойства материала и особой системы мышления, «основанной на автономии каждой из 12 высот» [7, 32]. Во-вторых, предложила дефиниции для всех разновидностей двенадцатитоновости (свободной атональности, техники звукового центра, техники «синтетаккордов»<sup>9</sup>, техники двенадцатитоновых рядов, техники двенадцатитоновых полей, техники тропов и проч.). В-третьих, она дифференцировала термины «серийная музыка» и «додекафония», представив их как разноуровневые понятия, соотносящиеся между собой по принципу общего и частного<sup>10</sup>.

Понятие серийной музыки у Курбатской приобрело универсальное значение, сопоставимое с понятиями *serial music* в английском и *musique sérielle* во французском музыкознании. Однако понятие собственно серийности так и осталось двояким: «Серийность — 1) в 12-ступенной системе принцип высотной организации, состоящий в выведении всех без исключения элементов из первоначальной последовательности неповторяющихся высот; 2) принцип музыкального мышления серией (сериями)» [там же, 39–40]. Как представляется, это двоякое понимание серийности (в узком и широком смысле) находится в некотором противоречии с логично выстроенной терминологической системой автора, ведь принципы серийной высотной организации ранее признавались разновидностями серийной техники.

В дальнейшем авторы отказываются от двузначных толкований, оставляя за термином «серийная техника» только широкий смысл. Так, Л. О. Акопян в энциклопедическом словаре «Музыка XX века» характеризует серийную технику как метод композиции, чья структурная организация связана с принципом серии, действующей в одном или нескольких параметрах. Додекафония и сериализм выступают у него как исторические и типологические разновидности серийной техники. В то же время, не пользуясь термином двенадцатитоновая техника, исследователь пытается предельно расширить понятие додекафонии: «Исходя из этимологии термина, к додекафонии могут быть отнесены любые (в том числе не имеющие отношение

---

декафонии в творчестве композиторов Новой венской школы» [7, 22], и время индивидуализации серийного письма. Пятый этап (1940–1950) она охарактеризовала как отход от ортодоксального использования техники в сторону большей свободы, синтеза с иными принципами и методами композиции. Шестой этап (1950–1956) исследователь связала с формированием и развитием концепции сериализма. Седьмой, заключительный, этап приходится на вторую половину XX века, эпоху постсериального мышления.

<sup>9</sup> Строго говоря, техника «синтетаккордов» не является двенадцатитоновой, поскольку у Н. А. Рославца созвучия обычно охватывают от шести до восьми тонов. Однако данная система организации опирается на автономную хроматику. Очевидно, это и позволило автору трактовать технику «синтетаккордов» как разновидность двенадцатитоновости.

<sup>10</sup> В итоге додекафония стала рассматриваться как разновидность серийной техники.

к серийной технике) случаи использования 12 неповторяющихся звуковысотных классов подряд, естественно, за исключением хроматической гаммы» [1, 187]. Такая точка зрения расходится с представлениями предыдущих отечественных ученых об этом феномене, но коррелирует с терминологией англоязычного музыковедения.

Итак, попытаемся подвести некоторые итоги. Терминология серийной и сериальной музыки прошла сложный путь развития, обусловленный процессами эволюции музыкального мышления и композиторской техники. Переходя из одного языка в другой, понятия могут изменять свое значение, что необходимо учитывать при использовании их в той или иной языковой среде.

Как было показано, ряд сходных по звучанию терминов несет разный смысл. Английская *serial music* и французская *musique sérielle* совпадают с понятием «серийная музыка» в отечественном музыковедении, но оказываются не тождественны немецкой *serielle Musik*. Последняя, в свою очередь, соответствует специфическому русскому термину «сериальная музыка», который из-за смены суффикса с трудом поддается обратному переводу на европейские языки. Наряду с этим, термин *serialism* в англоязычном музыковедении не идентичен с понятием «сериализма» в отечественной науке. Если в нашей стране данное понятие связано исключительно с многомерной серийностью, то в США и Великобритании оно трактуется более широко, подразумевая любой вид серийности вообще. И напротив, понятие двенадцатитоновой музыки в России оказывается более значительным и универсальным, чем в англоязычных странах, где оно, как правило, ассоциируется с додекафонией нововенской школы<sup>11</sup>.

Различия в содержании понятий серийной техники и серийности, сериальной композиции и сериализма обусловлены не только межязыковыми процессами, но и особенностями музыковедческой рефлексии, разными точками зрения на данные феномены. Одни авторы рассматривают их в синхроническом аспекте, другие — в диахроническом; одни подходят

<sup>11</sup> Не меньше проблем возникает и с иными специфическими терминами серийной музыки, такими, например, как «серия» (*series, Serie*), «ряд» (*row, Reihe*), «сет» (*set*). Соотнесение этих понятий в зарубежном и русскоязычном музыковедении требует отдельного рассмотрения, что выходит за рамки данной статьи. Отметим лишь, что в отечественной музыкальной науке термины «серия» и «ряд», ранее использовавшиеся как синонимы, в настоящее время дифференцированы (по крайней мере, в рамках серийной двенадцатитоновости серия определяется как исходный инвариант структуры, ряд же трактуется как конкретное высотное воплощение серии). Понятие «сет» перешло в русскую терминологию из американской теории рядов Бэббитта-Форта, где обозначало совокупность высот (букв. «множество»), не регламентированных в определенной последовательности. Это понятие не эквивалентно терминам «ряд» и «серия», оно применимо к организации как серийной, так и свободно атональной музыки. Термин имеет широкое хождение в работах как зарубежных исследователей (Д. Перла, Р. Морриса), так и отечественных авторов (Т. В. Цареградской, М. Ю. Чистяковой, Е. А. Изотовой, Н. А. Петрусёвой и др.).

к данным явлениям с техническими критериями (тогда чаще всего речь идет о методе композиции), другие — с эстетическими (в этом случае говорят о принципе мышления и даже о мировоззрении).

Безусловно, терминология в отношении серийной и сериальной музыки все еще находится в подвижном состоянии, но, тем не менее, уже сегодня можно смело утверждать, что она сложилась как определенная структурно-функциональная система.

Глобализация, затронувшая сферы культуры и образования, ставит новые задачи перед музыкознанием. Изучение эволюционных процессов, происходящих в музыкальной терминологии, особенностей словоупотребления, соотнесение различных языковых терминосистем будет способствовать упорядочению и унификации понятийного аппарата, что, в конечном счете, обеспечит более прочную коммуникацию и интеграцию мировой музыкальной науки.

## Использованная литература

1. *Акопян Л. О.* Музыка XX века: Энциклопедический словарь. М.: Практика, 2010. 855 с.
2. *Бершадская Т. С.* О понятиях, терминах, определениях современной теории музыки // Критика и музыковедение: сборник статей. Вып. 3. Л.: Музыка, 1987. С. 97–113.
3. *Гуляницкая Н.* Введение в современную гармонию: Учебное пособие. М.: Музыка, 1984. 256 с.
4. *Когоутек Ц.* Техника композиции в музыке XX века. М.: Музыка, 1976. 367 с.
5. *Ле Корбюзье* Модуль. MOD 1. MOD 2 / пер. с фр. Ж. С. Розенбаума. М.: Стройиздат, 1976. 239 с.
6. *Ксенакис Я.* Формализованная музыка. Новые формальные принципы музыкальной композиции / пер. с фр. М. Заливадного. СПб.: Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова, 2008. 123 с.
7. *Курбатская С.* Серийная музыка: вопросы теории, истории, эстетики. М.: ТЦ «Сфера», 1996. 388 с.
8. *Холопов Ю.* Серийность // Музыкальная энциклопедия: в 6 т. Т. 4. М.: Советская энциклопедия, 1978. С. 940–943.
9. *Холопов Ю.* Серийная техника // Музыкальная энциклопедия: в 6 т. Т. 4. М.: Советская энциклопедия, 1978. С. 943.
10. *Холопов Ю.* Кто изобрел 12-тоновую технику? // Проблемы истории австро-немецкой музыки. Первая треть XX века. М.: [Государственный музыкально-педагогический институт имени Гнесиных], 1983. С. 34–58. (Сборник трудов Государственного музыкально-педагогического института имени Гнесиных. Вып. 70).
11. *Bandur M.* Aesthetics of Total Serialism: Contemporary Research from Music to Architecture. Basel, Boston and Berlin: Birkhäuser, 2001. 93 p.
12. *Beiche M.* Terminologische Aspekte der „Zwölftonmusik“. München [u. a.]: Katzschler, 1984. 196 S.
13. *Blumröder C.* Serielle Musik // Terminologie der Musik im 20. Jahrhundert / hrsg. von H. H. Eggebrecht. Stuttgart: Franz Steiner, 1995. S. 396–411.
14. *Boulez P.* Relevés d'apprenti. Paris: Le Seuil, 1966. 384 p.
15. *Brindle R. S.* The New Music: The Avant-garde since 1945. New York: Oxford University Press, 1987. 222 p.
16. *Dahlhaus C.* Zur Problematik der seriellen Musik // Frankfurter Hefte XIV (1959). S. 200–205.
17. *Eimert G., Stockhausen K.* Vorwort // Die Reihe. H. 1 (1955): Elektronische Musik. S. 7.
18. *Frisius R.* Serielle Musik / Rudolf Frisius — Texte [Электронный ресурс]. URL: <http://www.frisius.de/rudolf/texte/tx318.htm> (дата обращения: 07.09.2018).
19. *Grant M. J.* Serial Music, Serial Aesthetics: Compositional Theory in Post-War Europe. New York: Cambridge University Press, 2005. 284 p.
20. *Gredinger P.* Serial Technique // Die Reihe. No. 1: Electronic Music. Bryn Mawr (Penn): Theodore Presser, 1957. P. 38–44.

21. *Griffiths P.* Serialism // The New Grove Dictionary of Music and Musicians. 2<sup>nd</sup> ed. Vol. 23 / ed. by S. Sadie and J. Tyrrell. London: Macmillan, 2001. P. 116–123.
22. *Kirchmeyer H.* Kleine Monographie über Herbert Eimert. Leipzig: Verlag der Sächsischen Akademie der Wissenschaften zu Leipzig; Stuttgart: Hirzel, 1998. 50 p.
23. *Krenek E.* Ein neues Blatt ist aufgeschlagen // Melos. H. XXI (1954). S. 305–307.
24. *Leibowitz R.* Schoenberg et son école: l'étape contemporaine du langage musical. Paris: Janin, 1947. 302 p.
25. *Leibowitz R.* Introduction à la musique de douze sons. Les variations pour orchestre op. 31, d'Arnold Schoenberg. Paris: L'Arche, 1949. 351 p.
26. *Leibowitz R.* Schoenberg and His School: The Contemporary Stage of the Language of Music. New York: Da Capo, 1975. 303 p.
27. *Perle G.* Serial Composition and Atonality: An Introduction to the Music of Schoenberg, Berg, and Webern. Berkley, Los-Angeles, Oxford: University of California Press, 1991. 164 p.
28. *Pousseur A.* Écrits théoriques, 1954–1967. Sprimont: Mardaga, 2004. 349 p.
29. *Ross A.* The Rest is Noise: Listening to the Twentieth Century. New York: Farrar, Straus & Giroux, 2007. 494 p.
30. *Rufer J.* Composition with Twelve Notes Related Only to One Another / transl. by H. Searle. New York: Macmillan, 1954. 186 p.
31. *Stephan R.* Serielle Musik // Riemann Musiklexikon: in 5 Bde. 12te Aufl. Sachteil / hrsg. von W. Gurlitt, H. H. Eggebrecht und C. Dahlhaus. Mainz: B. Schotts Söhne, 1967. S. 867–869.
32. *Stockhausen K.* Arbeitsbericht 1952/53: Orientierung // Stockhausen K. Texte zur elektronischen und instrumentalen Musik. Bd. 1: Aufsätze 1952–1962 zur Theorie des Komponierens. Köln: DuMont Schauberg, 1963. S. 32–38.
33. *Stockhausen K.* Zur Situation des Metiers // Stockhausen K. Texte zur elektronischen und instrumentalen Musik. Bd. 1: Aufsätze 1952–1962 zur Theorie des Komponierens. Köln: DuMont Schauberg, 1963. S. 45–61.
34. *Taruskin R.* Music in the Late Twentieth Century. New York: Oxford University Press, 2009. 610 p.
35. *Whittall A.* The Cambridge Introduction to Serialism. New York: Cambridge University Press, 2008. 285 p. (Cambridge Introductions to Music).