

ОКУНЕВА ЕКАТЕРИНА ГУРЬЕВНА*okunevaeg@yandex.ru*

Доцент и заведующая кафедры теории музыки и композиции Петрозаводской государственной консерватории имени А. К. Глазунова

185031 Петрозаводск
ул. Ленинградская, 16

EKATERINA G. OKUNEVA*okunevaeg@yandex.ru*

Associate Professor and Head of the Department of Music Theory and Composition at the Petrozavodsk State Academy of Music

16, Leningradskaya St.
Petrozavodsk 185031
Russia

АННОТАЦИЯ**«Дивный новый мир»: к вопросу о генезисе сериализма**

В истории музыки XX века сериализм был сопряжен с кардинальной сменой музыкально-эстетических парадигм. Обозначив «час нуля» культуры, он создал особую эстетику, решительно порывающую с традиционным музыкальным мышлением и провозглашающую антисубъективизм и «девальвацию антропоцентризма». В статье раскрываются причины возникновения сериализма. Автор выделяет события и факты, ключевые для его становления; к ним относятся: философско-эстетическая пропаганда идей нововенской школы в послевоенный период, обусловленная трудами Лейбовица и Адорно; аналитические семинары Мессиаана, давшие стимул молодым композиторам для экспериментов в области ритма; учреждение международных летних курсов в Дармштадте; культ Веберна. К глубинным причинам автор относит реакцию на последствия Второй мировой войны, побудившую молодое поколение начать все заново, с «нулевого пункта», нарисовав на *tabula rasa* проект «дивного нового мира».

Ключевые слова: сериальная музыка, сериализм, Лейбовиц, Адорно, Мессиаан, Веберн, Булез, Штокхаузен, Гуйвартс

ABSTRACT**“Brave New World”: The Question of the Genesis of Serialism**

In the music history of the 20th century a serialism has been connected with cardinal change of musical-esthetic paradigms. Designating “zero hour” of musical cultures, it created a special esthetics, which resolutely broke off with traditional musical thinking and proclaimed anti-subjectivity and “devaluation of anthropocentrism”. The article describes the causes of serialism. The author marks out the key events and the facts for his formation, which include the philosophical and esthetic promotion of the ideas of the Second Viennese School during the post-war period caused by Leibovitz’s and Adorno’s works; analytical seminars of Messiaen, which stimulated young composers on experiments in the field of a rhythm; the foundation of the Darmstadt International Summer Courses for New Music; the Webern cult. The author refers reaction to consequences of World War II, which have induced the younger generation to begin all over again to the deep reasons, from “zero point”, drawing the project of “the brave new world” on *tabula rasa*.

Keywords: serial music, serialism, Leibowitz, Adorno, Messiaen, Webern, Boulez, Stockhausen, Goeyvaerts

Екатерина Окунева

«ДИВНЫЙ НОВЫЙ МИР»: К ВОПРОСУ О ГЕНЕЗИСЕ СЕРИАЛИЗМА

Среди многочисленных новаций XX века, потрясших музыкальное искусство до самого основания, сериализм (или, как еще иначе его называют в зарубежной литературе, интегральный, тотальный сериализм) играет исключительную роль. Он определил новый этап в эволюции музыкального мышления, дав старт второй волне авангарда.

Начало 1950-х, на которые пришелся расцвет сериализма, Штокхаузен назвал «часом нуля» культуры. Это понятие обозначило радикальный разрыв новой музыки как с традиционным музыкальным мышлением, так и со всей европейской историей. Сериализм воспринимался молодыми авангардистами как символ интеллектуальной свободы, как некая *tabula rasa*, «на которой можно было возводить абсолютно новые здания» [14, 23].

Как и почему возникла эта новая эстетика, придавшая материи и ремеслу статус первичных ценностей? Чтобы ответить на первый вопрос — *как?* — выделим и кратко охарактеризуем ряд событий, явлений, фактов, имеющих ключевое значение для становления сериализма.

1. *Философско-эстетическая пропаганда идей нововенской школы: время двенадцатитоновых догм.* Послевоенные годы воспринимались многими музыкантами как период художественного обновления и пересмотра эстетических ценностей. Цензура, которая затронула искусство в Германии и странах Западной Европы, подверженных нацистскому контролю, была снята. По радио начали транслировать произведения Бартока, Хиндемита,

Стравинского, Шёнберга, и перед начинающими композиторами открылось впечатляющее богатство стилей и техник. В этих условиях естественным оказался вопрос: какой альтернативе следовать, на чем основывать новую эстетику?

В 1947 году в Париже была опубликована книга Рене Лейбовица (1913–1972) «Schoenberg et son école: l'étape contemporaine du langage musical» («Шёнберг и его школа»), ставшая одним из первых фундаментальных исследований серийной техники в Западной Европе. Работа имела явно выраженный апологетический характер, а также несла печать авторитарности¹. Так, уже весьма красноречивый подзаголовок «Современная стадия музыкального языка» не оставлял сомнений в том, какие ориентиры следовало выбрать молодому поколению композиторов. Характерно следующее высказывание автора: «Я не сразу понял язык их произведений [Шёнберга, Берга и Веберна]; я должен даже признаться, что мне потребовалось долгое время, чтобы познакомиться с ним, и не знаю, постиг ли я даже сегодня (хотя бы в общих чертах) все богатство его смыслов. Но не поняв его полностью, я осознал с самого начала, что это было *единственное подлинное и неизбежное выражение музыкального искусства нашего времени*» ([22, X]; курсив мой. — Е. О.).

В послевоенном Париже Лейбовиц слыл фактически единственным знатоком серийной музыки. Благодаря непосредственному контакту с Шёнбергом, Лейбовиц имел в своем распоряжении многие партитуры его сочинений, а также произведений Веберна и Берга, распространяя идеи нововенской школы как в теоретических работах, так и благодаря своей дирижерской деятельности. С 1944 года он давал частные уроки молодым композиторам из Парижской консерватории, жаждавшим узнать тайны додекафонной техники.

Среди учеников Лейбовица были Пьер Булез, Серж Нигг, Ханс Вернер Хенце, Андре Казанова, Антуан Дюамель, Мишель Филиппо, Иветт Гримо, Жан-Луи Мартине и др. Многие из них полагали, что именно Лейбовиц открыл те перспективы, в которых нуждалось молодое поколение, стремившееся «вырваться из вызванной войной стагнации и нагнать потерянное время» [25, 145]. Серж Нигг сравнивал Лейбовица с песчинкой, «которая изменила направление музыкального развития в XX веке», и указывал: только благодаря силе своего характера и дару убеждения Лейбовиц смог уверить представителей новой музыки, «что додекафония была именно тем направлением, которое следовало выбрать» (цит. по: [там же, 146]). Ханс Вернер Хенце считал Лейбовица олицетворением новой музыки, а композитор Ханс Ульрих Энгельманн искренне верил, «что музыкальный экзистенциализм уже очень близок» [17, 52].

¹ Так, по словам Р. Тарускина, Аарон Копленд по прочтении книги «был потрясен ее “догматичным” и “фанатичным” тоном» [27, 16].

Спустя всего два года в Германии появился труд, получивший культовый статус не только в музыкальной, но и культуроведческой среде, — «Philosophie der neuen Musik» («Философия новой музыки», 1949) Теодора Адорно, — в котором был сформирован новый взгляд на возвышенное в музыкальном искусстве. Предлагая развернутый критический анализ двух композиторских практик, нововенской и неоклассицистской, — выраженных в метафорах прогресса и реставрации соответственно, — автор в то же время недвусмысленно декларировал, что в условиях сложившейся культурной индустрии лишь шёнберговская школа благодаря своему нонконформистскому духу способна выполнить миссию искусства, разоблачив «ложное сознание». Через работы Адорно идея прогрессивного становится одной из центральных эстетических категорий.

Итак, послевоенная Европа была охвачена серийным бумом. Непременность серийного письма для новейшей музыки превратилась в догму — факт, который с фанатичной силой запечатлен в бескомпромиссном утверждении Булеза: «Всякий музыкант, который не почувствовал — мы не говорим “не понял”, а именно “не почувствовал” — необходимость додекафонного языка, БЕСПОЛЕЗЕН. Поскольку всё его творчество не достигает потребностей своей эпохи» (цит. по: [8, 25]).

Размышляя о причинах серийного бума в послевоенной Европе, американский музыковед Р. Тарускин полагает, впрочем, что авторитет Адорно или Лейбовица, едва ли сыграл в этом процессе определяющую роль. Более важным он считает социокультурный фактор. Обе фигуры лишь выразили то, что ощущалось повсеместно: «двенадцатитоновая музыка стала символом сопротивления <...> и, шире, символом творческой свободы. <...> Серийная музыка также рассматривалась многими как символ неподкупной чистоты именно потому, что была (используя советский термин) такой “формалистской”. Поскольку она, казалось, имела дело лишь с “чисто музыкальными” отношениями структуры, а не с “экстрамузыкальными” способами выражения, это была музыка, не приспособляемая к целям пропаганды» [27, 16–17].

2. *Международные летние курсы в Дармштадте.* Жажда культурного обновления, пожалуй, наиболее сильно сказалась в Германии, стране, в которой в предвоенный и военный периоды гонениям и преследованиям подвергся весь цвет художественной элиты. В 1946 году в небольшом немецком городке Дармштадте благодаря усилиям Вольфганга Штайнеке были учреждены международные летние курсы новой музыки (Internationale Ferienkurse für Neue Musik), которые довольно скоро превратились в открытый форум для обмена мнениями по проблемам современной композиции. В проспекте первых курсов особо подчеркивалось стремление раздвинуть границы культурной жизни, открыть «просторы, неизвестные новому поколению немецких музыкантов» [10, 144]. Акцент на интернациональном характере был сделан далеко не случайно. Для немцев в тот период было особенно важно освободиться от духовных пут Третьего Рейха, и в первую

очередь — от всяких национальных заблуждений. Эта интернациональная идеология составила одну из важнейших основ сериальной эстетики, которая по большому счету постулировала отказ от феномена национального в искусстве, что имело свои серьезные последствия. Так, финский композитор Э. Салменхаара вспоминал, что «в Дармштадте одинаково звучали все — как немцы, японцы, американцы, корейцы, так и финны» [23, 336].

Первоначальной миссией летних курсов новой музыки, помимо образования молодых композиторов, было возвращение «культуры изгнанных и преследуемых» [10, 144]. Сочинения Хиндемита, Стравинского, но прежде всего нововенцев, вошли в репертуар музыкальных фестивалей. Освоение молодым поколением их произведений позволило восстановить линию музыкального развития, прерванную политическими событиями и военной катастрофой.

Учреждение дармштадского института имело огромное значение для истории новейшей музыки. Дармштадт оказался площадкой международного общения и дискуссий, в ходе которых рождалось новое сознание, новое мышление.

3. *Аналитические семинары Мессиана.* В 1941 году, по возвращении из лагеря для военнопленных Шталаг в Герлице, Оливье Мессиаан был приглашен в Парижскую консерваторию преподавать гармонию. С 1943 года он начал давать частные уроки по анализу на квартире своего друга, композитора Ги Бернар-Делапьера. В числе первых учеников были композиторы Пьер Булез, Серж Нигг, Жан-Луи Мартине, Морис Ле Ру, Жан Барраке, Мишель Фано, пианистки Ивонн Лорио и Иветт Гримо². Узнав об этих уроках, директор консерватории Клод Дельвенкур добился разрешения организовать в консерватории специальный «Cours d'Esthétique», который открылся в 1947 году под руководством Мессиаана. Сам композитор впоследствии характеризовал свой курс как класс «суперкомпозиции». В беседе с Клодом Самюэлем он подчеркивал, что уникальность его аналитических семинаров была связана в первую очередь с изучением ритма. Особенность состояла также в том, что тематический план не был постоянным, ежегодно менялся и обновлялся.

Содержание аналитической части занятий с 1942 по 1952 годы попытался реконструировать Марк Деларе в статье, специально посвященной данному вопросу [15]. Исследуемый материал был чрезвычайно обширен. Здесь и мессы Машо, и пассионы Баха, и симфонии Моцарта и Бетховена, и сочинения Дебюсси, Равеля, Онеггера, нововенцев, Стравинского, а также собственные композиции. При анализе внимание уделялось ритму, мелодии, гармонии, оркестровке и форме. Выбор произведений был свободным, исторической хронологии Мессиаан не всегда придерживался. На занятиях одновременно могли рассматриваться пьесы, принадлежащие различным периодам и стилям, при этом Мессиаан нередко стремился обнаружить

² То есть фактически те же лица, что посещали занятия Лейбовица.

родство между ними. Так, из писем К. Гуйвартса к кузине Мие Грехе следует, что на уроках Мессиа́на с легкостью переходил от «Героической» Бетховена к «Лирической сюите» Берга или от бетховенской «Пасторальной» к «Весне священной» Стравинского³.

Мессиа́н оказался одним из одареннейших педагогов. Он уважал мнение и индивидуальность каждого студента, поощрял к поиску собственных путей в музыке. Его аналитические семинары вдохновляли, побуждали к спорам и дальнейшим размышлениям, за пределами класса. Он не навязывал собственную эстетику, но давал импульсы, побуждал к открытиям и новым идеям.

Большое значение для молодого поколения композиторов имели ритмические анализы Мессиа́на, в частности, анализ «Весны священной» Стравинского⁴, а также ритмические идеи, сформулированные в трактате «Technique de mon langage musical» («Техника моего музыкального языка»), опубликованном в 1944 году. К основополагающим принципам ритмической техники Мессиа́на относились: добавочная длительность, приводящая к иррегулярности; различные способы увеличения и уменьшения ритмических ячеек; необратимые палиндромные структуры; перестановка длительностей; техника «ритмических персонажей»; всевозможные виды полиритмии (ритмические каноны). По сути, именно аналитические семинары Мессиа́на «внушили» молодым композиторам идею автономности ритмических структур, их независимости от высотности.

Влияние аналитических импульсов Мессиа́на на молодое поколение композиторов-сериалистов было действительно велико. Так, Марк Деларе замечает: «Подтвердить влияние мессиа́новского анализа “Весны священной” на композиторскую работу, например, Штокхаузена и Булеза, означает переписать историю развития сериальной музыки местами заново» [15, 94]. Многие из учеников признавались, что занятия у Мессиа́на были настоящим откровением. Так, Карел Гуйвартс в различных статьях и беседах указывал, что Мессиа́н разработал совершенно новую концепцию анализа, где избегались традиционные понятия (такие как мотив, тема, разработка и т. п.), а во главу угла ставилось обнаружение *материала*, «из которого создана музыка» [19, 233]. В беседе с Жанин Хендрикс он даже подчеркнул, что его соната для двух фортепиано (1950–1951), один из первых опытов сериальной композиции, стала выводом из того, что обсуждал на своих занятиях Мессиа́н. «Я участвовал в аналитических семинарах Мессиа́на с самого начала, с 1947 года, — рассказывал Гуйвартс. — До 1950 года я познакомился там с новым взглядом на феномен звука. Звук

³ Например, 4 декабря 1947 года он пишет: «На следующей неделе мы начинаем у Мессиа́на с Мессы h-moll, “Страстей по Матфею”, “Царя Давида” и “Юдифи” Онегера, а именно со всех четырех сразу. Он всегда обсуждает различные произведения, которые обнаруживают одну или несколько общностей» (цит. по: [15, 91]).

⁴ Размещен во втором томе его «Traité de rythme, de couleur, et d'ornithologie» («Трактат о ритме, цвете и орнитологии»).

и его параметры — тема, входившая в число тех, о которых не говорили ни в одной высшей школе музыки во всем мире. Мессиян, таким образом, оказался великим новатором, потому что он приблизился к звуку как феномену с различными параметрами. Наряду с этим я лично проанализировал много партитур Веберна, потому что Веберн в те годы околдовал меня чрезвычайно. <...> Соединение способов мышления Мессияна и Веберна привело меня к тому, чтобы распространить серийный образ мыслей на другие параметры звука. До того я всё это относил только к высотам. Для меня было очевидно, что этот способ мышления можно применить и к другим параметрам звука, и в сонате для двух фортепиано я просто попытался это осуществить. Тогда это было столь очевидно, что я еще не осознавал того, что я сделал нечто совершенно новое» [19, 471].

Многое из аналитических занятий Мессияна вынес и Жан Барраке. Так, в его знаменитой сонате для фортепиано (1952) конструктивными единицами ритмической области выступают ячейки, которые подвергаются различным преобразованиям. Приемы ритмического варьирования, такие как увеличение и уменьшение, добавление и изъятие точки, иррационализация ритма, распушение и стяжение длительностей, а также разнообразные виды ритмических канонов и наложений (наложение ритмического ряда на его нерегулярное увеличение, на его обращение и т. п.) свидетельствуют о полном усвоении композитором ритмической теории Мессияна.

Карлхайнц Штокхаузен развил ритмические идеи Мессияна в области иррациональных величин, усложнив их до невероятной степени. Так, в *Klavierstück I–IV* изощренность ритмических структур связана с постоянным использованием неравномерного деления длительностей, образующих различные ритмические пропорции, обозначаемые посредством числовой дроби (11:10, 7:5, 13:12 и т. п.).

Но, пожалуй, наибольшее воздействие ритмические новации Мессияна оказали на Пьера Булеза. В беседе с Клодом Самюэлем Мессиян назвал Булеза своим наследником в области ритма, а также отметил, что в этой сфере он опередил всех современных композиторов. Действительно, влияние Мессияна можно обнаружить и в музыкальном творчестве, и в теоретических работах Булеза. Н. Петрусева указывает: «Булез воспринял мессияновский метод и существенно обогатил его в своих произведениях. Так, во Второй фортепианной сонате Булеза совпадение или несовпадение высотного или ритмического параметров формирует внутренний рельеф форм. В форманте “Парантез” из Третьей фортепианной сонаты первый троп является ничем иным как неточным увеличением и одновременно уменьшением предыдущего обязательного пассажа. В форманте “Текст” одновременное увеличение и уменьшение ритмических ячеек является нормой» [6, 248]. Ритмические достижения Мессияна неоднократно упоминаются в различных статьях Булеза («Предложения», «Мессиян: Утопические годы» и др.), где он подтверждает их значимость для собственного

творчества. Кроме того, аналитические методы обоих композиторов также обладают схожими чертами⁵.

Размышляя о путях развития современной музыки, Булез в своих ранних теоретических работах выделил два направления новаторских поисков, которые велись в музыке первой половины XX века. Одно из них было связано с преобразованием звукового мира, другое касалось ритма. Обновление звуковысотной сферы осуществили нововенцы, ритмической — Стравинский и Мессиа́н. Однако искания этих музыкантов не пересекались, что и привело к феномену, который Булез назвал диссоциацией. Данное явление, по его мысли, обусловило эволюцию каждого структурного компонента и отчасти объяснило односторонность поисков упомянутых композиторов: «Чтобы прийти к этим ритмическим открытиям, Стравинский, без сомнения, испытывал потребность в более простом и податливом материале, чтобы экспериментировать на нем; Веберн располагал большими возможностями для продвижения морфологии, не занимаясь сверх меры ритмическими структурами» (цит. по: [8, 27]).

Для создания новой музыкальной грамматики Булез считает необходимым объединить идеи Мессиа́на и шёнберговской школы⁶. И если в 1948 году он предлагает «интегрировать ритм в полифонию», то есть автономизировать «ритмический план, устремленный к совершенной “атональности”» [там же, 13], то в 1952 году манифестирует распространение серийного принципа на четыре сферы звука (высота, длительность, интенсивность, тембр), на иные интервалы, нежели полутон (микрохроматика, звуковые комплексы), на взаимосвязь рядов, побуждает искать эквиваленты серийным преобразованиям на каждом уровне и, наконец, призывает «расширить эту морфологию до связной риторики» [там же, 28].

Таким образом, к 1950 году, «нулевому пункту музыкальной истории», молодое поколение твердо усвоило, что 1) «после открытий нововенцев какая-либо композиция немислима вне серийных изысканий» [2, 89]; 2) ритмическую область следует рассматривать как автономную и продолжать эксперименты, начатые Стравинским и Мессиа́ном; 3) необходимо синтезировать достижения Веберна и Мессиа́на.

4. *Новое отношение к нововенской школе: «богоявление Веберна»*⁷. Важнейшим фактором становления сериализма оказался так называемый «веберновский культ». Зарубежные исследователи долгое время пытались понять, каким образом композитор, музыка которого в послевоенное время была мало известна, поскольку его сочинения фактически не исполнялись и не записывались, оказался окружен почти мифическим ореолом. М. Ж. Грант полагает, что зачарованность Веберном во многом была

⁵ Подробнее об этом см. в работах Н. Реновой: [7; 8].

⁶ Обратим внимание, что те же идеи выдвигает и К. Гуйвартс, реализова их в собственном творчестве (соната для двух фортепиано).

⁷ Фраза, которой открывается статья Булеза «Incipit» (1954). См.: [12, 273–274].

связана с «прозрачностью его партитур, а не их слышимым содержанием» [18, 104]. Иными словами, Веберна больше анализировали, чем слушали. Действительно, сериалисты уделяли особое внимание тем сочинениям, которые являлись наиболее совершенными и кристальными с конструктивной точки зрения (симфония ор. 21, вариации для фортепиано ор. 27). По словам М. Грант, это означало, что молодое поколение больше интересовалась методологией, чем сама музыка [там же].

Изменение отношения к Веберну в послевоенный период во многом было спровоцировано уже упомянутой книгой Лейбовица «Шёнберг и его школа», в которой содержалось глубокое *аналитическое исследование* музыки композитора⁸, а также оценивалась его роль для будущего музыкального искусства. Веберн рассматривался как «воплощение самой радикальной стороны Шёнберга» [22, 210], как музыкант, который взялся «за решение самых фундаментальных проблем развития музыки» [там же, 251]. Сравнение двух шёнберговских учеников, Лейбовиц писал: «...в то время как гений Берга всегда стремился установить связь между открытиями Шёнберга и прошлым, используя “ретроактивные” элементы в шёнберговской работе, гений Веберна был озабочен возможностями для будущего, заложенными в этой работе, и преуспел в проектировании ее наиболее новых и радикальных элементов» [там же, 190]. Для Лейбовица творчество Веберна в своей чистоте, экономии средств, лаконизме, строгости, в желании явить сам внутренний смысл музыки представляло новую фазу развития серийной техники. Из шёнберговского музыкального языка Веберн сделал наиболее радикальные выводы, и потому именно с его именем связывалось обновление музыки.

Несмотря на приведенные высказывания, Лейбовиц, впрочем, ни в коей мере не умалял заслуг Шёнберга в создании нового музыкального языка. Для него, так же как и для Адорно⁹, преемственность 12-тоновой техники с исторической традицией была очевидна. Но именно эту связь категорически отвергали молодые композиторы-сериалисты. Музыка Шёнберга и Берга, по их мнению, была чересчур обременена наследством позднего романтизма и экспрессионизма.

Пересмотр отношения к нововенцам наиболее ярко заявил о себе в статьях молодого Булеза. В заметках 1948 года Шёнберг и Берг критикуются им

⁸ Книга состояла из пяти частей, четвертая посвящалась Веберну и называлась «Антон Веберн. Осознание будущего в современной музыке».

⁹ Отношение Адорно к Веберну, впрочем, заметно отличалось от лейбовицевского. Философ критиковал кумира сериалистов за излишнюю фетишизацию материала. «В до странности инфантильной вере в природность музыки, — писал он, — материал наделяется способностью породить из себя музыкальный смысл. Но как раз сквозь такую веру проглядывает астрологический идол: интервальные отношения, в соответствии с которыми упорядочиваются двенадцать тонов, смутно почитаются как формулы космоса. “Самодельный” закон рядов поистине превращается в фетиш в момент, когда композитор начинает полагаться на то, что этот закон имеет смысл в самом себе» [1, 190].

за приверженность классической метрике, индифферентность к проблемам ритма [8, 6]. Не скупясь на экспрессивные по тону замечания, Булез называет Берга «крайней точкой в поствагнерианской генеалогии», «последним цветком из оранжереи постромантизма» (цит. по: [там же, 16, 19]). То, что для Лейбовица и его последователей было вполне приемлемым, — гибридизация тональности с додекафонией, — для Булеза вело к «недопустимым несоответствиям» [там же, 20], поскольку соединение разных материй никогда не обеспечит единство и прочность конструкции.

В статьях 1952 года («Шёнберг мертв», «Возможности»), ставших в определенном отношении программными для новейшей музыки, Булез провозглашает устарелость шёнберговской эстетики, приверженной «постыдным пережиткам» прошлого. Он вскрывает непоследовательность композиторских интенций: морфологические открытия были сделаны лишь для того, чтобы создавать произведения, аналогичные тем, что «остались в едва покинутом звуковом мире» [2, 87], иными словами, музыка, порожденная новым серийным принципом, организовывалась посредством старой риторики¹⁰. Булез обвиняет Шёнберга «в глубинном непонимании серийных функций как таковых» [там же, 88]. Феномен серии рассматривался Шёнбергом исключительно как «регулирующий инструмент», как средство контроля хроматического письма, и поиски композитора велись односторонне, не затрагивая иных параметров музыкального языка. Булез призывает признать неудачи и заблуждения Шёнберга и идти по новому пути, указанному Веберном, «опираясь на порождение структуры из материала» [там же, 89].

Веберну отводится исключительное место в эволюции музыкального мышления. Булез называет его «преддверием новой музыки», «властителем дум для целого поколения» [там же, 105]. Веберн оказался единственным музыкантом, увидевшим новые возможности серии, ее структурный потенциал и сумевшим разрешить противоречия грамматики и стилистики.

Итак, новое поколение привлекли в Веберне стилистическая чистота, ясность, концентрированность музыкального высказывания, а также, прибегая к языку К. Гуйвартса, «использование звукового материала как средства для реализации структурных сплетений» [19, 138], которое предполагало объективацию особого рода, когда «не человек, но “способ бытия” должен управлять звуками», когда «музыка становится образом сущности, а композитор — ремесленником звуков» [там же].

Постижение специфичности веберновской рецепции сериалистами подводит нас ко второму из поставленных в начале статьи вопросов — *почему* возник сериализм? В зарубежном музыкознании на этот счет существовали различные точки зрения. Так, в свое время достаточно популярной

¹⁰ Между прочим, довольно жесткие и беспощадные замечания на этот счет можно встретить и у Адорно. Так, в «Философии новой музыки» он замечает: «Шёнберг насилует ряд. Он сочиняет додекафоническую музыку так, словно никакой двенадцатитоновой техники не существует» [1, 190].

была так называемая «тоталитарная теория», согласно которой сериальный контроль над параметрами оказался наследством фашистской политики. В 1950–1960-е годы от подобных предрассудков открещивались многие. Так, Г. Аймерт сетовал: «В настоящее время у легкомысленных критиков вошло в моду писать, что систематическое “управление” музыкальным материалом идентично с террористической властью в тоталитарных политических системах <...>, один такой “социальный критик” музыки фактически приписал двенадцатитоновой системе способность произвести подробную программную музыку, чьей подходящей аналогией были бы концентрационные лагеря, механические цеха и мир Кафки <...>. Слушать музыку, в которой есть систематический порядок, и слышать в ней копию политическому тоталитаризму, столь же глупо, как апеллировать к “природе”, когда то, что в действительности подразумевается, есть учебник гармонии» [16, 9].

Показательно, что некоторые композиторы, испытавшие воздействие сериализма в 1950–1960-е, в более позднее время критиковали его в терминах той самой «тоталитарной» теории. Например, Э. Раутаваара, создатель единственного в Финляндии целиком сериального сочинения («*Arabescata*»), в ряде статей 1970-х годов научно-аналитическое направление западноевропейской музыки называет «бессильным», определяя его неким самодостаточным «округом, в котором Пьер Булез был возведен до положения Папы Римского» (цит. по: [26, 110]). Арнольда Шёнберга он сравнивает со «структурной полицией», Антона Веберна со «структурным Гестапо», а Дармштадт с Бухенвальдом, «где композитор был вынужден подвергнуться мазохистским экзерсисам (например, под страхом смерти избежать всех приятных гармоний), преследовать, подобно охоте на ведьм, демона тональности <...> и кроме того связаться с математикой (в которой он ничего не смыслил) и написать “исследования” и “объяснения”» [там же, 109].

Среди иных версий происхождения сериализма Р. Бриндль называет наметившуюся в 1940-е годы тенденцию математического подхода к искусствам. Он ссылается в этой связи на получивший популярность в США труд «Система музыкальной композиции Шиллингера» (1946), в котором предлагался научно-ориентированный взгляд на композиторскую технику¹¹. Хотя данная работа вряд ли могла оказать какое-то влияние на западноевропейских композиторов, все же замечание музыковеда представляется весьма существенным. Дело в том, что союз музыки и математики постулировался в иной, куда более значимой для послевоенного поколения книге. Речь идет об «Игре в бисер» Г. Гессе. Сочинение, в котором были поставлены вопросы духовных устремлений эпохи, их истинности и ценности, обозначило ряд важных пунктов для сериальной эстетики. Прежде всего отметим, что «Игра в бисер» оказала огромное влияние на формирование

¹¹ Более подробно об этой книге см. в работах Е. М. Ивановой [4; 5].

эстетического сознания молодого Кархайнца Штокхаузена¹². Для него эта книга стала неким откровением, раскрывшим суть истинного духовного призвания. Принципы нового языка, «языка знаков и формул, где математике и музыке принадлежали равные доли и где можно было, связав астрономические и музыкальные формулы, привести математику и музыку как бы к общему знаменателю» [3, 229], были осмыслены композитором через законы комбинаторики, ротации, пермутации и иные сериальные процедуры.

«Игра в бисер» неоднократно упоминается в письмах Штокхаузена к Гуйвартсу. Хотя последний не разделял восторженного энтузиазма друга по поводу данного сочинения, поскольку описанная Гессе «идеальная» духовная жизнь, обладала, по его мнению, изрядной долей высокомерия, все же ему показалась достаточно привлекательной идея духовного синтеза: «Мне представилось, что мы достигли стадии, в которой музыка прекратит быть музыкой и математика не будет больше отделима от философии. Пожалуй, мы уже вступили в эту фазу» [19, 311].

Таким образом, сериалистов привлекла идея синкретизма науки и искусства. Оба, и Гуйвартс, и Штокхаузен, увидели в преодолении границ специализаций один из исходных пунктов нового музыкального мышления.

Между тем в 1947 году свет увидело еще одно фундаментальное произведение — книга Томаса Манна «Доктор Фаустус», ставшая одной из ключевых в литературе XX века. Рожденная в атмосфере Второй мировой войны и обозначенная самим автором как «роман эпохи», «роман конца», она предлагала беспощадный анализ духовного состояния немецкой культуры, вскрывая трагедию искусства и художника в современном мире. В высшей степени показательно, что в «Докторе Фаустусе» Манн связал искусство и, в частности, музыку с чувством вины. Глубокий духовный кризис и последовавшая за ним катастрофа не в последнюю очередь обуславливались, по его мнению, абсолютизацией духовного начала, герметизмом искусства, его оторванностью от традиций, высокомерием интеллекта и гордыней художника. Стремясь избавить музыку от чувства вины, новая сериальная эстетика, однако, парадоксальным образом лишь упрочила перечисленные только что свойства. Не случайно Адорно на семинаре по композиции в Дармштадте (1951) после ожесточенной дискуссии с Штокхаузенем по поводу духовной сущности сонаты для двух фортепиано Гуйвартса сравнил обоих музыкантов с героями «Доктора Фаустуса», назвав их Адриан Леверкюн и его фамулус.

Причины появления сериализма широко обсуждались самими его адептами. И здесь многие оказались единодушны в том, что стало решающим в возникновении нового мышления: молодое поколение жаждало оказаться во времени, не отягченном следами прошлого.

¹² Этому вопросу посвящена книга Кристофа Блумредера, материалом которой послужили письма Штокхаузена к Гессе и Гуйвартсу, а также его статьи и высказывания. См.: [11].

Так, К. Гуйвартс писал, что сериализм, по сути, отразил общее стремление преодолеть ощущаемый повсеместно хаос и создать новый порядок. На вопрос Мартина Ценка, оказались ли 1945–1950 годы реакцией на роковые последствия Второй мировой войны, композитор ответил положительно: «Мы были очень твердо убеждены в том, что невозможно дольше жить в мире, как мы это испытали. Начало нулевого пункта было настоящей потребностью в проекте нового мира, нового языка, нового визуального представления, и необходимо было все начать с нулевого пункта заново» [19, 448].

Созвучное этому высказывание сделал Ханс Вернер Хенце: «В те послевоенные годы никто не верил, как это было возможно для страны упасть настолько низко — в бесчестие, которое не отмоют века. Старшие композиторы заверили нас, что музыка абстрактна, не связана с обыденной жизнью, и что в ней заключены неизмеримые и неотделимые ценности (и именно поэтому нацисты подвергли цензуре те современные произведения, которые стремились достичь абсолютной свободы). <...> Все теперь должно быть стилизовано и абстрагировано: музыка рассматривалась как игра в бисер, окаменелость жизни. На повестке дня возникла дисциплина. Благодаря дисциплине музыку можно было снова поставить на ноги, хотя никто не спрашивал, зачем. Дисциплина позволила появиться форме; правила и параметры были для всего» [20, 40].

Таким образом, характерными чертами этого периода стали антисубъективизм, антигуманизм (или то, что Ю. Холопов назвал «девальвацией антропоцентризма»), эстетика *tabula rasa*. Создавая новый порядок, необходимо было освободиться от чувств, переживаний, искоренить индивидуальное, ведь перед лицом случившейся катастрофы вера в человека потеряла всякий смысл, человек оказался беззащитен перед самим собой. Осознанное отречение от истории, традиций, культурной памяти, вдохновения¹³ было возведено в ранг официальной эстетики. К 1950 году композиция перестала восприниматься как проявление чего-то личного. Стремление к объективности приобрело максималистский характер. Гуйвартс вспоминал, что в тот период написание музыки даже стало казаться чем-то «вторичным», сущностью сочинения представлялся проект, реализацию которого можно было доверить и другим композиторам. Иными словами, молодое поколение захватила идея «обезличенного механизма». Впрочем, эстетический фундамент у сериальных композиций все же не был единым. Если Булез рассматривал свои «Структуры 1а» как чистый эксперимент в отношении границ музыкального автоматизма¹⁴, то, например, для Гуй-

¹³ В статье «Расширение и ограничение серийной техники» Эрнст Кшенек указывает, что сериалисты перестали доверять своему вдохновению именно потому, что «на самом деле оно не столь невинно, как кажется, а обусловлено огромным количеством воспоминаний, традицией, обучением и опытом» [21, 228].

¹⁴ В беседе с Селестином Дельежем он признавался: «Я хотел использовать потенциал данного материала, чтобы узнать, как далеко может зайти автоматизм музыкаль-

вартса новый метод мышления оказался средством, способным передать ощущение вечного и неизменного, вневременного абсолютного бытия.

Безусловно, как всякие идеологи, строители «дивного нового мира» были бескомпромиссны и категоричны в своих суждениях, подчас пребывая в плену множества иллюзий. И все же именно сериализм открыл новую эру в музыкальном искусстве, кардинально изменив эстетические парадигмы XX века.

ных отношений с индивидуальным изобретением, проявляющимся лишь в некоторых очень простых формах диспозиции, касающихся, например плотности» [13, 55].

Литература:

1. *Адорно Т.* Философия новой музыки. М.: Логос, 2001. 352 с.
2. *Булез П.* Ориентиры I. Вообразать. Избранные статьи. М.: Логос-Альтера; Esse homo, 2004. 200 с.
3. *Гессе Г.* Степной волк. Игра в бисер: Романы; Рассказы и очерки: пер. с нем. М.: Пушкинская библиотека; АСТ, 2003. 778 с. (Золотой фонд мировой классики).
4. *Иванова Е. М.* Применение техники композиции И. Шиллингера в ранних произведениях Э. Брауна // *Общество. Среда. Развитие (Terra Humana)*. 2012. № 3. С. 166–170.
5. *Иванова Е. М.* Иосиф Шиллингер о музыкальном ритме // *Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена*. 2014. № 171. С. 131–141.
6. *Петрусева Н.* Пьер Булез. Эстетика и техника музыкальной композиции: Исследование. М.; Пермь: Реал, 2002. 352 с.
7. *Ренева Н. С.* Оливье Мессиаен — Пьер Булез: аналитическая эстафета // *Век Мессиаана: сборник статей*. Москва: НИЦ «Московская консерватория», 2011. С. 194–213.
8. *Ренева Н. С.* Музыкально-теоретические взгляды молодого Пьера Булеза (на материале книги «Записки подмастерья»): дис. ... канд. иск.: 17.00.02: в 2-х т. М., 2014. 249, 155 с.
9. *Холопов Ю.* Новые парадигмы музыкальной эстетики XX века [Электронный ресурс] / Онлайн-библиотека Ю. Н. Холопова. URL: <http://www.kholopov.ru> (дата обращения: 24.10.2016).
10. *Хоммель Ф.* Провинция — мир: Дармштадт и его «Кранихштайнский» институт // *Музыкальная культура в Федеративной Республике Германия*. Kassel: Gustav Bosse Verlag, 1994. С. 143–148.
11. *Blumröder C.* Die Grundlegung der Musik Karlheinz Stockhausens. Stuttgart: Franz Steiner Verlag, 1993. 193 S.
12. *Boulez P.* Relevés d'apprenti. P.: Editions du Seuil, 1966. 385 p.
13. *Boulez P.* Conversations with Celestin Deliege. L.: Eulenburg Books, 1976. 123 p.
14. *Brindle R. S.* The New Music: The Avant-garde since 1945. N. Y.: Oxford University Press, 1987. 222 p.
15. *Delaere M.* Das Analyseseminar Olivier Messiaens und die Entwicklung der seriellen Musik um 1950 // *Musikwissenschaft zwischen Kunst, Ästhetik und Experiment: Festschrift Helga de la Motte-Haber zum 60. Geburtstag*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 1998. S. 89–104.
16. *Eimert H.* Von der Entscheidungsfreiheit des Komponisten // *Die Reiche: Bd. 3: Musikalische Handwerk*. Wien: Universal Edition, 1957. S. 5–12.
17. *Engelmann H. U.* Zur Genesis der «Darmstädter Schule» (1946...) // *Von Kranichstein zur Gegenwart. 50 Jahre Darmstädter Ferienkurse*. Stuttgart: DACO Verlag, 1996. S. 50–54.
18. *Grant M. J.* Serial music, serial aesthetics: Compositional Theory in Post-War Europe. N. Y.: Cambridge University Press, 2005. 284 p.

19. *Goeyvaerts K.* Selbstlose Musik. Texte — Briefe — Gespräche / Eingeleitet und herausgegeben von Mark Delaere. Köln: Edition MusikTexte, 2010. 560 S.
20. *Henze H. W.* Music and Politics: Collected Writings 1953–81. Ithaca: Cornell University Press, 1982. 286 p.
21. *Krenek E.* Extents and Limits of Serial Techniques // The Musical Quarterly. Vol. 46 (1960). №2. P. 210–232.
22. *Leibowitz R.* Schoenberg and His School: The Contemporary Stage of the Language of Music. N. Y.: Da Capo Press, 1975. 303 p.
23. *Salmenhaara E.* Löytöretkiä musiikkiin: Valittuja kirjoituksia 1960–1990 / toim. Kalevi Aho. Helsinki: Gaudeamus, 1991. 390 s.
24. *Samuel C.* Entretiens avec Olivier Messiaen. P.: Belfond, 1967. 236 p.
25. *Schürmann-Zehetner Y.* René Leibowitz: Ein Pionier für die Musik des 20. Jahrhunderts: der Dissertation ... Dr. phil. Wien: Universität Wien, 2010. 574 S.
26. *Sivuoja-Gunaratnam A.* Narrating with Twelve Tones: Einojuhani Rautavaara's First Serial Period (ca. 1957–1965). Helsinki: Suomalainen tiedeakatemia, 1997. 272 p.
27. *Taruskin R.* Music in the Late Twentieth Century. N. Y.: Oxford University Press, 2009. 610 p.