

В рубрике «Из неопубликованного научного наследия Ю. Г. Кона» в этом и двух последующих номерах журнала вниманию читателей представляется крупное исследование учёного, посвящённое композиторским техникам послевоенного авангарда. Написанное в конце 1980 – начале 1990-х годов оно в полной мере соответствовало запросам музыкознания того времени. Накопившиеся факты, многочисленные аналитические работы, касающиеся авангарда в целом и композиторских техник, в частности, требовали оценки и осмысления. После издания в 1976 году комментированного перевода на русский язык труда Ц. Когоутека «Техника композиции в музыке XX века» появились обобщающие работы отечественных музыковедов — коллективная монография Д. В. Житомирского, О. Т. Леонтьевой и К. Г. Мяло «Западный музыкальный авангард после Второй мировой войны» (1989), докторская диссертация А. С. Соколова «Музыкальная композиция XX века: диалектика творчества» (1992) и другие. Исследование Ю. Г. Кона создавалось в те же годы. Оно суммировало содержание его разработок, касающихся теоретических концепций и музыки А. Шёнберга, Я. Ксенакиса, П. Булеза, П. Шеффера, В. Лютославского и других авангардистов. Понимание сути композиторского творчества такого типа отмечено глубиной и индивидуальностью подхода, отличающего все теоретические концепции учёного. Его взгляды на феномен композиторской техники и причины её эмансипации в музыке XX века, а также на искусство авангарда не утратили своей актуальности. Введение в научный обиход труда Ю. Г. Кона, неопубликованного по неизвестным причинам, позволит углубить представления о природе и своеобразии исследуемого явления.

Юзеф Гейманович Кон (1920–1996) — музыковед,
доктор искусствоведения,
профессор кафедры теории музыки и композиции
Петрозаводская государственная консерватория
имени А. К. Глазунова
(Петрозаводск, Россия)

Józef G. Kon (1920–1996) — musicologist,
Dr.Sci. (Arts), Professor at the Department
of Music Theory and Composition
Petrozavodsk State Glazunov Conservatory
(Petrozavodsk, Russia)

УДК 78.03

DOI 10.61908/2413-0486.2026.47.3.1-21

КОМПОЗИТОРСКИЕ ТЕХНИКИ АВАНГАРДА 1950-х – 1970-х ГОДОВ. ЧАСТЬ I

Аннотация

Статья посвящена композиторским техникам послевоенного авангарда. Явление рассматривается комплексно: в историческом, культурном,

онтологическом, эстетическом аспектах. Акцентируется новое для XX века понимание слова «техника» как суммы нетрадиционных способов сочинения музыки, умения пользоваться заданными правилами, призванными обеспечить новизну звукового результата. Анализируются приёмы внешнего оформления музыкальной ткани, разнообразие которых сводится к немногим глубинным принципам, важнейшим из которых называется «эмансипация диссонанса». Поиски композиторских техник авангарда рассмотрены в аспекте двух противоположных тенденций: максимальной рационализации, математизации творческого процесса и полного отказа от логических оснований сочинительского умения. Особое внимание уделено воздействию на эти процессы внеевропейских культур.

Автор видит в послевоенном авангарде последний этап эпохи, начавшейся около 1600 года и знаменующий в плане языковых средств завершение и разложение большого исторического стиля.

Ключевые слова: музыкальная теория, авангард, композиторские техники, сциентизм, эмансипация диссонанса, додекафония, сериальность, алеаторика, внеевропейские музыкальные культуры

COMPOSITIONAL TECHNIQUES OF THE AVANT-GARDE OF THE 1950s–1970s.

PART I

Abstract

The article is devoted to the compositional techniques of the post-war avant-garde. The phenomenon is examined comprehensively: in historical, cultural, ontological, and aesthetic aspects. The focus is on the new understanding of the word “technique” for the 20th century — as a set of unconventional methods of composing music, the ability to use given rules designed to ensure the novelty of the sonic result. The article analyses the methods of external shaping of the musical texture; their variety is reduced to a few underlying principles, the most important of which is called “the emancipation of dissonance”. The search for avant-garde compositional techniques is examined in the context of two opposing trends: the maximum rationalization and mathematization of the

creative process, and the complete rejection of the logical foundations of compositional skill. Special attention is paid to the influence of non-European cultures on these processes.

The author sees the post-war avant-garde as the final stage of an era that began around 1600 and, in terms of linguistic means, marks the completion and disintegration of a major historical style.

Keywords: music theory, avant-garde, compositional techniques, dodecaphony, serialism, aleatoricism, scientism, non-European musical cultures, emancipation of dissonance

Слово «авангард» стало привычным для обозначения весьма многообразных явлений. Представители называемых этим термином школ и направлений склонны подчёркивать скорее различия применяемых ими способов сочинения музыки, чем отмечать общность своих поисков. Пожалуй, никогда прежде история музыки (как и история других искусств) не знала столько заявлений относительно новых путей и перспектив, относительно открытий новых, индивидуальных методов и приёмов, нового понимания музыкальной формы, новых композиторских техник. Может показаться, что авангард достиг необыкновенного разнообразия в сфере композиторских техник. Однако по мере удаления по времени от самого стремительного периода нагромождений (или лучше сказать — смены всевозможных новаций) становится всё более ясным, что это разнообразие кажущееся. На самом деле выдвинутые в 1950–1970-е годы предложения, касающиеся техники композиции, имеют общую почву, общую направленность. Она остается неизменной даже тогда, когда внешние приёмы могут показаться противоположными (об этом в дальнейшем будет сказано подробно).

Нельзя не обратить внимания на то, сколь часто во второй половине XX столетия применяется термин «техника композиции». В прошедшие времена тоже немало писалось о ремесленной стороне музыки. Ни одно другое искусство (пожалуй, за исключением архитектуры, включающей решение не только художественных, но и практических строительных задач)

не обросло такой разветвлённой теорией. Начиная с древнейших времён и до наших дней, было создано необозримое множество трактатов, учебных пособий, исследований о различных сторонах музыки. Эти труды освещали, как правило, свойства ушедших стилей и школ; реже они всё же шли в ногу со своим временем и обобщали современную им практику. История музыкальной теории почти не отмечает случаев рекомендаций неизведанных путей. Все — по крайней мере главные — наставления и учёные трактаты предполагали установившуюся традицию; они обучали или стремились обучать, следуя за опытом мастеров.

В противоположность более ранней музыкальной теории XX век выдвигает новые задачи. Если в начале столетия Шёнберг в своём «Учении о гармонии» (1911, 2-е издание 1922) основывается ещё на традиционных началах и лишь в небольшой мере затрагивает проблемы современной ему композиторской практики, то в дальнейшем положение меняется. Всё чаще появляются концепции композиторской техники, базирующиеся на весьма узком — индивидуальном или не более чем групповом — творческом опыте. В некоторых случаях это прямо признаётся автором, как в книге «Техника моего музыкального языка» О. Мессиана (здесь хотелось бы подчеркнуть слово «моего»). В других трудах претензия на всеобщность заявляется, но не достигает убедительного обоснования в виде стойких, получивших признание творческих результатов.

Стремление предвосхитить практику теорией особенно сильно сказалось в 1950–1970-е годы, годы бурного и шумного расцвета авангарда. Нет нужды напоминать, что сам термин именно в данное время получил оттенок непрочности, даже сомнительности, тесно связанных с быстротой смены направлений и техник, с теоретическими манифестами, декларациями. Отмеченная уже смена соотношения практики и теории, выдвижение этой последней на первое и определяющее место — всё это стало тогда одним из

существенных признаков авангардизма и имело прямым следствием поиск всё новых техник музыкальной композиции.

Нельзя не остановиться на том факте, что со времён античности слово техника не получало такого распространения как в XX веке, и именно у авангардистов. Древнегреческое τέχνη означало «умение», «ремесло», т. е. не просто сумму определённых приемов, а направленность на создание чего-то не только полезного, но и совершенного. В словаре современных музыкантов молчаливо подразумевается аналогичный смысл этого слова. Однако само разнообразие, многочисленность предлагаемых техник заставляют думать, что их роль в музыкальной композиции все же не совсем совпадает с той высотой понимания задач умения, какая свойственна была древним. Обилие композиционно-технических изобретений и предложений в 1950–1970-е годы — свидетельство того, что они из средств превратились в цель. Стремление быть непохожим на других толкало на изобретение новых техник и стало своего рода игровым началом в искусстве. Конечно, игровое начало и ранее присутствовало в музыке (как и в других искусствах). В некоторые эпохи оно проявлялось неприкрыто и отчётливо («загадочные каноны», опыты создания музыкальных игр и пр.). В XX веке игровое начало стало одним из признаков новых техник, что связано с общими эстетическими установками в искусстве авангарда.

Существенное различие между прежним и авангардским отношением к проблеме техники композиции, как уже указывалось, заключается в конечном счёте в самой роли теории. Мастерство композитора XIX и более ранних столетий основывалось на обобщении исторически сложившейся практики. Для авангардистов техника суть умение пользоваться заданными правилами, призванными обеспечить новизну звукового результата. Конечно, степень этого умения может быть неодинаковой. Но здесь важно то, что сами эти правила носят характер не столько эмпирический, сколько аксиоматический: они принимаются «без доказательств» и испытываются

после выработки. В самом подходе к такой постановке проблемы техники уже сказывается влияние времени с его преклонением перед точными науками и инженерными навыками.

Характерно, что создатель композиторской техники — додекафонии, послужившей отправным моментом для возникших тридцатью годами позже авангардистских опытов, Шёнберг ещё не придавал преувеличенного значения своему детищу. Отвергая термин «система», он настаивал на том, что нашёл не более чем «метод сочинения при помощи двенадцати, соотносящихся только друг с другом звуков» [14, p.218]. Он не раз подчёркивал, что нужно сочинять музыку, не заботясь о «системе», что учить следует не этой последней, а композиции как творческому процессу, в котором техника должна подчиняться смыслу.

Всё более распространявшееся, начиная с 1950-х годов, слово техника стало приобретать смысл, отличный от прежнего. В это время оно начало обозначать сумму таких приёмов сочинения музыки, которые решительно расходились с традиционными. И независимо от концепции Шёнберга все изобретенные авангардом системы или же, напротив, способы преодоления системности как таковой были прямо или косвенно связаны с додекафонией.

Нет сомнения, что именно двенадцатизвуковой метод композиции, разработанный Шёнбергом, был направлен на создание средств, позволяющих отказаться от ладотональности как главнейшего организующего фактора музыки¹. И, тем не менее, нельзя забывать о том, что додекафония, будучи собранием способов устранения ладотональности, не порывала с традиционными конструктивными началами, в частности, с устоявшимися формами. Тот факт, что проблема формы стала центральной,

¹ Здесь нет необходимости упоминать таких теоретиков и практиков двенадцатизвуковой системы композиции, как И. М. Хауэр, или о первых опытах практического применения всех двенадцати звуков Е. Голышевым и др. Это достаточно освещено в литературе, в частности, в статье Ю. Н. Холопова «Кто изобрел 12-тоновую технику?» [9].

фундаментальной трудностью, с которой столкнулась додекафония, не меняет этой ситуации. Двенадцатизвуковая техника (этот термин укоренился, несмотря на возражения Шёнберга) на первых порах в руках её создателя и его ближайших сподвижников в основном опиралась на устоявшиеся полифонические и гомофонные формы. И только значительно позже появление техник, выросших из додекафонии и разрушающих организацию музыкальной ткани, привело к утверждению новизны, претендующей в большей или меньшей мере на разрыв со всей музыкальной традицией. Естественно, такой радикализм оставил более ощутимый след в теории, чем в практике. В этом отношении авангард середины века добился успехов не больших, чем итальянские футуристы с их шумовой музыкой².

В поисках новых композиторских техник, столь характерных для авангарда 1950–1970-х годов, ясно намечены две противоположные тенденции. Первая состоит в устремленности к максимальной рационализации творческого процесса, вторая — к полному отказу от логических оснований сочинительского умения. В крайних своих проявлениях эти две тенденции выражаются, с одной стороны, в выдвижении идеала строжайшей регламентации технических правил, в их математизации, с другой стороны — провозглашено всемогущество случайности, не ограниченное даже интуицией композитора. Конечно, эти характеристики отражают экстремальные пределы рекомендуемых «авангардом» техник. Они почти не применялись настолько последовательно, чтобы можно было говорить о каких-либо практических результатах применения той или иной системы в «чистом» виде. Указанные две тенденции, будучи противоположными, возникли в рамках одного движения и что они отражали важные стороны умонастроений и духовной жизни Европы и Америки (впрочем, вовлекших в свою орбиту и представителей народов Азии).

² См.: Маринетти Ф. Т. «Манифест о музыке» [6]. Описание и положительная оценка опытов Л. Руссоло и Б. Прателла см. в книге: Prieberg F. K. «Musica ex machina. Über das Verhältnis von Musik und Technik» [12].

Если определять хронологию возникновения рационалистического и антирационалистического направлений музыкальных техник, следует отметить, что второе появилось несколько позже первого. Можно утверждать, что в этом состояла реакция на гиперрациональность техник, продолжающих линию, начатую додекафонией (об этом будет сказано подробнее в дальнейшем). В этом следует видеть противостояние двух начал, разделяющих европейскую культуру в эпоху научно-технической революции. В музыке, как и в других областях, нашли своё отражение оппозиции сциентизма и антисциентизма, культуры технической и культуры гуманитарной. Вера во всемогущество интеллекта — орудия, обеспечивающего поразительные успехи, которыми может гордиться «*homo faber*», — вскоре вступила в противоречие с жаждой непосредственных жизненных ощущений, в которых нуждаются «*homo ludens*», «*homo ornans*», «*homo symbolicus*».

По мысли создателя теории двух культур, английского учёного и писателя Ч. Сноу, люди (следовало бы добавить — творчески активные люди) делятся на представителей культуры технической и культуры гуманитарной³. В СССР эта идея породила в 1960-е годы довольно поверхностную полемику, известную под названием дискуссии «физиков» и «лириков». В настоящее время — и это достойно внимания — именно математики и физики призывают к преодолению такой антиномии. Но независимо от размышлений учёных и философов, следует отметить, что именно опыт музыкального авангарда ставит под сомнение правомерность теории двух культур (впрочем, не только музыкального авангарда, но и литературного, живописного и прочих). Музыка всегда достаточно полно опиралась на данные науки. Вспомним роль математики и физики в формировании музыкальной теории от Пифагора до наших дней, чтобы убедиться, как часто музыканты сочетали в себе обе культуры — научную и гуманитарную (если позволительно

³ См. книгу Сноу Ч. П. «Две культуры» [7].

применять эти термины для ранних исторических эпох). Но, возможно, никогда ранее это сочетание не проявляло себя с такой силой, как в музыкальном авангарде 1950–1970-х годов.

Если в эпоху античности, средних веков или ренессанса для объяснения принципов искусства — музыкального или изобразительного — привлекались математические, геометрические или арифметические методы, то они не выходили за пределы элементарных вычислительных операций. В противоположность этому некоторые техники композиции, предлагавшиеся и применявшиеся авангардом, основываются на достаточно сложном аппарате теории вероятности или теории игр (Я. Ксенакис), а также современной электроники. Но дело не в сложности приёмов. Важно то, что значительная доля реформ в области техники сочинения музыки базируется на точных науках, и тем самым тезис Сноу о непроходимой пропасти, разделяющей гуманитарную и техническую культуры, подвергается если не отрицанию, то сомнению.

Надо полагать, что на этот вопрос может дополнительный свет пролить осознание того факта, что и в других областях были учёные и люди искусства, соединявшие в своей деятельности интересы к обеим сферам. Рассказывать о них нет ни нужды, ни возможности. Тем не менее, стоит упомянуть имена тех, кто, несомненно, в период бурного становления авангарда оказывал заметное влияние на интеллектуальный климат и своих стран, и за их пределами. Таким был во Франции Г. Башляр, автор трудов по философии современной физики и работ, анализирующих литературное творчество в аспекте психологии («Психоанализ огня», «Поэтика пространства», «Лотреамон» и др.)⁴. Влияние Башляра остаётся весьма сильным в среде французских мыслителей, художников, его идеи отражаются на теоретических взглядах представителей авангарда. О роли структурализма

⁴ В 1987 году в русском переводе появился сборник работ Г. Башляра под названием «Новый рационализм» [1]. В книге помещены исследования по философии науки, а также две статьи об искусстве.

и, в частности, его крупнейшего представителя К. Леви-Стросса, писалось уже немало⁵. Тот факт, что его обильно цитируют французские композиторы и авторы теоретических трудов, трактующих о различные техники сочинения музыки, говорит сам за себя. Для структуралистов и равно близких им по некоторым взглядам П. Булезу и П. Шефферу (хотя музыкально-технические устремления самих этих композиторов в принципе противоположны) структурализм оказывается моделью их собственных теорий, трактующих музыку как своего рода язык, проводящих частные аналогии с естественными и искусственными языками.

В Западной Германии и Австрии в 1950–1960-е годы аналогичное сочетание методов математических и философско-гуманитарных наук образовало целую школу «математической эстетики» во главе с М. Бензе. В трудах этого автора, а также его учеников и сподвижников, к анализу искусства — прежде всего поэзии — широко применяются как статистические, так и аналитические математические методы (последние, в основном, отталкиваются от «меры красоты» Дж. Биркгофа)⁶. «Информационная поэтика» Бензе встретила понимание в западнонемецких философских и художественных кругах, причем не только молодого, но и старшего поколения. Показательно, например, отношение к работам Бензе столь значительного в Западной Германии поэта, прозаика и эссеиста, каким

⁵ Следует заметить, что Леви-Стросс проявлял живой интерес к музыке, в которой находил структуры, аналогичные мифам. По этому вопросу имеются многочисленные высказывания в его книгах «Структурная антропология» и особенно в четырёхтомном исследовании «Мифологическое». В последний том автором включена (ранее напечатанная в журнальном варианте) статья о «Болеро» М. Равеля. В ней обосновывается аналогия между музыкой и мифом (с музыкально-теоретической точки зрения — недостаточно убедительно).

⁶ Главный труд Бензе — «Эстетика» (четыре тома, 1954–1960). Сжатое изложение взглядов учёного содержит его книга «Теория текстов» (1962). Существенным результатом работы его группы является сборник статей «Математика и поэзия» (1965). Образцом применения методов «информационной эстетики» к анализу музыки может служить переведённая на русский язык статья В. Фукса «По всем правилам искусства», вошедшая в книгу: А. Моль, В. Фукс, М. Касслер «Искусство и ЭВМ» [8]. Общие проблемы исследования музыки математическими методами рассматриваются в вошедшей в данную книгу работе А. Моля «Искусство и ЭВМ», давшей название всему сборнику.

был в 1950-е годы Г. Бенн. Его переписка с Бензе, наряду с оговорками, известным недоверием к математическим методам исследования поэзии, свидетельствует об уважении поэта к исследователю (что бывает не так уж часто). Так, в письме от 12 октября 1950 года Бенн пишет учёному: «Будьте уверены — вы сильно воздействуете на всех, кто этого стоит, и находитесь впереди них»⁷. Отметим, что методы, разработанные Бензе и близкими к нему учёными, применялись к исследованию музыки. Это, в свою очередь, оказало влияние на выработку некоторых технических приёмов, послуживших основой для многих сочинений (сериальность), а также для теоретических формулировок соответствующих правил.

Аналогичные тенденции наблюдаются в эти же годы в США, где исследователей особенно привлекала проблема машинного сочинения музыки, примыкающая к «музыке для магнитофонной ленты» В. Усачевского и других экспериментаторов. В области применения вычислительных машин получили известность работы Л. Гиллера и Л. М. Айзексона («Экспериментальная музыка, 1959). К «информационной эстетике» можно отнести исследования американского музыковеда Л. Мейера (наиболее известное — «Смысл и значение в музыке», 1956).

В этих же направлениях шли и опыты построения теории музыки, соприкасающейся с кибернетикой, в частности, в СССР (Р. Х. Зарипов, наиболее обстоятельно изложивший свои результаты в книге «Кибернетика и музыка» [3]).

В рамках данной статьи невозможно дать полный обзор литературы по вопросу соотношения методов точных и гуманитарных наук в трудах середины XX столетия. Некоторые из них упомянуты здесь лишь с целью показать, что в области теории музыки и сочинительской практики, как и других художественных дисциплин именно XX века, резкое противопоставление двух

⁷ Benn, G. Das gezeichnete Ich. Briefe aus den Jahren 1900–1956. Wiesbaden : Limes-Verlag, 1964. S. 116.

культур неправомерно. Можно даже утверждать, что авангард стремился к их объединению — по крайней мере, в начале авангардистских опытов. Позже наблюдается реакция отказа от математических методов сочинения и упор на неограниченную рациональными тормозами интуицию, и даже на включение в творческий акт случайности.

В связи с этим необходимо коснуться достаточно существенного для формирования новых композиторских техник фактора, а именно — воздействия на этот процесс внеевропейских культур. Речь идёт не столько о музыкальных культурах, сколько об определённых философских учениях, оказавших влияние на мировоззрение отдельных представителей авангарда. Это влияние носило и носит характер отличный от того, которое имело место в прошлом.

Контакты европейского искусства с внеевропейским в древности были географически ограничены Ближним Востоком. С XVIII века эти связи постепенно вышли за пределы интереса к Турции (первые записи турецких песен оставил Т. Шоу в книге «Путешествия», изданной в 1748 году). Воображение художников, писателей, композиторов воодушевлял и Китай. К. М. фон Вебер дал в «Турандот» образец «китайской музыки», основанной на ранней публикации китайских мелодий в книге Ж. Б. де Ла Борда «Опыт о древней и современной музыке», напечатанной в 1780 году в Париже. В XIX веке зародился и возрос интерес к культурам арабских народов и к музыке других народов Востока. Начиная с Дебюсси, внимание композиторов привлекают острова нынешней Индонезии. Индийская музыка находит претворение в произведениях М. Лалича и А. Русселя. Общеизвестна роль и русской музыкальной школы в вовлечении элементов музыки народов Востока в композиторский обиход XIX века. Всё это оставалось, однако, не

более чем ограниченным материалом (в широком смысле) построения привычных форм европейской музыки⁸.

Иное отношение к внеевропейским музыкальным культурам сложилось в XX веке. Уже в первой его половине можно наблюдать углублённый интерес к африканским культурам в живописи со стороны художников-кубистов (например, П. Пикассо). Несколько позже в скульптуре и живописи сказывается влияние форм искусства предколумбовой Америки. В литературе стали занимать немалое место мотивы, почерпнутые из словесности и философии Китая, Индии. Особенно заметным внимание к культуре этих стран оказалось у немецких писателей («Три прыжка Вань-Луня» А. Дёблина, «Сиддхарта» и многие другие — прозаические и стихотворные — сочинения Г. Гессе, «Дневник путешествующего философа» Г. Кайзерлинга и т. д.). Возможно, в этом проявилась традиция, заложенная немецкими романтиками и, не в последней степени, Шопенгауэром.

Влияние философии и искусств Востока стало особенно сильным после Второй мировой войны. Освобождение ранее колониальных стран, оживление экономических и культурных контекстов с ними сделали это воздействие более глубоким, нежели когда-либо прежде. Для этого были причины, вызванные войной с её ужасами и разрушениями. Люди европейской (включая и современную американскую) культуры ощутили известное разочарование в собственных идеалах. Им казалось (и отчасти кажется в 1980-е годы), что гуманизм, возникший в Европе в эпоху Возрождения, не оправдал надежд, не смог защитить человека в мире конфликтов и социальной несправедливости. Для многих западных интеллигентов восточная философия и восточное искусство почудились спасением. Такие художники, в их числе и композиторы, уже не считали достаточным пользоваться цитатами либо стилизациями. Они полагали, что

⁸ См. статью Конен, В. «Значение внеевропейских культур для музыки XX века (к постановке проблемы в историческом плане)» [5].

через усвоение форм восточного искусства может внедряться мирозерцание индийской или китайской философии, буддизма или брахманизма, конфуцианства или даосизма. Иначе говоря, они искали средства музыкальной выразительности, наиболее приспособленные к воплощению духа восточной музыки. Теперь отдельные её черты, а также сущностные и формальные признаки оказались необходимыми для достижения подлинного синтеза Запада и Востока. Отсюда последовало появление множества ранее не наблюдаемых в европейской музыке средств — микрохроматики, особых ритмов, статической трактовки формы и целого ряда других приёмов композиции⁹.

Как это ни парадоксально, арсенал заимствованных на Востоке особенностей музыки оказался чем-то родственным тому, что сложилось на сугубо европейской почве. В самом деле — средства сериальности располагают к статичности, аналогичной той, которая свойственна музыке Востока. Электронные источники звука допускают реализацию микрохроматики и микроритмики, недоступных исполнителю на традиционных инструментах. Всё это неожиданным образом позволяет сблизить две ветви музыкального искусства — европейскую и восточную (шире — внеевропейскую в целом). Две крайности авангардистских техник, направленных — одна на крайнюю детерминированность мельчайших элементов музыки, а вторая — на их максимальную неопределенность — оказываются двумя сторонами одного главенствующего стремления к достижению новизны, необычности, «непохожести» на всё бывшее прежде.

Это сближение позволяет лучше понять и эволюцию некоторых видных композиторов авангарда (например, К. Штокхаузена), и странное, на первый взгляд, соединение сюрреалистических и экспрессионистических текстов с сериальностью («Импровизации на Малларме» и «Молоток без мастера»

⁹ Достаточно внушительный обзор проблемы воздействия искусств стран Востока на творчество европейских художников (в том числе и композиторов) см. в книге «Weltkulturen und moderne Kunst» [15].

П. Булеза). Противоположности сближаются — они не что иное, как проявления разных граней единой культуры трудной и беспокойной эпохи. Пестрота быстро сменяющих друг друга техник на самом деле не так уж ослепляет. Звуковые результаты оказывались зачастую менее неожиданными, нежели можно было надеяться. Известны слова Э. Кшенека по поводу его «Сестины». Композитор писал, что это сочинение, созданное в серийной технике, на основе точных подсчётов любой длительности, каждого тембра и динамического оттенка в конечном счёте производит впечатление случайного последования звуковысотных, ритмических и прочих элементов [11, pp. 93–94]. Это признание служит опровержением распространённого тезиса о разнообразии музыки авангарда 1950–1970-х годов. Точнее говоря, множество приёмов внешнего оформления музыкальной ткани сводится к немногим глубинным принципам. Важнейшим из них является «эмансипация диссонанса» (термин Шёнберга).

В этой связи необходимо сделать важную оговорку. Слово «эмансипация» означает «освобождение от зависимости». Какую же зависимость имел в виду Шёнберг? Ясно, что это была зависимость диссонансов от консонанса, необходимость разрешения первого во второй. Формулировка Шёнберга была создана уже после первоначальной разработки им «метода композиции при помощи двенадцати, соотносимых только друг с другом звуков». Она появилась в его статье, опубликованной в 1926 году в сборнике «25 лет новой музыки» под названием «Убеждение или познание?» (пятнадцатью годами ранее мысль о самостоятельности диссонансов высказывалась, хотя другими словами, в «Учении о гармонии») [13, s. 25]. Как бы там ни было, Шёнберг, по крайней мере в теории (некоторые его поздние сочинения показывают, что и в практике), не отрицал представления о связи, соотносительности диссонансов с консонансом.

Авангардистские техники направлены на полную независимость диссонанса. Эти техники называют «пост-веберновскими», что справедливо

не только в хронологическом аспекте. Важнее то, что они по осознанной или неосознанной концепции их создателей призваны продолжить дело Веберна (речь идёт, конечно, не об эстетической ценности музыки Веберна, равной ей редко удаётся достичь композиторам последующих поколений). Как метко пишут В. Н. и Ю. Н. Холоповы, «у Веберна практически ... осталось одно только крайнее, предельное диссонантное состояние ... с одной стороны, диссонансы определённой структуры в рамках данной системы ... становятся эстетически оптимальными ... с другой — само явление диссонантности, никогда не выявляющее своего контрастного по отношению к меньшей диссонантности характера, внутренне перерождается, и прежняя его формирующая функция полностью устраняется» [10, с. 257].

Это погружение в мир диссонансов является одним из важных свойств техник, выработанных в 1950–1970-е годы. Нельзя утверждать, что они были просто не приспособлены к сочинению музыки, сохраняющей прежнее соотношение диссонанса и консонанса и различающей градации диссонансов. В принципе достижение традиционных результатов при помощи серийной техники или средствами электронной музыки вполне возможно. В рамках додекафонии были созданы даже квазитональные музыкальные построения (например, в Скрипичном концерте А. Берга, в Первой скрипичной сонате А. Шнитке). Но такие примеры — исключение уже для серийности. А для авангарда середины столетия — они просто неприемлемы. И причина заключается как раз в том, что диссонантная «выразительность» является в рамках авангардистской эстетики оптимальной (если воспользоваться терминологией В. Н. и Ю. Н. Холоповых). Отсюда — внимание к таким сторонам музыкальной речи, которые в течение веков, отделяющих европейскую музыку от античности, средневековья и Ренессанса, т. е. в мощном «блоке» барокко, классицизма и романтизма, казались второстепенными и в теории почти никак не освещались. На самом деле такие важнейшие компоненты музыкального целого, как ритмика,

фактура, тембр (этот последний хотя и не игнорировался в изучении, но не становился объектом обобщения) в течение трёх столетий оставались на периферии музыкальной теории.

Отмеченная уже общая особенность музыкальных техник, предложенных авангардом, состоит в том, что они выдвигают различные методы операций с материалом диссонантным, т. е. не дифференцированным с традиционных ладовых позиций. В этом смысле подобные техники — продолжение процесса, зародившегося в романтизме, процесса «эмансипации диссонанса». В условиях равноправия звуков и интервалов внимание композиторов неминуемо должно было перейти на проблемы ритма, тембра и новой организации звуковысотности. После веберновского преодоления норм традиционного голосоведения названные сферы сдвинулись в центр технической проблематики. Усложняющаяся ритмическая структура (отчасти навеянная ритмикой восточных музыкальных культур), выдвижение на первый план тембра — всё это требовало новых способов организации. Так зарождались технические выдумки и находки. Возможно, что именно их обилие привело и к отказу от них, к тому парадоксальному положению, при котором должен был господствовать случай — к алеаторике. Эта идея, раньше музыки захватившая поэзию в лице С. Малларме, лишь частично смогла дать какие-то устойчивые результаты. Но не может не поразить приведённое уже признание Кшенека: результаты полярных техник — предельной организованности и отсутствия всякой организованности — оказались сходными.

Это проявление диалектики необходимого и случайного заставляет предполагать в авангарде конец целой эпохи. Её границы можно бы очертить серединой XIX века (вагнеровский «Тристан» с его «кризисом романтической гармонии»), с одной стороны, и началом 80-х годов XX века, временем утраты авангардом его экспериментаторского характера — с другой.

Наступил период явного перехода к известной стабилизации музыкального языка, тенденции к синтезу отдельных достижений 1950–1970-х годов с великой сокровищницей европейской музыки XVIII–XIX столетий.

Нельзя не видеть в авангарде и завершения целой эпохи, начавшейся около 1600 года. Он — её последний этап и знаменует собой — в аспекте языковых средств — завершение и разложение большого исторического стиля. Период между 1850 и 1930 годами ещё входит в этот грандиозный «блок» европейской музыки, объединяемый не только формальными языковыми признаками, но и единством ориентации на социальное функционирование музыкального искусства. В рамках данного очерка, посвящённого вопросам техник сочинения, невозможно охватить всю проблематику авангарда — эстетическую, аксиологическую, социологическую. Нельзя, однако, не коснуться вопроса об исторической роли этого явления. В этом плане представляется целесообразным рассмотреть авангард в перспективе долговременности, как период относительно короткой длительности внутри большого цикла, охватывающего целую эпоху современной музыки¹⁰. Сейчас уже можно обратить внимание не только на то, что отделяет авангард от традиции, но и на то, что его связывает с прошлым. Тот факт, что авангард отступил перед этим прошлым, что оно стало оживлять лишённую полнокровной жизненности самодовлеющую новизну языка, говорит о многом. В этом — негласное признание быстротечности авангарда и, в то же время, утверждение жизненности великой традиции.

Нужно признать, что теперь, когда самые бурные годы (можно добавить — самые шумные) уже позади, невозможно ни замалчивать явление авангарда, ни отмахиваться от него, объявляя его лишь модой. Ведь он создал, пусть немногие, но настоящие произведения, которые надолго

¹⁰ В этой связи см.: Бродель, Ф. «История и общественные науки. Историческая длительность» [2].

останутся в истории музыкального искусства. Можно бы составить достаточно убедительный список таких произведений. Кроме того, немало технических изобретений прочно вошло в композиторскую практику и стало признанным обогащением средств музыки.

Но самое главное, для чего необходимо изучение авангарда, в частности, в плане техники, в аспекте музыкального языка, заключается в необходимости осмысления этого явления. Возникают вопросы о том, почему такое неоднородное течение, полное противоречий и странностей, экстремальных программ и действий, всё же оставило несомненные ценности, почему оно (в большей или меньшей мере) охватило композиторские общности многих стран, в том числе СССР. Ответы может дать только обстоятельный анализ авангарда как явления и соотнесённость его с историей музыки. И важнейшей, необходимой частью этой работы должно стать осмысление различных техник, ведущее к пониманию сущности музыкально-языковых концепций 1950–1970-х годов нашего столетия. Конечно, такой подход сам по себе не может дать ни полной картины истории, ни, тем более, оценки такого сложного явления, как музыкальный авангард. К музыковедам и музыковедению вполне относится мысль И. С. Кона, изложенная в его предисловии к сборнику статей «Философия и методология истории»: «Социологи невольно оценивают современную культуру по нормам прошлого. Но культурные нормы сами относительноны ... Вполне возможно, что те жанры, которые сегодня считаются малыми, второстепенными, завтра будут признаны основными. То есть требуется серьёзный историко-социологический анализ, а не просто сравнение вещей и явлений вне их исторического контекста» [4, с. 12–13]. В конечном счёте это, несомненно, так. Но предпосылкой подобного анализа должно быть всё же описание и оценка «вещей и явлений», в данном случае — музыкальных техник середины XX века как таковых, взятых если

не изолированно, то в достаточно ограниченных связях и отношениях с другими сферами знания, культуры, искусства и самой жизни.

Литература

1. Башляр, Г. Новый рационализм. М. : Прогресс, 1987. 374 с.
2. Бродель, Ф. История и общественные науки. Историческая длительность // Философия и методология истории : сб. ст. М., 1977. С. 115–142.
3. Зарипов, Р. Х. Кибернетика и музыка. М. : Наука, 1971. 235 с.
4. Кон, И. С. Вступительная статья. История в системе общественных наук // Философия и методология истории : сб. ст. М., 1977. С. 5–33.
5. Конен, В. Значение внеевропейских культур для музыки XX века (к постановке проблемы в историческом плане) // Музыкальный современник : сб. ст. М., 1973. Вып. 1. С. 32–81.
6. Маринетти, Ф. Т. Манифест о музыке // Современный Запад. Петербург, 1922. С. 187–188.
7. Сноу, Ч. П. Две культуры : сб. публицист. работ. М. : Прогресс, 1973. 140 с.
8. Фукс, В. По всем правилам искусства. Точные методы в исследованиях литературы, музыки и изобразительного искусства // Моль А., Фукс В., Касслер М. Искусство и ЭВМ. М., 1975. С. 281–440.
9. Холопов, Ю. Н. Кто изобрел 12-тоновую технику? // Проблемы истории австро-немецкой музыки. Первая треть XX века. М., 1983. С. 34–57.
10. Холопова, В. Н., Холопов, Ю. Н. Антон Веберн. Жизнь и творчество. М. : Советский композитор, 1984. 319 с.
11. Krenek, E. Problems of modern music // The Princeton seminar in advanced musical studies. N.Y. : Princeton Univ. Press, 1960, pp. 93–94.
12. Prieberg, F. K. Musica ex machina. Über das Verhältnis von Musik und Technik. Frankfurt/Main Berlin : Ullstein Verl., 1960. 298 s.
13. Schönberg, A. Gesinnung oder Erkenntnis? // 25 Jahre neue Musik. Wien: Universal Ed., 1926, S. 21–30.
14. Schoenberg, A. Style and Idea. Berkeley & Los Angeles: University of California Press, 1975. 559 p.
15. Weltkulturen und moderne Kunst. München: Verl. Bruckmann. 1972. 639 s.

References

1. Bashljar, G. *Novyj racionalizm* [The New Rationalism]. Moscow : Progress, 1987. 374 p. (In Russ.)
2. Brodel', F. *Istorija i obshhestvennye nauki. Istoricheskaja dlitel'nost'* [History and the Social Sciences. Historical Duration]. *Filosofija i metodologija istorii: sb. statej* [Philosophy and Methodology of History: Collection of Articles]. Moscow, 1977, pp. 115–142. (In Russ.)
3. Zaripov, R. H. *Kibernetika i muzyka* [Cybernetics and Music]. Moscow: Nauka, 1971. 235 p. (In Russ.)
4. Kon, I. S. *Vstupitel'naja stat'ja. Istorija v sisteme obshhestvennyh nauk* [Introductory Article. History in the System of Social Sciences]. *Filosofija i metodologija istorii: sb. st.*

- [Philosophy and Methodology of History: Collection of Articles]. Moscow, 1977, pp. 5–33. (In Russ.)
5. Konen, V. Znachenie vneevropejskih kul'tur dlja muzyki XX veka (k postanovke problemy v istoricheskom plane) [The Significance of Non-European Cultures for 20th-Century Music (Towards Formulating the Problem in Historical Perspective)]. *Muzykal'nyj sovremennik: sb. st. Vyp. 1* [Musical Contemporary: Collection of Articles. Issue 1]. Moscow, 1973, pp 32–81. (In Russ.)
 6. Marinetti, F. T. Manifest o muzyke [Manifesto on Music]. *Sovremennyy Zapad* [The Modern West]. Peterburg, 1922, pp. 187–188. (In Russ.)
 7. Snou, Ch. P. *Dve kul'tury: sb. publicisticheskikh rabot* [Two Cultures: a Collection of Journalistic Works]. Moscow : Progress, 1973. 140 p. (In Russ.)
 8. Fuks, V. Po vsem pravilam iskusstva. Tochnye metody v issledovanijah literatury, muzyki i izobrazitel'nogo iskusstva [According to All the Rules of Art. Precise Methods in the Study of Literature, Music, and the Visual Arts]. *Mol' A., Fuks V., Kassler M. Iskustvo i JeVM* [Mol, A., Fuchs, V., Kassler, M. Art and Computers]. Moscow, 1975, pp. 281–440. (In Russ.)
 9. Holopov, Ju. N. Kto izobrel 12-tonovuju tehniku? [Who Invented the 12-Tone Technique?]. *Problemy istorii avstro-nemeckoj muzyki. Pervaja tret' XX veka* [Problems in the History of Austro-German Music. The First Third of the 20th Century]. Moscow, 1983, pp. 34–57. (In Russ.)
 10. Holopova, V. N., Holopov, Ju. N. *Anton Vebern. Zhizn' i tvorchestvo* [Anton Webern. Life and Work]. Moscow : Sovetskij kompozitor, 1984. 319 p. (In Russ.)
 11. Krenek, E. Problems of modern music // *The Princeton seminar in advanced musical studies*. N. Y. : Princeton Univ. Press, 1960, pp. 93–94.
 12. Prieberg, F. K. *Musica ex machina. Über das Verhältnis von Musik und Technik*. Frankfurt/Main Berlin: Ullstein Verl., 1960. 298 s.
 13. Schönberg, A. Gesinnung oder Erkenntnis? // *25 Jahre neue Musik*. Wien: Universal Ed., 1926, S. 21–30.
 14. Schoenberg, A. *Style and Idea*. Berkeley & Los Angeles: University of California Press, 1975. 559 p.
 15. *Weltkulturen und moderne Kunst*. München: Verl. Bruckmann. 1972. 639 s.

Получено: 29.07.2026

Принято к публикации: 07.10.2026

Дата публикации: 13.10.2026

Received: 29.07.2026

Accepted: 07.10.2026

Accepted: 13.10.2026