

ISSN 2524-2369 (Print)
ISSN 2524-2377 (Online)

МАСТАЦТВАЗНАЎСТВА, ЭТНАГРАФІЯ, ФАЛЬКЛОР ART HISTORY, ETHNOGRAPHY, FOLKLORE

УДК 78.037
<https://doi.org/10.29235/2524-2369-2024-69-3-221-229>

Поступила в редакцию 29.04.2024
Received 29.04.2024

Т. Г. Мдивани

Центр исследований белорусской культуры, языка и литературы Национальной академии наук Беларуси,
Минск, Беларусь

О ПРЕЕМСТВЕННОСТИ В МУЗЫКАЛЬНОМ АВАНГАРДЕ

Аннотация. На основе музыковедческого анализа композиторского текста рассматриваются важнейшие стилевые репрезентанты авангардной музыки XX века: додекафония, коллаж, сонорика. При характеристике додекафонии отмечаются ее новые, неклассические черты, связанные с равноправностью 12 тонов, опорой на принцип ряда, означающий линейную концепцию музыки, строгий детерминизм и эстетический инфантилизм. Объясняются причины исчерпания ресурсов додекафонии как творческого метода и его преемственная связь с музыкальной классикой. При характеристике коллажа раскрываются его опора на принцип казуальности и тесная связь с феноменом цитирования, представленного в постнеклассической музыкальной парадигме в гиперболизированной форме. Особое внимание уделяется сонорике, содержащей интенцию к красоте и чувственности. Рассматриваются различные типы сонорного текста, где выделены такие параметры, как пространственность, гипермногоголосие, тембрика. Указывается, что акцентуация красочной звучности привела к “монотонии роскоши”, принципа повторяемости – к излишней конструктивной простоте, тембровой стороны музыки – к однообразию стилевого рисунка. Обозначен генезис явления – стереофоническая звучность храмовой музыки. Цель статьи – раскрыть линии преемственных связей авангардных новаций, задачи – показать пути адаптации классических принципов музыки в музыкальном авангарде XX века, представленном неклассическим и постнеклассическим стилем музыкального мышления. Главным выводом работы является теза *Littëra scripta manet*.

Ключевые слова: музыкальный авангард, додекафония, коллаж, сонорика, неклассичность, постнеклассичность

Для цитирования: Мдивани, Т. Г. О преемственности в музыкальном авангарде / Т. Г. Мдивани // Вест. Нац. акад. навук Беларусі. Сер. гуманітар. навук. – 2024. – Т. 69, № 3. – С. 221–229. <https://doi.org/10.29235/2524-2369-2024-69-3-221-229>

Tatyana G. Mdivani

Center for the Belarusian Culture, Language and Literature researches of the National Academy of Sciences of Belarus,
Minsk, Belarus

ON CONTINUITY IN THE MUSICAL AVANT-GARDE

Abstract. On the basis of musicological analysis of the composer’s text, the most important style representatives of avant-garde music of the twentieth century are considered: dodecaphony, collage and sonorica. When characterizing dodecaphony, we note its new, non-classical features associated with the equality of 12 tones, reliance on the principle of series, meaning a linear concept of music, rigidus determinism and aesthetic infantilism. The reasons for the exhaustion of the resources of dodecaphony as a creative method and its continuity with the musical classics are explained. When characterizing collage, its reliance on the principle of casualness and its close connection with the phenomenon of quotation, presented in the postnon-classical musical paradigm in a hyperbolized form, are revealed. Particular attention is paid to sonorics, containing the intension to beauty and sensuality. Different types of sonoric text are considered, where such parameters as spatiality, hypermultiplicity, and timbricity are emphasized. It is pointed out that the accentuation of colorful sonority led to “monotony of luxury”, the principle of repetition – to excessive constructive simplicity, the timbre side of music – to dull /boring/ sameness of style pattern. The genesis of the phenomenon and its connection with the stereophonycity of sound in temple music is outlined. The aim of the work is to reveal the genesis of avant-garde innovations, the tasks are to show the ways of adaptation of classical principles of music in the musical avant-garde of the twentieth century, represented by non-classical and postnon-classical style of musical thinking. The main conclusion of the work is the thesis – *Littëra scripta manet*.

Keywords: musical avant-garde, dodecaphony, collage, sonorics, non-classicality, postnon-classicality

For citation: Mdivani T. G. On continuity in the musical avant-garde. *Vestsi Natsyyanal'nai akademii navuk Belarusi. Seryia humanitarnykh navuk = Proceedings of the National Academy of Sciences of Belarus. Humanitarian Series*, 2024, vol. 69, no. 3, pp. 221–229 (in Russian). <https://doi.org/10.29235/2524-2369-2024-69-3-221-229>

Введение. Известно, что искусство есть умение выразить себя по признакам красоты, что художественное произведение обусловлено мировоззрением и чувством прекрасного, что содержанием композиторского творчества выступают не только музыкальный материал, но и мироощущение, мировосприятие автора и что новизна музыкального произведения определяется его отношением к традиции и существующему творческому опыту. Во второй половине XX в. в ранг ведущей идеи творчества была возведена постнеклассическая парадигма, отрицающая неклассическую парадигму музыки первой половины XX в. – додекафонию, серийность и сериальность. Между тем исторически сложилось так, что развитие и эволюция музыки всегда основывались на системе норм, конкретных художественно-эстетических идей и творческих принципов, которые передавались из поколения в поколение. Линия преемственных связей обнаруживает себя и в неклассической, и в постнеклассической музыкальной реальности.

Основная часть. Неклассическая музыкальная парадигма заявила о себе в начале XX в. В 1905 г. А. фон Веберн апробирует принцип серии (вступление к Струнному квартету), в 1913 г. он пишет первое законченное додекафонное сочинение – «Оркестровая пьеса № 1». Одновременно А. Шенбергом создаются три додекафонные композиции оп. 11, в том числе знаменитая «Lockung», Б. Бартоком – «14 багателей», С. Прокофьевым – «Наваждение». В 1909–1910 гг. появляется скрябинский «Прометей», в 1911 г. – «Петрушка» И. Стравинского [1, с. 35], в 1912 г. – техника 12-тоновых рядов А. Берга (Пять песен на тексты П. Альтенберга). Таким образом, в течение 5–10 лет сочиняются знаковые произведения, в которых властвует не тональность, единичность, консонанс, а совершенно иная система организации музыкальной материи и новая звуковая эстетика – 12-тоновость, или додекафония, и диссонансная звуковысотная реальность.

Конструктивным принципом додекафонной системы выступили равноправие тонов и децентрализованная тональность. Кроме того, в додекафонии аккордовая концепция музыки (вертикальная; гомофонный стиль) сменилась на линейную (полифония, горизонталь), где законами логики управлял не квинтовый, аккордовогармонический принцип связи, а полутоновый, линейный, опирающийся на динамическую идею – вперед и вверх. Отсюда неизбежна актуализация звукового ряда или ряда тонов как выразителя новой логики – логики ряда и линейной логики.

Закон 12 тонов, ставший репрезентантом неклассического способа конструирования музыкальной материи, обладал столь же сильными организующими качествами, как и классическая тональность: это – всеобъемлемость высот (12 тонов), упорядоченность (серия и ее 4 формы; транспозиции), единство (ряд), организационная логика (строгое и определенное соотношение тонов серии и порядок следования самих рядов). С позиций представлений о границах музыкальной целостности критерием выступили количество тонов – только 12, их неповторяемость, как и неповторяемость самого ряда (первое проведение ряда, за ним другое, или второе, и т. д. без перерыва). Принцип неповторяемости, проявивший себя на всех уровнях и во всех аспектах музыкальной композиции (звуковысотности, ритма, агогики, системы длительностей и т. п.), был положен в основу додекафонной формы, уводящей от стандартов классического конструирования.

Открытие «закона двенадцати тонов» (выражение А. Шенберга) стало определенным рубежом в эволюции музыки академической традиции, поскольку предлагало альтернативный классическому путь развития музыкальной целостности. Классическая (функциональная) тонально-гармоническая логика, сводимая к закону иерархии и подчинения Единому (тонике как центральному элементу системы, главному тону), символизировала прочность человеческого существования, авторитетность разума. Неклассическая, додекафонная форма претендовала на такую же прочность связей и смысловых оснований, но на новых условиях – на условиях функционального равенства всех 12 звуков и эстетики диссонанса (хроматики). Новый тип порядка, базирующийся на элементах математического метода, по существу, зиждился на безусловной вере в жесткий детерминизм и идею непрерывности, игнорируя необходимую дискретность в развитии музыкального процесса и серьезно преувеличивая самодовлеющий механицизм.

Додекафонія стала кульмінацыяй у пошуку новай формы арганізацыі музыкальнай матэрыі, асновай на тэмперацыі. Атрыманне сістэмай статусу новага аснованага музыкальнай кампазіцыі сведчыла аб «концы» тональнай музыкі, з прысущымі ёй тыпамі конструіравання і эстэтыкай консонанса, і адначасна аб «начале» новага стыля музычнага мыслення, базіруючага на ідэе парадка і эстэтыцы дыссонанса. У цэлым, додекафонія азначала «ісчэрпаны лінійны пад'ём ад (абсалютнага) консонанса да крайніх дыссонансаў» [1, с. 86], пасля чаго пачаўся зваротны ход гісторыі музыкі.

Між тым у сваіх агульных рысах 12-тоновасць аказвалася прамым звязаным з сістэмай докласічных ладаў і з варыяцыйнай формай. Лінія прамаснасці праявілася ў прамой рэмінісцэнцыі докласічнай кампазіцыйнай тэхніцы і музыкі Анонімаў. У XIV–XVI вв. панавала 12-звучная рад, слабая выражанасць цэнтру, адсутнасць функцыянальных звязей і тональнай апоры, а таксама арыентацыя на колькасны аспект кампазіцыі – на суму звукоў, ладаў і звукоступеней, а таксама пераважанне карэлята «музыкальная – тэкстомузыкальная форма» (дыктаваўся кананічным тэкстам).

Кроме арганізуючага пачатку ў додекафоніі – на ўзроўні прадукцыі – захавала сваё значэнне жанравая сістэма музыкі: орацыя, канцэрт, сюіта, квартэт, сімфонія, песня, п'еса, хор – у А. Шенберга; опера, канцэрт, сюіта, п'еса, песня, квартэт – у А. Берга; сімфонія, квартэт, п'еса, песня – у А. фон Веберна; сімфонія, канцэрт, квартэт, соната, п'еса, кантата, опера, песня – у П. Хіндемита; сімфонія, опера, балет, кантата, песня, п'еса, канцэрт – у І. Стравінскага і т. д. Не змяніліся і тыпы форм (напрыклад, песенная, варыяцыйная у Шенберга і Веберна, канон у Берга), а таксама тэмперіраваны высоўна-апрадэляваны звук і спосаб запісу музыкі традыцыйнымі нотнымі знакамі. Аднак пошукі А. Веберна, Ф.-Х. Кляйна, А. Шенберга, а таксама Н. Рослаўца, Е. Гольшэва, Н. Обухова і др., накіраваныя на стварэнне і воплоўненне ў музыцы новага міра і новага музычнага парадка, усё ж знаходзіліся ў валасці чаруючай сваёй новізны конструктыўнай ідэі. Паэтым додекафонія – гэта не столькі *рэмінісцэнцыя* «образа» старыняй эпохі, колькі рэпрэзэнтант некласічнага стыля музычнага мыслення, знаходзіцца ў прамаснага звязі са старыняй музыкой. У звязі з додекафоніяй правасмерна гаворыць і аб ёй історычнага ролі ў эвалюцыі музычнага мыслення, котрую следует разуметь як *перелом* ў творчэскага свядомасці і паварот ад класічнага музычнага мыслення да новаму, некласічнаму. Як высветлілася ўжо ў паслевоеннае час, традыцыя ў якасці лінійны прамаснага звязей захавалася толькі за серыйнасцю, прытым ў кантэксце другіх кампазіцыйных тэхнік.

Постнекласічная музычная парадыгма, сфарміраваная ў паслевоенны перыяд як рэакцыя на засилье парадка, ігнаруючага творчэскае пачало, праявіла сябе ў трох аспектах – сонорыке, алеаторыке (каллажэ, эвентуальнасці) і Новым звуке. Кожны з іх мае прамаснага звязь з традыцыямі акадэмічнага музыкі. Пачаткова астанавімся на коллажэ, котры прадэманстравал прамаснага звязь додекафоніі творчэскага эдыкт – творчэскага свабоду, выражыўшыся ў непредсказуемасці, казуальнасці. Коллажная тэхніка была аснована на саветанні несочетаемага, т. е. на ўключенні ў музычную ткань (прадукцыі) неавторскага матэрыяла. Інкрусцыя стварала некотрую ілюзію алогізма, аднак у цэлым базіравалася на ўзвешаннасці кожнага дэталі музычнага тэкста. Так, напрыклад, ў Сімфоніі (1969) Л. Беріо суть коллажа заключаецца ў саветанні музыкі і гавора (отрывкі з романа «Не называемый» С. Беккета), сама жэ конструкция сочинения вполне классична. По словам Л. Кирлиной, ценность музыки Беріо заключаецца ў тым, што на фоне «тотальнага тэхніцызма» [2, с. 96] кампазітор сдэлаў спытку вярнуць музыке эмоцыю і рэканстравіць класічны тып і сімфонічнага жанра, і музычнага формы. Ключевым момэнтам саветанія традыцыйнага і новага выступіў сінтэз новага музычнага саветанія і старыняй формы. Успаследствіі ідэя коллажа была развіта Л. Ноно (опера «Нетерпимость») і А. Шнітке (ёго полістылістычная канцэпцыя аснована на кампіляцыі аўторскага і разнаобразнага неавторскага матэрыяла)¹.

¹ Коллажную тэхніку іспользавалі і беларускія кампазітары, ў тым ліку Д. Смольскі, О. Ходоско.

Главной целью коллажа было введение элемента непредсказуемости в процесс развития, что ассоциировалось с представлениями о творческой свободе и давало возможность выйти за пределы серийного стереотипа формы. Органично вписавшись в формирующееся новое представление о мире, согласно которому природа пишется «языком противоположностей», коллаж стал олицетворением нелинейности как неперIODичности, уводящей от устойчивого плана формы и сквозного алгоритма музыкальной структуры.

Мерой такой архитектурной концепции была фрактальность, которая разрывала форму инкрустациями, «чужим» материалом, в результате чего её очертания были уже не плавными, правильными, заранее «заданными», но напротив – зигзагообразными, «неправильными» и непредсказуемыми. В этом проявилась нелинейность коллажного принципа, ибо в результате намеренного разрыва в цепи причинностей форма вытягивалась не по прямой, а выглядела зигзагообразной, фрактальной, «неправильной». Такая «алогичность» задумывалась композитором, восставшим против тотального детерминизма, и являла собою разумный, творческий эдикт.

Примером фрактальной композиции является «Катридж-музик» для амплифицированных звуков (1960) Д. Кейджа, где нотный текст представляет собою геометрические фигуры (музыкальная графика вместо нотных знаков), которые распределены по листкам партитуры и развиваются в процессе прикосновения катриджей к виниловой пластинке согласно нелинейной логике. Первоначальная графическая фигура, т. е. нотный знак и конфигурация звуков (своего рода иероглиф), постепенно дробится на уменьшенные в масштабе самоподобные фрагменты, которые затем повторяются и останавливаются без предварительной подготовки – согласно времени, указанному на секундомере. Музыкальный процесс включает в себя музыкальные и немзыкальные звуки, которые вводятся исполнителем по собственному усмотрению (отсюда коллажность). Сочинение примечательно еще и тем, что фракталы повторяются нерегулярно, произвольно, предполагая бесчисленное множество звуковых воплощений в импровизациях исполнителя. Масштабная инвариантность придает формообразованию произведения новые черты: нестабильность структуры, отсутствие границы, множественность трактовок, что хотя и указывает на отсутствие традиционного порядка, но в силу наличия начальных условий характеризует композицию как систему, обладающую потенциалом упорядочения. Таким образом, композитором был создан новый метод формообразования, вбирающей в себя не только традиционный звукотонный материал, но и все звучания мира («Все, что мы делаем, – это музыка») – тишину, молчание, немзыкальные звуки (звук катриджа), визуалистику (в виде музыкальной графики).

Другим примером коллажа является инкрустация авторского материала чужим, неавторским текстом в контексте стилизованного рисунка произведения. Таковы цитаты, аллюзии, реминисценции, например, в «Гимнах К. Штокхаузена, где музыкальный материал словно соткан из интонаций гимнов (в виде фрагментов) народов мира. Иной коллаж «Коллаж на тему В-А-С-Н» (1969) А. Пярта, где монограмма *bach* «скрыта» в голосах оркестровой ткани. «Скрытая» логика сильнее явной (явных симметрий, пропорций) и потому по определению несет в себе некий новый эстетический критерий. Отсюда, собственно, способ организации элементов, ориентированный на исполнительский волюнтаризм, как и материал музыки, является новым как по отношению к классике, так и по отношению к неклассике – довоенному авангарду. Вместе с тем инкрустации, создающие эффект алогизма и неожиданности (казуальности), неожиданны лишь для слушателя: композитор выстраивает форму до мелочей, регулируя и исполнительскую ситуацию.

Коллаж не стал панацеей от засилья серийности, поскольку проигрывал в эстетическом плане, в какой-то степени снижая значение авторского, индивидуального начала. В целом же значение коллажа в движении к новой целостности и укреплении позиций новой, казуальной логики, можно сказать, позитивно. Во-первых, коллаж подготовил почву для алеаторической формы и стал промежуточным звеном между строго высчитанной структурой и структурой, допускающей «свободу». Во-вторых, специфика коллажа заключала в себе новый смысл функционирования музыкальной структуры, centered на идее импровизации, которая гармонизовалась мерой в виде вероятности. В-третьих, коллажная «логика» демонстрировала недостаточность додекафонии, в том числе и для выражения внутреннего, творческого начала.

Вместе с тем у коллажа есть и исторические корни: во-первых, в феномене цитирования (Н. А. Римский-Корсаков, П. И. Чайковский, А. Дворжак), представленном в музыкальном авангарде в гипертрофированном виде, – во-вторых, в практике сочинения в доклассическую эпоху, эпоху Анонимов, когда авторство как таковое не фиксировалось.

Наиболее ярким завоеванием музыкального авангарда в его постнеклассической фазе является сонорика – музыка звучностей. Сонорика а priori апеллирует к музыкальной пространственности, объемной стереофонической звучности и так называемым «большим числам». Суть вопроса в следующем. Если в греческой и доклассических системах звуковые формы опирались только на приму (октаву) и квинту (кварту), т. е. на совершенный консонанс, то в эпоху Возрождения и Новое время к ним добавилась терция (секста), которая получила статус несовершенного консонанса. В XX в. эволюция музыки шла сначала от дальнейшего дробления единого – на секунду (септиму), тритон и микротон, т. е. по пути легализации диссонанса, а затем начался обратный процесс – малые величины объединились в большие (сонорика, пространственная музыка, музыкальная статика), благодаря чему сформировалось разумноженное единое, связанное с понятием «множество». «Переход ко все более сложным и большим числам, – писал Ю. Холопов, – соответственно к высшему уровню отношений» есть музыкальная история с точки зрения числа, суть которой в непрерывном дроблении единого» [3, с. 84].

Лидер музыкального авангарда Д. Лигети писал о своем увлечении звуковыми пространствами: «Пусть умолкнет, наконец, фетиш западной композиции, ткацкая машина сериализма. В статических звучаниях открылись новые красоты погруженного в самое себя времени и игра звуковыми моллюсками, красоты стихийных круговращений и мифологического движения горных массивов» [4, с. 14]. Он отмечал: «Представление о “статической” музыке, которое я воплотил <...> в 1961 году в “Атмосферах”, существовало у меня уже с 1950 года. Я знал, что как-нибудь смог бы сочинить музыку без мелодии, без ритма, музыку, в которой формальные очертания – множество наполняющих ее подробностей – не будут восприниматься как отдельные моменты, но друг с другом переплетаться, связываться в музыку, где краски будут радужно переливаться...» [4, с. 42].

По существу, сонорика выступила как новая звуковая множественность, где количественное и оформляет, и формирует качественное и звуковое качество: темперированное 24-звучие (включает энгармонизм) и электронную звучность (состоит из (бесчисленно) дробных частей и частиц и т. д.). При этом и то, и другое выступает носителем красочной звучности. Отсюда следует, что красота супер- и сверхмногоголосия, звуковых «точек», «пятен», «блоков» (А. Маклыгин) есть самоценная красота, которая определяется эмансипированным тембром. Ее выразителем явился темброзвук, главным признаком которого выступил принцип множественности. Эстетической парадигмой темброзвука и темброзвучности являлась темброкрасочность – символ гармонии, вертикали, пришедшей на смену ряду, линии, т. е. горизонтали. И поскольку тембр а priori выступает репрезентантом единства множественного (звуков, призвуков и проч.), то сонорность, будучи составленной из однородных (однородных) множественностей, являет собой целое как множественность, т. е. разумноженное, или расширенное, целое. В этом заключается отличие сонорики от неделимой единичности и тоже множественности – одного звука или тона, объединяющих в одно некоторую совокупность призвуков. Тем самым сонорность как носитель чувственной музыкальной (звуковой) красоты и как репрезентант расширенного звукового мира на уровне его звуковой формы обеспечила высвобождение музыкальных реалий от рафинированной звуковой эстетики серийности. По словам российского композитора В. Мартынова, сонорика соприкасалась с высшей реальностью и с «трансцендентными основами цивилизации».

В восстановлении авторитета чувственного, духовного не последнюю роль сыграло и увлечение европейцами Востоком, в частности, буддизмом. Известно, что Восток не знает культивирования самости, индивидуально-субъектного содержания личности, и апеллирует к «растворению «Эго» в общем бытийственном потоке» (М. Мамонова). Интерес к неевропейскому началу был присущ Дебюсси, Стравинскому, Малеру, а в середине XX в. – Хауэру и особенно Мессияну. Поэтому актуализация чувственного как коррелята внелогичности (чувство не измеряется)

и «музыки Космоса» в послевоенном музыкальном авангарде была исторически подготовлена, явившись своеобразным ответом на традицию вычисления музыки с помощью математики.

К. Штокхаузен по этому поводу отмечал: «Тот аристотелевский способ мышления, который позволяет говорить об объекте без субъекта, подошел к своему завершению. Он становится специальным случаем в способе мышления неизмеримо более широком. <...> Существует возможность постгегелевского и тем самым постаристотелевского способа мышления, по меньшей мере, в трехмерной и n -мерной логической системе, где уже нет простой оппозиции между объектом и субъектом. <...> Существует бесконечный ряд из Я (т. е. субъекта. – *М. П.*), бесконечный ряд из ТЫ (объекта. – *М. П.*) и бесконечный ряд из ТОГО (ИНОГО) (т. е. особой интегрирующей истоковой инстанции – трансцендентного *Принципа-Истока*, пребывающего по ту сторону (за пределами) как субъекта, так и объекта. – *М. П.*) и именно они и составляют в данном случае смысл. В классической логике третье всегда исключалось. <...> В новой космологии эти традиции интегрированы между собой». И далее: «... В музыкальном творчестве всегда необходимо обнаруживать какой-либо из аспектов Универсума. <...> Имеются большие периодичности года, месяца или луны, дня, а также космического года. Существует фундаментальная периодичность всего космоса, когда он расширяется и сжимается – [это] ОН дышит, Бог дышит всегда, естественно, периодически, насколько возможно об этом помыслить. Это фундаментальный принцип Вселенной, а все прочее лишь частичные проявления этого принципа – годы галактик и солнечных систем и т. д. И нисходя до атомов и даже [внутри]атомных частиц, всегда существует периодичность. <...> Всё производит звуки. <...> Всё время звучит музыка сфер» [5, с. 53]. Таким образом, Штокхаузен рассматривал сонорную музыку как пространственную, космическую, которая «дышит» и организуется по законам вселенского бытия.

Сонорика может быть представлена не только темперированной звуковысотностью, но и графическими знаками, например, утолщенной линией или вертикальным столбом, где звуки высотно неразличимы и не имеют указаний на высоту (К. Пендерецкий – «Космогония», «Заутреня»; К. Штокхаузен – «Гимны», «Zeitmasze»). Кроме того, нередко сонорные вертикали мирно уживаются с серийностью тематического развития, символизирующей горизонталь (К. Пендерецкий, В. Кузнецов). Так, у Д. Лигети в сочинении для оркестра «Призраки» («Видения») высотно-дифференцированные вертикали включают много энгармонически равных нот, которые выполняют колористическую функцию (будучи связанными со звучанием различных неоднородных или многих однородных инструментов, например, струнных). Сонором являются и своеобразные «движущиеся» кластеры, внутри которых может осуществляться серийный тип связи между звуковысотными элементами. Следует упомянуть и сонорную трактовку одного тона, интервала, как бы повисающих в пространстве. Например, в «Эвфонии» В. Кузнецова манифестация звукового колорита ассоциативно связана с метафизическим наполнением образности. Статичное многоголосие включает здесь звуковысотную дифференцированность (12 разных звуковысот) и одновременно их регистровое разумножение (удвоение, утроение). В композиции невозможно выделить главный, опорный тон ввиду однородности ткани, звуковысотного энгармонизма и тембрового слияния звуков. Сонорные аккорды изложены целыми нотами вперемежку со звуковысотными аппроксимациями, следуют друг за другом в замедленном темпе, благодаря чему изменения почти не прослушиваются, едва ощутимы. «Замазанность» главного тона, незаметность изменений в интонационном рисунке, олицетворяющем идею «длительности», статики, создают впечатление музыкального дления, не имеющего опорных вех. Между тем организующие факторы обнаруживаются аналитическим путем: четкий размер, темп, динамика крещендирующей формы образуют целый набор конструктивных начал, организующих последовательность звуковых массивов. Организующие конструкты – повтор, аналогия – выполняют здесь обычную для музыки функцию связи темброкрасочных звучностей. Сказывается действие и такого «внелогичного» критерия порядка, как пролонгирование сонорного материала без пауз, без остановки. Следовательно, сонорика хотя и воспринимается как нечто неизмеримое, недифференцируемое целое, на самом деле весь аккордовый массив композитор организует по определенному принципу, но без участия контраста.

Таким образом, поиски новых методов композиции во второй половине XX в. сопровождались работой в области самого звукового феномена. С одной стороны, звук дробился в микрохроматике (1/4 тона, 1/12 тона и т. д.), с другой – количественно расширялась звуковысотная основа, доходя до гипермногоголосия (сонорика у К. Пендерецкого, А. Шнитке, Д. Лигети).

На основе сонорной трактовки звуковысотных элементов и тембровых начал развилась пространственная концепция музыки, где музыкальное пространство – образ Космоса – структурируется по-разному. Например, сонорное «пятно», символизирующее звезду, можно «вычислить», апеллируя к топографии (верх–низ, право–лево), сонорную «точку» – к положению по высоте (звезды на небе), кластер или «сверхмногоголосие», олицетворяющие Галактику, – к звуковой плотности и т. д. Многообразные разновидности сонорного феномена дают возможность по-разному интерпретировать музыкальное пространство в условиях многопараметровости и «морфологии музыкального времени» (Штокхаузен). Поэтому сонорика, репрезентируя, на первый взгляд, только чувственное, красочное, ставит и вопросы, имеющие отношение к конструктивному аспекту музыкальных элементов: как измерить, «обмерить» и проанализировать звуковой блок, изображенный, например, в виде «рисунка» или группы точек. Современная наука еще не выработала единый метод анализа («аппарат измерения» по Ю. Холопову) сонорики, хотя композитор абсолютно точно знает, к чему стремится и что воплощает его музыка. Ясно одно: сонорика всегда апеллирует к «душе». На наш взгляд, композиционной основой сонорных сочинений является точный расчет всех параметров – порядка следования, построения звучностей (фигур, рисунков, линий), их длительности и координации в «пространстве».

Между тем сонорика имеет четкий генетический адрес: 1) антифонное пение с эффектом эха в христианских соборах православной и католической традиции; 2) органная музыка, апеллирующая к многослойности звукового ряда, рассчитанного на объемность звучания, – в концертной и богослужебной практике с участием органа (неизменная атрибутика западного христианства); 3) акустика помещения, рассчитанная на стереофонический эффект, который обеспечивает необходимую длительность звучания и ее слышимость во всех точках концертного зала.

Анализ музыки западно- и восточноевропейских композиторов показывает, что соотношение соноров между собой и другими элементами фактуры также опирается на конструктивное основание количественной меры (пропорции, симметрия, общее строение), числа¹, которое часто оказывается близким принципу деления целого в среднем и крайнем отношении, именуемым золотым сечением. Следовательно, сонорика и здесь обнаруживает прямой выход к прежним достижениям, апеллируя как в классической и доклассической музыке к чувственному, эмоциональному началу – понятному и легко воспринимаемому слушателем.

Заключение. Таким образом, все три формы музыкального высказывания – додекафония, коллаж и сонорика – являются важнейшими репрезентантами Новой и Новейшей музыки. Выступив в качестве знаковых явлений музыкального авангарда, они обеспечили эволюционирование европейской музыки академической традиции. В этом перманентном и вместе с тем диалектическом процессе становления мира музыки особенно значимым является не только становление нового, но и преемственность традиций, служащая источником вдохновения.

В эволюции авангардной музыки особенно велико значение сонорики – музыки звучностей. Во-первых, она создала почву для восстановления в своих правах чисто музыкальной красоты, фактически элиминированной математическими расчетами в серийной музыке; во-вторых, красочная звучность была воплощением чувственности и гедонизма, противостоящей рафинированной и абстрактной музыке серийных композиций; в-третьих, художественно-эстетическая самодостаточность тембровозвучностей восстанавливала «язык чувств», будучи организованной на основе иных, нежели серия, принципов, основанных на концепции вертикали, т. е. на системе гармонической логики; в-четвертых, сонорика структурировала качественный аспект музыки, где главным организующим фактором выступил «обертонозвучающий» тембр инструментов и колорирующее начало гармонии (аккордики в виде гипервертикали). В целом, сонорика явила со-

¹ Вспомним высказывание Аристотеля: «Число есть сущность всех вещей, и организация Вселенной в ее определениях представляет собой вообще гармоническую систему чисел и их отношений» [6, с. 503].

бой непротиворечивое соединение конструктивного и чувственного, духовного как красочной звучности и тем самым сконденсировала главные моменты воззрений на музыку, гармонию и мир. Совершенно очевидно, что композиторы стремились к гармоничному соотношению элементов и частей, к пропорционированию.

Также очевидно утверждение нового, постнеклассического стиля музыкального мышления, связанного с выражением средствами (музыкального) звука чувственной, эмоциональной стороны музыки, а также выработку нового композиторского эдикта – звуковой красочности. Стремление к гармонизации противоположностей (конструктивного и чувственного начал) на основе сонорики свидетельствовало о новой трактовке композиторами чувственности, т. е. идеального начала. Сами же гармония и гармоничность трактуются музыкантами как некая устойчивость и мера красоты («красивые числовые пропорции», соотношение мотивов, ритмов, частей целого), которые сознательно создавались ими на основе конкретных отношений (ряд отношений соноров; отношения внутри соноров). Таким образом, сонор определмечивается, и определенная последовательность сонорных явлений трактуется композиторами как упорядочивающий параметр. Следовательно, музыка звучностей явилась – после расширения структуры звука – очередным шагом на пути высвобождения музыки от тотального детерминизма (сериальности). Попытка возвращения музыке статуса репрезентанта целостности выступила средством воссоздания коренного свойства музыки – красоты звучания и гедонизма, но в новых условиях – условиях синтеза диссонанса и консонанса, обеспечиваемого постнеклассическим стилем музыкального мышления.

Почему же «музыка звучностей», которой специфически свойственно наиболее непосредственное отображение отдельных сторон «конкретно-реального мира» и которая обладает эстетической значимостью, осталась на уровне только компонента образно-композиционной системы и почему с помощью сонорики не удалось достигнуть целостности в осмыслении красоты как «прекрасной гармонии звуков»? По этому поводу выскажем следующие соображения.

Темброкрасочная звучность, по справедливому замечанию А. Маклыгина, является важным, но все же частным составным компонентом музыки [7, с. 3], который выступает в качестве художественно обусловленного приема. Акцентирования фонических, колористических принципов, которые участвовали в организации структуры, было явно недостаточно для авангардных музыкантов, отличающихся высоким эстетическим вкусом и интеллектом: сонорика для них выглядела слишком просто. К тому же сонорность апеллировала преимущественно к качественному аспекту музыки, тогда как регулирование этой качественностью не несло в себе новизны: это был простой повтор или серийность. Не было достаточным и выделение только *одного* единого музыкального параметра – тембра – в качестве носителя смысла. Его трактовка, связанная в основном с идеей отображения (иллюстрации) реальности, в меньшей степени отвечала идее самовыражения, хотя последнее, несомненно, присутствует хотя бы как изоморфность чувства и природы. К тому же сонорика обладала и сравнительно ограниченными выразительными возможностями, не давая новой пищи для ума. В силу означенных причин сонорика, хотя и была направлена на создание целостного музыкального бытия, обусловленного интенсивным расширением картины мира, но в силу своей имманентной односторонности выполнила эту задачу лишь отчасти.

Дальнейший путь эволюции музыкального авангарда показал оптимум для развития европейской музыки – органичная связь традиционного и инновационного, классики, неклассики и постнеклассики, создающий почву для нового содержания и воплощения проявленных и непроявленных звучаний.

Список использованных источников

1. Холопов, Ю. Кто изобрел 12-тоновую технику? / Ю. Холопов // Проблемы истории австро-немецкой музыки. Первая треть XX века: сб. тр. / Гос. муз.-пед. ин-т. – М., 1983. – Вып. 70. – С. 34–57.
2. Кириллина, Л. Лючано Берно / Л. Кириллина // XX век. Зарубежная музыка: очерки, документы / [Гос. ин-т искусствознания]. – М., 1995. – Вып. 2. – С. 74–124.
3. Холопов, Ю. Изменяющееся и неизменное в эволюции музыкального мышления / Ю. Холопов // Проблемы традиций и новаторства в современной музыке: [сб. ст. / сост. А. М. Гольцман]. – М., 1982. – С. 52–103.

4. Житомирский, Д. В. Западный музыкальный авангард после второй мировой войны / Д. В. Житомирский, О. Т. Леонтьева, К. Г. Мяло. – М.: Музыка, 1989. – 300 с.
5. Просняков, М. Т. Парадигма сферы в творчестве К. Штокхаузена / М. Т. Просняков // *Ad musicum: к 75-летию со дня рождения Юрия Николаевича Холопова: статьи и воспоминания* / Моск. гос. консерватория; [ред.-сост.: В. Н. Холопова]. – М., 2008. – С. 18–59.
6. Аристотель. Сочинения: в 4 т. / Аристотель. – М.: Мысль, 1975–1983. – Т. 2. – 1978. – 687 с.
7. Маклыгин, А. Л. Сонорика в музыке советских композиторов: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / А. Л. Маклыгин. – М., 1985. – 170 л.

References

1. Kholopov Yu. Who invented the 12-tone technique? *Problemy istorii avstro-nemetskoj muzyki. Pervaya tret' XX veka: sbornik trudov* [Problems of the history of Austro-German music. The first third of the 20th century: collection of works]. Moscow, 1983, iss. 70, pp. 34–57 (in Russian).
2. Kirillina L. Luciano Berio. *XX century. Foreign music: essays, documents*. Moscow, 1995, iss. 2, pp. 74–124 (in Russian).
3. Kholopov Yu. Changing and unchanging in the evolution of musical thinking. *Problemy traditsii i novatorstva v sovremennoj muzyke: sbornik statei* [Problems of traditions and innovation in modern music: collection of articles]. Moscow, 1982, pp. 52–103 (in Russian).
4. Zhitomirsky D. V., Leont'eva O. T., Myalo K. G. *Western musical avant-garde after the Second World War*. Moscow, Muzyka Publ., 1989. 300 p. (in Russian).
5. Prosnyakov M. T. The paradigm of the sphere in the works of K. Stockhausen. *Ad musicum: to the 75th anniversary of the birth of Yuri Nikolaevich Kholopov: articles and memories*. Moscow, 2008, pp. 18–59 (in Russian).
6. Aristotle. *Works. Vol. 2*. Moscow, Mysl' Publ., 1978. 687 p. (in Russian).
7. Maklygin A. L. *Sonorica in the music of Soviet composers*. Ph.D. Thesis. Moscow, 1985. 170 p. (in Russian).

Информация об авторе

Мдивани Татьяна Герасимовна – доктор искусствоведения, профессор, главный научный сотрудник. Центр исследований белорусской культуры, языка и литературы, Национальная академия наук Беларуси (ул. Сурганова 1, корп. 2, Минск, Республика Беларусь). E-mail: 333mt777@gmail.com

Information about the author

Tatyana G. Mdivani – D. Sc. (Art. History), Professor, Chief Researcher. Center for the Belarusian Culture, Language and Literature researches of the National Academy of Sciences of Belarus (1 Surganov Str., Bldg 2, Minsk 220072, Belarus). E-mail: 333mt777@gmail.com