

ТРАНСФОРМАЦИЯ МУЗЫКАЛЬНОГО МЫШЛЕНИЯ В XX ВЕКЕ (П. Булез, К. Штокхаузен, Д. Кейдж)

Работа представлена кафедрой теоретической и прикладной культурологии Санкт-Петербургского государственного университета. Научный руководитель - доктор философских наук, профессор Е. Г. Соколов

В первой части статьи имеются некоторые теоретические рассуждения П. Булеза о понятии вкуса. Таким образом проиллюстрировано стремление новой музыки к объяснению необходимости своего существования и обращения при этом к философии. Во второй части присутствуют примеры основных формально-тематических констант в музыке К. Штокхаузена и Д. Кейджа.

The first part of article reveals some theoretical discussions of P. Boulez about the notion of taste. It helps to illustrate the tendency of new music to explain the necessity of its own existence with turning to philosophy. The second part gives some examples of the basic formal and thematic constants in the music of K. Stockhausen and J. Cage.

После перехода к атональности, совершенного Арнольдом Шенбергом, музыкальный язык стал быстро развиваться во множестве направлений: додекафония, пуантилизм, сонорная и конкретная музыка пришли на смену прежнему гомофонно-гармоническому строю. Сразу стало заметным стремление композиторов (Булез, Штокхаузен, Кейдж) выстроить определенную теоретическую базу, которая только бы и сделала возможной дальнейшую эволюцию новой музыки, так как в противном случае вся их деятельность свелась бы к набору беспорядочных и не имеющих никакого смысла экспериментов, ставящих перед собой единственную цель - эпатировать публику (впрочем, именно так и представляют иногда современное искусство). Этой основой стала философия, причем наряду с западноевропейской философией, в русле которой работал Пьер Булез, такие композиторы, как Карлхайнц Штокхаузен и Джон Кейдж, обращаются также и к восточной мудрости. Само возникновение атональности, разумеется, тоже не могло совершиться без существенной трансформации мышления музыкантов, что напрямую связано с теми изменениями, которые претерпела западноевропейская культура на рубеже XIX и XX вв.

Многих философов - от Пифагора до Шеллинга, Шопенгауэра и Ницше - увлекала тема музыки, но сама музыка «ответила взаимностью» и проявила интерес к философии лишь в XX в. Это произошло, вероятно, отчасти из-за того, что тот мир (как художественный, так и социальный), в

котором жили и творили художники, поэты и музыканты, избавившись от прежних своих ориентиров, формообразующих констант, представлял собой настолько разнородную и непредсказуемо движущуюся массу, что искусству поневоле пришлось искать точку опоры в философии, которая одна могла дать адекватную оценку происходящего (во всяком случае, размышляла над ним), а кроме того, определить и последующее развитие различных художественных направлений.

Мишель Фуко однажды заметил относительно своего друга П. Булеза, что «главное для него заключается в следующем: мыслить практику непременно в соотношении со своими внутренними потребностями, не подчиняясь, однако, ни одной из них как непреложному закону. Итак, какую же роль должно отвести мышлению в том, что творит человек, если она не может сводиться ни к простому набору каких-либо навыков, ни к чистой теории? Это как раз и показывает Булез: нужно обладать способностью разрушения правил в тот самый момент, когда они приведены в действие»¹. Подобная характеристика как нельзя более точно отражает все творчество Булеза. Композитор прекрасно понимает, что для обоснования закономерности существования нового искусства недостаточно ограничиваться рассуждениями об одном лишь художественном языке, его эволюции, морфологии, но требуется также перенесение этих проблем в область философии, и в частности эстетики. Вот почему П. Булез в своей книге «Ориентиры» («Points de

гериге») после убедительной апологии нового музыкального языка - показав историческую необходимость его возникновения и называя аргументы консерваторов, стремящихся раз и навсегда утвердить свод незыблемых правил для искусства (в данном случае - музыки), «погремушками разума» - обращается к проблеме вкуса. Эта эстетическая категория ему необходима, чтобы с ее помощью попытаться, с одной стороны, установить почти что вневременной критерий, руководствуясь которым можно было бы определить действительное значение того или иного произведения искусства (художника) в развитии западноевропейской культуры, с другой стороны, показать, что факторы, влияющие на процесс его формирования, постоянно изменяются, в результате чего чрезвычайно сложно становится уловить суть того, что можно назвать «универсальным вкусом». Булез не раз подчеркивает всю условность такого понятия, как вкус, зависящий, по его утверждению, от функции, которую музыка исполняет в обществе. Для каждой эпохи имеются свои собственные механизмы, в ходе взаимодействия которых конструируется художественный вкус, а тот, в свою очередь, контролирует процесс создания произведений. Поэтому автор считает важным проследить за тем, как именно происходит этот процесс.

Он начинает свое рассуждение с определения вкуса, данного Руссо для Энциклопедии, - неких «очков разума»², вещи, которую легче всего почувствовать и труднее всего объяснить, потому что она подвергается суждению объекты, не находящиеся более во власти этого суждения. Причем Булез отмечает: «Все эстетические принципы сильно различаются во времени и в пространстве, и об этом можно было бы как минимум сказать, что существует столько же вкусов, сколько и канонів красоты»³. Другими словами, нельзя говорить о наличии одинаковых критериев вкуса для всех эпох и культур. По замечанию автора, нет ни одного человека, признающего себя обладателем дурного вкуса, и в то же время вполне очевидно, что такие люди существуют. Итак, вкус прежде всего представляет собой «свод определенных правил, которым подчиняется всякое возникающее произведение искусства», вкус - это «принципы», которые данное произведение уважает, и «договоры, которые оно подписывает»⁴. Кроме того, он является генерирующей

силой (производительной способностью) - способностью, обретенной им благодаря нашему воображению. Начиная с этого момента, по словам автора, уже можно пытаться выяснить, что же такое мы подразумеваем под словом «вкус» для того, чтобы способствовать подтверждению первого определения - «очки разума». Сочинение, творческий акт предполагает большое количество установленных отношений - ментальных, эстетических или чисто практических. Тем не менее не следует напрямую связывать понятие вкуса с произведениями искусства, так как он может оказаться всего лишь результатом смены этих произведений искусства⁵.

Вслед за определением вкуса Булез старается раскрыть его функцию, понять, как он действует: правила и условности, которые композитор все время упоминает, являются непременно структурными функциями.

Все перевороты, случающиеся в истории искусства, вызваны изменением вкуса или изменением его функций. Булез имеет в виду не только функцию, присущую способу выражения, но также функцию этого способа выражения в конкретном обществе, впрочем, они тесно связаны между собой. «Каждое общество, согласно собственной иерархии, религиозным или светским практикам, концепции развлечений - игры, игровой активности вообще - порождает свои ритуалы, так сказать церемониал; и я заявляю, что концертный зал есть, вероятно, ни больше ни меньше чем иное местонахождение идеального ритуала, этого пресловутого "Храма вкуса"... Форма и место церемониала навязывают музыке некоторые решающие функции, которые очень точно определяют границы музыкального вкуса»⁶.

Иначе говоря, не существует *абсолютного* вкуса, но вкус представляет собой производную функцию от окружения, образования «условных рефлексов». Обычно люди не в силах противостоять подобному воздействию, но «гениальность» как раз и заключается в том, чтобы чувствовать самым острым образом те отношения, которые связывают его с обществом, противостоять им и самому влиять на их возникновение. Впрочем, часто творцы, превозносимые последующими эпохами и оказавшие наибольшее влияние на формирование вкуса, такие как Эдгар По или Веберн, не были приняты своим временем. Подобную ситу-

ацию Булез называет несовпадением фаз (dephasage) вкусов⁷.

Существуют также константы вкуса и факторы, подверженные изменению. Первые относятся к «внешнему» элементу (т. е. существующему «поверх» эпох и независимо от них), благодаря которому только и возможно без труда наслаждаться произведениями далекого или недавнего прошлого, эти произведения по-разному выражают свою эпоху, одновременно превосходя (transcendant) ее. Вторые представляют собой «внутренний элемент» (иными словами - индивидуальная и неповторимая особенность каждого времени и каждой культуры), настолько восходящий к случайностям мышления, как и случайностям социальных форм, что эти последние становится весьма трудно, иногда практически невозможно оценить. Последнее хорошо прослеживается в «эзотерических», как называет их Булез, творениях, которые из-за непосвященности мы можем воспринимать лишь частичным образом, и то если только они полностью не скрыты от нас. Примером может служить индийская музыка: мы в состоянии оценить внешнюю, «артистическую» ее красоту, но не можем прочувствовать ее полностью оттого, что часто весьма приблизительно отдаем себе отчет о ее символике и следствиях - религиозных или метафизических. Таким образом, вкус можно изобразить как простую эстетическую категорию, но этика и метафизика играют в его образовании значительную, если не решающую роль⁸.

Позиция композитора по отношению к вкусу своей эпохи должна быть следующей: творец интегрирует локальные и временные функции с тем, чтобы они были включены в более общие отношения. Здесь можно вспомнить имя Берга - по словам Булеза, в лучшем из своих произведений он синтезировал все, что породил романтизм. Некоторые художники раз и навсегда отказываются от непосредственного присоединения к господствующему направлению вкуса и постепенно превращаются в бесконечную проекцию будущего. Их произведения восходят мало-помалу к неизвестности, чтобы найти свое завершение «на обрывистых скалах».

И не обязательно вкус, которого они избегают, стремясь предвосхитить грядущее, принадлежит их эпохе, но они тяготеют прежде всего к преодолению всякой ка-

тегории вкуса - это «прометеевская позиция»⁹, благодаря чему творцу удается самостоятельно воссоединиться с «тайным замыслом», к которому общество, ограниченное какой-либо культурой и способами познания, только начинает приближаться. Другие же художники постоянно меняют направление своих творческих поисков, они обращают вкусы эпохи в прошлое лишь для того, чтобы затем перебросить их в будущее самым потрясающим образом - «не менее прометеевская позиция, обреченная на те же результаты»¹⁰. Остальные же наоборот: избегая подозрительных предсказаний, хорошо чувствуя то, что необходимо сегодня, избегают проекции в будущее и возвращаются к сиюминутному, чтобы как можно более отчетливо совпасть с собственным временем. Они никогда не смогут произвести какое-либо самостоятельное действие, ориентируясь все время на вкусы большинства.

«Однако, - пишет Булез, - если мы хотим прийти к заключению в этой области, следует признать, что вкус связан с трансцендентным. Конечно, мы это уже сказали: *абсолютного* вкуса нет; но, тем не менее, направленность вкуса к абсолюту, вневременному, может быть осуществлена лишь посредством трансцендирования (преодоления границ) определенной культуры и ограниченных исторических данных»¹¹. Из чего следует, что вкус имеет двойную природу; повторяя формулировку П. Сувчинского, он есть «объяснимый и необъяснимый, поддающийся и не поддающийся определению и установлению»; «имманентное и трансцендентное в нем синхронизированы и неразделимы»; «в каждый момент равновесие разрушается и восстанавливается». И только в той степени, в которой произведение искусства способно удовлетворять эту диалектику имманентного и трансцендентного, оно может надеяться обрести всеобщий характер и стать прототипом вкуса. Кроме того, следует избегать опасности приравнивания понятия вкуса к стилю. Так как можно создавать безвкусные вещи, придерживаясь при этом строго определенного стиля, или не иметь никакого стиля и творить с большим вкусом. Так снова понятие вкуса «выскальзывает из рук» и избегает однозначной дефиниции, оно, по утверждению автора, обладает «формой протей». «Что такое стиль, - восклицает Булез, - как если не творчество в сети

(reseau) производных функций, ограниченных в их историческом действии так же, как и в истинных возможностях»¹². В целом композитор причисляет стиль в основе своей к рациональным понятиям, хотя и содержащим множество иррациональных элементов. Со вкусом дело обстоит наоборот - он по природе своей в высшей степени иррационален, но в то же время и не исключает абсолютно рациональности. Если рассмотреть внутренние законы построения музыкального произведения - морфологию, синтаксис, риторику и форму, то они, разумеется, существуют в необходимом согласии со вкусом, но имеются также и внешние отношения, которые также должны быть подчинены вкусу. Они бывают двух видов: первые относятся к двойственности (реальной в одном и виртуальной в другом случае) окружающей среды, вторые - к самой функциональности элементов, использованных музыкой и имеющих прямое или опосредствованное отношение к ее реализации или эстетической цели.

Итак, ясно, что Булез весьма далек от однозначного разрешения проблемы вкуса и его функции, скорее он очерчивает круг новых вопросов, возникающих по мере продвижения его исследования. Вкус - это хамелеон, Протей, флогистон. Тем не менее, что особенно хорошо видно на примере XX в., несомненно эволюция (или даже революция) вкуса, которую, согласно Булезу, следует принимать такой, какая она есть, как гипотезу (предположение), и не более того. Каждый художник творит, согласно собственным убеждениям: сюрреалисты «выкрикивали свои манифесты на перекрестках, а Джойс закрывался у себя дома и предавался слушанию старинных ирландских песен или арий из итальянских опер»¹³. «Я надеюсь, - говорит автор, - что все-таки показал, дабы меня не упрекнули в поверхностности, что такое есть плохой и хороший вкус - это нечто изложенное в хороших и плохих обычаях или в разговоре между достойно воспитанными людьми»¹⁴.

Цель приведенных рассуждений в утверждении необходимости существования нового музыкального языка, а также в обозначении позиции художника как некоего «Прометея», «демиурга», который вправе создавать произведения в соответствии со своим, каким бы он странным на первый взгляд (или взгляд обывателя) ни казался, вкусом. Подобная позиция позволяет прежде всего избежать монотонного копирования

шедевров прошлого, а также способствует благодаря своему стремительному изменению развитию культуры в целом. В завершение, переходя от теории к практике, необходимо указать, в чем именно и как выразилась трансформация основных принципов западноевропейской музыки.

После распада гомофонно-гармонического строя, который имел довольно длинную историю, уходящую своими корнями к моменту возникновения темперации, появляется додекафония. Поэтому существенно изменились отношения между звуками: если раньше ни один из них не имел значения сам по себе, но строго подчинялся ладогармоническим отношениям (любое произведение строилось исходя из определенной тональности, где тоника занимала доминирующую позицию и представляла собой центр притяжения для остальных звуков), то теперь каждый из полутонов имел те же «права», что и другой, представлял ценность в соответствии со своей уникальной природой. Звуки выстраивались согласно правилам двенадцатитоновой техники: ряд (двенадцать полутонов хроматической гаммы) мог делиться на равные группы по шесть, четыре, три звука и соответственно распределяться по горизонтали и вертикали. В таком построении явно прослеживается стремление создать хорошо упорядоченную структуру, которая предоставила бы большой выбор направлений для дальнейшего формирования музыкального языка. Но пика своего развития «музыкальный структурализм» достиг именно в творчестве Булеза, разработавшего на основе додекафонии идею тотальной серийности, или пуантилизма. Поскольку метод Шенберга подчинял фиксации только лишь изменения высоты звучаний, то Булез, придерживавшийся в начале своего творческого пути концепции абсолютного подчинения каждого из них серийной системе, благодаря которой он стремился найти четкие правила организации и для остальных параметров звука - длительности, тембра и динамики (интенсивности). Освобождение от господства тональности, с одной стороны, а с другой - провозглашение серии как своеобразного «зерна иерархизации», начала, требующего еще более безупречного повиновения, не могло не оказать влияния на форму произведения. Превращение сонатно-циклическая форма, поскольку могла существовать только в русле гомофонно-гармонического строя, который ее породил и

Трансформация музыкального мышления в XX веке (П. Булез, К. Штокхаузен, Д. Кейдж)

вместе же с ней исчезал, по мере того как разрушались тональные отношения, уступает место «открытой», «бесконечной форме» или «момент-форме», возникшей по необходимости из самой структуры серии. Она наиболее характерна для творчества Штокхаузена и Булеза, особенно после того, как последний немного отстранился от идеи тотальной серийности в пользу алеаторики. Понимание открытой формы Булезом выразилось в концепции «Складка за складкой» («Pli selon pli»), одноименное

произведение было написано в 1960 г. на стихи Стефана Малларме, в соответствии с методом серийной композиции. Оно представляло собой открытую структуру, которая могла, постепенно разворачиваясь, уходить в бесконечность: определенной стихотворной фразе противопоставлялась музыкальная, затем то же происходило со словом, со слогом... таким образом материал получал возможность практически неограниченного расширения.

Если структура пьесы «Складка за складкой» словно уходит внутрь себя, сосредотачиваясь постепенно на самых малых своих составляющих, то «момент-формы» (Momentenformen) или «теперь-формы» (Jetztformen) Штокхаузена раскрываются, разворачиваются (имеется в виду прежде всего их существование во времени) вовне. Но подобная идея, при всей своей внешней схожести, формируется на совершенно другой, нежели у Булеза, почве. Как говорилось в самом начале, на Штокхаузена, так же как и на Кейджа, сильное влияние оказала восточная культура и более всего - мифология: «Назначение духа - синь - состоит, собственно, во внезапном, мгновенном озарении, просветлении. Ошелмляющее мгновение - важнейший момент в дзенской теории познания. Мгновенность не только знак быстролетящего времени, но и признак остановленного мгновения, разросшегося в воплощение вечности»¹⁵.

Данную идею Штокхаузен переносит на музыкальное произведение, где, по его словам, осмысленность организации заключается в отсутствии противоречий между отдельным и целым. Новая форма не имеет, в отличие от классической, предсказуемых кульминаций: вступления, подъема или развития темы и завершения. Смысл ее звучания раскрывается в «сейчас и теперь», в удержании в каждый момент «главного» до конца произведения, причем в каждый момент нужно ожидать минимума и максимума звучания и экспрессивности. В подобном творении становится невозможным предсказать какое-либо развитие из настоящего. В связи с этим изменяется время, проецируемое музыкальным произведением

на слушателя: теперь мгновение - не часть одной временной линии, оно уподобляется вертикальным срезам, пронизывающим прежнее горизонтальное представление о времени. Каждое отдельное мгновение становится самоценным независимо от других и уравнивается по значимости с произведением в целом, достигая, таким образом, ситуации безвременья, что равносильно вечности. Вечность же более не находится в конце времени, а существует в каждом моменте. Так совершается попытка преодолеть старое понятие о продолжительности.

Тем не менее обращение к восточной традиции более всего свойственно именно Кейджу, а Штокхаузен тяготеет скорее к универсальному синтезу всех культур, что выразилось в его концепции «мировой музыки» (Weltmusik). Причем, заимствуя определенные положения из буддизма и даосизма, они также используют в своих сочинениях как инструменты, приемы игры, мотивы других культур, так и звучание их языков. Например, в произведении «Расцветы» («Hoch-Zeiten») из «Воскресения» оперного цикла «Свет» Штокхаузен пишет партии для пяти хоровых групп, поющих на пяти языках: индийском, китайском, арабском, английском и африканском (кизуахили, Kisuaheli)¹⁶.

Неразделимо связано с «бесконечными формами», а может быть, в чем-то и предупредило их появление следующее направление в музыке XX в. - алеаторика, термин ведет свое происхождение от латинского слова alea - игра в кости, жребий, судьба, неизвестность. Музыка, созданная с помощью данного метода, приводит нас к вопросу о презентации художественного про-

изведения потому, что в этом случае оно не может возникнуть (как по форме, так и по содержанию) раньше, чем прозвучит последняя нота.

Идея алеаторики наиболее ярко проявилась в работах Кейджа, у Булеза же алеаторика ограничивалась правилами серийной композиции, так как, по его мнению, совершенный произвол, допускаемый со стороны исполнителя, приводит к исчезновению творческого воображения из процесса музыкального сочинения. Для Кейджа растворение своего собственного «я» во вселенной как раз и являлось самым желаемым результатом: «Чтобы достигнуть деперсонализации, необходимо рассматривать всякую вещь как равнозначную другой»¹⁷. Таким образом, статус композитора радикально меняется. И хотя он все еще стоит в определенный момент у истоков музыкального движения, но уже не может с помощью строжайших предпосылок ограничивать музыкальный объект. Он похож больше не на творца произведения, а на некий катализатор музыкального процесса, способного породить множество форм, находящихся в становлении, которые большей частью теперь ему не подвластны. Кейдж, цитируя одного индийского музыканта, говорит: «Цель музыки заключается в том, чтобы вытрезвлять и успокаивать ум, делая его восприимчивым к божественному влиянию»¹⁸. В любом творчестве, по его мнению, на первый план выходит состояние медитации, с помощью которого преодолевается сознание собственной индивидуальности и вообще какая-либо рефлексия, благодаря чему достигается тождество внутреннего мира человека и космоса. Функция художника, следовательно, заключается в том, чтобы «имитировать природу в манере ее действия»¹⁹. Нет более автора, существует только данный звук, творящий сам себя и раскрывающий выразительный потенциал каждого отдельного мгновения. Поэтому нельзя заранее ограничивать произведение не предзаданным окончанием, не определением количества входящих в его состав элементов.

Ничего не остается от классического понимания произведения искусства, вместо

него возникает некое действие, опыт, который, согласно взглядам Кейджа, только и «вводит нас в самую суть той жизни, которую мы проживаем»²⁰. Сочиняя музыку, Кейдж использовал разного рода манипуляции с игральными костями, картами и Книгой перемен (И-цзин). При этом он уподоблял себя, скорее, монаху дзен, чем композитору (в его традиционном определении). Идея, что все есть Дао (Единое), приводит к упразднению ценности какого-либо развития, происходит своеобразное сгущение смысла, когда в одном мгновении может заключаться вечность, в одной точке - вселенная. Так в пьесе «4'33» полностью отсутствует привычное исполнение оркестром произведения, пауза как относительное исчезновение звука (так как в зале слушателей он хотя произвольно, но присутствует) наделяется, подобно «Черному квадрату», всеохватывающим спектром значений, функции, которые ранее выполняло звучание, отведены теперь его противоположности, так как «тишина безгранична в своем многообразии, она богаче любой сомой изысканной мелодии»²¹.

Таким образом, на примере музыки отчетливо видна особенность, характерная для всей культуры XX в., а именно - настоятельная потребность в сближении художественных и мыслительных практик. Будь то теоретические поиски Булеза или медитация Кейджа - аналогичные примеры можно привести из любой области искусства.

Путь подобного развития и его результат пока еще совершенно не ясны, так же как, наверное, не определено и будущее современной культуры. Поэтому закончить хотелось бы словами все того же Кейджа: «Когда идешь от ничего к чему-то, имеешь перед собой всю историю европейской музыки и искусства и, таким образом, можешь видеть, что все это хорошо сделано, но на самом деле это не так. Такой-то (композитор) создал это и то, а также привнес свои критерии. Но теперь мы идем от чего-то к ничему, и здесь нет смысла говорить об удаче или провале, так как всякая вещь обладает сущностью Будды...»²²

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Boulez P. Penser la musique aujourd'hui. Gonthier, 1963. P. 63.

² Boulez P. Points de repere. Coeditions Le Seuil/ Bourgois, 1981. P.

32. ¹ Ibid. P. 34.

⁴ Ibid. P. 38.

Трансформация музыкального мышления в XX веке (П. Булез, К. Штокхаузен, Д. Кейдж)

⁵ Ibid.

⁶ Boulez P. Ibid. P. 40.

⁷ Ibid. P. 42.

⁸ Ibid. P. 43.

⁹ Boulez P. Ibid. P. 44.

¹⁰ Ibid. P. 45.

¹¹ Ibid. P. 45.

¹² Ibid. P. 45.

¹³ Ibid. P. 52.

¹⁴ Ibid. P. 53.

¹⁵ Савенко С. Музыкальные идеи и музыкальная действительность К. Штокхаузена //

Теория

практика современной буржуазной культуры: проблемы критики М., 1987. С. 111.

¹⁶ Stockhausen K. Erntedanktag, Sonntag, den 6. Oktober. 2002.

¹⁷ Bosseur J-I. Vocabulaire delamusique contemporaine Minerve, 1992. P.1 14.

¹⁸ Cage J. An Autobiographical Statement // Southwest Review, 1991.

¹⁹ Ibid.

²⁰ Ibid.

²¹ Cage J. Silence, Middletown, 1961.

²² Vuillermoz E. Histoire de la musique. Arthmne Fayard, 1973.

и