ΤΕΟДΟΡ Β. ΑДΟΡΗΟ

**ФИЛОСОФИЯ НОВОЙ МУЗЫКИ**

Перевод с немецкого / Перевод Б. Скуратова. М.: Логос, 2001.

ИНТРОДУКЦИЯ

За этой книгой уже несколько лет охотятся музыковеды, композиторы и искусствоведы, и вот она выходит на рус­ском языке. Адорно – ученик Берга по композиции (в итоге ученик критикует учителя). Его «Философия новой музыки», наряду с его же «Социологией музыки», приобрела статус про­граммного и канонического сочинения, поставившего в свое время все точки над «i», осветив основные вопросы музыки модернистских композиторов; однако и сейчас, на пороге XXI века, поднятая проблема фигурирует рядом с ультрасовременными темами.

В «Философии новой музыки» диалектической крити­ке подвергаются две композиторские школы: нововенская (Шёнберг, Берг и Веберн) и неоклассическая в лице Стравинского. Обе эти альтернативы наследуют кризис, в котором оказа­лась послеромантическая музыка к началу XX века. Глав­ным центром этого кризиса была Вена, потому что именно она полтора века несла на себе бремя музыкальной столи­цы. Поэтому композиторов, работавших здесь в ХХ веке, назовут представителями нововенской школы.

Именно в их творчестве экспрессионизм в музыке получил наиболее радикальное выражение: прежде всего у её основоположника – Арнольда Шёнберга  и у его учеников – Альбана Берга и Антона Веберна.  Им присуща резкая оппозиция (противление, сочинение вопреки) отмиравшему романтизму и утонченным эстетским школам начала XX века, как импрессионизм.

Стиль, складывавшийся в русле нововенской школы, – жёстко-экспрессивный, аскетичный, отстранённый от всего «слишком человеческого». Его основные тенденции:  *конфликт* с миром, *бунт* и бессилие, *беспросветность*;  *крайний эгоцентризм*;  безудержная эмоциональность и вместе с тем – *абстрагирование* от происходящего.

\* \* \*

*Примечание*: Читателю предлагаются отдельные фрагменты из весьма объёмного труда. Для удобства восприятия данные фрагменты были сгруппированы в тематические блоки, которые обозначены жирным шрифтом. Данные выдержки, выражающие мнение специалиста в данной области, станут весомым аргументом к основным критическим замечаниям, адресованным нововенской школе, и, шире, всем композиторам авангарда.

**Скудость 12-тоновой (додекафонной) техники**

Шёнберг и Стравинский отразили в своем в творчестве полярные фигу­ры музыкальной мысли: исключительную аутентичность, которая, найдя выход в двенадцатитоновой технике, уко­ренилась в этой почти аскетичной скудости.

Мы видим, как вследствие пустоты материала не только уже в самом раннем возрасте часто развивается сочинительский дар, но и талантливые композиторы зачас­тую всю свою жизнь остаются в высшей степени неосмыс­ленными, пустейшими людьми. Большую глубину поэтому следует видеть в том, чтобы композитор в равной мере уделял внимание обеим сторонам: как выражению содер­жания, так и музыкаль­ной структуре – в том числе и в инструментальной музыке – притом, что ему опять же дозволено отдавать предпочте­ние то мелодической, то гармонической глубине и сложно­сти, то характеристическому началу, либо сочетать эти элементы между собой».

\* \* \*

Неудачей технического произведения искусства ха­рактеризуются все измерения композиторского дела. Ско­ванность музыки в результате её «освобождения» от оков нормы, становится универсальной. Это не­медленно проявляется в определении основных рядов че­рез двенадцать тонов хроматической гаммы. Невозможно уразуметь, отчего каждая из таких основных фигур должна содержать все двенадцать тонов, не пропуская ни одного, и почему тонов лишь двенадцать и какой-либо из них нельзя применять повторно. Как бы тенденция ни стремилась к числу *двенадцать,* убедительно вывести его обязательность невозможно. Двенадцатитоновая техника привела к трудностям: из-за преобладания малой секунды и образованных от неё интервалов большой септимы и малой ноны свободная атональность сохранила хроматиче­ский момент, а соответственно – и момент диссонанса.

Везде проявляется угнетающий момент овладения музыкальной природой, пагубно воз­действующий на субъективную автономию и саму свобо­ду, во имя которой осуществлялось покорение природы. Числовые игры двенадцатитоновой техники и непрелож­ность её законов напоминают астрологию, и нельзя счи­тать просто капризом, что многие адепты додекафонии предавались астрологии. Двенадцатитоновая рациональная система, будучи закрытой и в то же время непрозрач­ной для самой себя, трактует набор элементов-рядов как непосредственные цель и закон, сродни суеверию. Содержание норм тождественно содержанию спонтанного опыта. Однако же, из-за своего опредмечивания это со­держание оборачивается абсурдом. Готовность столь многих молодых музыкантов писать «по додекафонической системе» и ликова­ние от того, что нашли замену тональности. И лишь немногие откры­ли уши, умеющие вслушиваться, могущие измерять абстракт­но истинное и ложное в музыке.

\* \* \*

Соответствия, характерные для двенадцатитоновой музыки, невозможно непосредст­венно «услышать» – это простейший термин для обозначе­ния бессмысленного в ней. Ощутимо лишь то, что действует давление системы, которая не позволя­ет музыкально единичному развертываться. Разумеется, «обезразличивание» материала, над которым творят насилие порядковые номера в рядах, влечет за собой именно дур­ную абстрактность. В отчу­ждении структуры, свершившемся через двенадцатитоновую технику, против воли субъекта была разрушена то­тальность, против которой композитор безуспешно бунтовал в эпо­ху экспрессионизма, напрасно стремясь реконструировать её с помощью двенадцатитоновой техники. Музыкальный язык распадается на осколки. Тональность также прибега­ет к тотальной конструкции, и для композитора уже совершенно неважно, с помощью чего он сочиняет музыку. Всякий, для кого метод значит всё, а материал не значит ничего, также в состоянии пользоваться отжившим, а, следовательно, явленным порабощенному сознанию по­требителя.

**Мёртвая и схематичная структура вместо тонально-гармонического развития**

Среди упреков, которые критики упрямо твердят, более всего распространен упрек в интеллектуализме: по их мне­нию, новая музыка взята из головы, а не рождена сердцем или слухом; она совершенно непредставима чувст­венно, а вычислена на бумаге. Ведь тональный язык последних трехсот пятидесяти лет дан самой природой, а всякий, кто выходит за жесткие рамки, посягает на природу.

Музыка композиторов авангардистов пресыщена работой интеллекта. Всё здесь указывает на сложные, длительно изобретаемые модели и формулы. Например, Стравинский с презрением отверг легкий путь к под­линности (академичный, который заключался в ог­раничении музыкального языка апробированным «словар­ным запасом», сформировавшимся в продолжение XVIII-XIX столетий, а у модернистов получил клеймо «есте­ственного»). Ученик Римского-Корсакова, он взбунтовался против своей мастерской. Его чувству обязательности притязания на нее казались невыносимыми.

\* \* \*

Серия у композиторов нового поколения становится не просто средством (и даже не способом наглядности музыкальной мысли), она целиком и полностью, на всех уровнях музы­кальной формы заполняет сочинение, ибо является основ­ным и единственным порождающим смысловым центром произведения. Кроме того, сам способ выстраивания зву­ков (а также других фактурных элементов) в серию не только не произволен, но предсказуем, здесь исток сери­ального строения – не субъект, допускающий этот произ­вол; звуки сами выстраивают себя. Композиция посредством двенадцати тонов – это не только новация в технике композиции, но и самообучение особой дисцип­лине выражать музыкальную мысль самыми труднодос­тупными средствами. Это означало отделение от остально­го музыкального мира.

\* \* \*

Додекафоническая техника разрушает связи частей в самых глубинах. Время и интервал расходятся между собой. Совокупность интервальных отношений раз и навсегда переносится на основной ряд и производные от него. В поведении интер­валов не проявляется ничего нового, а вездесущность ря­дов делает их непригодными для выражения временных взаимосвязей. Ведь эти взаимосвязи формируются только через различающееся. В нововенских рондо существует практика при каждом вхождении рондо в тема­тический ритм образовывать другую мелодическую форму ряда и вследствие этого достигать результатов, походящих на вариацию. В отличие от обычных случаев, здесь уже невозможно уловить, что ин­тервалы ведут себя по отношению к тематическому ритму иначе, нежели в первый раз, так как сознание больше не улавливает мелодических модификаций. А значит, ритм обесценивает специфически мелодическое. В традицион­ной музыке минимальное отклонение от заданного интервала может решающим образом повлиять не только на вы­разительность отдельного места, но и на формальный смысл целой части произведения. В противоположность этому, в двенадцатитоновой музыке царят полное погрубение и обнищание.

Теперь интервалы превратились попросту в ку­бики, и весь опыт, позволявший вдаваться в различия меж­ду ними, кажется утраченным. Мелодическая деталь спустилась на уровень всего лишь следствия общей конструкции и совершенно не в состоя­нии выйти за рамки последней. Она превратилась в образ именно такого технического прогресса, который заполонил весь мир. Если венские классики создавали музыкально сущее из ничего, чтобы быть в состоя­нии определить его в целом как становящееся, то поздний Шёнберг уничтожает его как ставшее.

Додекафония останавливает общий ход истории европейской музыки, начиная с венского классицизма. В её рамках полностью произошёл распад тональности. Она пытается преодолеть поверхностный характер двенадцатитоно­вой динамики посредством хроматической «ступенчатой» тональности, а, кроме того, посредством повсеместного внедрения конструктивного контрапункта овладеть этой тональностью. Вместе со спонтанностью сочинения хромать начина­ет и спонтанность передовых композиторов. Они видят, что стоят перед столь же неразрешимыми задачами, как писатель, который для каждого записываемого им предло­жения должен специально разрабатывать словарь и син­таксис. Трудности требуемого соз­дания языка неописуемы. Композитор должен неутомимо исполнять ак­робатические номера, чтобы смягчать претенциозность им же придуманного языка, доводя ее до терпимого уровня, – а ведь чем лучше он говорит на этом языке, тем больше растут его притязания. Бредовые системы щелкают зубами и готовы поглотить каждого, кто простодушно стремится отдаться им, воспринимая само­дельный язык как кем-то утвержденный.

**Отказ от тональности и лада**

Композиторы покинули область тональности. Или может быть, наоборот, тональность покинула композиторов? Хотя додекафонисты видели это по-другому. Веберн даже сказал о Стравин­ском, что после обращения в тональность «музыка покинула его»; он охарактеризовал неудержимый процесс, в ходе кото­рого избранная Стравинским нищета превращается в объектив­ное убожество. Его критика, по существу, не отличалась от критики Новой Венской шко­лы (к которой принадлежал сам Веберн), которую упрекали на преобладание в ней «какофонии».

Веберн очень коротко и ясно объяснил переход от тональной семиступенной композиции к хроматической и атональной двенадцатиступенной:

«...Так исчезли эти два лада (мажор и минор), уступив место одному-единственному звукоряду – хроматической гамме. Возникли гармонические комплексы такого рода, что, опора на основной тон стала беспредметной. Это про­изошло в период между Вагнером и Шёнбергом, первые произведения которого были еще тональными. Рухнуло то, что в период от непосредственных предшественников Баха и до наших дней составляло основу музыкального мышле­ния: мажор и минор исчезли. Шёнберг образно выразил это так: из двуполости возник сверхпол!».

\* \* \*

Тональное письмо, использующее три функции (тони­ку, субдоминанту и доминанту с их обращениями, а также временные модуляции в соседние тональности), циркулярно, строится на вечном возвращении в исходную тональ­ность. Двенадцатитоновое атональное письмо – серийно. Серия (ряд) вмещает в себя любое возможное соотношение двенадцати звуков с одним ограничением – в пределах се­рии ни один из тонов не может повториться. Однако сам ряд, в виде обращения, противодвижения или обращения противодвижения может и должен повторяться как можно чаще, ибо именно его повторение обеспечивает ту связь, которая в тональной музыке обеспечивается переменным проведением темы в основной тональности. Кроме того, тематический материал больше не нуждается в мелодиче­ском рисунке, его роль исполняет ряд.

\* \* \*

Кто-то из композиторов стремится реставрировать тональность или заменить её иными системами музыкального лада вроде придуманной Скрябиным. Тональность становится игрой с тональностью, а схемы, подобные скрябинской, настолько ограничены доминанто-образными типами аккордов, что в результате получается еще более очевидное «переливание из серого в серое». Додекафоническая техника приводит в исполнение приговор самому себе отпущенного на волю субъективизма. Ещё легче упрекать двенадцатитоновую музыку в произволе, например, за то, что – вопреки всей рациональ­ности – она вверила гармонию, т. е. как отдельный аккорд, так и последовательность созвучий, воле случая, или за то, что, хотя она абстрактно регулирует последовательность созвучий. Закон вертикального измерения две­надцатитоновой музыки трактует как право называть законом дополнительной гармонии. Двенадца­титоновая музыка неотделима от диссонанса, она жаждет собственного смертельного аккорда как шифра свершения. Смертельного оттого, что в нём застывает, не разрешаясь, всякая динамика. Неразличимость горизонтали и вертикали парали­зует его.

**Отказ от гармонии и канонической мелодии**

Уже перед Первой мировой войной публика причитала из-за того, что у композиторов «нет мелодий». У Штрауса техника препятствовала постоянным сюрпризам, прерывающим непре­рывность мелодий, чтобы всего-навсего от случая к случаю гру­бейшим и дешевым образом восстанавливать мелодичность в качестве компенсации за турбулентность. У Регера очертания мелодий исчезают за неустанно опосредующими их аккордами. У позднего Дебюсси мелодии, как в лаборатории, сводятся к моде­лям элементарных тоновых комбинаций. Любой композитор, при­держивавшийся традиционного представления о мелодии, как раз вследствие этого наживал себе врагов. Ему ставили в упрёк как банальность изобретений, так и насильственный характер его длинных мелодических кривых.

Изначально разрушение мелодии происходит у поздних романтиков, по причине обильной хроматизации. Отсюда тривиаль­ность многих мелодий начала ХХ века. Дело выглядит так, будто хроматизированная гармония уже не несёт с собой самостоятельной мелодики: если же мелодика здесь становится целью, то рушится сама тональная система. Как в импрессионизме, мате­риал ограничивается рудиментарными последователь-но­стями тонов. Атомизация мотивов превратилась из средства бесперебойного перетекания из одной звуковой крапинки в другую в средство дезинтегра­ции органических продолжений. Рассыпанные, крошечные обрывки мелодий должны представлять бесхозное и бес­субъектное имущество доисторических времен, филогене­тические следы воспоминаний. При этом мелодические ячейки попали под власть одних и тех же чар: они не конденсируются, а встречают препятст­вия в своем развертывании.

\* \* \*

Сегодня в распо­ряжении у композитора находятся отнюдь не все когда-либо применявшиеся комбинации звуков. Убожество и изношенность уменьшенного септаккорда или определен­ных хроматических проходящих нот в сентиментально-салонной музыке романтизма заметны даже не слишком изощрен­ному слуху. Для авангардных композиторов он превращается в канон запретного. Сегодня этот канон запрещает уже и средства тональности, т. е. традиционной музыки вообще. Эти со­звучия не просто устарели и являются несвоевременными. Они еще и фальшивы. Они больше не выполняют своей функции. Прав­да, некоторые современные сочинения от случая к случаю вкрапляют в свою структуру тональные созвучия. Но тогда какофоничны именно такие трезвучия, а не диссонансы. Ведь технический гори­зонт, на фоне которого омерзительно выделяются тональ­ные созвучия, сегодня заключает в себе всю музыку. Уменьшенный септаккорд, фальшиво звучащий в салонных пьесах, уместен и полон всяческой выразительности в сонатах классицизма.

Трезвучные гармонии следует сравнивать с деньгами в экономике. Их абстрактность дает им возможность повсюду выступать в качестве посредника, а их кризис до самых своих глубин объяс­няется кризисом всех посреднических функций на современной фазе. Музыкально-драматический аллегоризм Берга обыгрывает это. В его операх тональность, как правило, от­сутствует, но до-мажорные трезвучия появляются всякий раз, как речь заходит о деньгах. Их воздействие состоит в подчеркивании банальностей и устаревшего. Маленькая монетка до мажор обличается как фальшивая. Таким образом, роль и статус тональности принижается. Преобладание диссонанса, на первый взгляд, разрушает рациональные, «логические» связи в пределах тональности, простые отношения трезву­чий. Тем не менее, диссонанс додекафонии всё-таки рациональнее кон­сонанса в той мере.

\* \* \*

Слушая подобие связи между интерва­лами, тонами и формообразующими частями едва ли мож­но будет думать о какой-то выразительности. То, что некогда обретало смысл благодаря отличиям от схемы, обесце­нилось и нивелировалось не только в мелодике и гармо­нии, но и во всех измерениях композиторской деятельно­сти. Прежде всего, нормативной системой для формы слу­жила традиционная схема модуляций, благодаря которой форма могла раскрыться в ничтожнейших изменениях са­мой себя. А если композиторы стре­мятся создавать крупные формы сегодня, то им приходит­ся прибегать к гораздо более сильнодействующим средст­вам, к грубым противопоставлениям регистров, динамики, оркестровки, тембра, и, наконец, даже изобретение тем начинает «присягать» всё более броским качествам. По сей день приходится иметь дело с утрированными контрастами сырого музыкального материала. Нюансировка заканчивается насилием – это, вероятно, симптоматично для исторических изменений, каковые сегодня в принудительном порядке происходят со всеми категориями индивидуации.

Всё высчитано математически точно. И не только тоны сосчитаны заранее, но еще из-за главенства линий созву­чия влачат жалкое существование. Невозможно избавиться от подозрения, что при первом же серьезном испытании неразличимости мелодии и гармонии весь этот принцип превращается в иллюзию. В то время как допол­нительная гармония в чистой форме связывает последова­тельность аккордов теснее, чем что-либо прежде, эти ак­корды отчуждаются друг от друга двенадцатитоновой тех­никой как тотальностью. И эту бессмыслицу не следует путать с малопонятностью нерас­классифицированного.

Теперь больше не су­ществует анархического взаимного тяготения созвучий, а есть лишь их монодическая бессвязность и плановое гос­подство над всеми. Результатом этого с тем большим ос­нованием является случай. Если прежде случайность осу­ществлялась тайком от единичных событий, то теперь она стала осознанной. Случайность победила даже созвучия как таковые. На пе­редний план всё более протискиваются пустые квартовые и квинтовые созвучия, у которых «на лбу написана» по­требность в осуществлении – и только: ненапряженные, тупые аккорды, не так уж отличающиеся от тех, что любит неоклассицизм. Ни диссонансы, ни пустые созвучия не удовлетворяют композиторским целям: и те и другие по очереди становятся жертвами музыки.

Диссонансы возникли как выражение напряжения, проти­воречия и боли. Они седиментировались и стали «материа­лом». Они больше не служат средствами субъективной выразительности. Но вследствие этого они все же не оспа­ривают собственное происхождение. Диссонансы сдела­лись знаками объективного протеста. Их негативность хранит верность утопии; она включает в себя скрытые консонансы. Отсюда страстная нетерпимость новой музыки к любым подобиям консонансов. Двенадцатитоновая техни­ка не в состоянии выразить его. Диссонансы становятся тем, что Хиндемит в своем «Учебнике музыкальных фраз» назвал отвратительным выражением «рабочий материал», обыкновенными квантами, бескачественными и неразличимыми, и потому их якобы следует подгонять к чему угодно в зависимости от требований схемы. Улетучивается не только очарование, но и сопротивление. Сколь слабо тяготеют созвучия друг к другу, столь же слабо они направлены и против целого, в роли коего выступает мир. В их нанизывании пропадает та глубина музыкального пространства, которую, казалось, впервые приоткроет именно дополнительная гармония. Диссонансы стали настолько безучастными ко всему, что им уже не мешает соседство консонансов.

\* \* \*

Мелодические образования, теперь окон­чательно обесценились и напоминают низкую вульгарную музыку, марши, идиотическое пиликанье, устаревшие вальсы, а также популярные танцы вроде танго и регтай­ма. Их тематические образцы прослеживаются не в музыке как роде искусства, а в стандартизованных и дегради­ровавших в рыночных условиях шлягерах; для обнаруже­ния их дребезжащего скелета, правда, всего-навсего требу­ется, чтобы композитор-виртуоз сделал их в должной сте­пени прозрачными. Инфантилизм (незрелость, недоразвитость) – это стиль надломленного. Он звучит подобно тому, как выглядят картинки, наклеен­ные на почтовые марки – мёртво. Музыка воплощает идею, согласно которой жизни больше нет.

Тема в авангардной музыке также теряет своё значение. Сами музыкальные феномены предстают уже не в процессе развития. Тематическая обработка превращает­ся попросту в подготовительную работу композитора. Ва­риация как таковая теперь вообще не имеет места. Вариация – все и ничто; варьирование переносится назад на ма­териал и деформирует его прежде, чем начинается собст­венно сочинение музыки. На это Шёнберг намекает, назы­вая двенадцатитоновую структуру поздних сочинений сво­им частным делом. Он изобрел четыре способа работы с 12 тонами, которые могут выстраиваться в разные последовательности-ряды. Их в свою очередь, можно транспонировать на все двенадцать раз­личных исходных тонов хроматической шкалы, так что каждый ряд попадает в распоряжение композитора в 48 различных формах. В дальнейшем определенные тоны, взятые из рядов путем симметричного отбора, позволяют образовывать «ответвления», а из тех получаются новые и самостоятельные ряды, как бы связанные с основным. Подобные вариации неисчерпаемы даже в комбинациях их рядов. Однако при восприятии это воспринимается как распад музыкальной органической материи, её отмирание.

\* \* \*

Последние сочинения Шёнберга динамичны. А две­надцатитоновая техника несовместима с динамикой. Раз уж она препятствует движению от созвучия к созвучию, то она не терпит и движения в рамках целого. Раз уж она обесценивает понятия мелоса и темы, то она исключает и собственно динамические формальные категории: разви­тие, переходы от темы к теме, разработку темы. Всякий тон столь же хорош в ряду, как и любой другой; как же тогда можно «осуществлять пере­ход»? Каждый ряд представляет собой ряд в такой же степени, что и преды­дущий, ни один ряд не больше и не меньше другого, и да­же то, какая фигура ряда считается «основной», зависит от случайности. Что же должно развивать «развитие»? Различные части могут давать большее или меньшее количе­ство комбинаций, но ни одна не в состоянии примкнуть к материалу плотнее, чем первое появление ряда.

\* \* \*

Хотя двенадцатитоновая техника и противится таким категориям, как тема, продолжение и развитие, она всё же она притягивает их к себе. То, что вся додекафоническая музыка распреде­ляется по выразительным экспозициям рядов, подразделя­ет её на основные и второстепенные события, как было и в традиционной. Её членение напоминает отношения между темой и ее разработкой. Но тут начинается конфликт. Ибо очевидно, что специфические «черты» воскрешенных тем, которые разительно отличаются от намеренно обобщенно­го, почти безучастного ко всему характера более ранней двенадцатитоновой тематики, не возникли из додекафонической техники сами по себе, а, скорее, были навязаны ей беспощадной волей композитора, его критической мыс­лью.

**Реализация додекафонных сочинений в малых формах, «недееспособность» крупных форм**

Восьмитактовое предложение в классике держится на логике завершения, которое осуществляется через субдоминанту и доминанту к тонике. В двенадцатитоновой композиции фигура подобного завершения аннулируется; это значит, что роль количества становится преобладающей, порой даже мистической. С изменением количественной сущно­сти музыкального высказывания изменяется и длитель­ность произведения. Воз­никла опасность полного исчезновения крупных форм, ибо масштабные сочинения могли иметь место лишь благодаря тексту или формальному сюжету.

Таким образом, упраздняется и назначение формы. Например, когда двенадцатитоновая техника довела принцип вариации до тотальности, до абсолюта, в последнем движении понятия она упразднила этот принцип. Додекафоническая техника близка к бесцельно описательному обличью вариации.

\* \* \*

Большинство двена­дцатитоновых сочинений Веберна ограничены объемом экспрессионистских миниатюр, и напрашивается вопрос, для чего нужна чрезмерная организация там, где организо­вывать почти нечего. Этой музыке вынесен приговор: чтобы наделить монотонные группы звуков хотя бы тенью смысла, её исполнение должно бесконечно отдаляться от застывшей нотации, а тем более – от указанной в ней рит­мики; со-рит­мики; со своей стороны, бессодержательность этой ритми­ки продиктована верой в природную силу рядов.

**Эксперименты с музыкальным временем (ритм образует форму)**

Как только мы подходим к концепту вре­мени, начинаются взаимные оправдания и обвинения. Один композитор настаивает на том, время метаморфирует в пространст­во. У другого это уже *time*-space – время-пространство, которое противопоставляется в качестве горизонтальной гармонии «вертикальному месиву». То, что для одного является символом времени, другой интерпретирует как «замораживание» времени.

Ритмы становятся тематическими и каждый раз наполня­ются разными фигурами ряда, что уже несет с собой принуж­дение к симметрии. Везде в итоге образуется симметрия. Правда, всего лишь как призраки. Ибо двенадцати­тоновая симметрия остается бессущностной и неглубокой. А это значит, что, хотя она и возникает в принудительном порядке, она ни на что не годна.

\* \* \*

У Стравинского недостает не только субъек­тивно-выразительной гибкости арифметического времени, непреклонно выдерживаемого, но ещё и всевозможных ритмических отношений, связанных с конструкцией, с внутренней композицией произведений, с «большим ритмом» формы. Ритм под­черкнут, но отрезан от музыкального содержания. Ритм Стравинского представляет собой всего-навсего сдвиги в самотождественном и совер­шенно статичном, топтание на месте, когда нарушения закономерности в повторениях заменяют собой новое. Всё это формальный конструктивизм. У Шёнберга и Берга ритм также порою обособляется от интервально-мелодического содер­жания и принимает на себя роль темы. Ритмические пропорции выступают только в роли ударного эффекта и основаны на столь бессодержательных мелизмах, что они предстают как самоцель, а не артикулируют линии.

**Новая трактовка тембра. Пустота звучания как следствие анти-эмоциональности**

Меняется отношение и к оркестровой музыке. Додекафоническая техника абсорбирует все богатства компози­ционной структуры и переводит их в тембровую структу­ру. Но и тембр становится исключительно служанкой композиции. В программе Шёнберга нашлось место «тембровой мелодии». Тем самым подразумевалось, что смена тембра сама по себе является событием для композитора и должна определять развитие композиции. Инструментовка же представала в виде не­тронутого пласта, подпитывавшего фантазию композитора.

Мысль о тембровой фантазии считается преступлением, а страх перед тембровыми удвоениями, изгоняющий всё, что не представляет композицию в чис­том виде, порождает не только ненависть к «дурному» богатству позднеромантической колористики, но и подавление всего, что выходит за рамки кон­кретного пространства двенадцатитоновой композиции. В результате получаются искрящиеся, но замкнутые созвучия с непрестанно меняющимися светом и тенью, что похоже на в высшей степени сложную машину, буксую­щую при головокружительном движении всех ее деталей. Созвучия стали столь же отчетливыми, аккуратными и отполированно-пустыми, как позитивистская логика.

**Контрапункт как спасение от фактурной нищеты**

Больше всего выгоды из двенадцатитоновой техники, несомненно, извлекает контрапункт. Контрапунктное мышление превосходит гармонически-гомофонное в том, что оно с неза­памятных времен освобождало вертикаль от при­нуждения «условностей» гармонии. Вслед­ствие универсальности отношений между рядами двена­дцатитоновая техника по происхождению является кон­трапунктной, ибо в ней все одновременно звучащие ноты в одинаковой степени самостоятельны, поскольку каждая из них – неотъемлемая составная часть ряда, и их преимуще­ство над произволом традиционного «свободного сочине­ния музыки» носит контрапунктный характер.

Двенадцатитоновая техника научилась представлять несколько независимых голосов одновременными и орга­низовывать их как единство без сдвига аккордов. Она основательно положила конец ни к чему не обязывающим контрапунктам. У Баха на вопрос, каким образом возможно гармоническое многоголосие, ответ даёт то­нальность. Поэтому Бах на самом деле – разработчик гармонии. У Шён­берга же тональность лишена прав на упомянутый ответ. На её развалинах он ставит вопрос о полифонических тен­денциях аккорда. Поэтому он контрапунктист. Гармония в додекафонической технике остается слабым местом, в противоположность Баху, у которого гармониче­ская схема очерчивает границы самостоятельности голо­сов.

\* \* \*

Совершенно слаженные голоса тождествен­ны друг другу как продукты ряда, но абсолютно чужды и прямо-таки враждебны друг другу в своей слаженности. У них нет ничего общего ни между собой, ни с каким-либо третьим голосом. К имитации прибегают от бессилия, чтобы примирить между собой хотя и послушные компо­зитору, но чуждые друг другу голоса. Здесь-то и проявляется сомнительная сторона новей­ших триумфов полифонии. То, что разные школы называют хорошим контрапунктом, а именно, ровные, самостоятельно-осмысленные голоса, не заглушающие главный голос, гармонически безукоризнен­ный голосовой ход, умелое «замазывание» гетерогенных линий посредством мудро добавленной партии – всё это дает ничтожный навар с идеи, когда, злоупотребляя ею, превращает её в рецепты.

Задачей контрапункта в период барокко было не успешно распоряжаться добавочными голосами, а органи­зовать музыку так, чтобы взаимоотношения голосов порождали ход всего произведения, а, в конце концов – и форму. Из этого, а не из того, что Бах хорошо владел контрапунктом в традици­онном смысле, складывается его подавляющее превосход­ство над всей последующей полифонической музыкой – дело не в линейности как таковой, а в ее интеграции в це­лое, в гармонию и форму. В этом «Искусство фуги» не имеет себе равных.

**Потеря связи между авангардной музыкой и рядовым слушателем**

Австро-немецкая музыка в лице Шёнберга, Берга и Веберна оказывается в сложнейшем кризисе. Герметичность нововенских музыкальных конструкций полностью пере­стает соответствовать каким бы то ни было явлениям в обществе. Избранные авангардными композиторами композиционные модели тотально негативны в отношении общества и не адекватны ни одному из его коллективных потребностей. Такая му­зыкальная система знает это о себе и намеренно, чем дальше, тем больше изгоняет из музыки все моменты комфорта и иллюзорного удовольствия для слушателя.

По такому пути и пошли академические композиторские шко­лы. В итоге в наши дни доступ к музыкальному тексту ограничи­вается определенным числом профессиональных музыкан­тов: это сами сочинители, исполнители и критики. Музыка теряет свои жизненные функ­ции, как только прекращает существовать как общедос­тупный и необходимый для досуга текст.

\* \* \*

В поздних сочи­нениях Шёнберга снова субстанци­ально ставится вопрос о «содержании», однако же, без претензии на достижение его органического единства с чисто музыкальными процессами. Передовой музыке ни­чего более не остается, как настаивать на своем очерствении, без уступок той человечности, которая там, где она все ещё продолжает манить её существо, проглядывает маской бесчеловечности. Представляется, что истина пе­редовой музыки возвышается, скорее, благодаря тому, что организованной пустотой смысла она опровергает смысл организованного общества, о котором ничего не желает знать. В современных условиях она вы­сказывает определенное отрицание.

В иных случаях в производство музыки проникает парализующее, разрушительное начало, каким бы мужественным ни был сам по себе настрой художника. Среди симптомов этого паралича, пожалуй, самым своеобразным является то, что передовая музыка, оттолкнула от себя вследствие своей автономии широкую демократическую публику. Почти все представляемые сочинения, которые вообще ещё производятся, не продаются на рынке, но оплачивают­ся меценатами или фондами. Конфликт между заказом и автономией проявляется как отвращение к производству. В Америке ни один струнный квартет не смог бы продержаться, не получая денеж­ную помощь от какого-нибудь университета или от состоятель­ного заинтересованного лица.

**Творчество, как следование за модой. Музыка как товар.**

**Музыка ради музыки**

Ка­жется, будто композитор настолько застрял на фазе современ­ности, что весь свой потенциал он уже выразил. Субъект не в силах стряхнуть с себя чар ужаса перед тем, что он уже не может сказать ничего заслуживающего быть сказанным. Он бессилен перед реальностью настолько, что его претен­зии на самовыражение уже граничат с тщеславием, хотя у него вряд ли вообще остались какие-нибудь притязания, кроме этих. Композитор стал столь одиноким, что он совер­шенно серьезно считает, что у него исчезла надежда на чье-либо понимание. Он отрекается от своих надежд; он вверяет себя воле материала, а тот дает ему вряд ли нечто большее, чем эхо онемения. Его меланхолическая погруженность в чистоту выражения всё еще с недоверием шарахается от напомина­ний о товаре, и, однако, она не в состоянии осилить исти­ну, заключающуюся в отсутствии выразительности.

Поставлена под сомнение возможность самой музыки. Опреде­ленная свобода, с какой она принялась переосмысливать собственное анархическое состояние, потихоньку превра­тила ее в подобие мира, против которого она восстает. Му­зыка ринулась вперед к порядку. Но достичь порядка ей не удастся. Пока она слепо и беспрекословно повинуется ис­торическим тенденциям собственного материала, её невинность ускоряет катастрофу, уготованную всем современным искусствам историей. Фальшив закат искусст­ва, повинующегося ложному порядку. Пока искусство, складывающееся в категориях мас­сового производства, вносит свой вклад в идеологию – его техника служит техникой подавления, функцией обладает и иное, нефункциональное. Массовое воспроизводство и скроенная по его мерке про­дукция современны в освоении индустриальных схем, в особенности – сбыта.

\* \* \*

Второе по­коление неоклассицизма, смирилось с общей тенденцией времени, отразив, тем самым дошедший до абсурда конформизм главы этой школы. Радикальная в своих истоках музыка откликнулась на коммерциализированное вырождение тради­ционного языка. Пожалуй, переход к коммерческому производству му­зыки как товара массового потребления потребовал более длительного времени, нежели аналогичный процесс в ли­тературе и изобразительном искусстве. С наступлением эры звукового кино, радио и музыкального оформления рек­ламных лозунгов музыка оказалась полностью конфискована деловым рассудком. Индустриальное управление всеми культурными товарами сложилось в некую тотальность, оно приобретает власть и над искусством.

С условиях превосходства механизмов распределения, работающих в интересах культурных товаров, выставляемых на дешевую распро­дажу, авангардная музыка в эпоху позднего индустриализма очутилась в полной изоляции. Это становится морально-социальным предлогом для лож­ного перемирия у авторов, желающих выжить. Вырисовы­вается тип композитора, который, бесстрашно притязая на модернизм и серьезность, уподобляет свои сочинения мас­совой культуре, пользуясь её рассчитанным слабоумием. Умеренность его представителей проявилась, прежде всего, в духовной уступчивости, кото­рая не связывала себя окончательными решениями, сочи­няла на потребу дня и, выродившись в карикатуру на саму себя в конечном итоге, ликвидировала все музыкально не­уютное.

\* \* \*

От струнно­го квартета, т. е. от того исполнительского состава, кото­рый некогда считался наиболее подходящим для классицизма, для абсолютного одушевления инст­рументального, автор требовал жужжания, как от швейной машины. Синкопированная джазовая музыка написана для механического фортепьяно. Страх перед обесчеловечиванием оказался перетолкованным в радость его раскрытия, а, в конечном счете – в восторг инстинкта смерти, символика которого была подготовлена поздними романтиками. Шизофрениче­ское поведение музыки Стравинского представляет собой ритуал, позволяющий превзойти и преодолеть холодность мира. Его творчество с ухмылкой меряется силами с безу­мием объективного духа. Когда оно само выражает безу­мие, убивающее всякую выразительность, оно не только осуществляет моральное самоуничтожение, но ещё и подчиняет само себя организующему разуму.

Очевидно близкое родство периода таких ритуалов в музыке Стравинского с джазом, который как раз в ту эпоху обрел между­народную популярность. Оно достигается в технических деталях, таких, как одновременность неизменных тактовых чисел и нерав­номерных синкопических акцентов. Ведь Стравинский также экспериментировал с джазовыми формами именно в свою пассивную фазу. Стравинский, иска­жая джазовые формы, вскрывает обветшавшие, изношенные, ставшие добычей рынка черты танцевальной музыки. В определенной степени он вскрывает её изъяны и преобразует стандартизованные обо­роты в стилизованные шифры распада. При этом он с пронзительной издевкой превращает следы человеческого в ферменты обесчеловечивания.

Тайное взаимопонимание между легкой (особенно джазом) и авангардной музыкой нигде не проявляется убедительнее, чем у позднего Шёнберга. Два вида музыкального опыта («авангардно-академическая» и лёгкая) се­годня оторваны друг от друга и идут разными путями; поэтому им обоим приходится считаться с неправдой. Последняя, приукрашенная в продуктах серьезной музыки, становится очевидной в легкой музыке, чья бесстыдная разноголосица дезавуирует то, что происходит «вверху» под оболочкой вкуса, рутины и сюрпризов. Лег­кая музыка поляризуется в зависимости от характера сла­щавой безвкусицы, т. е. стандартизованной экспрессивности, оторванной от какой бы то ни было организации времени.

\* \* \*

Композиторы бес­сознательно вверяют себя тому, что кажется им наихуд­шим из зол, – анархии. Всемирным сти­лем после Второй мировой войны стал эклектизм. Впервые дилетантам повсеме­стно покровительствуют как великим композиторам. Явления такого уровня, порой даже более либеральные в употреблении диссонансов, стали сегодня нормой. Начиная с середины XIX сто­летия, глубокая музыка вовсе исчезла из обихода. Она развивается, будучи манипулируема ограниченными и одновременно самодовольными потребностями буржуазной публики. Общественный вкус и качество сочинений взаимно исключили друг друга. Сочинения пробивали себе путь только благодаря страте­гии автора, или благодаря энтузиазму сведущих музыкантов и критиков.

Табу и запреты композиторов-модернистов направлены против музыкального прорыва, а их модернизм есть не что иное, как попытка приручить мощь этого прорыва. Гордые открытием, что интересное начинает становиться скучным, они внушают себе и другим, что потому-то скучное и интересно. У них даже недостает дальновидности заметить репрессивные тенденции, присущие самой эмансипации музыки. И как раз то, что они не хотят даже эмансипироваться, делает их столь современными и «готовыми к употреблению».

Дело ещё и в том, что новая музыка разделяет участь политических сект, каковые даже в том случае, когда они придер­живаются теорий, выглядящих как нельзя более прогрес­сивно, вследствие их разногласий с любой существующей властью принуждаются ко лжи и служению наличному. Искусство превращается всего лишь в показатель состояния общества, а не в фер­мент его изменения, тем самым одобряя то развитие имен­но буржуазного сознания, которое низводит все духовные структуры до уровня простой функции, до существующего лишь для другого, наконец, до предмета потребления.

\* \* \*

Роль хора у позднего Шёнберга представляет собой зри­мую примету описанной уступки требованиям познания. Хоровые тек­сты сплошь и рядом имеют характер обсуждения, они от­личаются нарочитой абстрактностью. Среди наиболее по­казательных для тенденции, характерной для новой музы­ки, – такие эксцентричные черты, как употребление анти­поэтичных иностранных слов или применение литератур­ных цитат в «Лестнице Иакова». Если технический анализ доказывает, что бросаю­щийся в глаза момент бессмысленности является для две­надцатитоновой музыки основополагающим, то критика додекафонии заключается в том, что тотальное и сплошь сконструированное, насквозь пронизанное конструированием, произведение искусства вступает в кон­фликт с собственной идеей.

**Новые образы и идеи в музыке. «Шизофрениче­ский эффект» как отстранение от реальности и существование в рабстве навязчивой идеи**

Новая музыка собственным сознанием и соб­ственными образами воспринимает свой разлад с реально­стью. Занимая такую позицию, она оттачивается, становясь познанием. Будучи осуществлением возможного, искусство, кроме прочего, всегда опровергало реальность противоречия, с которым оно соотносилось. Новое искусство столь глубо­ко постигает собственные противоречия, что исчезает воз­можность их сглаживания.

\* \* \*

Композитор работает с мельчайшими тактовыми числами (с ритмоформулами) исключительно для то­го, чтобы с помощью конвульсивных и не устраняющих готовность к страху ударов и шоков вдолбить слушателям неизменное оцепенение. Понятие шока со­относится с эпохой в целом. Начиная с XIX века, шоки оставляли свои следы в произведениях искусства.

Впрочем, всё зависит от того, как музыка обращается с шоковыми пере­живаниями. Так, у Шёнберга среднего периода, изображая их, она оказывает им сопротивление. Чело­веку, который постоянно шарахается, удается, говоря психологически, подгото­виться к страху: когда его пронизывает шок и распадается непрерывная длительность старого стиля, он остается хо­зяином самого себя, и может подчинить собственной жизни череду шоковых переживаний, преобразовать их в элементы собственного языка. У Стравинского же нет ни готовности к страху, ни сопротивляющегося «я», но есть молчаливое согласие с тем. Субъект ведет себя буквально как тяжелораненый, с которым про­изошел несчастный случай, которого он не в силах осоз­нать, и поэтому повторяет его в безнадежном напряжении транса.

Известно, что только духовное начало в искусстве Стравинский считал пороком. Шизофрениче­ский эффект здесь в первую очередь *навязывается* *слуша­телю,* который, несмотря на математическую выверенность текстуры произведения, не может вычленить ни ритмической, ни звуковысотной линии, а воспринимает эффект как выведение из равновесия, или выведение скорее *за рамки себя.* И дело здесь даже не в некомпетентности, не позволяющей сделать анализ по ме­ре прослушивания, а в том, что оно не влечет за собой по­буждения к структурному анализу формы (а всякий анализ мотивирован желанием повторить воздействие).

У Шёнберга сугубо радикальной чертой является перемена функции музыкальной выразительности. Его музыка больше не симулирует стра­сти, а в неискаженном виде регистрирует в среде музыки воплощенные в ней импульсы бессознательного, шоки и травмы. Они обрушиваются на все запреты, ра­ционализируют и переводят их в разряд образов. Инновации Шёнберга были сродни изменениям выразительного содержания. Они прокладывают путь дей­ственности новой выразительности. Первые атональные произведения – это протоколы в смысле психоаналитиче­ских протоколов сновидений. В наиболее раннем издании книги о Шёнберге Кандинский назвал его картины «мозго­выми актами».

\* \* \*

Упрекали критики композиторов и в том, что при выборе тем и образов для них не было ничего святого. Искусство загрязнялось самыми различными неуместными темами. Могучее трезвомыслие Гегеля в исторический час сделало следующий вывод: «То, что мы благодаря искусству созерцаем нашим чувственным или духовным взором как предмет в такой полноте, что содержание исчерпывается, что всё оказывается явным и не остается более ничего тем­ного и сокровенного, утрачивает для нас абсолютный ин­терес». Это и был тот самый абсолютный интерес, когда тотальные притязания философских систем отправились в преисподнюю вслед за подобными притязаниями религии: свидетельством такой гордыни (*hybris*), порожденной ни­щетой.

Ложный умиротворяющий элемент сполна проявился в опере Берга о Лулу. Сам текст оперы идеалистически деформирован: падшая Лулу подана упрощенно, как «естественная женщина», над которой измывается цивилиза­ция. Такой оборот дела ранее вызвал бы сардоническую реакцию. Гуманизм Берга печется о проститутке и в то же время удаляет занозу, в качестве которой она раздражает буржуазное общество. Принцип её спасения сам оказывается буржуазным, однако, это принцип ложной сублимации «любви». Среди мерзкого набора негативных и падших героев звучат заключительные фразы затихающей болтовни:

«Лулу! – Ангел мой! – Дай еще раз взглянуть на тебя! – Я рядом! – Остаюсь подле тебя – в вечности!.. О проклятый! – (Она умирает). Болтовня умирает смертью от любви.

\* \* \*

Если обыватели бранят школу Шёнберга за безумие, так как она им не подыгрывает, а Стравинского считают остроумным и нормальным, то ведь сложности его музыка выучилась у невроза навязчивости и даже у психотически тяжелой формы такого невроза, у шизофрении. Эта музыка выступает как строгая, церемон­ная и ненарушимая система, но соответствие правилам, на которое она претендует, не подчиняется логике вещей, а напротив, разрушает всякую логику. Так древняя языческая архаика превращается в модернизм. Шизофрения никоим образом не выражает­ся, однако музыка упражняется в поведении, похожем на поведение душевнобольных. Индивид трагически играет собственный распад. Музыкальное повторение-заклинание обещает ему – опять-таки магически, хотя теперь с непосредственной актуаль­ностью – шанс выжить после собственной гибели.

Жертво­приношение себя, требуемое от каждого новой формой организации, манит как первобытная древность и одно­временно проникнуто ужасом перед будущим, когда при­дется отказаться от всего, что позволяло людям сохранять­ся в состоянии функциони­рования. Тотальная пассивность образа и лирического героя, отобра­жаемая преувеличенно-эстетически, усиливает соблазн. Тот самый момент умилостивления духов, пере­мещения тревожащего в сферу искусства, эстетическое наследие магической практики, против которого резко протестовал весь экспрессионизм, торже­ствует как посланница железного века в безжалостном и язвительном тоне Стравинского. Фразы Брехта вроде «Бывает и иначе, но так тоже бы­вает» или же «Я совсем не хочу быть человеком» могли бы служить девизом для многих его произведений.

\* \* \*

Перепле­тение музыки и цивилизации необходимо рассечь. Музыка ведет себя вызывающе, становясь подобием ситуации, прелесть которой смакуется именно потому, что она про­тиворечит цивилизации. Дикие языческие танцы заменяют в сюжетах бремя естественной религии. Например, главная героиня – танцовщица – затанцовывает себя до смерти, как дикарь, престу­пившие табу по неведению. От неё, как от индивидуального суще­ства, не отражается ничего, кроме бессознательных и слу­чайных рефлексов боли: её сольный танец пред­ставляет собой коллективную пляску вроде хоровода смерти, и он лишен какого бы то ни было обращения к публике. От взнузданного музыкой состояния удовольствие садомазохистское... Если зритель не испытал простодушного наслаждения от уничтожения девушки, то он может проникнуться волей коллектива и вообразить, что он сам стал его потенциальной жертвой и тем самым как раз испытал сопричастность магической мощи. Уничтожающие черты сопровож­дают музыку Стравинского на протяжении всех её фаз.

**Изображение хаоса: внешнего (социального, политического) и внутреннего (духовного, душевного). Абстрагирование от сострадания**

В реалистичных операх изображение действительности, как правило, показано отрешением от неё. Нередко действительность показана как хаос. Здесь имеется в виду непрерыв­ный рост власти господствующего класса над остальными. Хаотичным мир представляется жертвам закона стоимости и концентрации производства. Хаотичным мир считает одиночку, которого неумолимо подавляет его принцип. Хаос есть функция космоса. Хаос и космос суть части единого целого, как в филосо­фии, так и в обществе. В итоге хаос для экспрессионистов и есть мир.

Изолированность радикаль­ной современной музыки проистекает даже не из её асоциальности, а от её социального содержания, когда она всё «правдивее» и настойчивее намека­ет на социальные уродства вместо того, чтобы исправлять их мистификацией гуманизма. Она перестает быть идеологией. Музыка просто отражает явления, происходящие в обществе, сама становясь явлением. Это скрытое общественное бытие, процитированное в виде явлений. Дело в том, что произведение искусства реа­гирует напряжением на ужас истории. Оно то настойчиво проводит этот ужас, то забывает о нём. Оно расслабляется и ожесточается. Оно проявляет стойкость или же отрекает­ся от самого себя, стремясь перехитрить судьбу. Потрясения от непонятного, нано­симые художественной техникой в эпоху собственной бес­смысленности, превращаются в свою противоположность. Они озаряют бессмысленный мир.

Этому и приносит себя в жертву новая музыка. Она взяла на себя всю темноту и виновность мира. Всё свое счастье она видит в распозна­вании несчастья; вся её красота в том, чтобы отказывать самой себе в мнимости прекрасного. Ужас она созерцает с некоторым сочувствием, но не просветляет его, а безжало­стно выставляет напоказ. Именно поэтому Шёнберг ввел обычай принципи­ального отказа от разрешения диссонансов. Никто не хочет иметь с ней дело, как индивиды, так и коллективы. Она затихает, не будучи услышанной и без отзвуков. В результате новая музыка спонтанно держит курс на абсолют­ное забвение самой себя. Это настоящая бутылочная почта.

\* \* \*

Радикальная музыка познаёт именно непросветленное страдание людей. Их бессилие настолько возросло, что оно больше не допускает ни видимости, ни игры. Конфликты в человеческих отношениях обрели в музыке на­сильственную власть, и утешительно смягчать её запреще­но. Выражая страх в форме «предчувствий», музыка экспрессионизма свидетельствует о бес­силии. В монодраме «Ожидание» героиней является жен­щина, по ночам ищущая возлюбленного, выставляя напо­каз все страхи перед темнотой, – и, в конце концов, она на­ходит его убитым.

Героиня вверяет себя музыке, словно паци­ентка психоаналитику. Музыка выпытывает у неё призна­ния в ненависти и вожделении, в ревности и прощении, а кроме того, всю символику бессознательного; о своем же утешительном праве музыка вспоминает лишь вместе с безумием героини. При этом сейсмографическая запись травматического шока превращается ещё и в формальный технический закон этой музыки. Музыкальный язык занимается описанием психологической травмы более чем подробно – шоковым жестам, почти судорогам тела, и стеклянной выдержке той, которую страх приводит в оцепенение.

У Шёнберга почти каждого героя преследует страх. Плохо герою живется в мире, и всё-таки он человек насилия. Страх, крепко вцепившийся ему в шею, вынуждает его подчиниться. Бессильный разделывается со своим бесси­лием и отплачивает другим нанесенной ему несправедли­востью. «Музыка должна не украшать, а быть правдивой».

\* \* \*

У больного после распада личности приводит к бесконечному повторе­нию жестов или слов; аналогичное известно у тех, кого постиг шок. И вот шоковая музыка Стравинского на­ходится под знаком навязчивых повторений, и навязчи­вость в значительной мере портит повторения. Школу, ро­доначальником которой стал Стравинский, называли шко­лой моторики. Концентрация музыки на акцентах и про­межутках времени производит иллюзию телесного движе­ния. Но движение это состоит в различающемся повторе­нии одного и того же: одних и тех же мелодических форм, одних и тех же гармоний и даже одних и тех же ритмиче­ских образцов. Назойливость и притя­зания на силу свидетельствуют о слабости, а тщетность ударов подпадает под схемы шизофренических жестов. Вся расходуемая энергия ставится на службу слепому и бесцельному послушанию, регулируется слепыми прави­лами, сосредоточивается на невыполнимых задачах. В музыке Стравин­ского после успешного изгнания души остается пустая оболочка одушевленности.

Со­гласно «неоимпрессионистическому» стилю, балет Стравинского «Петрушка» составляется из бесчисленных трюков – от запечатленной в музыке молниеносной смены ярмарочных шумов до из­девательских пародий на всевозможную музыку, отвергае­мую официальной культурой. Он пришел из атмосферы литературного и художественно-кустарного кабаре. Вводится уже несколько изношенный образ неоромантического преображения клоуна, трагизм которого говорит о надвигающейся немощи субъективно­сти. Это клоуны, которые пережили собственную смерть. Музыка – в чем Стра­винский издевается над традицией гуманистического ис­кусства – идентифицирует себя не со страдающим субъек­том, а с уничтожающей его средой. Жертва высмеивается. Основная категория для балета – категория гротеска, что в партитуре выражается в соло для духовых; это категория особен­ного, подвергшегося искажению и прекратившего сопро­тивление. Тупо гротескны приглушенные, фальшиво звучащие мелизмы, и при этом они выделяются на фоне мелодии.

\* \* \*

Музыка кино подчиняется тем же зако­нам, что и балетная. Отказ от выражения, наиболее явственный момент де­персонализации у Стравинского, имеет в шизофрении кли­нический эквивалент – безразли­чие больного к внешнему миру. Холодность чувств и эмоциональная «поверхностность» в том виде, как они сплошь и рядом наблюдаются у шизофреников, с обеднением у них так называемой душевной жизни самой по себе. Она происходит от недостаточного охвата объектного мира, от самого отчуждения, не позво­ляющего развернуться внутреннему, делая его застылым и неподвижным. Это-то и превращает музыка Стравинского в свое достоинство – отчуждение от реальности. В пустых глазах музыки Стравинского порою больше выразительности, чем в самом выражении. Шизофреническому равнодушию, безучастному ко всякой выразительности, соответствует пассивность даже там, где музыка Стравинского изображает неутомимую активность.

**Отказ от эмоциональности. Борьба с «человеческим»**

Судорожное упорство, с коим исключается всякое одушевление музы­ки, выдает бессознательное предчувствие чего-то неисцелимого, что могло бы в противном случае роковым обра­зом проявиться. Музыка подчиняется игре психических сил тем безвольнее, чем ожесточеннее она отрицает их проявления. Это приводит к калечению её структуры.

Шёнберг насилует ряд. Он сочиняет додекафоническую музыку так, словно никакой двенадцатитоновой техники не существу­ет. Поздний Веберн запрещает себе создавать музыкальные образы. Противясь композиторам, музыка становится непримиримостью противоречий, в которых с неизбежно­стью запутывается додекафоническая техника.

Берг пытался расколдовывать ча­ры додекафонической техники, заклиная её; Веберн стре­мился принудить её стать языком, приблизить к нормативному эмоциональному звучанию. Все его поздние произ­ведения служат усилиям выпытать у отчужденного и за­стывшего материала самих рядов тайну, которую сам композитор уже не в силах в них вкладывать. Отсюда проистекают постоянные конфликты между свойствами материала и навязываемым этому материалу способом об­ращения с ним.

**Борьба экспрессионизма (пугающе-реалистичное отражение реальности) с расслабленной чувственностью импрессионизма**

Стравинский – тот, кто, был провозглашен борю­щимся с импрессионизмом, учился этому «отсутствию времени» (застывшему мгновению) в музыке импрессионистов. Дебюсси научил его умению разочаровывать ожидания слушателя. Наивный слух напря­женно ждет в течение всей пьесы – когда же «начнется»; но всё так и остается увертюрой, прелюдией к музыкальным свершениям, к «концу песни», который зависает.

Чтобы воспринимать импрессиониста Дебюсси правиль­но, нужно переучивать академический слух и воспринимать такую музыку не как процесс застоя, а как ряд красок и плоскостей, словно на картине. В последо­вательности всего лишь проявляется то, что органы чувств улавливают как одновременное: так взгляд блуждает по холсту. Вместо того чтобы разрешать ступенчатое напряжение в рамках тональности или посредством модуляции, сами по себе статические и взаимозаменяемые во времени гармо­нические комплексы каждый раз просто чередуются. Всё остальное также вытекает из импрессионистских воззрений на гармонию: плавающая трактовка формы, ис­ключающая подлинную «разработку тем»; отсутствие контрапункта; чрезмерная колористика, подчиненная гармоническим комплексам. Конца у пьес нет, они прекращаются подобно картинам, от которых отворачиваются зрители.

У Дебюсси эта тенден­ция непрерывно усиливалась. Его радикализм в этих произведениях лишил популярности некоторые из мастер­ски написанных вещей. Такое «зависание» музыкального сознания времени соответству­ет общему сознанию того общества, которое ничего не видит перед собой, отрицает сам процесс и обретает свою утопию в отводе времени назад в пространство. Чувствен­ная грусть импрессионизма – наследница философского пессимизма поздних немецких романтиков. У них основной ме­тафизической категорией было отречение от воли к жизни, отрицание воли к жизни; французская музыка вы­ражает отречение, доволь­ствуясь счастьем, которого больше нет.

Даже философ Ницше (впоследствии сошедший с ума в итоге навязчивой идеи пессимизма и отречения) выдвигал в адрес Вагнера критический упрек в том, что его техника мотивов стремится вдалбливать в головы музыкально глупое – свойства, определяемые индустриальной массовой культурой. Тогда как у Стравинского, мастера музыки для всевозможных ударных инструментов, это вдалбливание превратилось как в осознанный техниче­ский принцип, так и в принцип воздействия: такова под­линность ради пропаганды самой себя.

У Дебюсси отдельно взятые тембровые комплексы еще как-то сооб­щались между собой с помощью чего-то вроде «искусства перехода»: сложное созвучие не упразднено. Посредством такого «вплывания одного в другое» образовалось нечто вроде ощутимой бесконечно­сти. Аналогичным способом на импрессионистических полотнах, технику которых абсорбировала музыка, с по­мощью рядоположенных цветовых пятен осуществлялись динамические воздействия и световые эффекты. У Стравинского перерезаны все нервы музыки, он уничтожает само бытие музыки. Устраняется тот аспект настроя, в котором вся импрессионистическая музыка сохраняет нечто от субъек­тивного времени переживания.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Итак, подведём итоги. Нововенская школа – крупнейшая музыкальная школа ХХ века. Представители: Берг, Шенберг, Веберн. Уважение современников по отношению к нововенским мастерам было обусловлено тем, что «все они солидные профессионалы, а не ремесленники, подлинные люди культуры». Они авторы многочисленных сочинений, в том числе и «экспериментальных» с применением всевозможных авангардных новшеств.

В их творчестве есть всё: экспрессионизм, бунт, обличение и протест, которые особенно ярко проявились в годы первой мировой войны. С Нововенской школы музыка пошла навстречу иному толкованию самой музыки: духовность, хаос, противоречия пытаются быть ограничены, находиться под контролем творчества. Однако они впервые изображают в музыке этот хаос и противоречия.

Стиль, сложившийся в русле нововенской школы – жёстко экспрессивный, аскетичный, абстрагированный от всего «слишком человечного». Реформа Шёнберга установила курс на ликвидацию основ музыки, их замену. Главная «заслуга» нововенцев по сравнению с другими музыкальными школами ХХ века – это изобретение новой тональности и уничтожение упорядоченной мелодии. В новой манере были написаны преимущественно камерные пьесы в малых и средних формах. Нововенская школа отходит от крупных симфонических форм, ясно ощущая, что атональность препятствует конструированию монументальных полотен.

Центральный момент реформы нововенской школы – ликвидация тональной основы музыки и замена её специально сконструированной техникой додекафонии. Новая техника должна была воздвигнуть преграду для «романтической красоты чувства»; теперь всё душевное и прекрасное воспринималось как банальное, нетерпимо благодушное и потому ложное, эгоистически отгораживающее себя от кошмара и абсурда реальной жизни. В экспрессионизме эта позиция привела к вытеснению из искусства естественно человеческого.

К 30-м годам ХХ столетия остродиссонансная сфера серийно-атональной музыки трактуется композиторами уже как средство воплощения бесчеловечных сил, угрожающих миру.  Как сигнал мирового неблагополучия, как «крик в ночи», экспрессионизм был актуален, неразрывно связан с историческими событиями. «Экспрессионизм родился на гребне большого исторического конфликта, но он – его гипертрофированное, болезненное и неистинное отражение».

В русле экспрессионизма возникла идея духовности искусства (как совершенство человека в гармонии с самим собой и космосом), высшая форма которого требует полного освобождения от мира чувственно-конкретного. В музыке хотели видеть идеальный пример художественной абстракции, игры «чистых форм», которые говорят о духовном. Путь музыки к духовности был понят как процесс вытеснения всех средств лирической выразительности.

Хотя на раннем этапе экспрессионизма в музыке стихия чувства ещё оказывает мощное давление на воздвигнутую перед ней «плотину»: в итоге возникает противоречие между состоянием перевозбуждения, хаотической разорванности и жёстко рациональной системой их обуздания. Две конфликтующие силы находятся в состоянии неустойчивого равновесия. Тогда как на позднем этапе в музыке полностью воплотился идеал духовности без чувств.

Конфликт в творчестве нововенцев привёл к взрыву творческих традиций. Их школа явилась для тех лет наиболее радикальной. Музыка не знала прежде столь решительных отказов от исторически сложившихся основ этого искусства. Стилистические искания нововенцев отражали сложную ситуацию эпохи.