

На правах рукописи

ПУЗЬКО Ольга Юрьевна

**ДАРМШТАДТСКИЕ МЕЖДУНАРОДНЫЕ
ЛЕТНИЕ КУРСЫ НОВОЙ МУЗЫКИ
И ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКИЙ
ПОСЛЕВОЕННЫЙ МУЗЫКАЛЬНЫЙ АВАНГАРД**

Специальность 17.00.02 – музыкальное искусство

Автореферат диссертации
на соискание ученой степени кандидата искусствоведения

Москва, 2009

Работа выполнена на кафедре истории зарубежной музыки
Московской государственной консерватории имени П.И. Чайковского

Научный руководитель:

доктор искусствоведения,
профессор кафедры
истории зарубежной музыки
Московской государственной
консерватории
имени П.И.Чайковского
Кириллина Лариса Валентиновна

Официальные оппоненты:

доктор искусствоведения,
профессор кафедры теории музыки
Московской государственной
консерватории
имени П.И.Чайковского
Григорьева Галина Владимировна

кандидат искусствоведения
Екимовский Виктор Алексеевич

Ведущая организация:

Казанская государственная
консерватория имени Н.Г.Жиганова

Защита состоится «22» октября 2009 г. на заседании диссертационного совета Д 210.009.01 при Московской государственной консерватории имени П.И.Чайковского по адресу: 125009, г. Москва, ул. Б.Никитская, д.13/6.

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке Московской государственной консерватории имени П.И.Чайковского.

Автореферат разослан «22» сентября 2009 г.

Ученый секретарь диссертационного совета,
доктор искусствоведения, доцент

Ю.В.Москва

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

Актуальность темы исследования

Сегодня, говоря о развитии западноевропейской музыки во второй половине XX века, можно выделить ее доминанты и взглянуть на полувековой отрезок истории как на сложившийся этап в эволюции музыкального мышления.

Дармштадские международные летние курсы Новой музыки, возникшие в 1946 г., сконцентрировали в себе явления, прочно вошедшие в историю музыки второй половины XX века. Здесь формулировались и претворялись в жизнь эстетические принципы, теоретические постулаты и технические модели авангардного искусства, обусловившие лидирующие позиции курсов в качестве экспериментального центра современной музыки.

В диссертации рассматриваются причины возникновения и наиболее важные события в работе Дармштадтских международных летних курсов Новой музыки. Деятельность курсов освещается как с точки зрения официальных мероприятий, так и гораздо шире, с позиции уже «написанной» на сегодняшний день истории музыки. Основное внимание уделяется периоду расцвета западноевропейского послевоенного авангарда в 1950-1960 годы, так как именно эти десятилетия стали решающими для международного признания курсов в качестве «лаборатории новой музыки» и неразрывно связали между собой понятия «Дармштадт» и «послевоенный музыкальный авангард».

Предметом исследования послужили документальные источники (в частности, опубликованные в 20-томной серии *Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik* издательства *Schott* в 1958–1994 годы): статьи, доклады, дискуссии о проблемах новой музыки, программы курсов. Вниманием автора была охвачена пресса, корреспонденция, аудиозаписи лекций и семинаров курсов, хранящиеся в архиве Дармштадтского музыкального института, воспоминания и комментарии участников, вошедшие в тематические сборники и издания, посвященные вопросам новой музыки, а также «манифестные» сочинения, специально написанные для Дармштадта или впервые исполненные в рамках курсов.

В круг основных задач входил анализ вышеперечисленных документальных источников, складывающихся в хронологию Дармштадтских

летних курсов Новой музыки, и воссоздание на его основе прочных связей между деятельностью курсов и развитием западноевропейской композиции во второй половине XX века. Определение значения деятельности курсов для истории музыки этого периода стало **главной целью исследования**.

Задачи диссертации потребовали применения комплексного **метода работы** с архивными материалами, включающего в себя источниковедческий, сравнительно-исторический, системный подход к изучаемому предмету, а также методов анализа современных композиторских техник.

Научная новизна работы

На русском языке исследование, посвященное важнейшему центру западноевропейской музыки, предпринимается впервые. Структура работы и принцип подачи материала принципиально отличаются от зарубежных исследований, в том числе монографических («Дармштадтская школа» А. Труду, «В зените современности» под редакцией Дж. Борио и Г. Данузера). Принцип подачи материала в диссертации обусловила попытка взглянуть на историю курсов с разных сторон: на эволюцию развития собственно летних курсов и на связь между мероприятиями, проходившими в Дармштадте, и историей музыки второй половины XX века.

Практическая ценность работы заключается в возможности использования положений диссертации в учебных курсах по истории зарубежной музыки XX века, истории композиции XX века, а также в качестве справочного материала при изучении различных аспектов истории и теории музыки указанного исторического периода. Положения диссертации могут служить материалом как для исследования творчества представителей послевоенного музыкального искусства (Штокхаузена, Булеза, Ноно, Лигети и др.), так и для иллюстрации отдельных техник музыкальной композиции второй половины XX века.

Основные направления и техники западноевропейской музыки второй половины XX века освещаются в работе на примере хрестоматийных сочинений, которые рассматриваются и в историческом, и в аналитическом ракурсе, что позволяет в свою очередь целостно подойти к проблемам истории музыки XX века. Материал представленных анализов может быть использован в теоретических курсах музыкальных вузов.

Апробация работы. Работа обсуждалась на заседании кафедры истории зарубежной музыки Московской государственной консерватории 28 апреля 2009 г. и была рекомендована к защите в качестве диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. Отдельные положения диссертации были представлены на научных конференциях в Государственном институте искусствознания (Гётевские чтения, 2001) и Московской консерватории (Аспирантские чтения: Музыка XX века, 2004). Материалы диссертации включены автором в курс лекций по истории композиции XX века в Государственном музыкально-педагогическом институте имени М.М. Ипполитова-Иванова, а также в лекции, посвященные истории фестивалей и конкурсов современной музыки, в рамках курсов «Репертуар XX века» и «Музыка XX века» в Московской государственной консерватории имени П.И. Чайковского.

Структура работы. Диссертация состоит из основного текста и приложения в виде хронологических таблиц, составленных на материале программ курсов 1946-1996 годов. Основной текст работы содержит вступление, три главы и заключение. Работа снабжена списком литературы, нотными примерами, схемами и таблицами.

ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ

Вступительный раздел работы под названием **«К истории возникновения Международных летних курсов в Дармштадте. Значение и основные этапы исторического развития курсов»** посвящен истории предмета исследования, освещению основного круга проблем, рассматриваемых в диссертации, и обзору существующей литературы.

Большое внимание уделяется вопросам, связанным с периодом основания курсов: структуре и организации, поставленным образовательным и художественным задачам, идеологическим предпочтениям. Предпринимается попытка с социально-исторической точки зрения объяснить возникновение в 1950-е годы феномена «нулевой отметки» (Штокхаузен), с которым связана эпохальная смена типа мышления, наблюдаемая, согласно концепции У. Эко, в середине XX века: смена «структурного» типа мышления, опирающегося на некий «пракод», лежащий в основе коммуникативного акта, «серийным» типом мышления, порождающим новые формы коммуникации и стимулирующим возникновение новых кодов¹.

С поворотом к серийному мышлению в начале 1950-х годов начинается новый этап в истории музыки, тесно связанный с Дармштадтскими курсами. Молодое поколение композиторов (Штокхаузен, Булез, Ноно, Мадерна, Гойвартс, Пуссёр) выдвигает новые эстетические требования к композиции, подчиняя историю Дармштадтских курсов идее расширения аналитического и практического знания о музыке, направленного на развитие музыкального языка. С точки зрения воплощения этой дармштадтской идеи первые десятилетия работы курсов оказались наиболее важными и решающими. В дальнейшем курсы исправно демонстрировали новые течения, но никогда больше не служили источником их возникновения.

Приведенная в данном разделе периодизация основывается на критерии, предложенном А.Труду в монографии «Дармштадтская школа». В качестве такового выступает время руководства одного человека, так как именно руководитель определял концепцию курсов. Таким образом история курсов делится итальянским исследователем на три этапа: время руководства

¹ «Серийное мышление» стало определяющим типом мышления в музыке второй половины XX века и послужило основанием для возникновения новых авангардных техник.

В. Штайнеке (1946–1961), Э. Томаса (1962–1980) и Ф. Хомеля (1982–1994). Данный критерий наиболее удобен для краткого обзора, поскольку позволяет установить точные границы для каждого периода. Вместе с тем периодизацию А. Труду на сегодняшний день необходимо дополнить четвертым этапом — под руководством З. Шеффера (1996–2008).

В первом периоде к наиболее значительным событиям принадлежат основание Дармштадтского музыкального института, возникновение организованной системы концертов молодых музыкантов (1949) и рабочей группы молодых композиторов под руководством Б. Мадерны и Г. Клебе (1954). Важными творческими достижениями становятся знакомство с додекафонией, поворот к авангарду, появление в начале 1950-х годов первых сериальных опусов Штокхаузена, Булеза и Ноно. К 1957 г. все молодые представители «дармштадтской школы» активно принимают участие в педагогической и теоретической деятельности курсов. Впервые происходит тесное знакомство с американской музыкой, представленной полным спектром тенденций и имен (Варез, Копленд, Сешнз, Браун, Вольф, Вольпе, Кейдж).

После смерти Штайнеке обязанности директора и художественное руководство делятся между Томасом и консультационным комитетом под председательством Фортнера. Томасом была сделана ставка на Штокхаузена и его проекты. Постоянное присутствие на протяжении 1960-х годов курса по композиции Штокхаузена, обилие его семинаров и сочинений постепенно привело к выражению недовольства со стороны участников. К 1970 г. назрела взрывоопасная ситуация, которая вылилась в переворот, или «революцию». Вследствие всеобщей неудовлетворенности возникло решение проводить курсы раз в два года. Требования «революционеров» (присутствие композиторов из разных стран, обсуждение более широкого спектра проблем, открытые дискуссии по поводу представленных сочинений, создание групп по электронной музыке и импровизации, синхронный перевод) были приняты во внимание при составлении программ следующих курсов под наблюдением общественного комитета, и в 1974 г. комитет высказался против присутствия Штокхаузена в качестве преподавателя.

Под руководством Хомеля заметно поменялась концепция курсов, увеличилось количество прессы и публики, помолодел состав преподавателей.

На курсах вновь стали исполняться сочинения Ноно, табуировавшиеся ранее по политическим мотивам, вернулся ценностный критерий, толерантность и плюрализм. Заметный акцент был сделан на национальных школах. В 1982 г. курсы были посвящены современной французской музыке, в 1984 г. – музыке США, Англии, Румынии, в 1986 г. – Италии, в 1988 г. в организации курсов участвовал Университет штата Калифорния (Сан-Диего), поэтому кульминацией новой волны интереса к американской музыке в 1990 г. стал второй визит в Дармштадт Кейджа.

В десятилетний период руководства Шефера приоритет получило открытие новых имен. Идеальной целью его руководства стало возрождение славы Дармштадта 1950-х, где исполнялись премьеры первых опусов Штокхаузена, Ноно, Мадерны и других крупных композиторов. Во главе угла при составлении программ снова оказались первые исполнения. Возник «Форум молодых композиторов» — специальный семинар для представления и обсуждения сочинений молодых авторов в присутствии коллег. По сравнению с периодом руководства Хомеля значительно уменьшилось количество мероприятий, которые, в свою очередь, приобрели более академичный формат.

Отношение к Дармштадту никогда не было одинаковым и однозначным: в нем виделся как спасительный источник идей, так и эпицентр опасности, угрожающий современной композиции. Однако композиторы, демонстративно избегавшие в своем творчестве контактов с авангардной эстетикой, противопоставляя себя «Дармштадту», лишний раз подтверждали свойственную ему силу притяжения.

Первая глава «Авангард-I и Авангард-II: преемственность и полемика» посвящена связям между западноевропейским авангардом 1910-1920-х годов и послевоенным авангардом, линия преемственности между которыми была насильственно разорвана политическими событиями. Восстановление связей с прошлым принадлежало к числу наиболее актуальных задач Дармштадтских курсов. Однако ученическое возвращение к традиции в корне противоречило самой идее авангарда. Плоды теории и художественной практики представителей Авангарда-I были подвергнуты строгому отбору на основе критического анализа. В четырех разделах первой главы освещается

дармштадтская полемика с прошлым и нахождение в нем идей для искусства «настоящего и будущего».

Адорно и философия Новой музыки. Взгляды Адорно на новую музыку во многом суммируют философию Авангарда-I, который продолжал базироваться на этических и эстетических ценностях эпохи гуманизма. Авангард-II не то что бы отрекался от такого наследия, но предпочитал избегать рассуждений о смысле искусства и судьбе человечества, оперируя скорее техническими понятиями, поскольку они выглядели более точными и не были скомпрометированы никакими идеологическими злоупотреблениями.

Как художник и философ искусства Адорно сформировался в недрах нововенской школы и до конца жизни оставался ее верным апологетом, ее «идеальным современником». Обнажая диалектику исторического развития музыки, Адорно не признавал процесс ее развития в будущем. Для него музыкальное искусство стояло на пороге своего конца, за которым начинались всевозможные эксперименты, условно называемые музыкой. Новый этап развития композиции, начавшийся в 1950-е годы, не внушал Адорно надежды на разрешение накопившихся проблем – скорее, наоборот, сигнализировал о закате музыкального искусства.

Первый контакт Адорно с Дармштадтскими курсами относится к 1950 г. (ведение семинаров и руководство курсом музыкальной критики). Однако его основная деятельность на курсах связана со второй половиной 1950-х годов, когда были прочитаны большие циклы докладов: «Молодой Шёнберг» (1955), «Контрапункт Шёнберга» (1956) и «Критерии Новой музыки» (1957). В 1961 г. он выступал с двумя лекциями на тему «О бесформенной музыке» (*Vers une musique informelle*), а после смерти Штайнеке дважды – в 1965 и 1966 годах – с докладами о музыкальной форме и функции тембра в музыке, однако его присутствие в Дармштадте уже не вызывало громкого резонанса. В своих дармштадтских докладах Адорно уделял большое внимание вопросам музыкального языка: технике композиции, форме, контрапункту и тембру.

Восприятие Адорно послевоенной музыки связано с длительным процессом постепенного изменения непосредственной реакции на первую встречу с сериальной композицией, которая состоялась в 1951 г. в Дармштадте. В додекафонии веберновского толка и в сериальной музыке он видел общий

корень зла – фетишизацию технических вопросов создания музыки и господство ремесла над эстетикой.

Перелом в отношении Адорно к современной музыке высветился в докладе «Критерии Новой музыки», где ученый попытался сформулировать основные критерии для оценки сериальной музыки: степень интегральности композиции, форма, характер развития и свойства материала.

Понятие интегральной композиции (композиции, в которой все элементы соотнесены друг с другом, или взаимосвязаны) приобрело значение в связи с утратой классического представления о «музыкально-прекрасном». Адорно считал основоположником интегральной композиции Шёнберга, игнорируя тот факт, что у последнего тенденция к интегральности охватывала лишь мотивно-тематическую сферу и не распространялась на другие параметры.

В сериальной музыке Адорно с сожалением признавал отказ от нарративной логики построения классической формы, сохраняющейся у Шёнберга: ясного начала, логичного продолжения, последовательного окончания, наличия внутренней структуры и функциональных отношений частей. Адорно не раз подчеркивал в своих лекциях, что сочинение является не результатом расчета, а музыкально-языковым феноменом, в котором диалектическое начало доминирует над математическим.

С музыкальной формой тесно связан критерий развития, подчиняющийся законам музыкального времени, которое специфично по своей природе, так как зависит от восприятия субъектом и направлено к своей цели. Так, Адорно критикует Штокгаузена за сведение всех параметров композиции к общей временной шкале, к логике соположения. В этой связи находит продолжение высказанная им в «Философии новой музыки» идея статического времени у Стравинского, в котором музыкальные события лишены специфических отличий.

Понятие материала стало предметом многолетней полемики философа с представителями новой музыки. Адорно связывал его с теорией додекафонной композиции. Рассмотрение понятия материала с точки зрения исторического развития явилось высшим достижением Адорно: оно оправдывало преодоление тональной гармонии и снятие традиционных форм. Адорно связывал его не со звуковой сферой и ее физическим восприятием, а с музыкальным мышлением,

новыми соотношениями элементов и их взаимодействием в существующем материале.

Полемика между Адорно и Штокхаузенем в 1950-е годы проистекала из тезиса Адорно об историчности материала как категории музыкального мышления и об отказе авторов сериальных сочинений во имя абстрактной объективности от нарративной артикуляции и субъективного оформления материала. Штокхаузен же полагал, что музыкальный материал в его историческом развитии достиг предела. Он не признавал за материалом способности изменяться и поэтому призывал к поиску нового материала.

К сожалению, необходимо отметить, что связь с историческим процессом развития музыкального мышления в концепции Адорно не переступала границ додекафонии. Так, с одной стороны, он сделал важный шаг в эстетике и теории музыки – подвел философско-теоретический фундамент под закономерный процесс развития музыкального материала (мышления), а с другой, – отказался следовать логическому продолжению собственной теории.

Шёнберг в Дармштадте. Несмотря на то, что Шёнберг ни разу не посетил Дармштадтские курсы, его духовное присутствие было бесспорным: как одного из создателей додекафонного метода композиции, автора додекафонных сочинений и незаурядной творческой личности.

В 1948 г. благодаря исполнению нескольких додекафонных произведений и участию Лейбовица, ученика Веберна, имя Шёнберга оказалось в центре внимания на Дармштадтских курсах. После исполнения в 1949 г. германских премьер Фортепианного и Скрипичного концертов, Четвертого квартета, Струнного трио сочинения Шёнберга явно превалировали над произведениями других композиторов, а празднование по всей стране его 75-летнего юбилея было, в первую очередь, заслугой Штайнеке и Дармштадтских курсов.

Наряду с концертами возникло множество докладов о додекафонии. Начали публиковаться написанные отчасти еще до войны методики сочинения в двенадцатитоновой технике (Йелинека, Хайсса, Кшенека). Многие композиторы, работавшие в традиционной манере, именно в этот период (особенно между 1948 и 1951 годами) стали применять додекафонию, представляя на Дармштадтских курсах результаты своих опытов. Это касалось не только молодых композиторов – Хенце, Энгельмана, Мадерны, Ноно, — но

и композиторов среднего и старшего поколения — Клебе, Б.А. Циммермана, Фортнера.

Изучение творчества Шёнберга, о котором было известно лишь в общих чертах, начинается в 1950-е годы. Уже при жизни Шёнберг стоял в центре исследовательского и публицистического внимания, идущего, в основном, со стороны ближайших учеников и единомышленников — Веберна, Берга, Яловеца, Веллеша, Штойермана, Кшенека, Адорно, Лейбовица, Штуккеншмидта. Отношение к его наследию после войны, однако, претерпело существенные изменения. В опубликованной в 1952 г. в журнале *The Score* статье «Шёнберг мертв» Булез провозгласил смерть Шёнберга-художника в историко-философском смысле. Статья разошлась на разных языках и стала краеугольным камнем в рецепции творчества Шёнберга во второй половине XX века.

К концу 1950-х годов наибольший интерес среди сочинений Шёнберга стали вызывать вокальные жанры: оперы «Счастливая рука», «Моисей и Аарон». Вместе с тенденцией обращения в 1960-1970-е к музыкально-театральным жанрам вновь было пересмотрено отношение к творчеству Шёнберга. Его идеи получили продолжение на новом историческом этапе: так, *Sprechgesang* дало корни жанру *Sprachkomposition* в творчестве Кагеля, Шнебеля, Берлио и Лигети.

Веберн – путь к Новой музыке. Теоретическое осмысление творческого наследия Веберна на Дармштадтских курсах послужило мощным толчком для развития западноевропейской композиции второй половины XX века. Анализам веберновских сочинений были посвящены как отдельные доклады, так и циклы семинаров Лейбовица, Штокхаузена, Ноно, Пуссёра, Лигети и других.

В данном разделе диссертации анализируются первые части Квартета для фортепиано, скрипки, кларнета и саксофона ор. 22 и Струнного квартета ор. 28 с точки зрения предвосхищения Веберном принципов интегральной композиции 1950-х годов. Выводами из этих анализов служат следующие положения.

Наличие двенадцатитоновой серии у Веберна не связано с категорией тематизма. Для его метода характерно то, что четыре основные формы серии в силу организации по принципу палиндрома часто сокращаются до двух. Этот

принцип редукции отчетливо прослеживается в сериальных композициях 1950-х годов, где серия, при отсутствии какого-либо тематического значения, регулирует лишь порядок появления элементов. Сериальные сочинения 1950-х годов ограничиваются в большинстве случаев одной, оригинальной формой серии, из которой выводится порядок появления элементов, причем звуковысотная серия может оставаться как абсолютно неизменной (как в *Incontri* Ноно), так и подвергаться пермутациям (как в *Kreuzspiel* Штокхаузена или *Le marteau sans maître* Булеза). В творчестве Ноно в эти годы возникает «панинтервальная» серия, которая уже в оригинальном виде благодаря обратимости интервалов содержит все четыре основных вида преобразования, что оставляет за композитором выбор либо в пользу пермутационных преобразований, либо – в пользу сохранения исходного варианта. Таким образом, композитором создается материал, диктующий в процессе сочинения свои условия.

Веберн органично соединяет принципы полифонического мышления дотональной эпохи, оперирующего законами вертикально-горизонтального соподчинения, с логикой нового материала. Этот синтез приводит в результате к расширению двухмерного музыкального пространства, в котором до этого существовали «горизонталь» и «вертикаль», до трехмерного, элементы которого вовлечены во взаимодействие друг с другом в пространстве. Признаки этой пространственности несут на себе интервальные группы, не допускающие внутри себя обращения интервалов, а также октавные положения тонов, что при систематическом использовании выделяется в новый аспект композиции (фактически, в новый параметр).

Помимо зеркальной симметрии интервальных отношений внутри серии Веберн выводит из качественных характеристик интервалов числовые ряды, например, $3 - 6 - 12$ в Квартете op. 22. Этот путь ведет к привлечению в музыку различных числовых рядов (Фибоначчи, Люка), которые в технике групп или алеаторике часто выступают в качестве основного средства структурирования материала (например, в *Klavierstücke IX* и *XI* Штокхаузена).

Послевоенная реценция творчества Веберна. Восприятие музыки Веберна переживает три крупные фазы, связанные с изменением оценки его творчества: первые две сопутствуют композитору при жизни, третья берет

начало в 1950-е годы. Лишь третья (авангардистская) фаза характеризуется открытием того Веберна, который является посредником между Авангардом-I и творчеством молодых композиторов после Второй мировой войны. Этой третьей фазе посвящен раздел, в котором освещается восприятие творчества Веберна в 1950-е годы представителями шёнберговской школы и молодым поколением композиторов.

В начале 1950-х годов в Германии, во многом благодаря Дармштадтским курсам Новой музыки, творчество Веберна пережило второе рождение. Первый этап послевоенного восприятия ограничивается примерно десятилетием до издания монографической тетради *die Reihe*, посвященной 10-летию со дня смерти Веберна, в которой нашла продолжение полемика вокруг его творчества. С организацией в Дармштадте в 1953 г. монографического концерта из сочинений Веберна, посвященного 70-летию со дня рождения композитора, можно говорить о настоящем ренессансе его творчества. В ходе подготовки к концерту Штайнке предложил молодым композиторам — Штокхаузену, Булезу и Ноно — сказать несколько слов о его музыке. В силу стечения обстоятельств ни Адорно, ни Лейбовиц не смогли принять участие, в результате — общественности впервые был преподнесен портрет «сериального Веберна». Почти неизвестный для многих композитор неожиданно оказался в центре дебатов о современном музыкальном языке.

Первым анализом веберновской музыки, представленным публично от лица молодого поколения, был анализ Концерта ор. 24 Веберна, сделанный Штокхаузеном. Он содержал конструктивный разбор материала концерта, акцентирующий универсальное родство элементов формы. Выводом из анализа веберновского концерта служил призыв к следующему шагу в композиции — сочинению музыкального тона, его высотных, ритмических и тембровых пропорций, что по-новому характеризовало бы произведение в целом: фактически, это означало призыв к сочинению при помощи электронных средств. Анализ сочинений Веберна действительно стал импульсом к созданию Штокхаузеном электронных композиций, прежде всего «Электронных этюдов» I/II (1953-54).

В то же время анализ и интерпретация произведений Веберна послужили поводом для полемики и наметили первое серьезное расхождение во взглядах

на пути Новой музыки внутри дармштадтского круга молодых композиторов. По воспоминаниям Ноно², противостояние закончилось абсолютным господством абстрактного и чисто математического восприятия творчества Веберна. Эта дискуссия привела к конфронтации между Ноно и Штокхаузеном, в результате чего внутри «дармштадтской школы» прошла глубокая трещина, в конце концов, расколовшая ее на части.

С анализами сочинений Веберна в семинарах Дармштадтских курсов выступали многие композиторы послевоенного поколения (Булез, Ноно, Пуссёр, Шнебель, Лигети и другие). С погружением в мир идей композитора, каждый из них проходил процесс самоопределения и выбора собственного пути. Переписка между Ноно, Штокхаузеном, Булезом и Пуссёром свидетельствует о том, что осознание каждым из них собственного «я» было результатом противопоставления себя масштабу личности и творчества Веберна. На сочинениях нововенца испытывались важнейшие понятия, которые затем пролонгировались в русле собственного метода. На анализах его сочинений происходило творческое становление и открывалась неразрывная связь с музыкой прошлого – единый процесс ее развития.

Вторая глава «Лаборатория авангардных техник» охватывает период наивысшего расцвета деятельности Дармштадтских курсов, принесшего зрелые художественные плоды послевоенного музыкального авангарда. Структуру главы определили четыре важных музыкально-технических и эстетических ориентира 1950-1960-х годов: сериализм, алеаторика, музыкальный и инструментальный театр, социально-политический ангажемент.

Дармштадтская «классика»: сериализм. Начало послевоенному авангарду положило движение интеллектуалов, сконцентрировавших свои усилия на логическом продолжении серийного принципа, то есть выведении из него нового качества – сериальности, воплощенной в мультипараметровой композиции. В начале 1950-х годов в эту сторону были устремлены усилия целого поколения композиторов: Штокхаузена, Булеза, Ноно, Мадерны, Гойвартса, Пуссёра.

² *Incontri: Luigi Nono im Gespräch mit Enzo Restagno. Berlin, März 1987 / Hrsg. von Matteo Nanni. – Hofheim, 2004-S. 26.*

Принято считать, что одним из первых примеров применения сериалистического метода является *Mode de valeur et d'intensités* для фортепиано («Лад длительностей и интенсивностей», или «Ритмический этюд» № 2) Мессиана. В его этюде не имел автономности лишь один из четырех основных параметров – тембровый. Распространение на него тех же принципов должно было завершить собой процесс тотальной сериализации сочинения. То, чего не предвидел сам Мессиан в стремлении расширить горизонты ладовой и ритмической организации, его ученики интерпретировали иначе, объединив автономность отдельных параметров (прежде всего, звуковысотности, ритма, интенсивности и тембра) с принципами композиции нововенской школы.

Анализы основополагающих сериальных сочинений бесспорных лидеров авангарда – *Kreuzspiel* Штокхаузена, двух частей из *Il Canto sospeso* Ноно, сделанные автором диссертации, а также способ организации булезовских «Структур I», показанный на примере анализа Лигети и авторских высказываний, наглядно демонстрируют, что сериальный метод хоть и отличался однородностью принципов, предполагал множественность способов композиторской реализации.

Вскоре сериализм, к которому логическим образом привело развитие музыкального языка, начал преподноситься как всеобщее основание искусства и превращаться в некое подобие философии, разделяемой всеми, кто не хотел отстать от моды. Период активного создания герметичных сериальных структур был непродолжительным и внутренне неоднородным. Довольно быстро пришло осознание, что путь жесткой детерминации не ведет к желаемой цели.

Пути главных представителей сериальной «дармштадтской школы» – Булеза, Штокхаузена и Ноно – разошлись в разных направлениях. Штокхаузен уже в первой группе *Klavierstücke* (I–IV) перешел от пуантилистической техники к технике групп, что привело затем (при сохранении мультипараметровой организации) к использованию статистического метода, и стал уделять большое внимание электронной музыке. Ноно использовал опыт создания вокально-инструментальных сочинений 1950-х годов как платформу для сочинения оперы *Intolleranza 1960* («Нетерпимость 1960»), в которой попытался объединить авангардные техники с политическим содержанием.

Пожалуй, самым последовательным «пуантилистическим» сериалистом оставался еще какое-то время Булез, более не доверявший автоматизму метода и подчинивший его принципы сложному композиторскому расчету. В *Le marteau sans maître* его ранние сериальные опыты принесли плоды зрелого художественного решения.

Прослушивание на курсах 1954 г. двух частей из *Music of Changes* («Музыки перемен») Кейджа ознаменовало конец эпохи пуантилистического сериализма. Это сочинение сразу привлекло к себе больше внимания, по сравнению с сочинениями других американских композиторов. Кейдж не просто вошел в моду. В его творчестве увидели альтернативу сериализму, хотя подражание Кейджу выглядело гораздо бессмысленнее подражания Веберну или Булезу.

К середине 1950-х годов стало ясно, что сериализм сам по себе не является ни гарантом музыкальной осмысленности, ни универсальным творческим методом. Критики сериализма нашлись даже среди композиторов, ранее отдававших ему дань. Упоение тотальной организованностью всех параметров уступило место поискам систем мышления, в которых связи между различными элементами носили бы более гибкий характер – вплоть до случайных и вероятностных.

Алеаторика – философия случайного. Тема «случайного» в музыке впервые получила публичное освещение в Дармштадте во время курсов 1957 г., в немецком переводе статьи Булеза *Alea*, составленном и прочитанном Мецгером. Эта статья послужила продолжением дискуссии между Булезом и Кейджем о роли индетерминированного в искусстве, которая велась с начала 1950-х годов.

С конца 1930-х годов Кейдж уделял большое внимание ударным, что нашло отражение уже в группе ранних сочинений. Ударные были избраны в связи с тем, что их тембровые возможности позволяли извлекать звуки, адекватные звуковысотной системе новой музыки. Подобно этому расширенное и препарированное фортепиано Кейджа создавало мир звуков и звуковысотных комплексов, которые невозможно извлечь из традиционного инструмента. Эти комплексы были результатом строгих расчетов, и одновременно с тем, простейшим способом достижения микроинтервальных соотношений, а в

тембровом отношении – акустическим феноменом, предвосхитившим электронную музыку. Таким путем Кейдж, стремился уйти от господства тональной системы и от принципиального доминирования октавного деления звуковысотной шкалы, от соотношения в ней тонов и полутонов (так называемых «чистых», или определенных по высоте звуков).

Поиски Кейджа и Булеза исходили из общего корня: новой организации звукового и временного пространства. Кейдж находился под влиянием булезовской идеи о распространении серийного принципа на все элементы композиции, а Булез восхищался тем, как Кейдж (в то время еще не превративший свои композиции в хэппенинги и не подчинивший их всецело методу случайности) работал с временным аспектом.

Контакт между Кейджем и Булезом проливает свет на распространение последним идеи серийной организации на все параметры звука. В мае 1951 г. во время работы над «Структурами» Булез пишет Кейджу, что «позаимствовал его систему шахматной доски, для того, чтобы использовать ее по-своему на разных уровнях – автономных или пересекающихся, движущихся параллельно или расходящихся в разные стороны»³.

В 1950-е годы Кейдж посещает в Колумбийском университете курс восточной философии и увлекается дзен-буддизмом, древнекитайским учением, изложенным в «И-Цзин» («Книге перемен»). Под влиянием изучаемого он сочиняет пьесы, основанные на методе случайности. В *Music of Changes* для управления процессом он использует игральные кости или монеты, и хотя порядок между паузами и звучанием определяет случай, идея структурированности сохраняется (здесь, пожалуй, в последний раз). Вскоре, когда Кейдж отказывается от структурирования и контроля за процессом соединения звуков, Булез не только отстраняется от Кейджа, но и подвергает резкой критике его метод.

Осенью 1954 г. музыка Кейджа впервые исполняется в Германии на Донауэшингенском фестивале «Дни камерной музыки», затем звучит в концерте Кёльнского радио в исполнении пианиста Дэвида Тюдора. Перед концертом Тюдор показывает Штокхаузену отдельные части из *Music of*

³ Jean-Jaques Nattiez (Hrsg.): *Dear Pierre - cher John. Pierre Boulez und John Cage - der Briefwechsel.* –Hamburg, 1997. – S. 100. Речь идет о системе, разработанной Кейджем во время работы над Концертом для препарированного фортепиано и камерного оркестра (1950-51).

Changes, пьесу Вольфа для подготовленного фортепиано и *Intersection III* Фелдмана, а после концерта Штокхаузен знакомится с Кейджем лично. Результатом этого знакомства становится сочинение *Klavierstück XI*, о котором на курсах 1956 г. Штокхаузен рассказывает Булезу.

В статье *Alea*, написанной по следам знакомства с сочинением Штокхаузена, Булез декларирует отрицательное отношение к «случаю», названному им «искусственным раем». В преодолении замкнутой цикличности опусной композиции Запада и в стремлении к интеграции музыкальных культур Востока он видел прогрессивный шаг, но метод, которым руководствовался Кейдж, считал спорным, усматривая в нем непрофессионализм и как следствие, анти-искусство.

Альтернативное решение алеаторической композиции было предложено Булезом в Третьей фортепианной сонате (1957–), где свобода интерпретации была ограничена авторским контролем. После критики метода, использованного в сочинениях Кейджа и Штокхаузена, он сам обращается к нему для того, чтобы предложить единственно возможное на его взгляд решение. Там, где Кейдж переносит ответственность за случайные операции на исполнителя, Булез сохраняет примат авторства, выписывая нотный текст вплоть до мельчайших подробностей.

После того, как в 1957 г. тема «случайного» в музыке благодаря статье Булеза, ставшей драматическим контрапунктом дармштадтской премьеры *Klavierstück XI* Штокхаузена, неожиданно засвидетельствовала возникновение новой тенденции, а в сентябре 1957 г. последовала премьера Третьей сонаты Булеза, Штайнеке решил заявить эту тему в качестве центральной на курсах следующего года. Он пригласил Тюдора с темой «Новое соотношение композиции и интерпретации», а летом 1958 г., после внезапного отказа Булеза от участия, попросил Кейджа провести часть лекций и семинаров.

Лекции Кейджа окончательно развели охладевших друг к другу на тот момент представителей «дармштадтской школы». Ноно категорически не принял творческую позицию Кейджа и под впечатлением от курсов 1958 г. написал статью «Историческое настоящее в музыке наших дней», в которой затрагивалась проблема исторической обусловленности художественного произведения. Почувствовав свою изоляцию внутри дармштадтского круга,

Ноно в 1960 г. в последний раз посетил курсы и больше в Дармштадт не приезжал.

Инструментальный театр. Выход на сцену представителя движения флюксус, Нам Джун Пайка, окончательно поставило в тупик все стороны, обсуждавшие положительные и отрицательные стороны многозначности. Пайк сделал последний шаг в практике результативной нотации – превратил исполнительские указания (табулатуру) в указания к немзыкальному действию. В 1957 г. он впервые приехал в Дармштадт, где принял участие в курсе Фортнера и совместном курсе Штокхаузена, Ноно и Пуссёра. После встречи в Дармштадте с Кейджем его умеренные взгляды на композицию кардинально изменились. «Шёнберг создал атональную музыку. Джон Кейдж – „акомпозицию“. Я пишу „амузыку“», – сообщал он в письме Штайнеке⁴. Из дальнейших комментариев вырисовывался красочный образ его «асочинения»: «Для него необходимы одно обычное фортепиано или рояль, одно очень плохое, „препарированное“ фортепиано и один мотороллер. Фортепиано используется не только как клавишно-щипково-ударный инструмент, но и как струнный инструмент. Исполнители читают газету, „разговаривают со слушателями“, толкают рояль, сбрасывают фортепиано со сцены в зрительный зал. Слушатели швыряют на сцену горящий предмет, стреляют из пистолета, бьют стекло. Из дверей со стороны зала въезжает мотороллер. Помимо этого много игрушек, передающиеся по радио прогнозы погоды, новости, спортивные обзоры, буги-вуги, вода, звуки магнитофонной ленты и т.д.»⁵.

Утрата музыкальным сочинением своих сущностных основ впервые заставила задуматься о девальвации ценностных критериев авангарда. Около 1960 г. обнаружился плюрализм методов композиции, к которому привели индивидуальные особенности претворения сериальной техники Булезом, Штокхаузенем и Ноно, интерес к неопределенным по высоте звукам и звуковым комплексам, мобильным и вариабельным формам. После периода «языковых утопий» музыкальная форма и ее воплощение снова начинали искать пути к слушателю. В этой связи актуализировалось привлечение театральных приемов, возникла потребность в новых музыкально-театральных

⁴ Письмо от 8.12.1958 // Nam June Paik. *Niederschriften eines Kulturmonaden. Aphorismen, Briefe, Texte.* – Köln, 1992. – S. 49. Цит. по: *Im Zenit der Moderne* / Hrsg. von Gianmario Borio und Hermann Danuser. – Bd. II. – Freiburg, 1997. – S. 267.

⁵ Ibid. – S. 268.

формах. На курсах 1962 г. Пуссёром в лекции «Функции современной музыки» была высказана мысль, что время абсолютной музыки закончилось. Нужно сочинять музыку, способную к сменам жанров, создавать подвижные музыкально-театральные структуры. Возникла новая форма музыкального представления – инструментальный театр и его манифестное произведение «На сцене» (1960) Кагеля, представленное в Дармштадте на закрытии курсов 1963 г. С его появлением путь к реставрации авангардных техник был закрыт.

Появившийся на дармштадтской сцене одновременно с Кагелем Лигети первым делом выступил с критикой идей и техник послевоенного авангарда. Возвращение традиционной артикуляции времени и музыкально-лексических идиом в его сочинениях однако не исключало положительного опыта авангарда и ознаменовало собой начало новой эпохи – глобального синтеза.

На курсах 1967 и 1968 годов под руководством Штокхаузена были реализованы два проекта коллективных сочинений – «Ансамбль» и «Музыка для дома», – которые явились оригинальными образцами театрализации инструментальной музыки. Перед исполнением «Ансамбля» Штокхаузен объяснил, что пьеса является попыткой придать новую форму традиционному концерту. Слушатели привыкли к тому, что различные композиции исполняются поочередно, но в композиции «Ансамбль» сочинения двенадцати авторов прозвучат одновременно. Это композиция композиций помещена в рамки от абсолютной взаимозависимости до полной изоляции всех элементов. Произведение демонстрировало различные композиционные идеи самого Штокхаузена: *Momentform*, пространственную музыку, подвижность коммуникативной ситуации. Театральность идеи была заключена в многоплановости происходящего действия, вовлечении слушателей в пространство произведения в качестве участников столь же важных, сколь и исполнители.

При создании «Музыки для дома» Штокхаузен пытался найти пространственный эквивалент, который обеспечивал бы взаимодействие звуковых слоев, полипространство. В его распоряжении находились четыре зала и дополнительное помещение, из которого осуществлялся контроль над исполнением. Перемещаясь по залам, исполнители и слушатели слышали, что происходит в этот момент в соседних. К концу четвертого часа в двух залах

включались магнитофонные записи, сделанные на генеральной репетиции. Постепенно музыканты покидали «сцену», а музыка продолжала звучать, и растерянная публика переходила из одного зала в другой, не находя больше никого из исполнителей.

Таким образом штокхаузенский театр был еще более тотальным, нежели кейджевский, так как не оставлял зрителя «за рампой».

Художник и общество. Ноно, Хенце – аутсайдеры Дармштадтских курсов. В период всеобщего увлечения новыми техниками жизнь с ее неискоренимыми проблемами мало интересовала композиторов дармштадтского круга. Ноно и Хенце, занявшие дистанцию по отношению к курсам и обратившиеся в творчестве к социально-политической проблематике, примерно на десять лет сделались для участников курсов фигурами *non grata*.

В сочинениях на социально-политические темы они унаследовали традицию, идущую от Шёнберга. Ноно обнаружил политическую активность уже в самом первом опусе, привезенном в Дармштадт, – антифашистском по духу, но строго серийном сочинении «Канонические вариации на серию из ор. 41 Шёнберга». Эти Вариации вызвали интерес Вареза и были исполнены Шерхеном в одном из симфонических концертов курсов.

В 1952 г. он и Мадерна вступают в ряды Итальянской коммунистической партии. С 1953 г. в творчестве Ноно возникает целый ряд сочинений, выражающих антифашистские настроения, среди которых «Эпитафия Федерико Гарсиа Лорке» (1952/1953), «Победа Герники» (1954), «Прерванная песнь» (1955/1956), «Польский дневник–58» (1959), «Песни жизни и любви: на мосту Хиросимы» (1962). В них он выходит за пределы военной тематики, выступая против физического и духовного насилия вообще и всяческого ущемления свободы и прав человека.

Феномен «ангажированности» Ноно обусловлен многими обстоятельствами, в том числе творческим диалогом с Шёнбергом и Даллапикколой (его антифашистскими сочинениями «Песни освобождения», «Песни узников» и оперой «Узник»). Серию ангажированных сочинений Ноно венчают две оперы – «Нетерпимость 1960» (*Intolleranza 1960*) и «Под жарким солнцем любви» (*Al gran sole carico d'amore*, 1972-1974). Импульсом к созданию первой послужило взаимодействие в тексте уровней семантики и

фонетики. Здесь нашла отражение вся предшествующая работа в области инструментальной и вокально-инструментальной музыки, вплоть до введения автоцитат из *Incontri* и *Il canto sospeso*. Во второй театр Ноно приобрел форму «театра сознания», к идее и сценической реализации которого Ноно подтолкнули опыты Маяковского и Мейерхольда, Пискатора и Сартра. Рассказываемые политические истории являются различными аспектами одной и той же проблемы, но при этом не связаны между собой единой сюжетной линией.

Период создания ангажированных сочинений Хенце был недолгим — композитор никогда полностью не подчинял свое творчество одной тенденции. Причины его политической ангажированности — влияние друзей-коммунистов, знакомство с идеологом западногерманских «новых левых» Руди Дучке, война во Вьетнаме, студенческие волнения, поездки на Кубу. Важную роль сыграли контакты с Шерхеном, Хартманом и Ноно. Политическая тема постоянно присутствует в творчестве Хенце с 1967 г., хотя сочинения на антивоенную тему возникают и раньше. В 1973–1975-х годов он отходит от выражения общественно-политической позиции в творчестве, продолжая высказываться на политические темы в печати и оставаясь при этом убежденным коммунистом по своим взглядам.

Принадлежность Ноно и, на определенном этапе, Хенце, западноевропейскому музыкальному авангарду с позиции музыкального языка неоспорима. Однако содержание и смысл, вкладываемый ими в сочинения, расходятся с эстетикой послевоенного авангарда. В отличие от многих художников Ноно и Хенце не унаследовали генетический страх перед прямым высказыванием идей. Их сочинения свидетельствуют о глубоком убеждении в том, что искусство способно влиять на общественное сознание, заявляют во всеуслышание о гражданской позиции авторов.

Третья глава «Конец эпохи авангарда», с одной стороны, освещает теоретические дебаты по проблемам авангардного наследия (вопросы музыкальной нотации и формы); с другой стороны, кратко знакомит с деятельностью курсов в 1970-1990-е годы.

По следам конгрессов «Нотация в Новой музыке» и «Форма в Новой музыке». Фиксирование музыкального текста приобрело во второй половине

XX века едва ли не абсолютное значение вплоть до появления самостоятельного направления «визуальной», или графической музыки, в которой звуковое воплощение уже не было ни целью, ни смыслом самовыражения автора. Вместе с тем разнообразие способов записи, имевших подчас сугубо индивидуальный характер, вызвало потребность в постановке этих проблем и поиску решений.

Поводом для обсуждения на курсах 1964 г. нотации новой музыки послужило укрепившееся мнение, что доминирование оригинальных способов записи, ставшее очевидным в 1960-е годы, следует расценивать как симптом глубокого кризиса в композиции. В данном разделе работы предпринимается попытка реконструировать на основе теоретических докладов участников конгресса (Дальхауза, Хаубеншток-Рамати, Лигети, Кагеля, Брауна, Пальма, Алоиза Контарски и Каскеля) характер споров.

Круг вопросов включал в себя следующие: в какой мере нотация адекватна замыслу; является ли современная нотация, и в частности музыкальная графика, знаковой системой; в каких случаях необходима индетерминированная нотация; каковы положительные и отрицательные последствия многозначности в нотации. В рамках конгресса обсуждались функциональные, эстетические, стилистические и даже этические основы нотации и композиции. Состояние нотации оценивалось докладчиками как неудовлетворительное, однако вывод, сделанный Дальхаузом, вел не к решению вопроса, а к постановке другой еще более серьезной проблемы, лежащей в области формы⁶.

Конгресс «Форма в Новой музыке», состоявшийся в 1965 г., выдвинул требование терминологической точности, так как само понятие формы оказалось весьма размыто.

Дальхауз определил его как сочетание сложных индивидуальных элементов, где различия превалируют над общностью, т.е. подчеркнул отказ от предзаданной формы. Адорно отметил, что классические формы переживали кризис уже во времена Бетховена, поэтому вместо классических форм необходимо искать иные формы выражения.

⁶ «Проблемы, которые нельзя точно сформулировать, имеют тенденцию не разрешаться, а постепенно стареть и отмирать. <...> Если неясность музыкальной записи – следствие уклонения от решения вопросов, связанных с формой, то при акцентировании проблем формы следует ожидать, что проблемы нотации устареют» (*Dahlhaus C. Notenschrift heute // Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik / hrsg. von E. Thomas. - Bd. IX. – Mainz, 1965. – S. 33–34*).

Булез, неоднократно высказывавшийся на эту тему ранее, на курсах 1960 г. посвятил одну из лекций в цикле, опубликованном позже под общим названием «Мыслить музыку сегодня», всецело вопросам музыкальной формы. По его мнению, в новой музыке, в лучшем случае, можно определить принцип организации, которым руководствовался автор при создании произведения. Множество критериев выбора Булез предложил называть формантами целостной структуры.

Лигети подверг сомнению само применение по отношению к музыке понятия формы, так как первоначально оно употреблялось исключительно по отношению к пространственным видам искусства. По его мнению, основные отличия между традиционными и новыми формами заключаются в отсутствии предзаданных схем; независимости ритмической артикуляции от метра и ослаблению таким образом формообразующей силы метро-ритма; индивидуализации синтаксической основы; изменении функций материала, относительности этих функций и потенциальной способности к взаимообмену.

Лигети, испытавший в Дармштадте влияние сериальной техники и электронной музыки, сумел критически переоценить опыт, накопленный этими направлениями. Он считал, что уравнивание в правах различных параметров противоречит природе человеческого восприятия, но вместе с тем видел выход не в возвращении к традиционному языку, а в развитии темброво-фактурного плана (манифестом нового типа композиции стало его сочинение «Атмосферы», 1961). Он вернул традиционные формы полифонической музыки, поместив их в новые метро-ритмические и фактурные условия. К концу 1960-х годов чистый соноризм как идея отошел в сторону, фактура его композиций стала прозрачнее, сверхмногоголосные каноны уступили место гетерофонным имитациям (*Lontano*, 1967), появилось новое качество – пространственность, достигаемая средствами оркестра.

Некоторые тенденции 1970-1990-х годов. На рубеже 1960-1970-х годов постепенно начал угасать конфликт между понятиями авангарда и традиции. Этот рубеж Дармштадт переживал весьма болезненно. Разговоры о кризисе и реставрации старых композиционных принципов не умолкали. В периодических изданиях то и дело поднимались вопросы: «Дармштадт жив?», «Дармштадт мертв?». Несмотря на то, что вновь расширились эстетические

границы музыкального искусства, Дармштадт продолжал задавать достаточно строгий вектор.

Различные течения были представлены группами композиторов, которых помимо общих идей связывала национальная принадлежность. Немцы (фон Бозе, фон Дадельзен, Мюллер-Сименс, фон Швайниц, Троян и Рим) объединились под лозунгом «новая простота», представители туманного Альбиона (Фернихоу, Диллон, Бэррет, Кларк) противопоставили им «новую сложность», французы (Гризе, Дюфур, Мюрай, Левинас) благодаря исследованию гармонического спектра звука образовали «спектральную школу». Национально-стилистическое разобщение стало косвенным доказательством возвращения к традициям культуры.

За рамками групповых течений в 1970–1980-е годы находилось творчество композиторов старшего поколения: Лахенмана (род. 1935) и Шелси (1905–1988).

В творчестве Лахенмана заметно расширилась тембровая палитра традиционных инструментов: на струнных помимо всевозможных флажолетов и пиццикато звуки извлекались из корпуса, подставки, мостика. Это привело композитора к созданию собственного направления — инструментальной конкретной музыки. Его первый струнный квартет *Gran Torso* (1971) не содержит ни одного звука, извлекаемого традиционным способом. Однако шумы в его сочинениях используются без намеренной театрализации. Лахенман обращается к одному из самых традиционных жанров (как и в целом ряде других произведений), исследуя возможности его трансформации.

Шелси в 1980-е годы был интереснейшей и фактически неизвестной фигурой в современной музыке. Он принадлежал к поколению Фортнера, Лейбовица и Мессиана, но в начале 1980-х годов был мало известен в Европе. Его музыка впервые прозвучала в Дармштадте в 1976 г. (контрабасист Фернандо Грильо представил произведение *Ko-Tha*), и с 1982 г. стала регулярно исполняться в концертах курсов. В его произведениях привлекала внимание роль микрохроматических отношений звуковысот, причудливых тембровых и особого рода полифонических сочетаний.

В 1990-е годы лидирующую позицию на курсах заняли Фернихоу и Лахенман. «Сложность» сочинений Фернихоу заключалась в количестве

происходящих в определенный отрезок времени событий и частоте их смен. Сложность представляло собственно исполнение и восприятие, но не сама структура сочинения. В произведениях же Лахенмана при традиционном типе драматургии вступали во взаимодействие различные структурные планы, придававшие многомерность и объем внутреннему пространству сочинения.

В заключительном разделе работы «**Дармштадтская школа: *pro et contra***» период истории западноевропейской музыки, представленный с точки зрения деятельности Дармштадтских курсов, рассматривается в еще одном аспекте — с позиции правомерности существования понятия «дармштадтская школа», которое во второй половине XX века вошло в музыковедческий обиход (Штокхаузен, Булез, Ноно, Мадерна).

Его авторство, по-видимому, принадлежит Ноно (лекция «Техника композиции Шёнберга», прочитанная на курсах 1957 г.). Далее оно используется в статьях Штайнеке «Кранихштайн – идея, история, результаты» и Фокса *Darmstadt School* в энциклопедии *The New Grove*. Фокс отмечает, что приверженность основателей «школы» совместной эстетике закончилась в конце 1950-х годов. Алеаторика, электронная музыка, *Momentform* привнесли в музыку всех четырех композиторов новые направления, и в 1961 г. «дармштадская школа» растворилась во множестве разнородных явлений, хотя Булез, Штокхаузен и Мадерна оставались активными участниками летних курсов.

Название «Дармштадтская школа» носит монография Труду. Однако в одноименной главе работы отрицается возможность употребления этого понятия по причине разнородности художественных принципов. «Школой» в ином значении, по мнению Труду, могли быть названы собственно летние курсы с их образовательными программами, конференциями и другими мероприятиями.

Как нам представляется, поиск возможных значений понятия «дармштадская школа» может исходить не из конкретных предпосылок к объединению на почве той или иной техники композиции, а из установки на эстетику авангарда и поиск новых закономерностей музыкального языка, точнее всего характеризующих деятельность Дармштадтских курсов.

Публикации по теме исследования

1. *Пузько О.Ю.* Образы поэзии Гёльдерлина в художественном пространстве произведений Луиджи Ноно // Гётевские чтения 2003: Сб. ст. под ред. С.В. Тураева. М.: «Наука», 2003. С. 197-202. (0,5 п.л.)

2. *Пузько О.Ю.* О нотации в Новой музыке (по материалам докладов на Дармштадтских курсах Новой музыки 1964 года) // Музыка XX века. Вопросы истории, теории, эстетики. Материалы научной конференции: Сб. ст. под науч. ред. В.С. Ценовой и М.В. Переверзевой. – Научные труды Московской государственной консерватории имени П.И. Чайковского. Сборник 54. М., 2005. С. 73-83. (0,6 п.л.)

3. *Пузько О.Ю.* Антон Веберн, «дармштадтская школа» и «музыкальный структурализм» // Музыковедение. 2007 №6. С. 10-16. (0,7 п.л.)

4. *Пузько О.Ю.* Западноевропейский послевоенный авангард на сцене Дармштадтских международных курсов Новой музыки // Музыка в системе культуры. Теоретические и исторические проблемы музыкознания: Сб. ст. Уральской государственной консерватории имени М.П. Мусоргского. Ред.-сост. Е.Н. Федорович, Л.А. Серебрякова, Л.П. Синявская. Вып. 3. Екатеринбург, 2008. С. 197-229. (1,5 п.л.)