

На правах рукописи

ОКУНЕВА Екатерина Гурьевна

**Сериальная техника в Западной Европе:
история и эстетика, теория и практика**

Специальность 17.00.02 — Музыкальное искусство

АВТОРЕФЕРАТ
диссертации на соискание ученой степени
доктора искусствоведения

Петрозаводск – 2021

**Работа выполнена в ФГБОУ ВО
«Петрозаводская государственная консерватория имени А. К. Глазунова»**

Научный консультант: Цареградская Татьяна Владимировна,
доктор искусствоведения, профессор

Официальные оппоненты: Векслер Юлия Сергеевна,
доктор искусствоведения, профессор,
ФГБОУ ВО «Нижегородская государственная
консерватория имени М. И. Глинки»,
профессор кафедры истории музыки

Кисеева Елена Васильевна,
доктор искусствоведения, доцент,
ФГБОУ ВО «Ростовская государственная
консерватория имени С. В. Рахманинова»,
профессор кафедры истории музыки

Петров Владислав Олегович,
доктор искусствоведения, доцент,
ФГБОУ ВО «Астраханская государственная
консерватория», профессор кафедры теории и
истории музыки

Ведущая организация: ФГБОУ ВО «Санкт-Петербургская
государственная консерватория
имени Н. А. Римского-Корсакова»

Защита состоится 17 марта 2022 года в 16 часов на заседании диссертационного совета Д 210.009.01 при ФГБОУ ВО «Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского» (125009, Москва, ул. Б. Никитская, 13/6)

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского и на сайте https://www.mosconsv.ru/ru/event_p.aspx?id=173610

Автореферат разослан «___» _____ 2022 г.

Ученый секретарь диссертационного совета,
кандидат искусствоведения
Моисеев Григорий Анатольевич

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

Актуальность исследования. Для музыкального искусства XX века сериализм имел поистине эпохальное значение. Совершив разрыв с предшествовавшей исторической традицией, более радикальный, чем переход к атональности и додекафонии, он обозначил кардинальный поворот в художественном мышлении и дал старт Новейшей музыке (термин Ю. Н. Холопова), ориентировавшейся на принципиально иные эстетические парадигмы.

Возникнув в конце 1940-х годов из идеи многопараметровости и экстраполяции принципа додекафонной серии на новые измерения, сериальная техника за сравнительно краткий период своего расцвета в Западной Европе стремительно эволюционировала. Долгое время сериализм ассоциировался преимущественно с именами трех лидеров европейского авангарда – Пьера Булеза, Карлхайнца Штокхаузена и Луиджи Ноно. Первых двух нередко называли даже «отцами сериализма». Однако за прошедшие годы благодаря публикациям архивных материалов, рукописей, эскизов, интересу к творчеству менее «ангажированных» композиторов взгляд на сериальную музыку существенно преобразился, как подверглась пересмотру и ее роль для последующего развития музыкального искусства. Хотя во второй половине 1950-х годов и приверженцы, и противники сериальной композиции открыто говорили о тупике и кризисе сериализма, сегодня очевидно, что этот принцип мышления, вопреки до сих пор бытующему мнению об ограниченности его исторического значения, оказал существенное влияние на музыкантов последующих поколений, заложив основы для их творческих исканий и композиционных разработок. И действительно, история музыки второй половины XX века показывает, что даже те композиторы, которые сознательно дистанцировались от сериализма (как, например, Дьёрдь Лигети, Маурисио Кагель, Хельмут Лахенман) или отвергали его концепцию (Джон Адамс, Майкл Найман, Сальваторе Шаррино), развивали свои композиторские методы с учетом рецепции сериальной музыки и ее критической оценки.

С увеличением исторической дистанции назревает все большая потребность в комплексном и системном музыкально-научном осмыслении феномена западноевропейского сериализма, требующем обобщающего рассмотрения художественно-исторического и эстетического контекста данного феномена, представления панорамы разнообразных композиторских подходов, присущих сериальной музыке. Отсутствие подобного исследования сообщает актуальность теме диссертации.

Степень научной разработанности темы исследования. Количество литературы, посвященной сериальной музыке, на сегодняшний день представляется достаточно объемным, причем зарубежное музыкознание в разработке вопросов сериализма существенно опередило отечественное. В трудах иностранных ученых затрагиваются различные аспекты изучаемой темы.

Работы У. Дибелиуса (Dibelius U. *Moderne Musik 1945–1965. Voraussetzungen. Verlauf. Material.* München, 1966), Р. Бриндл (Brindle R. S. *The New Music: The Avant-garde since 1945.* New York, 1987), П. Гриффитса (Griffiths P. *Modern Music and After.* New York, 2010), Р. Тарускина (Taruskin R. *Music in the Late*

Twentieth Century. New York, 2009), А. Росса (Ross A. The Rest is Noise: Listening to the Twentieth Century. New York, 2007) носят обобщенный характер, предлагая обзор путей развития современной музыки. Так называемый интегральный сериализм помещается авторами в общеисторический контекст рассмотрения. На первый план выдвигаются социокультурные и художественно-эстетические проблемы, в меньшей степени освещаются вопросы технологии.

Сжатая история серийной музыки, прослеживаемая от тропов Хауэра и додекафонии нововенцев до тотально организованных композиций второй половины XX века (с анализом наиболее известных образцов), предлагается в книге британского исследователя Арнольда Уитталла «Сериализм» (Whittall A. The Cambridge Introduction to Serialism. Cambridge Introductions to Music. New York, 2008). В работе охвачен широкий спектр сочинений, написанных как европейскими, так и американскими композиторами, однако преимущественное внимание (фактически половина исследования) сосредоточено на технике Шёнберга, Берга и Веберна.

Истории формирования и развития так называемой «дармштадской школы» посвящена относительно свежая книга Мартина Иддона (Iddon M. New Music at Darmstadt: Nono, Stockhausen, Cage, and Boulez. New York, 2013). Автор определил свою главную цель как «изучение восприятия новой музыки», что обусловило социологическую направленность его работы. Книга представляет оригинальный взгляд на культурную политику послевоенной Европы, содержит анализ отдельных сочинений, демонстрирующий несоответствие их критического толкования и исходных композиторских интенций.

Эстетика сериализма является предметом специального изучения в книгах М. Ж. Грант (Grant M. J. Serial music, serial aesthetics: Compositional Theory in Post-War Europe. New York, 2005), М. Бандура (Bandur M. Aesthetics of Total Serialism: Contemporary Research from Music to Architecture. Basel, 2001), в статьях Р. Тупа, К. Дальхауса, М. Загорски, Б. Кучке, Дж. Голдмана и др.

В центре внимания М. Ж. Грант – известные сборники «Die Reihe», составителями и редакторами которых являлись Штокхаузен и Аймерт. Исследователь концентрируется на теоретических эссе преимущественно немецких композиторов (помимо К. Штокхаузена и Г. Аймерта, это Д. Шнебель и Г. М. Кёниг), пытаясь выявить связь их идей с современной живописью, поэзией, теорией информации и проч. Автор акцентирует экспериментальную направленность в эстетике серийной музыки.

В книге М. Бандура сериализм трактуется предельно широко, фактически возвышаясь до мировоззренческой категории. Исследователь обнаруживает проявление принципов серийного мышления (как систематической организации элементов или каких-либо свойств в соответствии с определенными пропорциями) в природных явлениях, живописи, архитектуре, литературе, отводя собственно музыкальному сериализму довольно скромное место в своей работе. Последний, кроме того, предстает в одностороннем освещении, поскольку все достижения музыки после 1950 года М. Бандур связывает исключительно с деятельностью К. Штокхаузена.

В статьях Р. Тупа, К. Дальхауса, М. Загорски, Б. Кутчке, Дж. Голдмана внимание сосредоточивается на частных аспектах сериальной эстетики – на отношении послевоенного поколения композиторов к истории и музыкальному материалу, на эстетическом принципе *tabula rasa*, на отличиях структуралистской и сериалистской концепций.

Пожалуй, наиболее масштабный корпус зарубежных исследований посвящен сериальной технике отдельных композиторов. Открытый доступ к рукописям и документам, хранящимся в фонде Пауля Захера в Базеле и других архивах, стимулировал всплеск исследовательской активности. На основе изучения эскизов и черновиков в последнее время было опубликовано немало статей и трудов, раскрывающих тайны технологических процессов сериальных сочинений. Так, вопросы композиторской техники Штокхаузена рассматриваются в работах К. фон Блумрёдера, Р. Перейра, П. Декрупэ, И. Миш и др. ученых. Сериальной технике Ноно посвящены труды Э. Шаллер, Н. Хубера, Дж. Гуэрреро, К. Фокса и др. Сериальные композиции Булеза исследуются в работах Т. Бёше, П. Декрупэ, В. Финка, Д. Жамё, Л. Коблякова, У. Моша, В. Штринца, В. Венцеля, С. Виника, М. Ценка и мн. других.

Более освещенным по сравнению с отечественным музыкознанием предстает творчество композиторов-маргиналов – Карела Гуйвартса и Жана Барраке. Значительный вклад в изучение их музыкальной техники внесли в первую очередь французские и бельгийские ученые – А. Одейр, Г. Саббе, М. Деларе, П. Декрупэ, Ф. Николя.

Огромное значение для развития научных изысканий имела публикация в XXI веке разнообразных документов – писем и теоретических статей Гуйвартса, Барраке, Пуссёра и др., – позволивших отчасти по-новому взглянуть на истоки и развитие сериальной музыки.

В отечественной науке в настоящее время накоплен немалый арсенал трудов, касающихся прежде всего *серийной* техники (работы Э. Денисова, Н. С. Гуляницкой, Л. С. Дьячковой и др.) и творчества нововенцев (исследования М. Тараканова, Е. Доленко, Е. Сухановой, Ю. Векслер, С. Павлишин, Н. Власовой, В. Холоповой и Ю. Холопова). Среди них необходимо выделить капитальный труд С. Курбатской «Серийная музыка: вопросы теории, истории, эстетики» (М., 1996), представляющий на сегодняшний день наиболее полное и масштабное на русском языке исследование серийной музыки, в котором предложена периодизация серийности, раскрыты вопросы функционирования мелодики, гармонии, фактуры, музыкальной формы в условиях нового музыкального мышления, подняты проблемы восприятия и эстетической оценки серийных композиций.

Численность же литературы, отражающей проблематику собственно *сериальной* музыки, на русском языке сравнительно невелика. Музыкальная эстетика авангарда 1950-х годов и «дармштадской школы» нашла отражение в статьях Г. Данузера, Ф. Хоммеля, Р. Штефана, В. Задерацкого, Х. де ля Мотт-Хабер, Т. Чередниченко, помещенных в двуязычном сборнике «Музыкальная культура в Федеративной Республике Германия», изданном по итогам научного симпози-

ума в Ленинграде (Kassel, 1994), а также в диссертации О. Пузько «Дармштадские международные курсы Новой музыки и западноевропейский послевоенный авангард» (М., 2009).

Большая часть музыковедческих работ в отечественном музыкознании так же, как и в зарубежном, связана с изучением творческих принципов отдельных композиторов или анализом конкретных сочинений. Это исследования и статьи Ю. Г. Кона, С. Савенко, И. Ивановой, А. Михайлова, Н. Ренёвой, М. Чистяковой, М. Чаплыгиной, М. Проснякова, Н. Санниковой, Н. Девуцкой, С. Курбатской и Ю. Холопова, Н. Петрусёвой и мн. др.

Важную роль для данного исследования сыграли труды Т. В. Цареградской и Н. А. Петрусёвой, в которых эстетические и теоретические вопросы музыкальной композиции Булеза, Штокхаузена и Мессиана получили наиболее фундаментальную разработку.

Таким образом, обзор литературы показал, что, несмотря на широкий спектр затрагиваемой в отечественных и зарубежных исследованиях проблематики, целостную картину развития сериальной техники в Западной Европе представить на их основе еще достаточно сложно.

Объектом исследования в диссертации выступает сериальная музыка западноевропейских композиторов периода 1950-х годов. **Предмет исследования** – художественно-эстетические и композиционно-технические аспекты сериальной техники в динамике эволюционного развития.

Цель исследования – построение целостной концепции западноевропейского сериализма, охватывающей художественно-исторический контекст, общие эстетико-теоретические основания и конкретные композиторские практики.

Задачи диссертации:

- раскрыть исторический контекст возникновения западноевропейского сериализма;
- обозначить его ведущие эстетические парадигмы;
- дать критическое осмысление проблем сериальной техники;
- решить терминологические вопросы, связанные с сериализмом и сериальной техникой;
- выстроить теоретические основы сериальной техники, в том числе классифицировать структурные уровни серийного материала; представить принципы организации высотного параметра и способы преобразования высотных структур в музыке композиторов-сериалистов; создать типологию и систематизацию ритмических структур, используемых в сериальных сочинениях;
- очертить траектории развития сериальной техники на примере творчества значимых фигур западноевропейского авангарда;
- раскрыть общность и своеобразие сериальной концепции в музыке избранных композиторов;
- на основе анализа отдельных сочинений уяснить специфику сериальной техники и определить закономерности ее развития в Западной Европе.

Материал исследования составили, с одной стороны, сочинения лидеров западноевропейского авангарда – Булеза, Штокхаузена, отчасти Ноно, чьи имена неразрывно ассоциируются с «классическим» сериализмом. В работе с разной степенью подробности анализируются проект «Полифония», первая книга «Структур», «Молоток без мастера» Булеза; «Перекрестная игра», «Контрапункты», Klavierstücke I–IV, «Группы» Штокхаузена, «Прерванная песнь» Ноно.

С другой стороны, в орбиту изучения попали произведения композиторов-маргиналов, которые стояли у истоков сериальной музыки, но, несмотря на оригинальность художественного мышления, в силу разных причин оказались на обочине музыкального авангарда. Речь идет, в первую очередь, о творчестве Жана Барраке и Карела Гуйвартса. В диссертации довольно подробное аналитическое освещение получают Соната для фортепиано Барраке; Опусы 1–3, Композиция № 4 Гуйвартса.

Концепция работы потребовала включить в исследовательское поле и музыку композиторов старшего поколения, испытавших влияние сериальных идей в своем творчестве. Прежде всего, это сочинения Луиджи Даллапикколы («Музыкальная тетрадь Анналиберы», «Пять песен», «Диалоги»), оказавшего существенное воздействие на итальянских сериалистов Ноно, Мадерну и Берио, а также опусы Эрнста Кшенека, который поначалу принимал достаточно активное участие в музыкальной жизни Дармштадта, имел определенный вес и авторитет, транслировал идеи европейского сериализма на американском континенте, но в то же время не вполне вписывался в доминирующую эстетику, в результате чего не был принят новой генерацией музыкантов. Наиболее пристальное внимание в диссертации уделяется таким его сочинениям, как «Сестина» и «Sechs Vermessene».

Для расширения контекста были привлечены произведения, выходящие за географические и хронологические рамки исследования. В первую очередь это сочинения композиторов, предвосхитивших в своем творчестве идеи сериализма: Струнное трио Гольшера, «Машина» Кляйна, «Лирическая сюита», Камерный концерт, «Лулу» и «Воцтек» Берга, Симфония op. 21, Вариации для фортепиано op. 27, Вариации для оркестра op. 30 Веберна, «Лад длительностей и интенсивностей» и «Остров огня II» Мессиана, а также (в целях сравнительного изучения) сериальные композиции Милтона Бэббита (Три композиции для фортепиано, Композиция для 4-х инструментов, Композиция для 12 инструментов, «Полупростые вариации»).

Помимо нотного материала, диссертационное исследование опирается на документальные источники: письма, интервью, беседы с вышеобозначенными композиторами, их статьи и эссе. Многие из данных документов до сих пор не переведены на русский язык и впервые вводятся в обиход отечественного музыковедения (в частности, письма Гуйвартса и Штокхаузена, статьи Кшенека, Барраке, Гуйвартса, Штокхаузена и проч.).

Ограничения исследования касаются изучаемого периода времени и материала. В диссертации преимущественное внимание сосредоточено на сериальной музыке 1950-х годов, поскольку именно в этот период в Западной Европе

(прежде всего, во Франции и Германии) происходит интенсивное развитие сериальных идей. В страны Северной и Восточной Европы сериализм проник с большим опозданием, примерно к началу 1960-х годов (причем речь идет о первой, пуантилистической, фазе сериализма), то есть тогда, когда его главные адепты были озабочены уже иными проблемами и композиторскими технологиями.

Сложность и масштабность аналитической работы установили ограничения иного рода. Руководствуясь известным афоризмом об утопичности желания «объять необъятное», было принято решение ограничиться сравнительно небольшим корпусом сериальных пьес. При выборе нотного материала главными аргументами стали:

- значимость и репрезентативность того или иного произведения для сериальной техники и эстетики в целом и для творчества отдельного композитора в частности;
- возможность продемонстрировать различные подходы к структурной организации материала, выявив в них общее и специфическое;
- необходимость ввести в обиход отечественной науки малоизвестные композиции, восстановив историческую справедливость в отношении вклада отдельных музыкантов в формирование Новейшей музыки.

Методология исследования основана на комплексном подходе, позволяющем всесторонне рассмотреть и представить феномен западноевропейского сериализма в единстве его историко-эволюционных, эстетических и технических аспектов. В работе использовались сравнительно-исторический, системный, аналитический и компаративный методы исследования.

Теоретический и методологический фундамент диссертации составили труды зарубежных и отечественных ученых, затрагивающие вопросы теории и эстетики Новейшей музыки (Д. Борио, У. Мош, Р. Туп, Р. Тарускин, М. Иддон, М. Ж. Грант, М. Загорски, Л. О. Акопян, Ю. Г. Кон, А. С. Соколов, Ю. Н. Холопов, Т. В. Чередниченко, Т. В. Цареградская и др.), рассматривающие историю европейского авангарда (Р. Бриндль, У. Дибелиус, П. Гриффитс, А. Росс, М. С. Высоцкая, Г. Григорьева и др.), касающиеся специфики современной композиторской техники и формообразования (Т. С. Кюрегян, В. О. Петров, М. В. Переверзева, Н. А. Петрусёва, А. С. Рыжинский, В. С. Ценова, Т. В. Цареградская и др.), методологии анализа серийных и сериальных сочинений (П. Декруп, Г. Саббе, Н. С. Гуляницкая, Л. С. Дьячкова, С. А. Курбатская, Ю. Н. Холопов), освещающие творчество композиторов-нововенцев (Дж. Перль, Х. Редлих, Ю. С. Векслер, Н. Власова, С. Павлишин, В. Н. Холопова, Ю. Н. Холопов и др.) и лидеров европейского авангарда (М. Курц, Р. Мэкони, К. фон Блумрёдер, Н. А. Петрусёва, А. С. Рыжинский и др.).

Научную новизну исследования определяют следующие факторы:

- диссертация предлагает первое, специальное и комплексное изучение западноевропейского сериализма как самостоятельного и целостного феномена;

- в работе прослежена эволюция сериальной композиции в Западной Европе, выявлены общие и специфические черты сериальной техники в творчестве ее ведущих представителей;
- в диссертации представлена теория сериальной композиции, в рамках которой обобщены приемы высотного преобразования материала, систематизированы принципы ритмической организации, предложена функциональная типология серийных рядов, введен ряд новых понятий (макроряд, метаряд);
- в научный обиход включены новые для отечественного музыкознания сочинения, впервые подвергшиеся детальному рассмотрению, введен значительный корпус иностранной литературы и документальных источников;
- выработан единый аналитический подход к сериальным композициям;
- предприняты сопоставление и систематизация терминологии серийной и сериальной музыки в зарубежном и отечественном музыкознании.

Положения, выносимые на защиту:

1. Становление сериальной техники и эстетики в Западной Европе происходило в послевоенное время на фоне возобновления интереса к творчеству композиторов Новой венской школы, чьи достижения подверглись существенному пересмотру. Важную роль в формировании и распространении сериальных идей сыграли аналитические семинары Мессиана во Франции и Дармштадские летние курсы новой музыки в Германии.

2. Общими эстетическими установками сериализма были стремление к радикальному переустройству музыкального языка (создание новой морфологии и синтаксиса), девальвация антропоцентризма, отказ от автономного произведения искусства, акцентирование «материального» мышления, антисубъективизм, установка на эксперимент, ориентация на онтологическую программность, научно-ориентированный взгляд на мир, теоретизация композиторской практики.

3. Сериальной эстетике в целом были свойственны противоречия, обусловленные многополярностью индивидуальных композиторских воззрений.

4. Сериальная техника в Западной Европе в 1950-е годы прошла две стадии развития. Ранняя, так называемая пуантилистическая, фаза исходила из веберновской рецепции и основывалась на идее перенесения высотно-серийного принципа на другие измерения, которые организовывались в виде серийных рядов дискретных элементов. Эту фазу определял линейный аспект мышления и внимание к параметрам отдельного тона. Вторая фаза, «групповая» или «статистическая», оперировала более сложными единицами материала, структурированными звуковыми комплексами (группами, блоками), управляемыми числовыми рядами. Для данного этапа характерен отказ от серийного контроля деталей (микроуровня формы), свобода в их пространственном расположении. «Статистическая» фаза сериализма подчас парадоксальным образом сближалась с некоторыми предформами сериализма (в части свободного распределения звуков).

5. Развитие сериальной техники закономерно привело западноевропейских композиторов к идеям неопределенности и случайности в композиции.

6. Сериальная техника, в отличие от додекафонно-серийной, базировалась на принципиально новой концепции «генерирующей» серии, распространяющейся на множество параметров, производящей новые объекты, создающей структурную иерархию.

7. Сериальная техника Штокхаузена, Гуйвартса, Барраке, Ноно, Булеза, Кшенека и др. композиторов обладала яркими индивидуальными чертами, обеспечивая возможность воплотить любые художественные концепции (драматические, символические, мистические, поэтические, абстрактные и проч.). В то же время, несмотря на своеобразие принципов упорядочивания материала, индивидуальные композиторские методы следовали общим тенденциям развития сериализма.

Теоретическая значимость исследования заключается в разработке теоретических основ сериальной техники, применяемой западноевропейскими композиторами в середине XX века. Предпринятое исследование закладывает фундамент для дальнейшего изучения сериализма, от которого можно оттолкнуться в объяснении структурных аспектов музыкального мышления, сформировавшихся в это и более позднее время в других странах Европы и Америки. Диссертация может привлечь внимание специалистов, занимающихся общими проблемами Новейшей музыки. Наконец, она предоставляет будущим исследователям методику анализа сериальной композиции.

Практическая значимость работы определяется введением в отечественное музыкознание ряда малоизвестных документов и сочинений, значимых как для музыкознания, так и для исполнительского искусства. Результаты исследования могут быть востребованы в курсах: «История зарубежной музыки», «История музыки второй половины XX – начала XXI века», «Теория современной композиции», «Музыкально-теоретические системы».

Степень достоверности и апробация результатов исследования. Достоверность результатов исследования обуславливают: 1) использование научных методов, нашедших широкое применение в современном музыкознании; 2) опора на обширный корпус трудов по теме диссертации, как классических, так и новейших; 3) детальный анализ источников – нотного материала (партитур, рукописей), эпистолярных, музыкально-критических и теоретических текстов изучаемых авторов.

Основные положения работы были представлены в докладах на международных и всероссийских конференциях, проходящих в России и за рубежом. Среди наиболее значимых научных мероприятий: Международные музыковедческие форумы–2010, 2012 (РАМ им. Гнесиных, Государственный институт искусствознания), «Эксперимент в сфере музыкального искусства: образование, наука, творчество» (Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова, 2012), 7th, 8th, 9th, 10th International Scientific Conference «Music Science Today: the permanent and the changeable» (Daugavpils University, Latvia, 2012–2015), «Искусствоведение в контексте других наук в России и за рубежом: параллели и взаимодействия» (Государственная классическая академия имени Маймонида, 2013), «Текст художественный: грани интерпретации» (Петрозавод-

ская государственная консерватория имени А.К.Глазунова, 2013), «В пространстве смыслов: текст и интертекст» (Петрозаводская государственная консерватория имени А. К. Глазунова, 2015), «Музыкальная наука и композиторское творчество в современном мире» (Астраханская гос. консерватория, 2017), «Актуальные проблемы теории музыки и современной композиции» (Новосибирская гос. консерватория им. М. И. Глинки, 2018), «Музыкальная композиция: от интенции к произведению» (РАМ имени Гнесиных, 2019), «Музыкальная культура России и Италии: из XX в XXI век» (Италия, Неаполь, 2019), Четвертый конгресс ОТМ «Термины, понятия и категории в музыковедении» (Казанская гос. консерватория имени Н. Г. Жиганова, 2019), «Музыкальная наука в контексте культуры. Музыковедение и вызовы информационной эпохи» (РАМ имени Гнесиных, 2020), «Научные школы в музыковедении XXI века: к 125-летию учебных заведений имени Гнесиных» (РАМ имени Гнесиных, 2020), «Музыкальная композиция: исторические метаморфозы» (РАМ имени Гнесиных, 2021), X Европейский конгресс по музыкальному анализу (Московская гос. консерватория имени П. И. Чайковского, 2021).

Фактически все разделы диссертации опубликованы в различных изданиях – журналах, индексируемых в международных базах Scopus и Web of Science, журналах, включенных в перечень ВАК при Министерстве науки и высшего образования РФ, сборниках статей, материалах конференций.

Материалы исследования включены автором в лекционные и практические курсы «Теория современной композиции», «Музыкально-теоретические системы», «Гармония», читаемые для студентов Петрозаводской государственной консерватории имени А. К. Глазунова.

Структура работы включает введение, три главы, разбитые на параграфы, заключение, список литературы и два приложения, в которых размещены таблицы и схемы, позволяющие представить детальную сериальную организацию некоторых анализируемых в диссертации сочинений.

ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ

Во **Введении** обосновывается актуальность исследования, формулируются его цели и задачи, характеризуется методология, определяется новизна, теоретическая и практическая значимость работы и проч.

Глава 1 «Сериализм: история, эстетика, критика» включает четыре параграфа. В первом **«Проблемы терминологии»** прослеживается история становления и развития понятий серийной и сериальной музыки в различных языках, раскрывается их содержание, систематизируется понятийный аппарат.

Термин «sériel» первоначально возник во французском языке в конце 1940-х годов благодаря Рене Лейбовицу, который использовал понятие «composition sérielle» как французский эквивалент немецкому «Reihenkomposition». Оба термина были прочно связаны с понятием додекафонии.

Неоднозначность применения термина «sériel» обозначилась в теоретических работах Пьера Булеза. С одной стороны, термин применялся им по отноше-

нию к шёнберговской технике, с другой, у Булеза наметилось смысловое расширение понятия «*sériel*», так как композитор призывал распространить серийный принцип на иные, помимо звуковысотности, параметры.

В немецкоязычной литературе по отношению к технике нововенцев до 1950-х годов использовались такие понятия, как «*Zwölftontechnik*», «*Reihentechnik*», «*Reihenkomposition*». Слово «*seriell*» появилось в музыкальной периодике примерно в первой половине 1950-х годов и фактически оказалось обратным переносом французского «*sériel*» в немецкий язык. Поначалу данный термин не имел сколько-нибудь устойчивого значения. В разных теоретических работах он трактовался неодинаково, колеблясь между двумя полюсами – традиционным пониманием его как синонима додекафонной техники и новым взглядом, определяющим его принадлежность к композициям, созданным после 1950-го года. Окончательное переосмысление термина «*seriell*» в немецком языке в пользу второй трактовки произошло в 1955 году благодаря журналу «*Die Reihe*».

Английский термин «*serial*» возник тем же путем, что и французский, и первоначально точно так же ассоциировался с додекафонией. Однако со временем его смысловое поле расширилось, так что понятие «*serial music*» обобщилось до понятия «*serialism*», которое стало обозначать всю музыку, написанную с помощью серии. П. Гриффитс дифференцировал серийную технику нововенцев (двенадцатитоновый сериализм) и сериальную послевоенного авангарда (тотальный сериализм) как две различные исторические стадии идеи упорядочивания музыкального материала и в то же время как разные стороны одной и той же серийной идеи.

В отечественном музыкознании термины сериализм и сериальность были дифференцированы от понятий серийности, додекафонии, двенадцатитоновой техники благодаря работам Ю. Холопова и его учеников. Формирование четкой терминологической системы при этом происходило постепенно и не без влияния зарубежного музыкознания. В частности, большую роль в этом процессе сыграла книга Ц. Когоутека «Техника композиции в музыке XX века».

В соответствующих статьях из «Музыкальной энциклопедии» Ю. Н. Холопов закрепил двухаспектный взгляд на серийность. В узком смысле под серийностью подразумевалась техника композиции, основанная на использовании высотной серии. В этом плане серийность совпадала с понятием додекафонии. В более широком смысле серийность рассматривалась как техника, с помощью которой вся ткань музыкального произведения выводилась из серии любого параметра. Соответственно понятия сериализм и сериальная музыка означали технику композиции, в которой использовались серии в нескольких различных параметрах.

Усовершенствование терминологии серийной музыки в отечественном музыкознании было осуществлено С. Курбатской. В своем фундаментальном исследовании «Серийная музыка: вопросы теории, истории, эстетики» музыковед систематизировала виды двенадцатитоновой музыки и предложила четкую иерархическую систему понятий. Во-первых, она закрепила предложенное

Ю. Холоповым расширенное понимание двенадцатитоновости как свойства материала; во-вторых, предложила дефиниции для всех разновидностей двенадцатитоновости; в-третьих, дифференцировала термины «серийная музыка» и «додекафония», представив их как разноуровневые понятия, соотносящиеся между собой по принципу общего и частного. Понятие серийной музыки у С. Курбатской приобрело глобальное значение, сопоставимое с понятием «serial music» в английском музыкознании.

Исследование понятийного аппарата в различных языковых системах показало, что ряд сходных по звучанию терминов несет разный смысл. Английская «serial music» и французская «musique sérielle» совпадают с понятием «серийная музыка» в отечественном музыкознании, но оказываются не тождественны с немецкой «serielle Musik». Последняя, в свою очередь, соответствует специфическому русскому термину «сериальная музыка», который из-за смены суффикса с трудом поддается обратному переводу на европейские языки. Наряду с этим, термин «serialism» в англоязычном музыкознании не идентичен с понятием «сериализма» в отечественной науке. Если в нашей стране данное понятие связано исключительно с многомерной серийностью, то в США и Великобритании оно трактуется более широко, подразумевая любой вид серийности вообще. И напротив, понятие двенадцатитоновой музыки в России оказывается более значительным и глобальным, чем в англоязычных странах, где оно, как правило, ассоциируется с додекафонией Новой венской школы.

Различия в содержании понятий серийной техники и серийности, сериальной композиции и сериализма обусловлены не только межязыковыми процессами, но и особенностями музыковедческой рефлексии, разными точками зрения на данные феномены. Одни авторы рассматривают их в синхроническом аспекте, другие – в диахроническом, одни подходят к данным явлениям с техническими критериями (тогда чаще всего речь идет о методе композиции), другие – с эстетическими (в этом случае говорят о принципе мышления и даже мировоззрении).

Данное исследование придерживается терминологии, сложившейся в отечественном музыкознании в трудах Ю. Н. Холопова. Работа опирается на следующую понятийную систему:

Серийная техника – метод сочинения, который предполагает организацию композиционного процесса на основе серии, функционирующей в одном (чаще звуковысотном) или нескольких параметрах.

Сериальная техника – разновидность серийной техники, метод сочинения, опирающийся на тип генерирующей серии, действие которой распространяется на множество параметров и посредством которой структурируется весь материал и все композиционное целое.

Додекафония – разновидность серийной техники, метод сочинения, в котором высотный материал упорядочивается при помощи двенадцатитоновой серии.

Серийность – принцип композиторского мышления, основанный на оперировании серией.

Сериализм – принцип композиторского мышления, основанный на многомерном серийном структурировании всего музыкального материала.

Во втором параграфе «*Вопросы генезиса сериализма*» изучаются факторы, содействовавшие формированию и распространению сериализма в Западной Европе.

Годы после Второй мировой войны воспринимались многими музыкантами как период художественного обновления и пересмотра эстетических ценностей. Цензура, которая затронула искусство в Германии и странах Западной Европы, подверженных нацистскому контролю, была снята. По радио началась трансляция произведений Бартока, Хиндемита, Стравинского, Шёнберга, и перед начинающими композиторами открылось впечатляющее богатство стилей и техник. В этих условиях естественным оказался вопрос, какой альтернативе следовать, на чем основывать новую эстетику?

В 1947 году в Париже была опубликована книга Рене Лейбовица «*Schoenberg et son école: l'étape contemporaine du langage musical*» («Шёнберг и его школа: современная стадия музыкального языка»), ставшая одним из первых фундаментальных исследований серийной техники в Западной Европе. Работа имела явно выраженный апологетический характер. Ее весьма красноречивый подзаголовок не оставлял сомнений в том, какие ориентиры следовало выбрать молодому поколению композиторов. С 1944 года Лейбовиц давал частные уроки молодым композиторам из Парижской консерватории, жаждавшим узнать тайны додекафонии. Среди его учеников были Пьер Булез, Серж Нигг, Ханс Вернер Хенце, Андре Казанова, Антуан Дюамель, Мишель Филиппо, Иветт Гримо, Жан-Луи Мартине и др. Многие из них полагали, что именно Лейбовиц открыл те перспективы, в которых нуждалось молодое поколение.

Спустя всего два года в Германии появился труд, получивший культовый статус не только в музыкальной, но и культурологической среде – «*Philosophie der neuen Musik*» Теодора Адорно («Философия новой музыки», 1949), в котором был сформирован новый взгляд на возвышенное в музыкальном искусстве. Предлагая развернутый критический анализ двух композиторских практик – нововенской и неоклассицистской, выраженных в метафорах прогресса и реставрации соответственно, – автор в то же время недвусмысленно декларировал, что в условиях сложившейся культурной индустрии лишь шёнберговская школа благодаря своему нонконформистскому духу способна выполнить миссию искусства, разоблачив «ложное сознание».

Таким образом, послевоенная Европа была охвачена серийным бумом. Непременность серийного письма для новейшей музыки превратилась в догму – факт, который с фанатичной силой запечатлен в бескомпромиссном утверждении Булеза о бесполезности всякого композитора, не осознавшего необходимости додекафонии.

Пропаганде и быстрому распространению новых идей способствовало учреждение Международных летних курсов новой музыки. Дармштадт оказался площадкой международного общения и дискуссий, в ходе которых рождалось новое сознание, новое мышление.

Важнейшее значение для становления сериализма имели также аналитические семинары Мессиана (с 1943 года композитор проводил их в виде частных уроков на квартире Ги Бернар-Делапьера, с 1947 года – официально в Парижской

консерватории). По сути, именно они «внушили» молодым композиторам идею автономности ритмических структур, их независимости от высотности.

К 1951 году, «нулевому пункту» музыкальной истории, молодое поколение твердо усвоило, что 1) «после открытий нововенцев какая-либо композиция немыслима вне серийных изысканий»¹; 2) ритмическую область следует рассматривать как автономную и продолжать эксперименты, начатые Стравинским и Мессианом; 3) необходимо синтезировать достижения Веберна и Мессиаана.

Важнейшим фактором в становлении сериализма оказался и так называемый «веберновский культ». Усилия сериалистов были направлены на то, чтобы отделить Веберна от Шёнберга. Техничко-стилистический аспект веберновского творчества достаточно отчетливо обозначился в 1953 году, когда 23 июля в Дармштадте был организован концерт по случаю 70-летнего юбилея композитора. Инициаторы мероприятия, Штайнеке и Аймерт, также предложили молодому поколению композиторов обсудить музыку Веберна. С докладами выступили Ноно и Штокхаузен, сообщения Гуйвартса и Булеза были зачитаны.

Размышления о Веберне у обозначенных композиторов обернулись, по сути, рефлексией собственной музыкальной практики. При этом расхождение точек зрения внутри сериального образа мышления оказалось весьма значительным. Так, если Гуйвартс и Штокхаузен нацеливались на радикальный разрыв с традицией, то Булез был заинтересован в сохранении преемственных нитей. Выдвинув Веберна из тени Шёнберга, он получил законное право именовать себя его наследником в создании нового музыкального языка. Точно так же довольно различные выводы были сделаны из идеи «связующей структуры», порожденной материалом. У Булеза она служила источником постоянной рефлексии, тогда как у Гуйвартса обеспечивала объективацию.

Разнородность взглядов и мнений, впрочем, ни в коей мере не мешала увидеть, так сказать, точки схода. Доклады Гуйвартса, Штокхаузена и Булеза объединялись общим требованием вывести структуру произведения из единого руководящего принципа. Идея «чистоты», заключенной в художественном мире веберновских сочинений, стала эстетическим идеалом как для Ноно, так и для Гуйвартса. По сути, музыка Веберна для всего послевоенного поколения оказалась неким образцом нового бытия звуков, сущность которого понималась, впрочем, по-разному.

В третьем параграфе «*Эстетические парадигмы сериализма*» на основе теоретических работ и музыкальных сочинений Булеза, Штокхаузена, Кшенека, Гуйвартса, Адорно, Ноно и др. выстраивается эстетическая концепция сериализма.

Формирование сериального мышления было тесно сопряжено с послевоенной историей. Молодое поколение композиторов, будучи свидетелем страшной разрушительной войны, не могло больше верить в старые идеалы, в высшую ценность субъективного Я, в индивидуальную психологию личности. Перед лицом случившейся катастрофы все прежние чувства и переживания казались

¹ Булез П. Ориентиры I. Воображать. Избранные статьи. М.: Логос-Альтера; Eschenomo, 2004. С. 89.

фальшивыми. Экзистенциальное отчаяние побудило к стремлению напрочь избавиться от культурного наследия позднеромантического индивидуализма, приведшего к фашизму, а более глобально – свергнуть антропоцентрическую картину мира, господствовавшую со времен эпохи Возрождения. Эту эстетическую тенденцию, обозначившую принципиальный разрыв со «слишком человеческим» (Ф. Ницше), Ю. Холопов назвал девальвацией антропоцентризма.

Оказаться во времени, не отягченном следами прошлого, можно было лишь начав все заново, с нуля. Построение нового мира на *tabula rasa* – совершенно очевидная параллель к социально-политической ситуации послевоенного периода. Большая часть Европы лежала в руинах, повсюду ощущался хаос. Нужно было заново отстраивать города, восстанавливать промышленность. Молодым композиторам, желающим сформировать новый музыкальный мир, было необходимо создать новую музыкальную морфологию и синтаксис, которые исключали бы любые ассоциации с традиционным музыкальным языком.

Центральное положение в эстетике сериализма заняла категория «материала», определив теоретический дискурс на многие годы вперед. Немаловажную роль в этом процессе сыграли труды Теодора Адорно, которому принадлежат такие, ставшие крылатыми, выражения, как «тенденции материала» и «материальный фетишизм». Согласно Адорно, материал выступал отражением объективных общественно-исторических процессов, а потому его условия направляли ход истории и определяли прогрессивность искусства. Следовательно, композитор должен был выбирать материал, отвечающий его состоянию в текущий момент.

Сериальная музыка, как, впрочем, и постсериальная, казалось, следовала неуклонно «тенденциям материала», провозглашенным Адорно. Серийный принцип первоначально распространился на отдельные параметры, что привело к проблемам восприятия структурных отношений: общий результат производил впечатление непреднамеренного. Тогда серийность была перенесена на более высокий уровень, охватив отношения между звуковыми группами, темпами, плотностями и проч. Сосредоточенность на материале и его постоянном обновлении была столь велика, что звучащая музыка в какой-то момент стала восприниматься внешним фасадом, формой изложения нового материала.

Актуализация «материального» мышления сигнализировала о существенных сдвигах, произошедших в музыкальном сознании: отныне композитор не пользовался готовым материалом, «предлагаемым» Природой, но сам создавал его, он сочинял звуки, звучания, устанавливал их связи и взаимоотношения, конструировал новые формы. Поэтому неотъемлемым фактором сериальной композиции стала уникальная, заново создаваемая для каждого сочинения прекомпозиционная система, регламентировавшая посредничество отдельного и целого.

Сосредоточенность на материале привела к переосмыслению содержательных аспектов искусства. Психологическая программность, доминировавшая на предыдущем этапе развития музыкальной истории, сменилась программностью онтологического свойства. Детерминированный исторической необходимостью и вынужденный непрерывно обновляться материал не оставлял композитору иного выбора, как исследовать свои структурные связи и глубины. Отсюда обилие абстрактных наименований для сочинений («Структуры», «Частоты»,

«Группы», «Конфигурации» и т. п.). В большинстве случаев заголовки указывали на тот или иной принцип организации композиционного целого, либо на свойства материала.

Стремление к объективности привело к феноменам чистоты и автоматизма музыкальной композиции. «Чистота» музыки предполагала не только удаление следов традиций и воспоминаний, но и в какой-то мере самого субъекта. Композиция у некоторых авторов (например, у Гуйвартса) перестала восприниматься как проявление чего-то личного.

Эстетика эксперимента сформировала новый взгляд на произведение и на творческий процесс. Творчество современного композитора представало как непрерывная цепь экспериментов и открытий. Отдельная конкретная композиция утрачивала свое ценностное значение, как только достигалась новая стадия в состоянии материала. Исследователь Маркус Загорски справедливо замечал, что замена автономного произведения искусства, обладающего вневременной художественной ценностью, на композицию, находящуюся в стадии становления (так называемую «work in progress»), отразила стремление «определить приоритетность настоящего над будущим»².

Исследования и эксперименты, декларируемые в композиторском процессе, в действительности являлись прерогативой научного мышления. Синкретизм науки и искусства, преодоление границ специализаций стали исходными пунктами в эстетике сериализма. Научно-ориентированный взгляд на композиторскую технику и музыкальную композицию возник, с одной стороны, на волне нарождающегося интереса гуманитарных наук к методам математизации, моделирования, формализации. Многие музыкально-теоретические работы того времени насыщены лексикой, свойственной научно-философскому дискурсу. В целом заметен отход от специфически музыкальной терминологии и замена ее более универсальными понятиями, которые используются во многих областях знаний, но прежде всего в математике, физике, философии, языкознании. Таковы понятия «параметр», «структура», «система», «множество», «измерение», «морфология», «пространство», «форманта», «временной континуум», «абсолют» и проч. Точно так же процедуры и операции, способы манипулирования различными рядами, характерные для сериальной техники, имели немало общего с математическими методами, поскольку осмысливались по законам комбинаторики, ротации, пермутации и т. п.

С другой стороны, научная ориентация сериализма была следствием все того же послевоенного исторического контекста. Антисубъективизм (в действительности же замаскированный индивидуализм) и антигуманизм породили почти фанатическую одержимость тотальным порядком, стремление структурировать произведение на основе единого принципа, обуславливающего согласованность единич-

² Zagorski M. Material and History in Aesthetics of “Serielle Musik” // Journal of the Royal Musical Association. 2009. Vol. 134. No. 2. P. 301.

ного и всеобщего. Подчинить себе хаотический звуковой мир, управлять им – таков был единственный ответ, по мнению Гуйвартса, на напряженную ситуацию, в которой люди жили после первой атомной бомбы³.

Научная ориентация и требование чистоты материала, рационалистический взгляд на мир определили тягу к числовым структурам и умозрительному конструированию. Таблицы, схемы, матрицы оказались неотъемлемым атрибутом сериальной композиции. Числовой конструктивизм был абсолютно закономерен в условиях «дегуманизации» искусства. Интересно, что многие композиторы с целью легитимировать подобную композиторскую практику не раз обращались к древним, доренессансным эпохам, и прежде всего к музыке Средневековья, изоритмической технике Машо и Дюфайи.

Апелляция к средневековому мышлению, как, впрочем, и культ Веберна, прочно укрепившийся в начале 1950-х годов, а также установление преемственности между додекафонией и сериализмом, предпринятое Ноно в одном из дармштадских докладов, казалось бы, противоречили изначальному стремлению молодых авангардистов выстраивать новые миры с *tabula rasa*. Однако обращение к историческим прецедентам вовсе не отменяло «часа нуль» культуры, а позволяло оправдать собственную композиторскую практику, придать ей значительность и укрепить взгляд на историю как на непрерывный прогресс.

В четвертом параграфе «*Сериализм в зеркале критики 1950–1960-х годов*» обсуждается критическая рефлексия сериальной музыки, охватившая в обозначенный период широкий общественный круг, изучаются три основных направления критической рецепции: философский (Адорно), композиторский (Ксенакис, Булез, Лигети, Кшенек) и структуралистский (Руве, Леви-Стросс, Эко) взгляды на проблемы сериализма.

Теодор Адорно был одним из первых, кто выступил с решительной критикой сериализма. Она была аккумулирована в работах «*Das Altern der Neuen Musik*», «*Vers une musique informelle*», «*Kriterien der neuen Musik*». Основу его критики составили утверждения об отсутствии в послевоенной музыке бунтарского духа, критической саморефлексии, проявлений субъективной свободы. Краеугольным камнем его суждений выступила идея фетишизации материала и его неисторической трактовки.

Драматичность критической позиции Адорно была связана с тем, что молодое поколение сериалистов, заимствовав из его философских работ понятия прогресса и материала и сделав их центральными категориями своего музыкально-теоретического дискурса, по сути, вложило в них новый смысл.

В статьях Адорно были не только обозначены проблемы интегрального сериализма («голая» технократичность, чистое экспериментирование, антигуманистичность, проблемы восприятия и проч.), но наметилась необходимость в пересмотре прежних, традиционных категорий музыкального мышления и образовании новых, адекватно отражающих суть происходящих и уже произошедших изменений в языке и форме.

³ Goeyvaerts K. *Selbstlose Musik. Texte – Briefe – Gespräche / Eingeleitet und herausgegeben von Mark Delaere*. Köln: Edition MusikTexte, 2010. S. 89.

В 1950-е годы критическая рефлексия сериальной системы охватила различных композиторов – и тех, которые дистанцировались от этой техники, и тех, кто строго ей следовал.

Осмысление проблем, с которыми столкнулся сериализм, обнаруживается в статьях Булеза, Штокхаузена, Ксенакиса, Лигети, Кшенека и др. Так, по мнению Ксенакиса деструкция сериальной системы была обусловлена двумя факторами – серией и полифонической структурой. Композитор констатировал, что при постоянно увеличивающейся сложности материала, которым оперировала сериальная композиция, в слушательском восприятии произошел качественный сдвиг: детали структур стали неощутимы, воспринимался лишь суммарный звуковой результат. Выходом из линейной категории музыкального мышления ему виделось применение метода вероятности.

С критикой сериализма во второй половине 1950-х годов выступил Лигети. Подобно Ксенакису, он обнаружил деструктивные тенденции уже в самом серийном принципе формования. Линейное мышление, проницаемость серийных структур, обуславливающая мелодическую и гармоническую индифферентность, тотальный характер – все это привело к процессу нивелирования и, как следствие, уравниванию сериальных композиций и пьес, созданных посредством метода случайных манипуляций. Траекторию развития серийного метода Лигети обозначил в трех композиционных фазах: додекафонной, пуантилистической и статистической. Последняя представлялась ему не только решением описанных выше проблем, но и преодолением автоматичности композиторского процесса и зависимости от созданного материала, поскольку серийная система управляла теперь формой целого, а отдельные элементы высвобождались из-под ее контроля.

Опубликованная в 1957 году статья Булеза «Alea» манифестировала новый тип музыкальной организации, в которой важная роль отводилась принципу случайности. Для композитора была важна диалектика между свободой изобретения и необходимостью контроля, поэтому он пришел к идее управляемой случайности. Локализуя область действия алеаторики в серийной системе, Булез тем самым преодолел композиционно-технические крайности – полный произвол, ведущий к антиискусству, и автоматизм раннего сериализма.

Проблеме соотношения контролируемого и случайного в музыкальном процессе было уделено особое внимание в статье Эрнста Кшенека «Extents and Limits of Serial Techniques» (1960). В этой работе композитор пришел к ряду важных выводов, обнаживших противоречия сериализма. Во-первых, он констатировал несоответствие целей и результатов композиционных процессов. Во-вторых, указал на постоянную взаимообратимость преднамеренного и случайного в самом сериальном способе организации. Сериализм и алеаторика трактовались Кшенеком не как принципиально противоположные эстетические и композиционно-технические крайности, а, скорее, как взаимообусловленные феномены. Он считал, что алеаторику не следует считать реакцией на сериализм, она – его неизбежное следствие.

В конце 1950-х – начале 1960-х годов упреки в адрес сериализма раздались со стороны культурологов и лингвистов, сторонников структурно-функциональной концепции языка, что актуализировало проблему соотношения серийного (сериального) и структуралистского типов мышления.

В 1959 году французский лингвист Николя Руве опубликовал статью «Contradictions du langage sériel», в которой констатировал несоответствие, образующееся между интенциями сериалистов и слуховым результатом: постоянное стремление к сложности, проявляющееся и на прекомпозиционной стадии сочинения, и на этапе его реализации, оборачивалось удивительно упрощенным обликом самой музыки. Принципиальная проблема ученому виделась в том, что Булез, Штокхаузен, Пуссёр и другие представители сериализма сводят язык (не-что общее и постоянное, что существует в сознании всех членов общества) к речи (к чему-то уникальному, конкретному, бесчисленному), вместо того чтобы на основе языка выстраивать речь.

В 1960-е годы с критикой сериализма выступил известный этнограф, антрополог и культуролог Клод Леви-Стросс, попытавшийся отграничить это явление от структурализма. В 1964 году Леви-Стросс опубликовал труд «Сырое и приготовленное», во введении к которому проводились параллели между музыкой и мифом и содержалась критика сериализма. Будучи апологетом структурной лингвистики Фердинанда де Соссюра, Леви-Стросс распространил лингвистическую методологию на сферу иных гуманитарных наук. Его критика продолжила аргументы Николя Руве. Так, он указывал, что музыка как всякая знаковая система, обладает двумя уровнями артикуляции: фонологическим и семантическим. Они, по сути, соответствуют соссюровским концептам «означающего» и «означаемого» (акустического образа и понятия). Леви-Стросс критикует сериальную музыку за то, что она пытается построить систему отношений, отказавшись от первого уровня артикуляции. Ученый полагал, что сериалисты, доводя до крайности идею индивидуализации звуков, тем самым разрушают организацию и связь тонов и отказываются от общепринятого кода.

Структуралистское и серийное мышления Леви-Стросс трактовал как два различных способа видения мира. Структурализм, согласно его взглядам, выступал олицетворением материалистической позиции (ибо признавал наличие общих структур, следовательно, детерминированность духа), а сериализм – идеалистической (ибо провозглашал абсолютную свободу духа).

Взгляды Леви-Стросса были подвергнуты аргументированной критике со стороны Умберто Эко. В книге «Отсутствующая структура» (1968) итальянский философ иначе представил фундаментальную оппозицию структуралистского и серийного (сериального) мышления. Его рассуждения можно суммировать в следующих тезисах:

- 1) структуралистское мышление призвано открывать общие структурные законы, серийное – производить новые структурные реальности;
- 2) структуралистское мышление базируется на осях выбора и комбинации и утверждает возможность сведения всякого сообщения к одному един-

ственному первоначальному коду (Пра-коду); серийное мышление производит открытые поливалентные структуры, оно служит основой для теории открытого произведения;

- 3) структуралистское мышление стремится к универсалиям, а серийное – к их разрушению.

Разграничение Эко, по сути, уже очерчивало перспективы постструктуралистского и постмодернистского мышления, что подтверждает эпохальное значение сериализма для культуры второй половины XX века.

В четвертом параграфе также рассматривается критика научно-ориентированного характера теоретического дискурса сериалистов. Особое внимание уделяется мистификациям шведского композитора Бу Нильсона, чья музыка в 1956 году в Кёльне произвела сенсацию. Партитуры нильсоновских сочинений лишь визуально и на слух соответствовали сериальной музыке, но в действительности никакого тотального контроля параметров не содержали, о чем композитор сам признался в 1961 году. В параграфе представлен анализ фортепианной пьесы Нильсона «Quantitäten» (1958). Нотная запись сочинения содержит огромное количество чисел, что придает ей квазинаучный облик. При этом анализ убеждает, что Нильсон был хорошо знаком с идеями Штокаузена о единстве музыкального времени, так как пытался структурировать звуковое пространство высот- и времяоктавами. В диссертации выдвигается предположение, что признание композитора в мистификации могло иметь конъюнктурный характер.

В главе 2 «Сериальная техника: некоторые вопросы теории», содержащей три параграфа, предложена разработка теоретических основ сериальной техники. В первом параграфе «*Понятие серии в динамике исторического развития*» освещается бытование и адаптация термина «серия» в различных языковых традициях, поднимаются вопросы дифференциации смысловых значений «row», «series» и «set» в англоязычной среде, а также понятий «серия» и «ряд» в отечественном музыкознании. Так, термины «row» и «series» подразумевали линейно упорядоченную последовательность звуков, тогда как слово «set» (букв. «множество») стало обозначать совокупность высот, не обязательно регламентированных в определенной последовательности. Последнее понятие, таким образом, оказалось более обширным по смыслу, вбирая в себя как упорядоченные двенадцатитоновые ряды (рассматривались Бэббитом), так и неупорядоченные множества, содержащие меньшее количество звуков (Форт), поэтому оно нашло применение в анализе как серийной, так и свободно атональной музыки.

В советском музыкознании в научный оборот изначально были введены два выражения – «ряд» и «серия», различия между которыми не проводились вплоть до 1970-х годов. Первые попытки дифференцировать значения обоих терминов были предприняты Ю. Н. Холоповым. Серию музыковед определил как ряд звуков, из которого выводилась вся высотная ткань. Понятие ряда оказалось более широким: это и любое последование звуков, и последование 12 высот без повторов (в этом случае ряд синонимичен понятию полутонового поля), и отдельное проведение серии. Важное отличие от серии заключалось в том, что ряд не выступал источником выведения всех элементов композиции. Смысловое различие «ряда» и «серии» аксиоматизировалось далее в фундаментальном труде

С. Курбатской «Серийная музыка: вопросы теории, истории и эстетики». Ряд выражал чувственно-конкретный уровень музыкальной ткани, тогда как серия воплощала логический.

Отдельное внимание в параграфе уделено проблемам дефиниции, указываются трудности первых формулировок, обусловленные укорененностью композиторского мышления в традициях классико-романтической системы, отмечаются факторы, под воздействием которых определения изменялись и корректировались. Среди них – прекомпозиционная природа серии, ее интервальная специфика, что обусловило введение новых понятий в зарубежной науке – «высотный класс», «интервальный класс», перенесение принципа серии на иные, помимо высотности, параметры.

В советском музыкознании вплоть до 1990-х годов серия трактовалась исключительно как звуковысотный конструктивный элемент композиции. Двухуровневое ее определение было предложено С. Курбатской, отметившей, что более широкое понимание сложилось в ходе эволюции серийного мышления. Серия в узком смысле, по формулировке исследователя, есть «определенным образом структурированная и постоянно воспроизводимая совокупность 12 (или меньшего числа) высот, из которой выводится вся звуковая ткань»⁴. В широком смысле под серией подразумевается инвариантная модель упорядоченной последовательности элементов, распространяющаяся на различные параметры музыкального языка и охватывающая разнообразные уровни музыкального целого. Издания последних лет (например, энциклопедический словарь Л. Акопяна «Музыка XX века») свидетельствуют о том, что в отечественной науке закрепилось второе, расширенное значение серии.

Еще один важный аспект рассмотрения – различие в трактовке серии двумя авангардами. Концепция серии, сложившаяся в музыке нововенцев, была прочно соединена с категориями тематического мышления. Шёнберг воспринимал серию как «ультратему», связывал ее с классическими контрапунктическими формами, поэтому она имела принципиально горизонтальный характер. Трактовка Веберна была более перспективной для дальнейшего развития, поскольку в его сочинениях серия изначально функционировала в виде комплекса интервалов, распределение которых перестало зависеть от горизонтальных и вертикальных функций.

Благодаря Булезу в сериализме сложилась концепция «генерирующей» серии, то есть такой структуры, которая органично исходит из свойств самого материала, не ориентируясь на признаки других систем, как это было у нововенцев. Серия становится фундаментом, на котором зиждется вся композиция, единой системой отчета для организации всех музыкальных параметров. Из нее выводятся производные объекты, путем функционально-порождающего процесса она предусматривает установление всеобщей структурной иерархии.

Движение от микро- к макромиру, от линейной диспозиции тонов к пространственному расположению сложных звуковых комплексов привело в итоге

⁴ Курбатская С. Серийная музыка: вопросы теории, истории, эстетики. М.: ТЦ «Сфера», 1996. С. 39.

к упразднению целостного показа серии в музыкальной ткани. Несмотря на это, она продолжала управлять всем композиционным процессом. Распространив сферу действия на более глобальные категории композиционной структуры, серия во второй фазе сериализма приобрела *метауровневый* характер.

Во втором параграфе «*Принципы организации звуковысотной сферы и структурные уровни серийного материала*» анализируются приемы трансформации высотной серии, ведущие к образованию производных рядов, выявляются интонационные и формообразующие возможности высотного комбинирования, показывается связь серийных процедур с программным замыслом сочинений, предлагается функциональная типология серийных рядов, обусловленная структурными принципами организации материала.

Как известно, общий принцип серийно-додекафонной композиции (ортодоксального толка) заключался в непрерывном повторении рядов, проводимых поочередно или одновременно. При этом регламент устанавливал строго фиксированную последовательность 12 тонов, что вело к заданному порядку интервальных комбинаций. Инверсионные, ракоходные и ракоходно инверсионные формы серии лишь отчасти компенсировали это однообразие, предлагая варианты интонационных ходов. По мере развития серийной, а затем и сериальной техники возникала все большая потребность преодолеть повторяемую структуру ряда, не отказываясь при этом от серийного принципа как такового. Поиски новых возможностей комбинирования стимулировали появление новых операций с серией, менее очевидных производных форм.

В параграфе рассматриваются способы создания деривативных рядов в «Лулу» Альбана Берга (1929–1935), особенности пермутационных форм Веберна, принцип ротации в сочинениях Эрнста Кшеника, методы квартовой и квинтовой мутации, разработанные Гербертом Аймертом, прием веерных пермутаций в «Ритмических этюдах» Мессиана, метод пролиферации серии у Барраке и другие приемы.

Причины, побудившие композиторов искать разные методы высотного преобразования, концентрировались вокруг нескольких главных проблем:

- обновления интонационной структуры,
- выявления потенциала микроструктурных отношений и значения интервального состава серии для организации звукового пространства,
- обнаружения формообразующих возможностей пермутационных процессов.

С решением первых двух справились уже нововенцы, на третьей проблеме сосредоточились сериалисты. Требование упорядочить все музыкальные уровни единым унифицирующим принципом было сопряжено с целым рядом трудностей, среди которых наиболее сложной задачей оказалось соотнесение высотности, обладающей качественными характеристиками, с иными параметрами (длительность, фактурная плотность, динамика и проч.), которые имели в значительной степени количественные характеристики. Переведя все музыкальные измерения в числовое выражение, сериалисты получили возможность организовать всю композицию на основе единых моделей и алгоритмов.

В первых сериальных пьесах, когда ряды использовались еще целиком в четырех известных горизонтальных формах (P, I, R, RI), проблема иерархической организации решалась посредством проекции структуры серии на последовательность серийных рядов. Распространение серийного принципа на взаимосвязь серийных рядов Булез называл «функцией функций». Классическим образцом в этом отношении стала его пьеса «Структуры 1а».

В этой пьесе ряд функционировал на двух уровнях, регламентируя, с одной стороны, последовательность звуков (элементов) в музыкальной ткани, а с другой, регулируя порядок появления самих рядов. Во втором случае возникал ряд высшего порядка, который в диссертации предлагается именовать *макрорядом*.

Макроряд обычно всегда связан с исходной серией и ее формами, реализуя принцип серийности на уровне последовательности рядов. Теоретически допустимо, что, при условии масштабности замысла, в пьесе может возникнуть несколько макрорядов. Череда макрорядов может привести к образованию серийных структур еще более высокого уровня. В этом случае в теоретическом анализе было бы уместно использовать порядковое разграничение: макроряды первого и второго порядка. Подобное иерархическое структурирование может стать инструментом организации формы целого сочинения, словно бы автоматически вырастающей из высотной серии.

В дальнейшем сериалисты использовали серию по-иному. Она стала фигурировать как *сверхпринцип* структурной организации, определяя количество и порядок музыкальных «событий» в разделах, фазах или группах, регулируя число их перестановок и проч. Конкретную числовую последовательность, которая регламентирует *отбор* элементов во всех музыкальных параметрах, в диссертации предложено называть *метарядом*.

Метаряд, в отличие от обычного высотного ряда или даже макроряда, имеет сугубо абстрактный характер. Он никогда не реализуется конкретно в музыкальной ткани (как это допускает высотный ряд или ряд длительностей), располагаясь как бы над уровнем музыкального текста. Отсюда вполне закономерно, что для выражения метаряда композиторы всегда прибегают к универсальному математическому языку – языку чисел.

Метаряд не идентичен серии, являясь ее структурным порождением. В этом смысле он подобен высотным (серийным) рядам, которые реализуют серию в четырех формах на 12 высотных позициях. Точно так же метаструктура в сочинении может быть одна, а может быть и несколько. Обычно метаряд связан с базовой высотной серией посредством интервальных величин, порядковой нумерации звуков, их количества, сегментации и проч. В то же время в системе серийной иерархии он представляет собой верховную структуру, его числовая формула регламентирует отбор элементов для всех остальных параметров (в том числе и в высотной сфере). Принцип действия метарядов раскрывается в работе на примере «Studie I» Штокхаузена (1953) и «Arabescata» Раутаваары.

Выделенные в параграфе типологические структуры рядов соответствуют разным фазам сериализма. Для ранней («пуантилистической») стадии типично использование макрорядов, определяющих синтагматические связи сериальной

конструкции. Для следующего этапа («статистического») характерно повсеместное использование метаструктур, в которых на первый план выдвигаются парадигматические отношения.

В третьем параграфе «*Способы организации ритмических структур*» рассматриваются принципы ритмического структурирования в сериальной музыке, предлагается их классификация.

На локальном уровне выделяется два вида ритмических структур: собственно ритмические ряды, где структурно упорядочиваются длительности звуков, и ряды временных интервалов, где строгой организации подвергается расстояние вступлений между тонами. В большинстве случаев интервал времени (вступления) измеряется длительностями, но может выражаться и в иных величинах.

Ритмические ряды в свою очередь различаются по форме конструктивного элемента, составляющего их основу. Анализ сочинений показывает, что «строительной единицей» выступает либо длительность звучащей ноты, либо ячейка (фигура или группа длительностей). В этой связи все ритмические ряды в диссертации дифференцируются на два вида: ряды длительностей и ряды ритмических ячеек и фигур.

Ряды длительностей подразделяются на регулярные, нерегулярные и полурегулярные. Нерегулярный ряд представляет собой последовательность, состоящую из различных, неповторяющихся длительностей. Для него актуально понятие единицы измерения, то есть наименьшей длительности, с которой соотносятся все остальные. Нерегулярный ряд может быть выражен числовой последовательностью. Число указывает, сколько наименьших единиц (или единиц измерения) содержится в длительностях.

Самым распространенным видом прекомпозиционного построения нерегулярного ряда оказывается арифметический ряд. Он организует длительности в прогрессии от наименьшей к наибольшей (либо наоборот). Данный ряд получил также наименование хроматического ряда длительностей (термин О. Мессиаана), поскольку его строение ассоциируется с хроматической гаммой, измеряемой полутонами.

Регулярный ряд в противовес нерегулярному состоит из одинаковых ритмических элементов. Единицей измерения в таком ряду может быть какая угодно длительность. Весь ряд основан на ее повторении. Полурегулярный ряд представляет промежуточную структуру между регулярными и нерегулярными образованиями. Он основан на повторении нескольких различных длительностей.

Тип ритмической единицы обуславливает дифференциацию рядов длительностей на моноформантные и полиформантные.

Ритмической формантой называется единица деления целого (обычно четверти) на определенное количество частей. Тип дробления детерминирует виды формант: $\frac{1}{2}$, $\frac{1}{3}$, $\frac{1}{4}$, $\frac{1}{5}$ и т. п. Количество элементов ритмической форманты образует единицы (длительности) ритмического ряда. Э. Денисов предложил выражать их числовой дробью, где знаменатель указывает, на сколько частей делится основная метрическая единица (иными словами, знаменатель служит показате-

лем форманты), а числитель – количество этих элементов. Таким образом, ритмический ряд складывается как последование длительностей одной или нескольких ритмических формант и выражается соответствующей последовательностью числовых дробей.

Моноформантный ряд состоит из длительностей только одной форманты (то есть исчисляется в одном ритмическом измерении), полиформантный ряд включает длительности, принадлежащие разным формантам (то есть опирается на различные ритмические измерения).

Наложение формантных рядов приводит к явлению полифонии формант (наиболее характерному для сериальной техники Луиджи Ноно). Под полифонией однородных формант в диссертации понимается контрапунктическое соединение рядов, движущихся в одинаковых формантах. Соответственно полифония разнородных формант представляет собой одновременное напластование рядов разных формант. Формантные слои могут быть непрерывными (многоколейное движение сохраняется на протяжении всего сочинения или его части) и прерывными (постоянная смена одно-, двух-, трехколейности, создающая моменты плотности и разреженности музыкальной ткани).

Особое внимание в диссертации уделяется рядам временных интервалов, которые использовали в своих сериальных сочинениях Гуйвартс, Штокхаузен, Бэббитт, Ноно и др. авторы. Сравнение их методов приводит к разного рода наблюдениям. Например, ритмическое структурирование в «Перекрестной игре» Штокхаузена в определенной мере аналогично Композиции для 12 инструментов Бэббитта (при этом авторы сочиняли абсолютно независимо друг от друга). В обоих случаях числа высот переводятся в длительности, которые, в свою очередь, рассматриваются как временной интервал вступления тонов. Существенная разница состоит в том, что числовой ряд временных интервалов у Штокхаузена получен в результате пермутационных операций и с высотной серией имеет чисто формальную связь, тогда как у Бэббитта он произведен от высотного ряда.

Иная трактовка ряда временных интервалов представлена в IV части «Прерванной песни» Луиджи Ноно. Эта часть целиком инструментальная. Она опирается на всеинтервальный высотный ряд, каждый звук которого повторяется через определенные промежутки времени. Временной интервал вступления для повторяющихся тонов высотного ряда регламентируется числовыми рядами. В целом, в части функционируют два вида рядов: ряды длительностей и временных интервалов. Контрапунктируя друг с другом, эти ритмические структуры выявляют многослойность и мультидименсиональность времени.

Ряды ритмических ячеек встречаются в сочинениях Булеза, Барраке, Бэббитта, Гуйвартса, Даллапикколы и др. авторов. Техника ритмических ячеек разрабатывается композиторами по-разному. Несмотря на это, во всех случаях обнаруживаются прекомпозиционные структуры, оформленные в ряды. Количество ячеек никак не регламентируется. Способы их преобразования также весьма разнообразны. Более изощренны они у Булеза и Барраке, испытавших влияние ритмических идей Мессиаана и Стравинского. У Даллапикколы и Гуйвартса, чья ритмика находилась под воздействием Веберна, преобразования проще, но в то

же время более наглядны, постижимы. Композиторы проявляют ярко выраженную склонность к симметричным структурам.

Соединение регулярных рядов длительностей, ритмических ячеек и числовых принципов организации привело к еще одному виду структурирования в сериальной музыке, который в диссертации именуется рядом ритмических фигур (групп). В этом типе ритма процесс временного развертывания обуславливается не только отношениями длительностей, но и исчисляется количеством звучащих нот. Ритмические фигуры, используемые в сериальной практике, достаточно разнообразны, тем не менее среди них можно выделить два основных типа. В одном случае ритмические фигуры складываются из n -количества звуков одинаковой продолжительности, при этом общая длительность каждой группы будет различной; во втором – фигуры образуются от равнодольного деления основной метрической единицы и ряд состоит из дуолей, триолей, квартолей, квинтолей, секстолей, септолей, октолей и т. д. Будучи сопряжены с числом самым непосредственным образом (благодаря количеству нот), все фигуры (группы) легко укладываются в структуру того или иного числового ряда.

Ряды ритмических ячеек и ритмических фигур явились альтернативой рядов длительностей. Взаимодействие обоих видов ритмических структур привело к необычайному ритмическому многообразию и открыло новые перспективы развития музыкальной композиции.

Глава 3 «Сериальная техника и музыкальная практика: траектории развития», содержащая шесть параграфов, дает представление о специфике сериальной техники и ее развитии в конкретных композиторских практиках. Первый параграф **«На пороге нового мира: предформы сериальной техники»** посвящен анализу сочинений композиторов, предвосхитивших в своем творчестве идеи многопараметровой композиции. В разделе рассматриваются:

1) *Музыка 12 тонов и длительностей Ефима Гольшера*, реализованная в Струнном трио (единственном сохранившемся сочинении). Исходной конструктивной единицей в этой системе выступает хроматическое двенадцатитоновое поле, порядок звуков внутри которого не регламентирован. Тоны распределяются свободно, но без повторений (нередко, впрочем, возникают исключения). Двенадцатитоновые поля также представляют собой ритмические комплексы с различным значением длительностей.

2) *Сериальные идеи в «Машине» Фрица Хайнриха Кляйна*. Четырехручное фортепианное сочинение предварено кратким предисловием, в котором перечисляется прекомпозиционный материал. В «Машине» Кляйн предвосхищает идеи многопараметровой композиции, открывшей путь к сериализму. Выделение двенадцатиударной ритмической темы, двенадцатитоновой темы, всеинтервальной темы и «материнского аккорда» свидетельствует о поисках связи между различными параметрами, о попытках найти единый унифицирующий принцип для организации музыкального целого. Анализ показывает, что опыт Кляйна отчасти предвосхищает ритмические эксперименты М. Бэббитта и некоторых других композиторов, которые пытались структурировать ритм в тесной связи с атакой звука.

3) *«Конструктивные ритмы» Альбана Берга*, которые действовали независимо от высотного параметра и обладали структурной функцией. Наиболее близко к сериальной трактовке ритма Берг подошел в «Лирической сюите». Отдельные ритмические «события» V части квартета он структурировал посредством числовых рядов, основанных на убывающей арифметической прогрессии. Числовые ряды фигурировали в виде ряда длительностей, регламентировали вступление повторяющихся ритмических фигур, определяли группировку тактов. Несмотря на новаторские устремления, Берг связывал свои конструктивные ритмы с ключевыми образами и идеями сочинений (особенно в операх), поэтому трактовка ритма у него одновременно обнаруживала и отчетливую параллель с лейтмотивной системой, что было в корне чуждо сериальному мышлению.

4) *Элементы сериализма у Антона Веберна*. Среди идей, которые подготовили почву для новаций второго авангарда особое внимание уделяется новаторской трактовке серии, пуантилистическому типу фактуры, атематизму, многопараметровости, октавному закреплению тонов, сериализации тембра, проекции структурных особенностей высотного ряда на ритм, диалектике звука и паузы, концепции организующего числа.

5) *Модальный сериализм Оливье Мессиана*. На примере «Лада длительностей и интенсивностей» поясняется специфика композиторской техники и ее отличие от сериальной. Высотная система пьесы, вопреки наличию прекомпозиционных двенадцатитоновых рядов и их частичному функционированию (в пермутационном виде) в музыкальной ткани, является по своей сути модальной. Об этом свидетельствуют следующие признаки (они же указывают на отличие мессиановских процедур от сериальных): звуки в каждом прекомпозиционном ряду располагаются в однонаправленном порядке, что более типично для гаммообразных ладовых звукорядов, чем для высотных серий, развертывающихся графически достаточно разнообразно; подразделения дифференцированы по регистровым зонам, наподобие того, как церковные лады связывались с конкретным регистровым диапазоном; высотная система не транспонируется; каждая высота обладает фиксированными характеристиками (конкретная длительность, интенсивность, артикуляция, регистровое местоположение), не изменяющимися в процессе развертывания пьесы; звуки в этюде следуют в свободном порядке. Новизна мессиановской пьесы связана в первую очередь с прекомпозиционным материалом, самостоятельной разработкой невысотных параметров, а также с новым ощущением звуковой формы, обусловленным пуантилистическими свойствами фактуры и отказом от тематической концепции.

6) *Ранние сериальные опыты Милтона Бэббитта*, которые сам композитор рассматривал как расширение, обобщение и синтез композиционных методов представителей Новой венской школы. В первых сериальных сочинениях для упорядочивания ритмо-временных отношений Бэббитт использовал короткие четырехкомпонентные числовые модели, которые трактовались как мини-ряд длительностей, либо выступали средством артикуляции временных отношений. В последующих сочинениях он пришел к идее ряда временных интервалов.

Во втором параграфе «*Сериальная техника в зеркале Абсолюта: Карел Гуйвартс*» рассматриваются истоки серийных идей бельгийского композитора, его эстетические взгляды, выявляется специфика его композиторской техники.

В период с 1947 по 1950 год Гуйвартс посещал знаменитый аналитический курс Мессиаана. Параллельно с этими занятиями он самостоятельно анализировал музыку Веберна. Синтез серийной техники Веберна и музыкального мышления Мессиаана привели его к мысли распространить структурный принцип на иные параметры звука, что он осуществил в Сонате для двух фортепиано.

Данное сочинение относится к предсерийной фазе, воплощая и развивая принципы многопараметровой композиции Веберна. Хотя во II части отсутствуют серийные ряды, сама работа с параметрами, базирующаяся на концепции синтетического числа, осуществляется более системно и планомерно, чем у Мессиаана. Но что более важно – Гуйвартс предлагает технику, которая помогает обеспечить единство материала и композиционной структуры, что станет одним из ключевых положений сериализма.

В Опусе 2 композитор объединяет принципы, реализованные в Сонате, с серийной системой организации. Высотный материал регулируется двенадцатитоновой серией. В то же время Гуйвартс ищет корреляцию между высотным и ритмическим параметрами, поэтому в Опусе 2 в одном случае длительность зависит от показателей высоты, а в другом – наоборот, ритм «диктует» порядок последовательности звуков.

В Сонате и Опусе 2 композитор сериализует временной интервал вступления звуков, оставляя свободной от рационального контроля сферу собственно нотных длительностей (то есть протяженность самих звуков). При этом если в Сонате состав длительностей, регламентирующих расстояние тонов, ограничен до 7 значений, то в Опусе 2 расширен до 16. В Опусе 3 Гуйвартс распространяет числовой контроль на организацию собственно длительностей и на паузы между ними. Показательно при этом, что временной параметр, по сути, начинает управлять всем композиционным процессом, формируя и структуру, и концепцию пьесы. В целом, у Гуйвартса обнаруживается отчетливая тенденция к усложнению способов ритмической организации, к охвату все большего количества уровней, подверженных рациональному контролю (временные интервалы вступления, продолжительность звуков, паузы, пропорции формы), к расслоению ритмо-временного пространства.

Анализ сочинений показывает, что параметрическая концепция у композитора постепенно изменяется. В Сонате отдельный тон выступал точкой пересечения различных параметров, баланс которых регулировало синтетическое число. В Опусе 2 Гуйвартс устанавливает парную взаимосвязь измерений, которая лишь отчасти контролируется синтетическим числом (например, 16 при взаимодействии высот и длительностей). Существенно новым оказывается обращение к контрапункту параметров, организованному по принципам изоритмической техники. В Опусе 3 эта идея получает дальнейшее развитие.

Для всех рассмотренных сочинений характерно также стремление к симметрии (осевой, зеркальной), которая выражается на разных уровнях: от прекомпозиционного до конструкции музыкального целого.

В первой половине 1950-х годов Гуйвартс был одержим идеей статической музыки, способной передать ощущение вневременного способа бытия. Он трактовал музыку как выражение сущности Бога (Абсолюта), как материализацию трансцендентной истины. Основными понятиями в его эстетике выступали понятия чистоты, неподвижности, структуры, звуковой субстанции. «Проекция в пространстве и времени» осуществлялась посредством числового конструктивизма, сериального контроля над параметрами, симметрии музыкальной формы. Структура как высшее духовное измерение доминировала в композиции, что привело в итоге к алогоритмическому композиторскому процессу и отказу от собственного Я.

Художественные воззрения Гуйвартса в основе своей парадоксальны: взгляд композитора на музыку как на выражение божественного начала соприкасается с романтической эстетикой (в части признания Абсолюта высшей духовной реальностью) и одновременно ее отрицает (прежде всего своим внеиндивидуализмом, антисубъективистским акцентом и пониманием мира не как стремящегося к бесконечности, но как достигшего вневременности). В своих рассуждениях Гуйвартс нередко предстает еретиком, ибо в его трактовке музыка не является чувственной манифестацией идеи Абсолюта, но есть само откровение истины, топос абсолютного бытия.

В центре внимания третьего параграфа *«От “точек” к “группам” и “вариабельным полям”*: *трансформация сериальной идеи в творчестве Карлхайнца Штокхаузена*» оказываются сериальные пьесы «Kreuzspiel», «Kontra-Punkte», «Klavierstücke I–IV», «Группы».

«Перекрестная игра» стала классическим образцом ранней фазы европейского сериализма. Три параметра в сочинении оказались подвержены строгому серийному контролю – высотность, ритм (временные интервалы), динамика. Кроме того, рациональные принципы организации затронули и область регистра. Сочинение является также полисерийным, поскольку в каждом параметре композитор задействовал две и более серии.

Формальная структура «Kreuzspiel» восходит к Сонате Гуйвартса, но имеет в то же время и глубинное отличие от нее. У Гуйвартса важнейшее значение приобретает пространственно-временная симметрия, с помощью которой композитор добивается абсолютной статики. Концепция формы «Kreuzspiel» принципиально не статичная. Несмотря на ракоход, она имеет векторную направленность, ибо то, что в первых двух фазах экспонировалось по отдельности, в последней звучит в одновременности. Немаловажную роль играет и тембр, параметр, который Гуйвартс намеренно исключил в своем сочинении. У Штокхаузена инструментовка несет важнейшую формообразующую функцию. Тембровое взаимодействие гобоя и бас-кларнета, их оппозиция фортепиано, включение и выключение ударных инструментов, служащее сигналом к окончанию той или иной фазы в развертывании композиции, придают музыке нарративный характер. Таким образом, акцентируя различие в подходе к форме у обоих композиторов,

можно сказать, что Штокхаузен пытается показать, как течет и изменяется время, а Гуйвартс стремится его остановить.

Пьеса «Kreuzspiel», по мысли Штокхаузена, репрезентировала новый тип композиции, обозначившей пуантилистическую фазу сериализма в его творчестве.

Теоретическое обоснование пуантилистической музыки Штокхаузен предложил в ряде своих статей начала 1950-х годов. В этом типе композиции значенie имела индивидуализация звуковых событий – отдельных тонов с их различными параметрическими свойствами, логика происхождения и существования которых обуславливалась определенными принципами организации.

Однако в пуантилистической музыке изолированные звуки, занявшие место композиционных единиц, не создавали сколько-нибудь ощутимых формообразующих связей. Все параметры детерминировались по отдельности, в виде различных автономных рядов. Несмотря на звуковую многослойность, эта концепция опиралась на линейное расположение тонов, а непрерывное обновление и равноправие всех элементов оборачивалось монотонией.

Для преодоления статического эффекта Штокхаузен пришел к мысли отказаться от строгого контроля всех количественных параметров музыкального звука и адаптировать серийную систему для статистических и качественных характеристик. Так он пришел к новой фазе сериализма, которую обозначил в своем творчестве «техникой групп».

Классическая формулировка понятию «группа» была дана Штокхаузенем в 1955 году в статье, посвященной анализу «Klavierstück I», где он определил группу как «определенное количество звуков, которые связаны родственными пропорциями в качестве переживания более высокого порядка»⁵.

Переход к новому методу композиции осуществился в «Kontra-Punkte», сочинении, которое сам Штокхаузен относил, однако, к категории пуантилистических форм. В диссертации данная пьеса рассматривается как художественная манифестация, декларирующая переход к новой фазе сериализма.

Замысел сочинения основан на идее слияния противоположностей, которая реализуется в пьесе через непрерывные трансформации, обуславливающие превращение изначально хаотичной разнотембровой пуантилистической ткани в единое монохромное целое. Композиция имеет отчетливое векторное развитие, демонстрируя переход от статичного состояния к динамичному; преобразования при этом затрагивают разные уровни.

По сути, «Контра-пункты» демонстрируют переход к новому способу музыкального мышления, в котором количество звуков, связанных пропорциями, образует сущность единого характера. В целом, сам Штокхаузен воспринимал переход от точек к группам, осуществляемый в пьесе, как переключение от чисто умозрительного звукового пространства к континууму, организация которого становится слухово ощутимой, поскольку группы как различные звуковые формы дают возможность осмысленного переживания.

⁵ Stockhausen K. Gruppenkomposition: Klavierstück I // Stockhausen K. Texte zur elektronischen und instrumentalen Musik. Bd. 1: Aufsätze 1952–1962 zur Theorie des Komponierens. Köln: Verlag M. DuMont Schauberg, 1963. S. 63.

Печать переходности лежала и на «Klavierstücke I–IV», написанных ранее «Контра-пунктов». Высотная система во всех пьесах, на первый взгляд, была свободна от серийного принципа. Композитор ослабил серийный контроль над последовательностью отдельных тонов, сохранив при этом атональную концепцию материала. Основные черты техники можно обобщить следующим образом:

- опора на прекомпозиционный план, которого композитор строго не придерживается;
- оперирование более мелкими структурными единицами, из которых формируются гемитонные поля;
- представление высотной системы как последовательности или одновременности групп (трихордов, тетрахордов, пентахордов, гексахордов) со свободным распределением звуков;
- обращение к предсерийным способам организации высотного материала (техника Хауэра, Гольшева, досерийного Веберна).
- использование контрапункта параметров;
- внимание к таким факторам, как метрическая организация, динамика, плотность, регистр (прекомпозиционный материал в этих параметрах содержит элементы, количество которых регулируется тем или иным организующим числом).

Фортепианные пьесы были лишь первой ступенью в трансформации серийного концепта. «Klavierstück I» демонстрировала, если можно так выразиться, архетип группы в рамках многопараметровой композиции.

Решающее значение для размышлений композитора в последующий период приобретают пропорции. Статья «...wie die Zeit vergeht...» – фундаментальная теоретическая работа, в которой Штокхаузен попытался связать серийную систему со статистическими критериями, а также объединить пространство и время в едином структурном поле.

В диссертации раскрываются основные теоретические положения статьи Штокхаузена, ее терминология, прослеживаются предложенные композитором способы модификации серийной системы (на примере «Групп» для трех оркестров), экстраполируемой, в конце концов, на степени исполнительской свободы, акцентируются взаимоотношения рационального и интуитивного в композиционном процессе.

Анализ сочинений и теоретических работ позволяет сделать вывод о сути изменений, произошедших в серийной технике Штокхаузена. Композитор преобразует серийную систему, перенося предварительные упорядочивающие принципы на более глобальные категории, допуская свободу в организацию деталей. Теперь он оперирует не параметрами дискретных единиц, но характеристиками групп, которые артикулируют музыкальное целое. Его интерес смещается с абсолютного определения отдельного тона на звуковую массу, чье общее восприятие доминирует над различием внутренних деталей. В связи с этим важность приобретают статистические критерии, такие как продолжительность и плотность групп, направление движения высот, скорость и ее изменения, преобразования громкости, тембровые мутации и проч. Отдельные тоны внутри

групп серийно не регламентируются. По сути, композиционный процесс начинает складываться из двух противоположных стадий – рациональной и иррациональной. Штокхаузен, впрочем, остается еще сильно привязан к структурной иерархии, пытаясь адаптировать сериальную систему к переменным процессам. Пропорциональные отношения, пронизывающие разные уровни сочинения, становятся базовым упорядочивающим средством. В условиях вечно текущего времени пропорциональная структура остается необходимой константой, которая гарантирует преодоление полной неопределенности, поскольку общее число возможностей «укладывается» в установленные границы (вариабельные поля).

Подобно тому, как время – главный герой статьи Штокхаузена – приводит к неизбежным изменениям в жизни и природе, ход рассуждений композитора приобретает такой же «модуляционный» характер: его внимание переключается с точного и абсолютного на неопределенное и относительное. Сериализм в его ранней фазе потерпел поражение. Штокхаузен осознает не только невозможность, но и ненужность тотального серийного контроля над всеми элементами. Он предпочитает регулировать качественные характеристики звучности, выбирая между точной измеренностью и полной свободой.

В целом статья «...wie die Zeit vergeht ...» достаточно ясно демонстрирует, как концепция сериализма у Штокхаузена из сугубо технической категории превращается в нечто более глобальное, становясь принципом мышления, на основе которого генерируются новые композиционные методы и системы.

Четвертый параграф «*Сериальная техника и ее развитие в творчестве Булеза*» репрезентирует сериальную концепцию французского композитора в эволюционной динамике.

Первоначальная задача Булеза (статья «Propositions») заключалась в том, чтобы объединить новаторские достижения первой половины XX века, а именно серийную организацию высот у нововенцев и ритмические разработки Стравинского и Мессиана, преодолев таким образом диссоциацию двух важнейших музыкальных аспектов – мелодии и ритма. Для этого необходимо было перенести принцип атональности в ритмическую сферу.

Знакомство с Джоном Кейджем весной 1949 года и последующее творческое общение композиторов укрепило Булеза в мысли исследовать звук в соответствии с четырьмя его измерениями – высотой, длительностью, динамикой и тембром. Дальнейший шаг закономерно привел к распространению принципа серии на упомянутые параметры и критике шёнберговского понимания серийных функций. В последующих теоретических работах («Éventuellement...», «...Auprès et au loin») содержались конкретные технические предложения, касающиеся развития сериальной техники. В них нашли отражение идеи ритмического структурирования (ряды длительностей и ритмические ячейки, регистровка длительностей), высотного преобразования (техника умножения высот), а также проблемы соотношения понятий организации и композиции.

В параграфе предпринимается последовательный анализ трех сочинений Булеза – проекта «Полифония X», пьес 1a, 1b и 1c из первой книги «Структур», цикла «Молоток без мастера».

Изучение прекомпозиционного материала проекта «Полифония X» (1949–1951) показывает, что композитор был озабочен расширением звукового материала, распространением принципа серии на различные измерения (ритм, тембр), он искал способы корреляции параметров, пытался переосмыслить взаимоотношения ритма и полифонии, стремясь сериализовать сами музыкальные процессы. Исключенная из списка сочинений «Полифония X» воспринималась Булезом как неудавшийся эксперимент концептуализации сериальной техники с практической стороны.

Первая книга «Структур» возникла в 1951–1952 годах, став классическим образцом сериальной музыки и оказав существенное влияние на некоторых композиторов-авангардистов. Сочинение рассматривается в диссертации с точки зрения соотношения автоматического и индивидуального в творческом процессе композитора.

Булез не раз подчеркивал, что «Структуры 1а» – продукт эксперимента и автоматизма. Принцип серии Булез распространил на ритм (длительности), динамику и артикуляцию. В отличие от «Полифонии X», организованной с помощью ритмических ячеек, ритмо-временное пространство «Структур 1а» регулировалось хроматическим рядом длительностей, структурированным по принципу арифметической прогрессии. Переведя все музыкальные параметры в числовое измерение, композитор образовал два числовых квадрата – примы и инверсии, с которыми работал в дальнейшем. Эти таблицы репрезентировали единство материала и формы, так как вмещали в себе все аспекты композиции – от микро- до макроуровня. Необходимо было лишь установить алгоритм, по которому будет создаваться пьеса, что Булез и предпринял (с неточностями).

Новый метод «сочинения» позволил выявить, какие области композиции не были затронуты автоматическим процессом и оставляли место для личного начала (индивидуального изобретения). Прежде всего, это касалось тембра, темпа и плотности музыкальной фактуры.

«Структуры 1с» были тесно связаны с предыдущей пьесой, в основу был положен тот же прекомпозиционный материал. Здесь продолжало доминировать безличное начало, по существу, генерирующее не только музыкальный материал, но и весь композиционный процесс. И все же показательно, что Булез попытался воздействовать на автоматику, расширяя пространство для того, что он называл «personal invention». Контраст свободно чередующихся регулярных и нерегулярных рядов, асинхронность их смен, предпочтение структур промежуточного типа, возникающих на основе диагонального способа чтения, активная работа с макрорядами, направленная на их преобразование, стремление к преодолению заданной конструкции серии через ее сегментирование и пермутацию, наконец, попытка сделать контрапункт параметров проницаемым – все это свидетельствовало об изменении отношения к материалу и творческому процессу как таковому.

«Структуры 1b» оказались самой развернутой и сложной пьесой в цикле. Прекомпозиционный материал в основе своей остался прежним, однако стремление композитора «сделать что-то из материала» привело к синтезу предыдущих методов работы. Композитор объединил ряды длительностей (регулярные и

нерегулярные) и ритмические ячейки. За основу при этом были взяты числовые последовательности квадратов примы и инверсии, но реализовывались они в большинстве случаев сложным комбинированным способом.

Первая книга «Структур» – показательный пример развития булезовской сериальной техники. Цикл демонстрирует путь, преодолеваемый композитором в поисках новых конструктивных приемов, ставших излюбленными в последующих сочинениях. К таковым, в частности, относятся сегментация и ротация серий, стремление к асимметрии, образование производных рядов, синтез различных видов ритмических структур (регулярных и нерегулярных рядов, ритмических ячеек), новые методы их образования (умножение и деление ритмических единиц), иерархия серийных структур, попытки преодоления горизонтальной трактовки серии.

Новым важным этапом в развитии сериальной техники Булеза стал вокальный цикл «Молоток без мастера», который можно считать не только самым известным сочинением композитора, но и в определенном смысле переходным, репрезентирующим, по словам В. Венцеля, дихотомию дисциплины и «ниспровержения основного порядка»⁶. В цикле был разработан новый сериальный метод – техника умножения высот. Первоначальным импульсом здесь служило «вмешательство» группировки в серию, следствием чего оказывалось образование «гармонического продукта». На данном виде техники основан субцикл «l'artisanat fugieux» из «Молотка без мастера».

Техника умножения высот сформировала новую структурную категорию – звуковой блок (или гармоническое поле), который обладал определенным звуко-составом, но при этом не имел фиксированного порядка тонов. Композитор мог свободно выбирать звуки в любой последовательности. Иными словами, как и в случае техники групп Штокхаузена, локальная недисциплинированность сочеталась здесь с контролем на глобальном уровне.

Параллельно взаимосвязи высота→длительность Булез размышлял над обратным соотношением, в котором ритм мог воздействовать на высотность. В этом плане интересны попытки композитора спроецировать закономерности ритмических преобразований на высотный параметр в проекте «Полифонии», создать гомотетичные ряды, связать высотные транспозиции с регистрами в отдельных частях «Молотка без мастера». Не менее важно, что импульс к технике умножения высот был задан желанием найти соответствие ритмическим ячейкам в звуковосотной сфере. Их коррелятом сам Булез назвал звуковые блоки (гармонические поля). По мнению композитора, отношение ритмической ячейки ко времени аналогично отношению звукового блока к высоте. И в том, и в другом случае сама форма организации становится неопознаваемой как серийная.

В целом, развитие сериальной техники Булеза было направлено от строгого тотального контроля четырех параметров на всех уровнях композиции к большей свободе локальных структур. Как и штокхаузенская, она двигалась от

⁶ Wentzel W. C. Dynamic and attack associations in Boulez's *Le Marteau sans maître* // Perspectives of New Music. 1991. Vol. 29. No. 1. P. 142.

пуантилистической фазы к статистической (групповой). Если сначала Булез связывал сериализм с тотальной детерминированностью всех измерений, то довольно скоро стал воспринимать его в диалектическом ключе, как метод, в котором, с одной стороны, порождение музыкальных структур обусловлено числовым автоматизмом, а с другой, в их комбинациях не меньшее значение имеет «произвольность».

Пятый параграф «*Романтический сериализм Жана Барраке*» посвящен эстетическим взглядам и композиторской технике автора, которого в зарубежном музыкознании считают аутсайдером сериальной музыки.

Путь к новой концепции звукового мышления для Барраке определили аналитические курсы Оливье Мессиаана, знакомство с книгами Рене Лейбовица, творческие контакты с передовыми композиторами – Булезом, Гуйвартсом, Фано.

В своих теоретических эссе Барраке, в отличие от собратьев по сериальному цеху, уделял довольно мало внимания вопросам собственно серийной и сериальной техники, хотя страницы его работ пестрят аналитическими наблюдениями. Его внимание сосредоточивалось на исторических потребностях музыкальной практики и ее онтологической сущности. Особое значение композитор отводил понятию музыкальной диалектики, считая его определяющим для концепции сериализма.

Барраке был убежден, что сериализм есть историческая необходимость, результат стремления к новому типу выражения. Он прекрасно осознавал все его трудности и недостатки, его противоречие, коренящееся в одновременной автономизации и интеграции параметров, невозможности их соотнесения в силу того, что не все они поддаются количественному измерению. В то же время абсолютизация принципа серии, строгая тотальная детерминированность всех параметров казались ему ограничением и в действительности были чужды его композиторскому мышлению.

Суть отношения Барраке к сериализму довольно точно сформулировал Херриберт Хенрих, отметив, что «ослабленное отношение Барраке к сериальной технике, несомненно, является результатом того, что в его мышлении категория произведения преобладала над категорией музыкального языка»⁷.

Знакомство в середине 1950-х годов с романом Германа Броха «Смерть Вергилия» обусловило дальнейшее развитие творчества Барраке. В центре интересов композитора оказались вопросы природы искусства и художественного творчества, истинным выражением которых служили оппозиции жизни и смерти, созидания и разрушения.

Художественный мир Барраке в целом был отмечен печатью романтической эстетики. Подобно Шлегелю, Новалису, Фихте, Шеллингу, композитор пережил религиозный кризис, сформировав собственную «религию искусства», основу которой составили противоречие идеала и действительности, антагонизм стремления к созиданию и необходимости молчания, а подчас и разрушения, в

⁷ Henrich H. Serielle Technik und große Form. Zu Jean Barraqués «Sonate pour Piano» // Die Anfänge der seriellen Musik / ed. by Orm Finnendahl. Berlin: Wolke Verlag, 1999. S. 140.

которой точно так же провозглашалось бесконечное самосознание, субъективность мировосприятия, выдвижение «Я» художника на первый план. Восприятие мира в движении, тяга к бесконечному, выстраивание оппозиции «конечное – бесконечное» также сближали поэтику композитора с романтиками.

Из всех опусов Барраке самой известной и исполняемой по сей день остается Соната для фортепиано, завершенная в 1952 году. В диссертации предложен анализ композиторской техники данного сочинения, представленной в ракурсе размышлений композитора о жизни и смерти.

Соната включает два раздела (А и В), идущих *attacca*, и пронизана тремя оппозициями: быстро – медленно, свободный стиль – строгий стиль, а также звучание – тишина. Если последняя оппозиция становится олицетворением отчуждения, небытия, то противопоставление «строгого» и «свободного» стиля репрезентирует идею смерти в ином ключе. Здесь она выступает метафорой творческого бессилия. Романтические порывы, свобода творческого самовыражения постоянно сталкиваются в Сонате с жесткой системой упорядочивания.

Серийная диспозиция высотных рядов каждого раздела обладает своими особенностями. В начале и завершении раздела А последование высотных рядов не поддается какой-либо систематизации, однако в середине круг серийных рядов ограничивается их вступлением лишь от четырех звуков: *es, fis, a, c*. В части В порядок рядов более рационален, постоянно формируя макроряды. В Сонате широко использован прием октавного закрепления тонов, распространяющийся лишь на секции «строгого стиля».

Ритмическая структура Сонаты – еще одна область сериальной экспансии. На прекомпозиционном уровне Барраке создал несколько видов ритмических ячеек, которые затем подверг вариантному преобразованию и свел в общую асимметричную таблицу, «матрицу» ритмических структур Сонаты. Она включала 11 колонок и 18 строчек. Подобно шёнберговскому квадрату серийных форм, таблица предполагала разные способы чтения: по вертикали и горизонтали, в прямой и ракоходной форме, в инверсии.

Реализация подготовленного ритмического материала в Сонате обнаруживает все ту же оппозицию строгого и свободного. В секциях «свободного стиля» ячейки, как правило, произвольно комбинируются друг с другом, не образуя каких-либо серийных последовательностей или рядов. Ритмическая структура секций «строгого стиля» организуется в соответствии с полем матрицы, а именно: последовательность ритмических рядов в «строгом стиле» первоначально осуществляется по колонкам – от 1-й к 11-й, а затем по строкам – от 1-й к 18-й. При этом Барраке нередко прибегает к всевозможным ритмическим контрапунктам и наложениям.

В завершении Сонаты облик ритмических структур существенно меняется. Композитор использует новый вид организации ритма, основанный на единицах длительностей. Ритмическая форма ячеек исчезает, обнажая их «остов», субстанцию – определенную временную величину, которая вмещала в себя содержимое каждой отдельной ячейки. «Каркас» ячеек служит основой для образования ряда длительностей, которым и завершается сочинение.

Таким образом, сочинение по мере развертывания все больше охватывает сериальная «глобализация»: несистемная последовательность высотных рядов раздела А становится строго регламентированной в разделе В (образование макрорядов); ряды ритмических ячеек превращаются в ряды длительностей; динамические нюансы в самом конце появляются почти над каждой нотой, а музыкальная ткань становится пуантилистичной. Разрываемая паузами Соната завершается не просто «строгим» стилем, но стилем, возведенным в высшую степень строгости, представленным в своей самой абстрактной форме.

Шестой параграф озаглавлен *«Вопросы развития серийной и сериальной техники в теоретических взглядах и музыкальной практике Эрнста Кшенека»*. Сериальные сочинения и теоретические работы Кшенека, освещающие вопросы развития серийной техники, в отечественном музыкознании малоизвестны. Композитор принадлежал старшему поколению музыкантов, вынужденно эмигрировавших в Америку в период Второй мировой войны. Для него обращение к сериализму не было сопряжено с сознательным преодолением традиционной языковой системы, но стало естественным следствием творческой эволюции. Лишенный нигилистического пыла, свойственного молодости, он смотрел на сериальную технику словно бы с другой стороны, трактуя ее как поиск возможностей расширить додекафонный метод Шёнберга.

В творчестве Кшенека серийная техника претерпела существенное развитие. Пройдя через сомнения и скепсис, композитор осознанно выбрал серийную концепцию в качестве одной из определяющих в своем композиционном мышлении. Беседы с Адорно и Краусом, а также внутренняя склонность к рациональному постижению мира сыграли в этом решающую роль.

Практический опыт неизменно сопровождался у Кшенека теоретической рефлексией изучаемых явлений, обе области взаимно обогащали друг друга. Без преувеличения, композитор внес существенный вклад и в теорию, и в практику серийной композиции. Так, отсутствие информации о правилах двенадцатитоновой техники, фактический запрет на атональность и додекафонию в Германии, Австрии и других странах, подверженных цензуре фашистского режима, подвигли его на создание первого учебника серийной техники, благодаря которому были объяснены ее основные принципы. Статьи и книги Кшенека, неизменно включавшие и защиту, и пропаганду нового метода, способствовали его большей доступности и постижимости. Они информировали молодое поколение композиторов (в первую очередь американских) о новейших тенденциях в современной музыке.

В целом серийное творчество Кшенека, как показал анализ, имело три фазы развития. На первом этапе (1930-е годы) композитором усваивались основы «классической» додекафонии с ее ультратематическим подходом к серии и связью с контрапунктическими формами. В 1940-е годы (вторая фаза) Кшенек сосредоточил внимание на «внемотивной» функции серии, приведшей к разрушению целостности последней. Процедура ротации способствовала большему интервальному разнообразию, а это в сочетании с воздействием модальных и тональных принципов мышления в конечном итоге давало усиление выразительности. На третьем этапе (1950–1960-е годы) концепция серии была расширена и

перенесена на другие параметры. В диссертации подробному анализу подвергаются такие сериальные сочинения Кшенека, как «Sestina» (1957) и «Sechs Vermessene» (1958). В последнем случае на основе кратких авторских указаний в одной из пьес удастся реконструировать прекомпозиционный материал.

Творческие эксперименты Кшенека, как показал анализ, стимулировались опытами молодых европейских авангардистов. В то же время эстетическая позиция Кшенека базировалась на абсолютно ином посыле и не была столь радикальной. Композитор не испытывал желания сметать былые авторитеты и выстраивать новый мир с *tabula rasa*, как того жаждало новое поколение. Для него приход к сериализму был естественным шагом эволюции серийного письма.

В теоретических взглядах композитора на серийность, в независимости от периода времени, неизменно доминировали две идеи – свобода мысли, определяющая исключительно индивидуальный подход к технике и материалу, и необходимость постоянного развития, движения вперед. Такая позиция позволила Кшенеку по-новому интерпретировать принципы серийной техники и значительно обогатить композиторскую практику XX века.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Западноевропейский сериализм 1950-х годов представлял собой разнообразное, но целостное явление, облик которого в большой степени был обусловлен исторической конъюнктурой послевоенного времени. Возобновление интереса к додекафонии нововенцев, чья музыка находилась длительное время под запретом и в силу абстрактности композиционного мышления не допускала идеологических спекуляций, послужило импульсом к формированию сериальной техники. Творчество композиторов Новой венской школы при этом оказалось основательно пересмотрено. Музыка Шёнберга и Берга в силу приверженности эстетике австро-немецкого экспрессионизма и категориям классического мышления (тематическая трактовка серии, использование традиционных форм и типов фактуры и проч.) была признана несоответствующей требованиям эпохи, в то время как в Веберне увидели предтечу нового музыкального языка. Как показало исследование, в веберновской музыке действительно содержалось немало новаций, стимулировавших сериализм, и, вместе с тем, каждый композитор искал (и нашел) в ней подтверждение собственных идей и концепций. Наряду с этим, специфический взгляд на творчество нововенцев помешал сериалистам своевременно оценить отдельные находки Берга, предвосхитившие сериализацию ритмического параметра.

Культурными центрами сериальных идей выступили Париж и Дармштадт, причем изначальным средоточием творческих новаций оказалась Франция. Именно здесь многопараметровость выделилась в ведущий образ мыслей, дав толчок к последующим экспериментам. Важную роль в этом процессе сыграли аналитические семинары Мессиана. Влияние французского мэтра испытали на себе фактически все знаковые фигуры западноевропейской сериальной музыки – Булез, Барраке, Гуйвартс, Штокхаузен, Фано и др. Смещение культурных интересов в Дармштадт имело как политические, так и социально-психологические

причины – молодые лидеры приобрели возможность не только общаться по вопросам современной композиции, но и определять духовный климат искусства и распространять свои радикальные идеи по всему миру.

Ведущие эстетические позиции сериализма во многом определялись социокультурными факторами того времени. Такие установки, как стремление к радикальному переустройству музыкального языка, к объективации музыкальной композиции, к акцентированию «материального» мышления были сопряжены с последствиями Второй мировой войны. В то же время научно-ориентированный взгляд и теоретизация композиторской практики стали своеобразным отражением научно-технической революции, начавшейся в середине XX века.

Индивидуальные композиторские воззрения наложили печать противоречий на общую сериальную эстетику. Эти противоречия обнаруживались во многих аспектах, но наиболее ярко заявили о себе в отношении к истории и традиции. Анализ эстетических позиций отдельных композиторов, предпринятый в третьей и частично в первой главах исследования, позволяет утверждать, что западноевропейский сериализм двигался как бы по двум направлениям, изначально обусловленным разными интенциями.

Первое направление при всей его новаторской сущности отличало стремление к исторической преемственности. Сериализм здесь трактовался как результат переосмысления и синтеза композиционных новаций предшественников, следовательно, и традиция, вопреки декларативным заявлениям, не отрицалась, но развивалась в условиях новых звуковых реалий. Показательно, например, что Булез называл свою технику «поствеберновской», подчеркивая корни ее исторической «наследственности». Взгляд на сериальную технику как исторически преемственную от додекафонии разделяли Барраке, Ноно и Кшенек.

Второе направление руководствовалось (во всяком случае поначалу) эстетикой *tabula rasa*, желая осуществить абсолютный разрыв с прошлым и начать все «с нуля». Наиболее ярким его представителем был Штокхаузен. Уже в период своего обучения у Мессиаана он ориентировался исключительно на создание нового.

Позиция «часа ноль» (*Stunde Null, Zero hour*), порожденная известными историческими событиями и социокультурной обстановкой послевоенного времени, характерна прежде всего для Германии, поэтому существует большая соблазн связать данное эстетическое направление сериализма непосредственно с немецкой культурой и считать эстетику *tabula rasa* типичной для немецкой (германской) версии сериализма, в то время как французскую и итальянскую ассоциировать с линией исторической преемственности. Об этом, однако, следует говорить с предельной осторожностью. В целом, выделенные противоположные эстетические тенденции нередко пересекались в творчестве одного и того же автора.

В развитии сериальной техники в 1950-е годы выделялись две стадии – ранняя (с конца 1940-х и условно до 1952 года), также именуемая «пуантилистической», и зрелая (середина 1950-х годов), которую со ссылкой на Штокхаузена можно назвать «статистической» или «групповой». Первая фаза сериализма характеризовалась концентрацией внимания на отдельных, изолированных звуках, преобладанием линейно-полифонического расположения материала, которое на

звуковысотном уровне преодолевалось посредством разнообразных способов преобразования серийной последовательности тонов (ротация, пермутация, интерверсия, пролиферация, мутация и проч.). Композиционному процессу была свойственна высокая степень автоматичности. Во второй фазе серийный принцип распространился на более глобальные категории, упорядочив отношения звуковых групп (комплексов или блоков) и оставив свободными от серийного контроля отдельные тоны. Важнейшее значение здесь приобрели те категории, которым в первой фазе фактически не уделялось внимания, – прежде всего, плотность и ее изменения, темповые отклонения и проч. Статистический этап сериализма по внешне формальным признакам напоминал свободную атональность и отдельные свои предформы с той лишь разницей, что произвольность в распределении звуков была тщательно продумана и оказывалась результатом строгих операций. Индивидуализация композиторских техник на этой стадии развития достигла наивысшей точки, стимулируя появление таких сугубо авторских разработок, как техника умножения высот Булеза и групповая композиция Штокхаузена.

Принципы сериального упорядочивания материала, как показало исследование, отличались большим разнообразием. Особую озабоченность композиторов вызывали поиски адекватного соответствия высотного и ритмического параметров, согласованность качественных и количественных характеристик. Число стало универсальным посредником между различными измерениями. Интересно, что две фазы сериализма демонстрировали разный подход к обозначенному соответствию. В пуантилистической стадии эквивалентом высотному ряду выступал нерегулярный ряд длительностей (аналогом полутона служила хроматическая длительность). Обе структуры, как показал впоследствии Штокхаузен, выстраивались на основе несопоставимых критериев – арифметической и логарифмической закономерности. На следующем сериальном этапе несоответствия между высотным и ритмическим параметром были отчасти устранены: Штокхаузен предложил выстраивать ритм на основе гармонического ряда пропорций (что дало основание для появления рядов ритмических фигур), Булез применил единый арифметический принцип к высотам и длительностям, а также нашел аналог ритмическим ячейкам в звуковысотной сфере, что привело к неопознаваемости серийного способа организации.

Сериализмом была выработана новая концепция серии как «порождающей» структуры. Эта трактовка формировалась и совершенствовалась постепенно. Достижениями пуантилистической фазы стали распространение принципа серии на иные параметры и образование макрорядов (функции функций). Статистическая фаза сконцентрировалась на метауровневых функциях серии, способной посредством метарядов создавать бесконечную цепь производных объектов, охватив таким образом не только синтагматические, но и парадигматические связи сериальной композиции. В итоге серийный ряд по большому счету перестал реализовываться в своей непосредственной данности в музыкальной ткани сочинений.

Различие в трактовке серии двумя фазами сериализма можно сравнить, сколь ни покажется это сопоставление отдаленным и даже парадоксальным, с

функциональной характеристикой тонального центра в классической и расширенной тональных системах. Для последней, в частности, характерен феномен «режиссирующей тоники» (термин Ю. Тюлина), подразумевающий ее скрытое действие, способность управлять функциональными связями без реального участия (звучания) в нотном тексте. По сути, такую же режиссирующую функцию приобрела серия в статистической фазе сериализма.

Аналогии сериальной техники с функциональной тональностью, впрочем, не должны удивлять. В обоих случаях речь идет о высокоорганизованных системах, отражающих, каждая по-своему, рационалистические устремления эпохи. Закономерности развития этих систем в силу того, что базируются они на рассудочном фундаменте, по существу, оказываются общими: усложнение одних элементов способствует ослаблению других, а в конечном итоге ведет к расшатыванию самой формы устройства. И в этом смысле вполне логичным представляется тот факт, что изучение проблем сериальной техники инициировало у ее авторов идеи неопределенности и случайности в музыке.

Рассмотренные в диссертации композиторские техники обладали яркими индивидуальными чертами. С именем фактически каждого автора связывалась та или иная новация – техника синтетического числа Гуйвартса, техника групп Штокхаузена, техника умножения высот Булеза, метод пролиферации у Барраке, ритмические форманты у Ноно, идея временных сегментов и встроенной скорости у Кшенека и т. п. Множественность идейно-образных установок обеспечила разнообразие художественных концепций сериальных сочинений.

Неразрывное единство теории, практики и эксперимента явилось важнейшей особенностью западноевропейского сериализма. Взаимообусловленность этих категорий была столь велика, что в свое время поставила под вопрос не только художественную ценность создаваемых сочинений, но и сам феномен музыки. Хотя многие сериальные композиции нередко выступали демонстрацией теорий их авторов, приобретая статус «документов» эпохи, справедливо и обратное – на многих из них лежала печать вдохновенности и совершенства. И если согласно известной аксиоме художественную ценность определяет время, то сегодня можно с полной уверенностью утверждать, что сериальная музыка выдержала это испытание.

СПИСОК ПУБЛИКАЦИЙ ПО ТЕМЕ ДИССЕРТАЦИИ

Статьи в журналах, входящих в перечень ВАК при Министерстве науки и высшего образования РФ (общий объем – 18,5 п.л.)

1. Окунева, Е. Композитор-авангардист Бу Нильсон : забытый «гений из Мальмбергета» / Е. Г. Окунева // Проблемы музыкальной науки. – 2011. – № 2 (9). – С. 200–204. (0,5 п.л.)
2. Окунева, Е. «Романтический» сериализм (Соната для фортепиано Жана Барраке) / Е. Г. Окунева // Проблемы музыкальной науки. – 2013. – № 2 (13). – С. 119–124. (0,5 п.л.)
3. Окунева, Е. Ритмические структуры в сериальной музыке: к вопросу о типологии и систематике / Е. Г. Окунева // Проблемы музыкальной науки. – 2015. – № 1 (18). – С. 95–102. (0,7 п.л.)
4. Окунева, Е. Трилогия Б. Нильсона «Brief an Gösta Oswald» в контексте художественных исканий авангарда 1950–1960-х годов / Е. Г. Окунева // Проблемы музыкальной науки. – 2015. – № 3. – С. 24–32. (0,7 п.л.)
5. Окунева, Е. Соната для двух фортепиано К. Гуйвартса и «Kreuzspiel» К. Штокхаузена : на перекрестке структурных идей / Е. Г. Окунева // Музыкальная академия. – 2016. – № 1. – С. 10–16. (1 п.л.)
6. Окунева, Е. Сериальная музыка во власти Абсолюта : о письмах К. Гуйвартса к К. Штокхаузену / Е. Г. Окунева // Opera musicologica. – 2016. – № 2. – С. 5–27. (1,2 п.л.)
7. Окунева, Е. Парадигма нового музыкального бытия: о восприятии творчества Веберна в начале 1950-х годов / Е. Г. Окунева // Южно-российский музыкальный альманах. – 2016. – № 4. – С. 22–28. (0,6 п.л.)
8. Окунева, Е. «Дивный новый мир» : к вопросу о генезисе сериализма / Е. Г. Окунева // Научный вестник Московской консерватории. – 2016. – № 4. – С. 136–151. (1 п.л.)
9. Окунева, Е. «Контра-пункты» К. Штокхаузена : на пути к генерализации серийного концепта / Е. Г. Окунева // Проблемы музыкальной науки. – 2017. – № 2. – С. 88–94. (0,5 п.л.)
10. Окунева, Е., Крапивина Д. Многообразие единства : о способах преобразования высотных рядов в серийной и сериальной музыке / Окунева Е.Г., Крапивина Д. Е. // Opera musicologica. – 2017. – № 3 (33). – С. 21–50 (1 п.л.)
11. Окунева, Е. Фриц Хайнрих Кляйн и идея сериализма / Е. Г. Окунева // Проблемы музыкальной науки. – 2017. – № 4. – С. 27–37. (0,6 п.л.)
12. Окунева, Е. Струнное трио Ефима Гольшера в контексте идей раннего сериализма / Е. Г. Окунева // Научный вестник Московской консерватории. – 2017. – № 4 (31). – С. 200–215. (0,8 п.л.)
13. Окунева, Е. Идея Абсолюта в эстетических взглядах и музыке Карела Гуйвартса / Е. Г. Окунева // Вестник музыкальной науки. – 2018. – С. 138–145. (0,7 п.л.)

14. Окунева, Е. Эстетические парадигмы сериализма / Е. Г. Окунева // Музыкаведение. – 2018. – № 11. – С. 18–28. (1,3 п.л.)
15. Окунева, Е. Понятия серийной и сериальной музыки в зарубежном и отечественном музыкознании: вопросы терминологических соответствий / Е. Г. Окунева // Научный вестник Московской консерватории. – 2018. – № 4 (35). – С. 158–173. (1,1 п.л.)
16. Окунева, Е. Сериализм в зеркале критической рефлексии 1950–1960-х годов / Е. Г. Окунева // Музыкаведение. – 2019. – № 2. – С. 12–26. (1,7 п.л.)
17. Окунева, Е. Особенности композиционной работы в «Sechs Vermessene» Эрнста Кшеника : взаимодействие сериализма и алеаторики / Е. Г. Окунева // Проблемы музыкальной науки. – 2019. – № 2. – С. 17–28. (0,7 п.л.)
18. Окунева, Е. О понятии серии в теории и практике серийной композиции (проблемы корреляции и исторического развития терминологии) / Е. Г. Окунева // PHILHARMONICA. International Music Journal. – 2019. – № 4. – С. 31–43. (1 п.л.)
19. Окунева, Е. О ритме в творчестве Л. Даллапикколы / Е. Г. Окунева // Opera musicologica. – 2020. – Т. 12. – № 1. – С. 6–24. (0,7 п.л.)
20. Окунева, Е. Вторая фаза сериализма: в поисках степеней свободы (о статье К. Штокхаузена «...как течет время...») / Е. Г. Окунева // Музыкаведение. – 2020. – № 6. – С. 17–29. (1,2 п.л.)
21. Окунева, Е. «Конструктивные ритмы» Альбана Берга в свете сериальной идеи / Е. Г. Окунева // Музыкальный журнал Европейского Севера. – 2021. – № 2. – С. 15–41. (1 п.л.)

Учебные издания
(общий объем – 27 п.л.)

22. Окунева, Е. Анализ серийной и сериальной музыки : уч. пособие для студентов муз. вузов / Е. Г. Окунева; Петрозаводская гос. консерватория им. А.К.Глазунова. – Петрозаводск, 2012. – 212 с. (20 п.л.)
23. Окунева, Е. Принципы организации ритмических структур в сериальной музыке : учеб. пособие по курсу «Теория современной композиции» для студентов муз. вузов / Екатерина Окунева. – Петрозаводск : ПетрГУ, 2014. – 124 с. (7 п.л.)

Прочие публикации
(общий объем – 11,8 п.л.)

24. Окунева, Е. Из истории додекафонии в Финляндии (по материалам финских публикаций) / Е. Г. Окунева // XVI конференция по изучению скандинавских стран и Финляндии: 9–12 сентября 2008 г.: материалы конференции. В 2-х ч. Ч. II. – Москва: Институт всеобщей истории РАН;

- Архангельск: Поморский государственный университет, 2008. – С.41–43. (0,15 п.л.)
25. Окунева, Е. Лики зеркальности в «Сюите зеркал» А. Волконского (к вопросу о соотношении текста и музыки) / Е. Г. Окунева // Композиторская техника как знак: сб. статей к 90-летию со дня рождения Ю.Г.Кона. – Петрозаводск, 2010. – С. 284–292. (0,8 п.л.)
26. Окунева, Е. Организация ритмо-временного пространства в сериальной музыке Л.Ноно (опыт теоретического обобщения) / Е. Г. Окунева // Музыка в современном мире: наука, педагогика, исполнительство: тезисы VIII международной научно-практической конференции. 27 января 2012 года / Тамб. гос. муз.-пед. ин-т им. С.В.Рахманинова. – Тамбов, 2012. – С. 7–9. (0,15 п.л.)
27. Окунева, Е. Ритмическая система Милтона Бэббитта (на примере ранних сериальных сочинений) / Е. Г. Окунева // Эксперимент в сфере музыкального искусства: образование, наука, творчество: сб. науч. ст. – Ростов н/Д : Издательство РГК им. С.В.Рахманинова, 2013. – С. 80–92. (0,5 п.л.)
28. Окунева, Е. История о том, как поссорился Эйноухани Раутаваара с Пааво Берглундом, или О смысловой интерпретации графических рисунков «Arabescata» / Е. Г. Окунева // Искусствоведение в контексте других наук в России и за рубежом : параллели и взаимодействия. – М. : Нобель-пресс, 2013. – С. 341–349. (0,6 п.л.)
29. Окунева, Е Организация ритмических структур в композиции *Il canto sospeso* Луиджи Ноно : вопросы анализа / Е. Г. Окунева // *Mūzikas zinātne šodien: pastāvīgais un mainīgais. V. Zinātnisko rakstu krājums.* – Daugavpils : Daugavpils universitātes Akadēmiskais apgāds “Saule”, 2013. – Р. 293–310. (0,6 п.л.)
30. Окунева, Е. «Arabescata» Эйноухани Раутаваары как образец финского сериализма / Е. Г. Окунева // Текст художественный: грани интерпретации : сб. науч. ст. по материалам международной конференции / Петрозаводская гос. консерватория им. А.К.Глазунова. – Петрозаводск : Verso, 2013. – С. 329–344. (0,7 п.л.)
31. Окунева, Е. Первая книга «Структур» Булеза: от автоматизма к индивидуальному изобретению / Е. Г. Окунева // *Mūzikas zinātne šodien: pastāvīgais un mainīgais. VI. Zinātnisko rakstu krājums.* – Daugavpils : Daugavpils universitātes Akadēmiskais apgāds “Saule”, 2014. – Р. 190–204. (0,6 п.л.)
32. Окунева, Е. Музыка в зеркале абсолютного бытия: о Сонате для двух фортепиано К. Гуйвартса / Е. Г. Окунева // *Piano duo XIII–XIV* : сборник научных статей. – Петрозаводск : VPPrint, 2016. – С. 32–42. (0,5 п.л.)
33. Окунева, Е. Веберн в зеркале сериализма / Е. Г. Окунева // Искусство и наука третьего тысячелетия. Материалы V Международной научно-творческой конференции. – Симферополь : ГБОУ ВО РК «КУКИИТ», ООО «Антиква», 2017. – С. 100–103. (0,5 п.л.)

34. Окунева Е., Крапивина Д. Эрнст Кшенек в Дармштадте / Е. Г. Окунева, Д. Е. Крапивина // Музыкальный журнал Европейского Севера. – 2018. – № 4. – С. 48–60. (0,5 п.л.)
35. Окунева, Е. Идея в зеркале техники – техника в зеркале идеи : Опус 3 Карела Гуйвартса / Е. Г. Окунева // Музыкальная наука и композиторское творчество в современном мире: сборник статей по материалам II Международной научно-практической конференции 28–29 апреля 2018. – Астрахань : ООО ПКФ «Триада», 2019. – С. 58–64. (0,5 п.л.)
36. Окунева, Е. Бу Нильсон : «enfant terrible» шведской музыки / Е. Г. Окунева // Музыка Финляндии и Скандинавии : вопросы истории, теории и эстетики. – Вып 1. – Петрозаводск : Verso, 2019. – С. 247–269. (1 п.л.)
37. Окунева, Е., Мальцева Н. «Перспективы» Б. А. Циммермана : проекции музыкальных структур в воображаемом балете // Художественное образование и наука. – 2019. – № 3. – С. 63–71. (0,7 п.л.)
38. Окунева, Е. Вопросы развития серийной техники в теоретических взглядах и музыкальной практике Эрнста Кшенека / Е. Г. Окунева // Музыка в системе культуры : Научный вестник Уральской консерватории. – 2019. – № 18. – С. 64–80. (1,4 п.л.)
39. Окунева, Е. Трансформация сериальной идеи : техника групп Карлхайнца Штокхаузена (от Klavierstuecke I–IV к «Группам» для трех оркестров) / Е. Г. Окунева // Музыкальная наука в контексте культуры. Музыковедение и вызовы информационной эпохи. Материалы Международной научной конференции 27–30 октября 2020 года. – М. : Издательство «Российская академия музыки имени Гнесиных», 2020. – С. 420–433. (0,9 п.л.)
40. Окунева, Е. Функция серии в сериальной музыке и вопросы типологии серийных рядов / Е. Г. Окунева // Научные школы в музыковедении XXI века: к 125-летию учебных заведений имени Гнесиных. Материалы Международной научной онлайн-конференции 24–27 ноября 2020 года. – М. : Издательство «Российская академия музыки имени Гнесиных», 2020. – С. 100–112. (0,7 п.л.)
41. Окунева, Е. Жан Барраке : путь к сериализму и эстетические взгляды первой половины 1950-х годов / Е. Г. Окунева // Проблемы музыкальной науки. – 2021. – № 2. – С. 218–231. (1 п.л.)