

РОССИЯ — ГЕРМАНИЯ. СТРАНИЦЫ МУЗЫКАЛЬНОЙ ИСТОРИИ

*Цикл из 17 концертов русской и немецкой музыки XX века
в исполнении ансамбля «Студия новой музыки»*

2002 -2003

Проект впервые в России представил антологию музыки двух стран в их исторических параллелях. Пульсация и взаимодействие русской и немецкой музыкальных культур в большой степени определили музыкальный ландшафт всего XX века. Исторически тесно связанные друг с другом, они переживали во многом сходные процессы, что подтверждают очевидные параллели в событийной канве их истории, а также удивительная общность близких по времени, но совершенно автономных художественных феноменов. Каждый концерт проекта посвящен специальной теме, актуальной для музыки обеих стран.

МЕЖДУ УТОПИЕЙ И ИДЕОЛОГИЕЙ

Музыка России и Германии первой половины XX века

Пульсация и взаимодействие русской и немецкой музыкальных культур в большой степени определили музыкальный ландшафт всего XX века. Исторически тесно связанные друг с другом, эти культуры принесли в прошедшем столетии неисчислимы жертвы молоху двух революций, двух диктатур и двух мировых войн. Их диалог, давший столь блистательные результаты в первой трети XX века, оказался надолго прерванным — почти до конца столетия, когда под растаявшими льдинами холодной войны и осколками берлинской стены вновь стали прорастать переплетенные историей корни взаимовлияний.

Музыкальное искусство России и Германии переживало в XX столетии во многом сходные процессы, что подтверждают очевидные параллели в событийной канве их истории, а также удивительная общность близких по времени, но совершенно автономных художественных феноменов. Так, независимо друг от друга А. Скрябин в набросках к *Предварительному действию* (1913-15) и А. Шенберг в неоконченной оратории *Лестница Иакова* (1915-) выстраивают грандиозные метафизические утопии, пытаясь осуществить не только синтез искусств, но и достичь мистического слияния музыки со всем мирозданием. Почти одновременно другие композиторы — Н. Рославец, А. Лурье, Х. Аймерт, Н. Обухов, преодолевая исчерпанность традиционного музыкального языка и возможностей тональной системы, стремятся привести к конструктивному единству потенциальную хаотичность атонального сочинения, для чего вырабатывают параллельно шенберговской додекафонии собственные принципы работы с 12-тоновыми комплексами. Уникальным в этом

контексте является Трио Е. Голышева *Zwölfondauermusik* (1914), ставшее, вероятно, исторически первым опытом в серийной технике.

В начале 20-х годов постромантическим концепциям мироздания свои идеи преобразования мира через искусство противопоставляют конструктивисты и урбанисты. Функционально «правильно и просто» сконструированные объекты и окружающая среда — города, здания, предметы обихода — олицетворяли новые демократичные отношения между людьми и противопоставлялись старым, «буржуазным» отношениям и связанной с ними показной роскошью и эстетической угодливостью. Наиболее рельефно эти тенденции проявились в деятельности советского Вхутемаса* и немецкого Баухауза**. Новый дух «производственного искусства», установка на испытание новых свойств нового материала активно проникали и в музыку. «Музыка машин» с ее специфическим звуковым материалом и его новыми формообразующими возможностями стала в 20-е годы одним из важнейших источников вдохновения для многих композиторов.

В это время создаются балеты *Стальной скок* С. Прокофьева, *Болт* Д. Шостаковича, урбанистическая сюита 1922 П.Хиндемита, опера *Лед и сталь* В. Дешевова, *Симфония гудков* А. Авраамова, шумовая музыка Э. Майзеля (автора музыкального сопровождения к фильму *Броненосец Потемкин*), симфонический эпизод *Завод. Музыка машин* А. Мосолова.

В области вокальной музыки свойственная футуристам эпатажность нашла отражение в обращении к нарочито «непригодным» для пения текстам. Так, почти одновременно, в 1926 г., в России и Германии состоялись две скандальные премьеры — в Москве были исполнены *Четыре газетных объявления* А. Мосолова, а в Берлине — *Газетные вырезки* Х. Эйслера. Любопытно, что и идейно далекие от футуризма композиторы тоже экспериментировали с возможностями человеческого голоса. Так, опыт А. Аренского, еще в начале века обратившегося к жанру мелодекламации, в дальнейшем был продолжен М. Гнесиным. Параллельно этому активно развивал новый принцип так называемой «меломимики» В. Ребиков. Наибольшую же известность и распространение получил разработанный Шенбергом способ интонируемой речитации *Sprechstimme* (пение говорком), впервые опробованный в его *Лунном Пьеро* (1912). Следует отметить, что последнее сочинение стало этапным в музыке XX века еще по одной причине. Шенберг в *Лунном Пьеро* и его русский антипод Стравинский в *Сказке о солдате* (1918) открыли принципиально новый тип камерного ансамбля и особый стиль камерного музицирования, определившие пути развития этого жанра на несколько десятилетий.

Во второй четверти XX века музыка все больше переплетается с политикой. В России с середины 20-х гг. композиторы двух соперничающих группировок — АСМа*** и РАПМа**** — борются друг с другом за право представлять «истинно революционное искусство». РАПМовцы призывали к созданию нового революционного репертуара и, в первую очередь, массовой песни. Композиторы АСМа, являвшегося до 1932 г. российской секцией *Международного общества современной музыки* (МОСМ), под «революционностью» понимали, в первую очередь, радикальное новаторство в области музыкального языка. Агрессивная критика композиторов-модернистов со стороны РАПМовцев принимает ярко выраженные формы идеологической борьбы и в начале 30-х годов приводит к фактическому разгрому АСМа. Именно в эти годы, обещающими быть весьма нелегкими для художника-новатора, в СССР возвращается после 15-летнего отсутствия С. Прокофьев.

Интересно отметить, что в музыкальной топографии Германии того же периода отношения между модернизмом и музыкой рабочего движения — «музыкой борьбы» (термин С. Вольпе), или «политической музыкой» (определение Х. Штукеншмидта) — складываются совершенно по-иному. Так, композиторы *Ноябрьской группы (Novembergruppe)*, названной в честь немецкой Ноябрьской революции 1918 г. — Х. Эйслер и С. Вольпе — обращаются в равной степени и к жанру песен для агитбригад, используя в них даже тексты В. Ленина и В. Маяковского, и к сложным жанрам инструментальной музыки, экспериментируя с новейшими средствами музыкального языка, в том числе и с додекафонией. Линия эстетического противостояния в Германии конца 20-х — начала 30-х годов проходила скорее не между «песней и додекафонией», а между радикализмом «политической музыки» композиторов *Novembergruppe* и «умеренно-прогрессивной» воспитательно-педагогической «прикладной музыкой» (*Gebrauchsmusik*) П. Хиндемита.

Однако, для пришедшего власти в 1933 г. гитлеровского правительства все эти различия оказались абсолютно несущественными. На проводившейся в 1938 г. выставке *Entartete Musik (Вырождающаяся музыка, или, более точный перевод, «дегенеративная музыка»)* Хиндемита наряду с Вольпе, Эйслером, Шенбергом и многими другими композиторами оказались в одном списке враждебных народу «вырожденцев», а такие стили как, например, джаз и неоклассицизм были признаны (почти в унисон с советской пропагандой) «упадочным искусством». Впрочем, к тому времени ни одного из обвиняемых в культур-большевизме композиторов в Германии уже не было — все они давно были вынуждены покинуть страну. Интересно, что даже те из них, кто питал горячие политические симпатии СССР, эмигрировали совсем в другом направлении — все они оказались в США. В середине 30-х Эйслер еще пытался объединить композиторов-антифашистов, *Международное общество современной музыки (МОСМ)*, *Международное музыкальное бюро Коминтерна* (президентом которого он стал в 1935 г.) и *Союз советских композиторов* в единый антифашистский культурный фронт со столицей в Москве. Частый гость СССР, Эйслер выражал готовность даже пригласить Шенберга в Москву для преподавательской деятельности.

Этим планам не суждено было сбыться. Причин тому несколько. Одна из них — претензии коммунистов на руководство в *МОСМ*. В результате провала этих попыток СССР так и не стал членом этой авторитетной организации*****, четко обозначив и предопределив на многие десятилетия свою музыкально-культурную изоляцию.

Другая причина — опубликованная в 1936 г. в *Правде* знаменитая статья *Сумбур вместо музыки*, которая была направлена не только против *Леди Макбет* Дмитрия Шостаковича, но и против всего новаторского в искусстве. Эта статья надолго определила крайне консервативную советскую политику в области культуры. Так, в конце 30-х годов двери перед авангардом захлопнулись с обеих сторон, и для художника оставался небольшой выбор — либо прямая эмиграция, либо внутренняя политическая оппозиция, в обеих странах вдвойне мучительная в условиях предвоенного времени. Сочинения Дмитрия Шостаковича и Карла Хартмана этого периода — гениальные образцы не только композиторского подвижничества, но и акты гражданского мужества. Представленные в одной программе фестиваля, они родственны друг другу своей возвышенно-скорбной патетикой. Квнтет Шостаковича продолжает развивать чисто инструментальными средствами напряженную лирику *Леди Макбет*, обогащая стилистическую палитру элементами необарокко. *Concerto Funebre* Хартмана — скорбный отклик

оставшегося в фашистском государстве композитора на начало Второй мировой войны.

Вопреки известному выражению «когда говорят пушки...» музы композиторов громко звучали и во время войны. Легендарная симфоническая триада Шостаковича не должна заслонять от нас и другие шедевры, написанные в это время — его же Фортепианное трио, квартеты Мясковского, сонаты Прокофьева, а так же «прерванные песни» композиторов, погибших в фашистских концлагерях или на полях военных сражений.

Сочинения военного времени завершают первую часть проекта «Россия-Германия: страницы музыкальной истории». Вторая его часть, посвященная музыке одной из самых интересных и парадоксальных эпох — второй половине XX века, будет проведена в 2003 году.

Владимир Тарнопольский, автор проекта

*Вхутемас — Высшие государственные художественно-технические мастерские (Москва, 1920 -1930). Вхутемас готовил художников нового типа, способных работать не только в традиционных видах искусств, но и в создании всей предметной среды, окружающей человека (предметы быта, орудия труда и пр.). Во Вхутемасе впервые в мире были созданы основы системы подготовки художников-конструкторов и дизайнеров, основанной на сочетании научных и художественных дисциплин.

**Баухауз (Bauhaus)-Высшая школа строительства и художественного конструирования (Hochschule für Bau und Gestaltung), (Веймар,1919 — Дессау,1933), учебное заведение и архитектурно-художественное объединение. Руководители Баухауза ставили целью эстетическое осмысление новых материалов и конструкций, осознание специфической красоты функционально обусловленных форм предметов, создаваемых в условиях современного машинного производства.

***АСМ — Ассоциация современной музыки (1924-1932), творческая организация, созданная как отделение Международного общества современной музыки. В ее состав входили Д. Шостакович, Г. Попов, Л. Половинкин, Н. Мясковский и др. Деятели АСМа организовывали концерты из произведений ведущих российских и зарубежных композиторов, издавали журнал «Современная музыка».

****РАПМ — Российская ассоциация пролетарских музыкантов (1923-1932), музыкально-общественная организация, созданная по инициативе группы музыкантов-коммунистов. Среди наиболее известных ее членов — В. Белый, А. Давиденко, М. Коваль и др. Печатные органы — «Музыка и Октябрь», «Пролетарский музыкант» и др.

*****Членство России в Международном обществе современной музыки было восстановлено только в 2001 году благодаря многолетним усилиям Центра современной музыки Московской консерватории — организатора настоящего фестиваля

ПЕЙЗАЖ ПОСЛЕ БИТВЫ

Музыкальный авангард России и Германии во второй половине XX века.

Размышляя об эволюции музыкального авангарда в России и Германии во второй половине XX столетия, следует иметь в виду, что речь идет о культурах не двух, а четырех стран — СССР, ГДР, ФРГ и России, в каждой из которых складывались

различные, часто совершенно противоположные условия для развития новой музыки.

В СССР определяющей официальной установкой надолго стали решения печально известного Постановления ЦК ВКП(б) 1948 года, направленные на борьбу с так называемым формализмом. Формалистами были объявлены практически все наиболее известные советские композиторы — Дмитрий Шостакович, Сергей Прокофьев, Николай Мясковский, Арам Хачатурян, Гавриил Попов, Виссарион Шебалин, а исполнение многих их сочинений было фактически подвергнуто запрету.

Аналогичной обструкции был подвергнут также ряд крупнейших писателей, разоблачены и разгромлены «буржуазные лженауки» — генетика и кибернетика, поставлена точка в «дискуссиях» по вопросам языкознания и философии, раскручены кампании по борьбе с космополитизмом и «низкопоклонством перед Западом».

Корни перманентного конфликта между властью и творчеством, который длился на протяжении всей 70-летней истории Советского Союза, уходят в мифологические постулаты коммунистической идеологии о построении социально однородного, бесклассового общества, в котором, соответственно, должна существовать и единая для всех «универсальная» культура, переводящая «высокое» в общедоступное, индивидуальное во всеобщее, национальное в интернациональное. Призывы власти сформировать новый стиль новой эпохи — соцреализм, который «должен опираться на все лучшие достижения мировой культуры», в реальности обернулись канонизацией особой разновидности эклектики, где коммунистическая идейность сочеталась с классическими формами, романтическим пафосом и национальным декором.

Очень скоро сталинские методы работы с творческой интеллигенцией стали успешно осваиваться властями других стран социалистического блока и, в первую очередь, Восточной Германии (с 1949 года — ГДР). Уже в 1951 году в ГДР развернулась кампания против «формализма» в искусстве. Прежде всего она коснулась наиболее крупных художников — вернувшихся в 1948 году из американской эмиграции Ханса Эйслера и Пауля Дессау. Сокрушительной критике в духе ждановско-сталинского Постановления была подвергнута опера Дессау *Осуждение Лукулла* по Бертольду Брехту, а Эйслер в 1953 году, уже являясь автором государственного гимна ГДР, партийной кантаты и сотен массовых песен, вынужден был обратиться в ЦК Соцпартии Германии с самобичующим письмом о собственных творческих ошибках, в чем-то очень напоминающим недавнюю самокритику Шостаковича на совещании в ЦК ВКП(б).

Любопытно, что первоначально власти Восточной Германии приглашали на «должность государственного композитора» Карла Амадеуса Хартмана, едва ли не единственного крупного композитора-антифашиста, не эмигрировавшего из Германии во время нацизма. Но глубоко чуждый какой-либо идеологии, Хартман ответил отказом и только тогда внимание властей было обращено к более противоречивой фигуре — автору песен сопротивления, но в то же время и додекафонных опусов Эйслеру.

Совсем иначе развивалась ситуация в Западной Германии (с 1949 года - ФРГ). После национального краха 1945 года проблема ответственности культуры здесь ставилась не менее остро, но главное — совсем в другом аспекте. Здесь не было

стремления актуализировать современное искусство через обанкротившийся популизм, так называемую «демократизацию» стиля и упрощения языка. Наоборот, послевоенное поколение вступало в жизнь с радикальным отрицанием любых традиций, которые отождествлялись в его сознании с недавней нацистской пропагандой. При этом главный удар пришелся по таким излюбленным всеми тоталитарными режимами эстетическим категориям как «национальный дух», «отечественные традиции», «романтический пафос». На несколько десятилетий эти темы в Германии оказались едва ли не табуированными. Однако и отстраненная объективность неоклассицизма также была очень скоро отринута молодыми в силу его вторичности и равнодушной дистанцированности от актуальных реалий жизни.

Новая эстетика выковывалась не в стенах традиционных государственных институций, вроде консерваторий, или высших школ музыки, а в альтернативных экспериментально-творческих центрах, важнейшим из которых для нескольких поколений композиторов стали основанные в 1946 году в Дармштадте Интернациональные курсы новой музыки (здесь следует обратить внимание на определение «интернациональный», которое в послевоенной Германии стало своеобразной политической программой).

В то самое время, когда в СССР и ГДР шли парадные дискуссии о народности и партийности в искусстве, в провинциальном Дармштадте молодые музыканты из разных стран искали новые точки опоры для нового искусства новой эпохи. Подобно тому, как послевоенная Европа отстраивалась заново на руинах старого, небольшая группа композиторов, отбросив обломки скомпрометированных историей традиций, начинала практически с чистого листа, на котором вычерчивала новые «объективные» формулы музыкального искусства.

Это был своего рода суд послевоенного поколения над историей.

В основе нового композиторского мышления лежала идея систематизации музыкальных параметров. То, что раньше определялось как «средства музыкальной выразительности» — гармония (звукорядность), ритм, динамика, тембр — теперь осмысливалось в качестве нейтральных элементов текстовой структуры, которые выстраивались композитором в специальные ряды-серии (отсюда и название композиторской техники — сериализм). Ротации этих серий и полифония различных параметров звука предопределяли всю структуру сочинения. Первыми сериальными композициями стали написанные во время проведения дармштадтского фестиваля 1949 года *Четыре ритмических этюда* для фортепиано Оливье Мессиана (точнее, один из них, 1949), а также созданные несколько позднее *Полифония X* Пьера Булеза (1951), *Kreuzspiel* Карлхайнца Штокхаузена (1951) и *Incontri* Луиджи Ноно (1955).

Отправной точкой для поисков в этом направлении послужила шенберговская додекафония. Сам Арнольд Шенберг получил не только приглашение преподавать на курсах, но и предложение поселиться в замке Кранихштайн, где эти курсы проводились. Возвращение мэтра в Германию однако так и не состоялось, а уже через полгода после его смерти (1951) Булез в своей довольно жесткой статье «Шенберг умер» объявляет, что после открытия додекафонии Шенберг вел свои поиски в ложном направлении. Спустя еще два года новое поколение молодых, и среди них три будущих лидера авангарда — Ноно, Булез и Штокхаузен — заявляют о своей приверженности идеям Антона Веберна, одного из самых скромных и

«неуспешных» учеников Шенберга. Именно в Веберне они видят первопроходца сериализма.

Такое революционное отрицание всего того, что еще вчера считалось самым передовым, становится характерной чертой не только Дармштадта, но и отличительным признаком всего авангарда 50-х (этот процесс был блестяще предугадан Теодор Адорно в его *Философии новой музыки*, 1949). Так, всего лишь через несколько лет после объявления сериализма «самым передовым» творческим методом, в Дармштадте происходит раскол в связи с различным отношением к новому принципу индетерминизма (случайности) в композиции. Если первые алеаторические сочинения европейского авангарда — *Klavierstück XI* Штокхаузена (1956) и *Третья фортепианная соната* Булеза (1957) — при всей их новизне, все же явились плодами развития сериальных идей, то опыты Джона Кейджа основывались на совершенно другом — принципиально иррациональном фундаменте, что вызвало резкую критику со стороны Ноно.

Однако в самом начале 60-х этот непримиримый спор практически утрачивает свою актуальность вследствие яркого и неожиданного прорыва совершенно новых идей. Дьёрдь Лигети в своих *Атмосферах* (1961) разрабатывает новую технику микрополифонии, которая, нивелируя выразительность каждой отдельной инструментальной линии, выдвигает на первый план сонорные аспекты музыки. Маурисио Кагель, напротив, сосредотачивая свое внимание на тех побочных элементах музыкального исполнительства, которые никогда ранее не брались композиторами в расчет — жесты, движения, костюмы, условия сцены, пояснительные тексты, — приходит к пониманию сочинения, как своего рода инструментального театра (*Sur scene*, 1960). Бернд Алоиз Циммерман декларирует идею о шарообразности времени — одновременном присутствии прошлого и будущего в настоящем и в таких сочинениях как опера *Солдаты* (1960) и *Реквием* (1969) разрабатывает метод стилистического плюрализма (полистилистики).

Характерно, что на каждом новом витке эволюционной спирали авангарда за пределами «прогрессивного» оказывались многие крупные композиторы, не принимавшие очередную «смену вех» и потому попадавшие в поле весьма агрессивной критики. Здесь уже говорилось о булезовской ревизии идей Шенберга, но в этом же ряду в разное время оказывались также Пауль Хиндемит, Ханс Вернер Хенце, Бернд Алоиз Циммерман и другие представители так называемого «умеренного авангарда». Этот процесс интенсивного обновления и непрерывного состязания идей способствовал постепенному ослаблению «групповой тирании» авангарда 50-х и формированию более широкого стилистического спектра, отразившего общий процесс «либерализации» музыкального авангарда 60-х.

Поворотным событием в культурной жизни послевоенной Европы стал 1968 год — год леворадикальных волнений студенческой молодежи на Западе с одной стороны и ввода советских танков в Прагу — с другой. Вторжение новой политической реальности стало толчком к очередной радикализации творческих идей, импульсом к преодолению всех типов художественных условностей и конвенций, детерминированных социумом, историей или традицией. Скандальная отмена премьеры оратории Хенце *Плот Медузы* (посвященной Че Геваре) отразила внешнюю сторону этих событий. Внутренне они подхлестнули новый глубокий пересмотр ресурсов музыкального языка. Именно в эти годы Хельмут Лахенман формулирует свою «эстетику отказа», предполагающую уход от традиционно «предоформленного» музыкального материала, и обращается к идее темброво-шумовой «инструментальной конкретной музыки» (*musique concrete instrumentale*);

Дитер Шнебель активно работает с «до-речевыми» фонемами человеческого голоса; Николаус Хубер погружается в стихию архаической ритмики.

Но уже в следующем поколении немецких композиторов (Вольфганг Рим, Манфред Троян, Ханс-Ю.фон Бозе, Вольфганг Швайниц) максималистские идеи рубежа 70-х не находят своего понимания. Преодолев антиромантический комплекс раннего авангарда, но не отказавшись от многих его открытий, они вновь апеллируют к эмоциональной экспрессии неоромантизма и «узнаваемым» формам музыки.

Ключевая роль в развитии авангарда 70-80-х годов принадлежит многочисленным ансамблям новой музыки, процесс возникновения которых постепенно приобрел масштабы настоящего движения. Эти ансамбли активно стимулировали создание новых сочинений и в известном смысле предопределяли их эстетическую программу. Среди пионеров этого движения следует назвать франкфуртский Ensemble Modern и лейпцигский Neue Musik Hans Eisler ансамбль. В России таким коллективом стал Ансамбль солистов Большого театра, деятельность которого способствовала преодолению жестких культурных границ между Востоком и Западом.

ФРГ во второй половине XX века превратилась поистине в Мекку мирового музыкального авангарда и в этом отношении ее трудно сопоставлять и с Россией, и с ГДР. Колоссальная музыкальная инфраструктура этих стран, включавшая большое количество оркестров, концертных организаций и музыкально-образовательных учреждений была чрезвычайно эффективной в сфере развития исполнительского творчества, но — в силу искусственных идеологических ограничений — весьма консервативной в области композиторского образования.

О степени этого консерватизма дает представление только один пример — в 50-е годы для того, чтобы получить в библиотеке Московской консерватории партитуру *Петрушки* Стравинского, необходимо было оформлять специальное разрешение ректора. Идеологическая война в музыке проявлялась в непримиримой борьбе «за социалистическую терцию». «Додекафония — это какофония!» объявил Хрущев на встрече с деятелями искусства в 1962 году. Неудивительно, что в России даже после развенчания культа личности Сталина (1956) и наступления эпохи так называемой «хрущевской оттепели», почти вплоть до горбачевской перестройки (1985) едва ли ни каждое сочинение, написанное «новым» языком, сопровождалось идеологической проработкой и серьезными ограничениями на исполнение.

Подобно тому, как общественно-политическая система страны на протяжении всего XX века так и не смогла выработать механизм нормальной смены поколений политической власти, в искусстве естественный диалог поколений, каждое из которых несло идеи своего времени, так и не обрел легитимности и рассматривался едва ли не как проявление политического диссидентства. Так политическая стагнация трансформировалась в заскорузлую художественно-эстетическую рутину, а процесс естественной эволюции в искусстве достигался ценой почти героического стоицизма отдельных художников.

Развитие русского послевоенного авангарда началось во второй половине 50-х. Первое додекафонное сочинение датируется 1956 годом (*Musica stricta* для фортепиано А. Волконского), а в 1963-64 годах появилась уже целая группа сочинений, где использовалась сериальная техника (*Первая симфония* Арво Пярта, *Итальянские песни* Эдисона Денисова, *Музыка для фортепиано и камерного оркестра* Альфреда Шнитке и др.). В плане освоения новых

композиторских техник новая русская музыка шла «вдогонку» за западным авангардом, однако уже очень скоро она обрела собственное лицо. Пожалуй, самого широкого международного резонанса среди российских сочинений этого времени удостоилась кантата Денисова *Солнце инков* (1964), исполнявшаяся во всем мире самыми известными музыкантами, но вызвавшая бурную критику в отечественном Союзе композиторов и острую дискуссию в журнале «Советская музыка».

Авангардное движение в России было весьма малочисленным (к уже названным композиторам необходимо добавить имена Николая Каретникова, Софии Губайдулиной, Сергея Слонимского, Родиона Щедрина, Николая Сидельникова, Романа Леденева, Бориса Тищенко, а также киевлян Валентина Сильвестрова, Леонида Грабовского и др.), но оно, тем не менее, всегда составляло заметный творческий и даже «политический» противовес «генеральной» художественной линии. Этот политический аспект, с одной стороны, крайне осложнял организацию концертов новой музыки в России, однако, с другой — способствовал гораздо большему, нежели на Западе, интересу к музыкальному авангарду со стороны самой широкой публики.

Расшатывание искусственных догм соцреализма в 60-70-е годы было прерогативой не только авангарда. В русском искусстве этого времени ярко проявилась и противоположная тенденция — возвращение к «первоистокам», обращение к чистому фольклору. В литературе возникло направление «деревенской прозы», в музыке эта же тенденция проявилась в творчестве композиторов «новой фольклорной волны». До определенной поры оба этих течения — авангардное и неофольклорное — объединяло противостояние художественному официозу, так что иногда эти тенденции даже органично пересекались в одном сочинении (*Плачи* Денисова, 1966; *Русские сказки* Сидельникова, 1968). В последующие десятилетия эти линии творчества, олицетворявшие «западное» и «почвенное» в русской культуре, радикально разошлись.

С середины 60-х — начала 70-х годов ключевыми фигурами российского авангарда становятся представители знаменитой «московской троицы» — Эдисон Денисов, Альфред Шнитке, София Губайдулина. Премьеры их сочинений определяли главную событийную канву текущей музыкальной жизни, а переполненные концертные залы становились новой формой социальной демонстрации, своего рода знаком солидарности интеллигенции и в молчаливом противостоянии коммунистическим властям. Прежняя система прямых идеологических запретов в брежневскую эпоху трансформировалась в более мягкие и изощренные формы вытеснения «проблемных» артефактов на периферию или за кордон. Так еще в 1974 году, задолго до Андрея Сахарова, «подальше от Москвы» — в Горький — была «сослана» Первая симфония Шнитке, премьеры которой стала своеобразной точкой отсчета в культурной жизни 70-х. Такая беспринципная либерализация брежневской системы определялась известной формулой «казнить нельзя помиловать».

С другой стороны, выраженный «политический аспект» советского авангарда вызывал повышенный интерес со стороны западных фестивалей и оркестров. Показательно, что большинство первых исполнений наиболее значительных сочинений этого времени проходило сначала за границей, чаще всего в Германии и Франции.

Особые условия советского общества во многом предопределили и иное направление эволюции авангарда в России 70-80-х. В отличие от своих западных коллег, для которых сущность авангарда заключалась в радикальном уходе от конвенциональности музыкального языка и, следовательно, в преодолении негативной «зависимости» от публики, в бескомпромиссном отказе от всех проявлений привычного (вспомним хотя бы известное определение Хельмута Лахенмана «красота — это отказ от привычки»), русские композиторы были ангажированы социумом на восстановление утраченной духовной коммуникации.

Послевоенный авангард являлся в России не только и не столько символом наступающей новой эпохи, сколько социальным знаком интеллектуальной и творческой свободы, средством консолидации духовной оппозиции общества. Отсюда — специфическое для советской музыки и не характерное для западного авангарда применение новейших средств в более доступных для аудитории конвенциональных жанрах и формах, опора на традиционную выразительность слова и разного рода символику. Отсюда — гораздо более ярко и однозначно выраженная «историчность» и ретроспективность русского постмодерна, тяготеющего к этическим и религиозным проблемам, видящего альтернативу несовершенному и трагическому «сегодня» не в неизбежной правоте будущего, а в непреходящих ценностях «вечного».

В самой западной стране социалистического лагеря — ГДР — прививаемая «советская» модель государственного устройства не породила, однако, столь глубокого застоя в сфере музыкальной политики. Не последнюю роль здесь сыграла непосредственная близость ФРГ, находившейся в зоне уверенного радио- и телеприема.

Достаточно просмотреть репертуар симфонических оркестров и, особенно, оперных театров, чтобы убедиться в том, какую большое значение в концертной жизни ГДР имела современная музыка. Так, на сцене Deutsche Oper — в первом же послевоенном сезоне (1955) — был поставлен берговский *Воцек*, что в послевоенный период не смог осуществить ни один российский оперный театр. В ГДР не только исполнялась музыка Хенце и Ноно, эти мастера в силу их «левых» убеждений, неоднократно приглашались для проведения мастер-курсов в г. Цойтене (близ Берлина) и оказали заметное влияние на формирование новой композиторской школы ГДР.

В истории двух Германий есть печальная дата, которая резко обозначила культурный и политический разлом между двумя странами. Это возведение 13 августа 1961 года Берлинской стены, которая разделила на две части не только немецкую столицу, но и всю Европу. С этого момента все контакты между двумя Германиями, в том числе и культурные, были крайне ограничены.

Если еще в 1959 году Фридрих Гольдман, восемнадцатилетний студент-композитор из Дрездена, имел возможность приехать в Дармштадт для участия в семинаре, проводимом Штокхаузеном, то уже через месяц после возведения стены, в сентябре 1961, почтенный профессор композиции Рудольф Вагнер-Регени, один из столпов музыки ГДР, горько сетует в письме своему старому другу западногерманскому композитору Готфриду фон Айнему на то, что теперь он не может приехать даже в Западный Берлин, а все письма из-за границы к нему почему-то не доходят.

Из ныне опубликованной переписки между композиторами двух Германий того времени можно почерпнуть много любопытных фактов. Для российского читателя, хорошо знакомого с яркими образцами уничижительной критики «упадочного западного искусства» (например, по одной из знаковых книг того времени «О музыке живой и мертвой» Г. Шнеерсона), будет небезынтересно узнать «симметричное» мнение Карлхайнца Штокхаузена о советской музыке, с которой он познакомился на одном из концертов в Варшаве в 1959г. В письме к Фридриху Гольдману он пишет о своих впечатлениях: «Это был невероятный плюш из какого-то далекого заплесневелого XIX века, к тому же еще третьеклассный, без элегантности и масштабности, с которыми у нас ассоциируется эта эпоха: мелкобуржуазная, помпезная, слащавая музыка. Если слово «декадентство» может быть где-либо употребимо, то именно в этой связи: в странах, исповедующих прогресс цивилизации, культурная практика подобного любования трупами все еще существует».

Подобного рода взаимные «приговоры» станут постоянным фоном сосуществования двух культур в эпоху «холодной войны». И политически, и эстетически новая музыка Восточной Германии формировалась под воздействием этих двух полюсов в условиях замкнутого Стеной культурного пространства. Парадоксально, однако, что после самоизоляции ГДР, внутренняя ситуация в стране стабилизировалась, а острота идеологических дискуссий заметно спала.

В 60-е годы главной творческой проблемой композиторов Восточной Германии стало несколько запоздалое изучение и использование серийной техники. При этом новейшие композиторские проблемы — открытые формы и алеаторика, театрализация и хэппининги, сонорика и вокальная фонетика — оставались в основном вне сферы творческих интересов большинства композиторов ГДР или становились известными с большим опозданием, когда эти идеи уже были блестяще разработаны их зарубежными коллегами.

Развитие новой музыки в ГДР в 60-70 годы связано, в первую очередь, с такими именами как Пауль-Хайнц Диттрих, композиционным методом которого стало перенесение в область инструментальной музыки структурных особенностей поэтических текстов; Георг Катцер, выступающий против любых эстетических догм, смешивая в постмодернистски игровом ключе коллажную технику и сериализм; Зигфрид Маттус, стиль которого эволюционировал от экспериментов с альтернативными системами звуковысотной организации в 60-е годы до небарочных форм в конце 70-х. В 80-е, когда авангард Западной Германии переживал некоторый откат к неоромантизму, представители молодого поколения Восточной Германии — Фридрих Гольдман, Удо Циммерман, Фридрих Шенкер и другие, — блестяще усвоив технические новшества своих западных коллег, сумели найти свои индивидуальные пути и к началу 90-х заняли достойное место в ряду интереснейших композиторов Германии.

Русская музыка 90-х годов также вступила в совершенно новый этап своего развития. Процессы, происходившие здесь в последнее десятилетие века, во многом симметричны эпохе 20-х: тот же глубокий социальный разлом в обществе, та же массовая эмиграция интеллигенции, то же размежевание на группы по творческим и идеологическим позициям и попытки наладить новое «нормальное» течение музыкального процесса, наконец, столь же скорое расставание с иллюзиями.

Новые творческие инициативы и организационные начинания этого периода очерчиваются в основном началом десятилетия. В 1990 году, на закате существования СССР группа композиторов среднего поколения объявляет об образовании Ассоциации современной музыки (АСМ-2) и одноименного ансамбля, оппозиционных традиционалистской линии Союза композиторов. В своем первоначальном виде АСМ просуществовала недолго — распад СССР и массовая эмиграция ее членов автоматически трансформировали эту организацию в одну из секций Союза композиторов Москвы, однако ее деятельность оставила яркий след в истории последних лет советской музыки. В эти же годы происходит заметное концептуальное обновление известных фестивалей *Московская осень* и *Альтернатива*.

В 1993 году в Московской консерватории организуется *Центр современной музыки*, целью которого стало формирование новой инфраструктуры, охватывающей все аспекты функционирования современной музыки — от учебной до фестивально-концертной. Так, в том же году при консерватории создается ансамбль *Студия новой музыки*, а с 1994 ежегодно проводится международный фестиваль современной музыки *Московский Форум*. Все эти акции были призваны интегрировать русскую музыку в общеевропейский культурный контекст.

Рубеж 90-х годов — время постперестроечного бума, падения Берлинской стены, открытия России миру. Только в одной Германии прошло несколько крупных фестивалей «с русским акцентом» — в Дуйсбурге, Франкфурте, Берлине, Кельне. В свою очередь, в России было проведено два крупных фестиваля новой немецкой музыки (1989-1990, 1995).

Однако вопреки ожиданиям обретение Россией демократии не завершилось моральным подъемом. Перестав быть «орудием» в холодной войне и атрибутом государственного престижа, современная музыка в России была полностью «отделена от государства». Музыкальная индустрия страны в 90-е оказалась разрушенной: практически перестала существовать прежде разветвленная сеть концертных организаций, на грань выживания были поставлены Союз композиторов, музыкальные издательства, канула в Лету фирма грамзаписи *Мелодия* со всеми ее уникальными фондами, развалилась система защиты авторских прав.

Принцип отношений между государством (в лице Министерства культуры) и творческими коллективами хорошо иллюстрирует многолетний опыт Центра современной музыки — организатора настоящего фестиваля. За десять лет его деятельности ни один проект, ни один концерт, даже ни одно сочинение молодого композитора не получили ни одного рубля государственной поддержки, при том, что многие из них представляли музыку нашей страны на престижнейших международных фестивалях и форумах. Даже такое важное событие как вступление России в Международное общество современной музыки (2001) — своего рода музыкальную ООН — оказалось за пределами «государственного интереса».

Современная музыка России по-прежнему существует «вопреки», а не «благодаря», правда совсем уже по другим причинам. По сей день большинство значительных премьер российских композиторов проходит на Западе. Перечислим только крупнейшие оперные проекты Дмитрия Смирнова, Николая Корндорфа, Николая Каретникова, Александра Кнайфеля, о которых на родине практически нет никакой информации. В отличие от 70 — 80-х годов эти сочинения в России так и

не прозвучали, оставшись событиями музыкальной жизни Германии, Англии, Франции или Голландии.

В этой ситуации вынужденным выходом для многих композиторов и исполнителей стала эмиграция. Уже в 1995г. на российско-германском симпозиуме, проходившем в рамках фестиваля *Московский форум*, профессор Юрий Холопов сокрушенно констатировал: «Из России уехала целая музыкальная культура». Если в первой половине 90-х годов этот процесс затронул в основном композиторов старшего и среднего поколения (Альфред Шнитке, София Губайдулина, Эдисон Денисов, Родион Щедрин, Леонид Грабовский, Николая Корндорф, Елена Фирсова, Дмитрий Смирнов, Александр Раскатов, Владислав Шуть, Василий Лобанов и др.), то во второй половине 90-х — усилился отток молодежи. Интересно отметить, что в отличие от многих своих старших коллег-эмигрантов, эволюционировавших в сторону большей ясности и «просветления» стиля, живущие ныне на Западе молодые композиторы ориентированы на идеи и принципы более радикального крыла авангарда, тяготеющего скорее к «новой сложности».

Массовый «исход» 90-х заметно повлиял на внутреннюю творческую ситуацию в композиторской среде, изменив сложившийся баланс позиций и переставив многие акценты. Новая установка на упрощение музыкального языка и стилевую редукцию, отразившая в известном смысле капитуляцию перед сложностями современного композиторского письма и проблемой индивидуального стиля, обозначили также существенное изменение эстетических ценностей и приоритетов. На смену элитарной изоциренности новейших европейских техник приходит «новая простота» минимализма и ироническая эпатажность демократичного инструментального театра и музыкального перформанса.

Музыка России и Германии во второй половине века развивалась во многом в противоположных направлениях. Парадоксально однако, что при этом их всегда объединяло по-разному выраженное обостренное чувство исторического времени — Германия стремилась преодолеть свою историю, а Россия — вернуться к ней.

«XX век Россия проиграла», - писал Александр Солженицын. Но сложная диалектика российских побед и поражений никогда не позволяет ставить точку, особенно если учесть, что Россия всегда жила и живет не столько своей сегодняшней реальностью, сколько своим потенциалом будущего.

Ирина Сниткова

Владимир Тарнопольский, автор проекта

Программы концертов

КОНЦЕРТ 1: 20-Е ГОДЫ. КОНСТРУКТИВИЗМ

1 марта 2002

Сергей Прокофьев Увертюра op.42 (1926)

Пауль Хиндемит Камерная музыка № 2 для фортепиано и 12 инструментов (1924)

Sehr lebhafte Achtel
 Sehr langsame Achtel
 Kleines Potpourri: Sehr lebhafte Viertel
 Finale: Schnelle Viertel

Владимир Дешевов Рельсы (1926), переложение для ансамбля Владислава Сойфера
 Алексей Животов Фрагменты для нонета (1929)

* * *

Леонид Половинкин Телескоп II (1928), переложение для ансамбля Владислава Сойфера
 Александр Мосолов Завод. Музыка машин (1926)

КОНЦЕРТ 2: ВПЕРЕД К ДОДЕКАФОНИИ

8 апреля 2002
 Херберт Аймерт Пять пьес для струнного квартета (1925)
 Арнольд Шенберг Серенада для ансамбля op. 24 (1923)

* * *

Ефим Голышев Струнное трио «Zwölfondauer-Musik» (1914)
 Николай Рославец Камерная симфония № 1 op. 42 (1927)

КОНЦЕРТ 3: МЕЖДУ ПЕНИЕМ И МЕЛОДЕКЛАМАЦИЕЙ

22 апреля 2002
 Арнольд Шенберг Лунный Пьеро. Трижды семь стихотворений Альбера Жиро для голоса
 и ансамбля (1912)

* * *

Ханс Эйслер Palmström (Упражнения на 12-тоновые ряды) для голоса и ансамбля (1924)

Венера-Пальмштрём
 Ноктюрн
 L'art pour l'art
 Весенняя песня висельника
 Куплет обойного цветочка

Владимир Ребиков Вокальные мелодекламации на стихи А.Апухтина

Астры
 Полночь
 Одиночество

Антон Аренский
 Мелодекламация «Как хороши, как свежи были розы» на стихотворение в прозе И.
 Тургенева
 Ханс Эйслер Газетные вырезки для голоса и фортепиано (1926)
 Александр Мосолов Четыре газетных объявления (1926), переложение для голоса и
 ансамбля Э. Денисова (1981)

* * *

Игорь Стравинский Сказка о солдате, сюита для чтеца и ансамбля (1918)
 русская версия на основе сказок А. Афанасьева — Алла Кессельман (2002)

КОНЦЕРТ 4: «ВЫРОЖДАЮЩЕЕСЯ ИСКУССТВО» В ГЕРМАНИИ И СССР — ДЖАЗ

5 июня 2002

Пауль Хиндемит Камерная музыка № 1 для 12 солистов (1921)

Карл Хартман Джаз-токатта и фуга для фортепиано (1928)

Игорь Стравинский Рэгтайм для 11 инструментов (1918)

* * *

Пауль Хиндемит 1922, сюита для фортепиано (1922)

Эрвин Шульхоф

Джаз-соната (Hot-Sonate) для саксофона и фортепиано (1930)

Дмитрий Шостакович Джаз-сюита № 1 для камерного ансамбля (1934)

КОНЦЕРТ 5: «ВЫРОЖДАЮЩЕЕСЯ ИСКУССТВО» В ГЕРМАНИИ И СССР — НЕОКЛАССИЦИЗМ

21 сентября 2002

Гавриил Попов Камерная симфония (1927)

Moderato cantabile

Scherzo

Largo

Finale

Игорь Стравинский Концерт in Es «Dumbarton Oaks» для камерного оркестра (1938)

Tempo giusto

Allegretto

Con moto

Пауль Хиндемит Концертная музыка для фортепиано, медных духовых и двух арф (1930)

Ruhig gehende

Lebhaft

Sehr ruhig. Variationen

Mässig schnell, kraftvoll

КОНЦЕРТ 6: МУЗЫКА ПОЛИТИЧЕСКОЙ ОППОЗИЦИИ

4 ноября 2002

Дмитрий Шостакович Фортепианный квинтет (1940)

Прелюдия. Lento

Фуга. Adagio

Скерцо. Allegretto

Интермеццо. Lento

Финал. Allegretto

Ханс Эйслер Камерная симфония (1940)

Инвенция

Хоральная обработка

Скерцо

Этюд
Финал

Карл Хартман Траурный концерт для скрипки с камерным оркестром (1939)

Introduction (Largo)
Adagio
Allegro di molto
Choral (Langsamer Marsch)

(исполняются без перерыва)

КОНЦЕРТ 7: МУЗЫКА ЭМИГРАЦИИ

20 ноября 2002

Стефан Вольпе

(Германия – Палестина – США) Квартет для саксофона, трубы, ударных и фортепиано (1950-54)

Пауль Хиндемит

(Германия – США) A Frog he went a-courting, вариации на старинную английскую детскую песенку, для виолончели и фортепиано (1941)

Мечислав Вайнберг

(Польша – СССР) Фортепианный квинтет (1944)

Moderato con moto
Allegretto
Presto

* * *

Филипп Гершкович

(Румыния – Австрия – СССР – Австрия) Три песни на стихи Иона Барбу для голоса и фортепиано (196?)

На краю вечера

Соединение

Святое дерево

Арнольд Шенберг

(Австрия – Германия – США) Ода Наполеону для чтеца, струнного квартета и фортепиано, текст Лорда Байрона (1942)

КОНЦЕРТ 8: МУЗЫКА ВОЕННОГО ВРЕМЕНИ

16 декабря 2002

Николай Мясковский Струнный квартет № 9 (1943)

Allegro inquieto
Andante appassionato
Allegro con brio

Сергей Прокофьев Соната № 8 для фортепиано (1944)

Andante dolce
Andante sognando
Vivace

Виктор Ульман Струнный квартет № 3 (1943)

Allegro moderato
Presto
Tempo I
Largo
Rondo-Finale

(исполняется без перерыва)

* * *

Дмитрий Шостакович Фортепианное трио № 2 (1944)

Andante
Allegro con brio
Largo
Allegretto

Арнольд Шенберг Уцелевший из Варшавы (1947),
переложение для чтеца, мужского хора и ансамбля