

DOI: 10.33398/2224-0926-2019-31-1
УДК 78.072.2

Назар Скрипник
<https://orcid.org/0000-0001-5779-8242>

«ЗАНЕПАД» ПІСЛЯВОЄННОГО МУЗИЧНОГО АВАНГАРДУ В РЕФЛЕКСІЇ РАДЯНСЬКОГО МУЗИКОЗНАВСТВА

Мета роботи – окреслити один із ключових міфів радянського музикознавства про «другу хвилю» музичного авангарду, а саме твердження про безальтернативність контравангардного напрямку в новій класичній музиці «капіталістичного» світу після кризи серіалізму, а також розвінчати цей міф. **Методологія.** Для досягнення відповідного наукового результату у статті використані такі методи, як історичний (для окреслення реального стану західноєвропейського музичного авангарду після кризи серіалізму, композиторів, які працювали у контравангардному і поставангардному напрямках), компаративний (для порівняння запропонованої радянським музикознавством версії розвитку нової класичної музики «капіталістичного» світу із історично підтвердженими фактами) та комплексний (для узагальнення чинників та аспектів досліджуваного явища). **Наукова новизна.** Вперше в українському музикознавстві розглянута проблема міфологізації радянським музикознавством періоду розвитку західноєвропейського післявоєнного музичного авангарду, названого кризою серіалізму. Також запропоновано ввести терміни “контравангард” і “поставангард” в їх прямому значенні для характеристики протилежних груп напрямків, що виникли після «кризи серіалізму». **Висновки.** Після огляду радянських музикознавчих праць середини 1970-х – початку 1980-х, присвячених тематиці нової музики на Заході, визначено два основних рушії створення міфу про «кризу серіалізму». Перший – зміна аргументації критики нової музики порівняно із 1960-ми, що проявив себе в переході від шнеєрсонівського порівняння «буржуазного» мистецтва з «реалістичним» до наголошення на неоднорідності та ефемерності, декадентства і самозречення західної музичної культури в пізніших працях. Другий – навмисне замовчування фактів наявності послідовників «другої хвилі» в молодого покоління після кризи серіалізму. Факти свідчать, що у 1970-80-х роках «дармитадський» рух продовжив свою діяльність, що стало причиною виникнення таких нових постсерійних напрямків, як спектралізм і «нова складність». Перший став революцією в галузі гармонії та оркестровки, а другий започаткував позитивний для сучасної музики тренд у вигляді тісної співпраці композиторів та виконавців.

Ключові слова: радянське музикознавство, «друга хвиля» авангарду, контравангард, поставангард.

Актуальність теми дослідження. Несправедлива критична оцінка радянським музикознавством наслідків діяльності представників «другої хвилі» західноєвропейського музичного авангарду справила негативний вплив на розвиток окремих сегментів музикознавства в Україні, зокрема тих, що займаються новою музикою. Одна з причин цього феномену криється ще у 1970-80-х роках, коли радянським музикознавством був нав’язаний міф про занепадництво другої хвилі авангарду, що призвело до сприйняття музичного контравангарду як єдиного, безальтернативного напрямку в «серйозній» музиці у Європі після кризи серіалізму. При цьому

радянське музикознавство майже цілковито ігнорувало таке явище сучасної йому музичної культури, як поставангард¹.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. З опублікованих праць за напрямком дослідження близькою є монографія М. Раку «Музыкальная классика в мифотворчестве советской эпохи» (2014) [7], в якій розглянуто процес міфологізації класики (зокрема західноєвропейської) музикознавством з метою її адаптації до мистецьких «стандартів» радянської ідеології. Про ідеологічний тиск на мистецтво в СРСР йде мова у монографії А. Богданової «Музыка и власть» [1]. Достовірні відомості про постсерійні напрямки в класичній музиці та перспективу їх розвитку до наших днів є у праці П. Гріффітса «Сучасна музика і після» [12].

Метою статті є окреслити один з ключових міфів радянського музикознавства про «другу хвилю» авангарду, а саме твердження про безальтернативність контравангардного напрямку в новій класичній музиці «капіталістичного» світу після кризи серіалізму, а також розвінчати цей міф.

Виклад основного матеріалу. У 1970-х роках тема нової музики «капіталістичного» світу пережила своє друге «народження» в радянському музикознавстві. Нове зацікавлення цим напрямком пов'язане з потоком інформації крізь «залізну завісу» (музикознавчих праць, партитур тощо) та діяльність вітчизняних діячів авангарду (Е. Денісова та його однодумців у Москві, групи «Київський авангард», диригента І. Блажкова, деяких музикознавців, зокрема С. Павлишин) у період «відлиги». Проте, коригування ідеологічного вектору, яке ознаменувало початок періоду «застою», призвело до переривання цієї тенденції і повернуло на перші ролі критиків західноєвропейського музичного авангарду. Візити зарубіжних музикантів у кінці 1960-х, зокрема П. Булеза з оркестром ВВС та Страсбурзького ансамблю ударних інструментів, внесли свої корективи в зміст радянської критики «буржуазного» музичного мистецтва. На цих концертах поряд із «класиками» кінця XIX – початку XX століття вперше в країні зазвучали твори Е. Вареза, К. Штокгаузена та П. Булеза. Як не дивно, критики високо оцінювали рівень майстерності європейських музикантів. Зокрема в книзі Л. Григор'єва і Я. Платека «Современные дирижеры» знаходимо цитату про приїзд одного з головних діячів «другої хвилі» в СРСР: «Булез диригував творами Шенберга, Веберна, Берга, Дебюссі, Стравінського і власною п'єсою «Спалах». Виступи Булеза пройшли з великим успіхом. Критики відзначали діловитість, точність, пластичність його манери триматись на естраді, своєрідну емоційність артиста. Критик Д. Рабинович писав у журналі «Музыкальная жизнь»: «Темпераментний, часом до шаленості, не приймаючи у своїй інтерпретації «золотої середини», першорядний диригент, Булез досконало знає і любить оркестр. Він уміє добути все, на що той здатен, до кінця вичерпати його віртуозну потенцію» [2, с. 51]. В той же час, композиторська діяльність Булеза в радянській музикознавчій літературі відображена не так

¹ У контексті представленої статті цих два терміни вживаємо у прямому значенні: контравангард («проти авангарду»), як група напрямків, протиставлена серіалізму: «нова простота», «неоромантизм» і т. д.; поставангард («після авангарду») – напрямки, представники яких слідували за тенденціями «другої хвилі» й розвивали їх: «нова складність», спектралізм, сатуралізм і т. д.

однозначно. У статті «Авангард 60-х годов» Г. Шнеєрсон виступає на боці французького композитора, протиставляючи його колегам-сучасникам: «Потрібно віддати належне самокритичності Булеза: він дуже швидко визнав художню неповноцінність цієї п'єси і деяких інших творів, написаних в системі «тотального серіалізму», залишивши цю систему на поталу своїм численним епігонам» [9, с. 15]. Натомість, підсумовуючи діяльність Булеза на ниві авангарду, Г. Шнеєрсон взагалі уникає згадки про нього, як про композитора: «П'єр Булез – талановитий пропагандист, організатор, диригент, літератор – зробив чимало для закріплення суспільної ваги музичного авангарду. Поряд з ним сильно програють такі композитори, як Карлгайнц Штокгаузен, Янніс Ксенакіс, Мауріціо Кагель, Лучано Беріо, Дьордь Лігеті, Мілтон Бебітт, Джон Кейдж, Анрі Пуссер» [9, с. 16].

Історично склалось, що у 1960-х роках безпосередньо в самому авангардному середовищі зав'язалась дискусія щодо подальшої долі нової музики. Прихильники поставангардного руху агітували за продовження тенденцій 1950-х – початку 1960-х, розвиток постсеріалізму та експериментальної електроніки. Апологети контравангарду виступали за повернення до традиційних форм існування академічної музики (реінкарнацію тональності, концертно-сценічного виконання та інших «дореволюційних» засобів, проти яких завзято боролись післявоєнні авангардисти). Цей розкол став каталізатором появи нових радянських музикознавчих праць, де описувались і підсумовувались результати кризи «другої хвилі».

Радянську версію переломного періоду нової класичної музики на Заході розглянемо на основі статей із збірників «Кризис буржуазной культуры и музыка» (всього світ побачило 5 випусків, датованих 1972-83 роками) та «Современное буржуазное искусство: критика и размышление» (1975).

Стаття Д. Житомирського «Музыкальный авангард в раздумье о своих путях» [4] описує постсерійний період 1960-х років. На переконання радянського музикознавця діяльність авангардистів призвела до краху їхньої ж ідеї. Новаторство виявилось ілюзорним, незважаючи на наявність доступних засобів розповсюдження музики, величезного технічного арсеналу у композиторів. Авангард так і не став доступним для широкого загалу, залишився на своїх позиціях виключно елітарної культури. Більше того, вдалі знахідки композиторів радянський музикознавець пояснює, як результат «артистичної інтуїції», що постав всупереч формулам. В цих пунктах можна посперечатись із автором. По-перше, незрозумілим є прив'язування Д. Житомирським анти-адорніанського мислення до діяльності представників «дармштадської» школи, які й не прагнули охопити якомога ширшу публіку, а навпаки виступали за «крок назустріч» музичним новаціям з боку слухачів. А новий, раціональний підхід до композиції з часом дав чимало позитивних результатів для розвитку нової музики, про що далі йтиме мова.

Аргументацію своєї критичної по відношенню до «другої хвилі» позиції Д. Житомирський шукає в «постсерійній дискусії», яка виникла в дармштадському колі, наводячи при цьому фрагменти із статей та інтерв'ю італійських композиторів-авангардистів. Наприклад, у цитованій радянським музикознавцем статті «Роздуми про дванадцятитонового коня» в журналі «Melos» Лучано Беріо приходиться до висновку, що для того, щоби бути вільним, автономним, мистецтво повинне протистояти тотальній раціоналізації й індустріалізації свідомості. Адже вона, на

переконання італійського композитора, без перешкод породжує догматизм, а догма, у свою чергу, це втрата свободи. Спонукає радянського музикознавця до цитування композитора-авангардиста і згадка Л. Беріо про фашизм і присутність його прихованої форми «під блискучою поверхнею художньої свободи» [4, с. 148]. Проте, Д. Житомирський у висновках констатує, що Л. Беріо перебуває лише на початку шляху розвінчання «культу авангарду» і його висновки – це «життєвий критицизм у його висловлюваннях» [4, с. 148].

Другий приклад ідеологічного союзника на чужій території – композитор Луїджі Ноно, відомий як активний діяч Італійської комуністичної партії. Це, звісно, не оминув увагою радянський музикознавець, як і факти постійного звернення Ноно до «ідейної» тематики у кантатах «Перервана пісня», «На мосту Хіросіми» та опері «Нетерпимість» – творах, написаних в серійній техніці. «Правильний» текст і водночас ідеологічно неприйнятна музична мова була предметом критики Л. Ноно з боку Г. Шнеєрсона у праці «О музыке живой и мертвой» [10, с. 336–338]. Д. Житомирський є лояльнішим за свого колегу, пояснюючи, що наявність ідейної спрямованості в музиці італійського композитора, відчуття професійної відповідальності перед народом робить його далекогляднішим за інших авангардистів.

У заключному розділі статті Д. Житомирського є аналіз відкритого листа К. Штокгаузена до молоді, опублікованого у 1968 році. В ньому німецький композитор розмірковує про перспективи музики, про можливості виходу із кризи серіалізму, про роль раціонального та ірраціонального в мистецтві. Посилаючись на концепцію інтуїтивної музики К. Штокгаузена, Д. Житомирський першим у радянському музикознавстві змальовує його, як містика, який надмірно захоплюється космологією, і називає його думки нічим іншим, як «польотом фантазії».

Предметом розгляду статті В. Матвєєва і С. Матвєєвої «Эволюция музыкального авангарда и его отношения к публике» [6] є післявоєнний розвиток нової музики на Заході. Думка, яку намагаються донести до читача автори статті – трактування серіалізму як «революції, що не відбулася» – загалом співпадає з висловлюваннями Д. Житомирського у попередній розглянутій нами праці: «Музика втікає від самої себе», «Донауешинген мертвий», «Криза Дармштадтських канікулярних курсів», «Хто склеїть розбиту ліру?» – такими заголовками рясніють сторінки західнонімецької преси. <...> За твердженням Ульріха Дібеліуса, твори авангардистських композиторів далекі від потреб музичного життя...» [6, с. 215]. На цьому схожість між двома працями з одного збірника закінчується.

Основна відмінність між ними – виявлення кризи нової музики на Заході не через протиставлення її «істинному реалістичному» мистецтву, а через внутрішню революцію. За словами В. Матвєєва і С. Матвєєвої, «всі ці критичні висловлювання належать самим авангардистам. «Стовпи» авангардизму вороже налаштовані проти молодих музикантів. Ті в свою чергу вважають, що «старці» зрадили «нову музику». Піддаються сумніву як способи komponування музики, так і методи її виконання та функціонування в суспільстві» [6, с. 216].

Оскільки в статті описуються перипетії відносин музикантів-новаторів із публікою, очевидно, що тут ніяк не обійшлося без дискусії щодо популярної музики. Стрімкий її розвиток радянські музикознавці вважають однією з основних причин кризи авангарду. Навколо цієї тези і побудований зміст статті: «Однією з причин

кризи «нової музики», що найчастіше згадується в західній пресі, є факт поділу життя буржуазного суспільства на дві сфери: з одного боку, масове музичне виробництво, що культивує нерозвинуті смаки і потурає їм, з іншої – елітарна «критична» музика, яка не користується суспільною популярністю» [6, с. 223]. Говорячи про молоде покоління авангарду, автори статті всякими способами пов'язують його із поп-музикою. Щоправда, серед представників синтетичного напрямку в музиці, у статті фігурує лише одне ім'я композитора молодшої генерації – Френк Заппа. Зате автори статті відзначають зацікавлення масовою культурою і засудження позиції «дармштадської школи» з боку молодого покоління «теоретиків неоавангарду» – Ільзе Шторба, Маршала Маклюена, Манфреда Міллера. Перелічені вище автори відзначали запозичення поп-музикою багатьох засобів від авангарду, що ймовірно і наштотувало радянських музикознавців на припущення щодо можливого злиття цих напрямків у творчості майбутнього молодого покоління і, таким чином, остаточну відмову від елітарної концепції музики в капіталістичному світі. З іншого боку, позицію теоретиків, які відстоюють дуалізм «елітарної» та «масової» музики (К. Бюмера, К. Геніус, У. Дібеліуса, К. Рерінга) вважають застарілою і розвінчаною часом. Наприклад, адорніанська за своїм змістом концепція Конрада Бюмера про розмежування музики на серйозну і розважальну, викладена у праці «Між серією і поп. Музика і класове суспільство» [11] піддається критиці з ідейних причин: «Погано вкладається, наприклад, в цю схему наявність критичної лінії в сучасному масовому мистецтві, у першу чергу «пісень протесту», які користуються визнанням і популярністю в широких мас населення» [6, с. 225]. Очевидно, під терміном «пісні протесту» радянські музикознавці мали на увазі творчість музичної контркультури, що почала стрімко розвиватись на Заході з кінця 1960-х, і в цьому моменті можна з ними погодитись. Адже представники молодого покоління прихильників концепції Т. Адорно помилково зарахували всю масову музику до категорії розважальної.

Позиція представників старої «дармштадтської» школи теж висвітлена у статті В. Матвеева і С. Матвеевої. Наприклад, у цитаті з праці Карли Геніус, де німецька музикознавиця пише про реакцію Т. Адорно на поступове відкидання молоддю елітарної музики: «...він був глибоко зачеплений і зламаний цим розвитком. <...> Світ без мистецтва, розуміючи це дослівно, не здавався йому більше «вартим людини» і він [Адорно], уявляючи його таким, дуже страждав...» [6, с. 227]. Не оминули увагу автори статті й позицію П. Булеза щодо описаної вище дискусії. На переконання французького композитора, спільні композиційні прийоми не є доказом однакових функцій цих двох напрямів музики. Причина проста – «функцією розважальної музики завжди була деградація творчих відкриттів» [6, с. 229].

Головну думку статті Д. Житомирського і О. Леонтєвої «Миражи музикального прогресса», опублікованої у 1983 році, тобто пізніше порівняно з проаналізованими, можна окреслити цитатою: «Історія – найкращий суддя всім героям та їх діянням. Її не зіб'єш з пантелику тим, що ілюзорне хтось розумів як фундаментальне та органічне, нікчемне було поставлене в один ряд з великим...» [5, с. 3].

Представників «другої хвилі» автори статті змальовують, як апологетів раціоналізації музики, що є цілком слушним. Авангардистам 1950-х років, як і зазвичай, тут протиставляються демократичні митці, які «...усвідомили свої актуальні за-

вдання. По-перше, повернути мистецтву, викривленому фашистською пропагандою, його справжнє значення і його справжню гуманістичну роль. По-друге, звернутися до таких мотивів, до таких проблем, які б реально відповідали потребі в духовному відродженні і моральній орієнтації» [5, с. 20]. Загалом, наголошення на антигуманності раціоналізації музики, тези про професійну невідповідність діяльності композиторів 1950-х років, більш сконцентрованих на технічних новинках, числах та електроніці – тези не нові для радянського музикознавства 1970–80-х, тому зупинятись на них не будемо.

Криза серіалізму, що сталась в 1960-х роках, як відомо призвела до переорієнтації колишніх однодумців у різні напрямки, які відповідали їх персональному баченню майбутнього нової музики. Д. Житомирський і О. Леонтєва характеризують цей процес наступним чином: «Плодами просвітлення додекафонією виявились розвалини європейської традиції, на яких виростили: містика містифікаторів (Штокгаузен), глузування заради глузування (Кагель), судоми «класового», вульгарно-соціологічного підходу до художньої творчості взагалі (Л. Ноно, Г.В. Генце) <...> Останнім словом «прогресу» виявилась несамостійна, позбавлена сили художнього впливу «музика з коментарями» (або точніше: коментарі з музикою) – у Штокгаузена, Кагеля, Генце, Лігеті» [5, с. 29-30].

Скептично налаштовані автори статті і проти представників молодшої генерації німецьких композиторів – Ганса-Юргена фон Бозе і Вольфганга Ріма. Зокрема, піддається критиці осмислення з позиції постмодернізму елементів музичної традиції, яке вони, апологети «нової простоти», пропонують: «Надуманість цієї ідеї походить від двох пов'язаних між собою та дуже типових оман. Перша – нібито музична мова, що історично склалася, цілком належить минулому, що вона наскрізь перейнята фальшиво романтизованою тенденцією, що вона не має ніяких виходів у сучасність і майбутнє. Друга, не менш прикра омана – думка про суцільний негатив, безпросвітність теперішньої ситуації» [5, с. 32].

Цитування західних видань, присвячених новій музиці чи фрагментів інтерв'ю її представників, “пересмикування” фрагментів на користь певним постулатам – прийом, використаний у радянському музикознавстві неодноразово. До прикладу, заключний розділ збірника «Современное буржуазное искусство» – «Публікації», вміщує уривки з інтерв'ю з європейськими та американськими композиторами ХХ століття, згруповані за трьома темами. В першій групі – «Авангард» і сучасне суспільство (криза «авангарду», проблеми його еволюції) – фігурують цитати Л. Далляпінколи, Т. Адорно, П. Булеза, Л. Бернстайна, Б. Бляхера, Г. Генце. Цікаво, що деякі фрагменти не несуть того ідеологічного меседжу, який зазвичай супроводжує критику нової музики на Заході у працях радянського музикознавства. Наприклад, в одному з поданих уривків Г. Генце, у відповідь на провокативне питання про його приналежність до опозиції авангарду, говорить: «Експерименти молодого авангарду (поки він молодий) я вважаю потрібними і навіть природними» [8, с. 303]. Інший приклад – відповідь П. Булеза на запитання про співвідношення техніки і вираження в музичній композиції: «Історія музики завжди має свої періоди: спочатку розробляються строгі принципи, потім приходиться час їхнього застосування <...> Композитор не може працювати лише за нормами строгих правил, це створило б нестерпно педантичну музику. Однак настільки нестерпною я вважаю неправильно

трактовану свободу» [8, с. 299]. Твердження про важливу роль електроніки у розвитку музики можна простежити і в інтерв'ю із Б. Бляхером. З іншого боку, на позиції розчарування у післявоєнному авангарді стоять М. Беббіт і Т. Адорно. Окремо від інших можна поставити висловлювання Л. Бернстайна, який, попри визнання таланту композиторів «другої хвилі», постає перед читачем консерватором: «По-своєму, це втрачене покоління музикантів. Втрачене тому, що втратити можна лише те, що маєш. А вони мали дуже і дуже багато. Але, повторюю, в майбутньому із їхньої музики, за якою стоять великі таланти, жити буде, на мій погляд, небагато» [8, с. 319].

Друга група – «Про відповідальність композитора перед мистецтвом і публікою» – об'єднує висловлювання представників попередньої, довоєнної генерації (І. Стравінського, Л. Бернстайна, Д. Ердмана та ін.) і містить широку палітру суджень. Зокрема, І. Стравінський констатує втрату «серйозним» композитором своєї публіки через стрімкий розвиток поп-музики, а також негативно відгукується про молодше покоління композиторів. Позиція Л. Бернстайна в його «Відкритому листі» [8, с. 365–372] консервативна – говорячи про вирішальну роль тональності у формотворенні та комунікації зі слухачем, американський композитор і диригент вважає розрив музики з тональністю справою далекого майбутнього, а не сьогодення.

У третій групі – «Музика і класова боротьба» – всього чотири уривки, три з яких пов'язані із Луїджі Ноно – фігурою суперечливою для радянського музикознавства, оскільки він був водночас і комуністом, і авангардистом. В збірнику поданий фрагмент інтерв'ю Г. Ляхенмана, учня Л. Ноно: «Той факт, що безпосереднє злиття соціалістичної пропаганди з музичними формами є для мене проблематичним <...> нічого не змінює в тому, що Ноно залишається для мене найбільш сучасним композитором, у якого я ніколи не перестану вчитися» [8, с. 375]. Для підсилення ефекту прогресивності Л. Ноно, довелось «пропустити» і той факт, що Г. Ляхенман був молодшим послідовником «другої хвилі». Цікавою автору є передрукована зі скороченнями стаття самого Л. Ноно «Музична влада», де автор тісно пов'язує свою музичну діяльність із політичною, протиставляючи себе колегам-сучасникам, які з різних причин відмежовуються від політики.

Стаття Ю. Давидова «Арьергардные бои музыкального «авангарда» [3] базується на витягах із західнонімецького журналу «Neue Zeitschrift für Musik» за 1980-81 роки. Її метою, за словами автора, є виявити, чи тотожні концепції сучасної західної музики до реальної ситуації в мистецтві, наскільки органічно вписуються вони у світогляд суспільства, в якому існують, а також визначити тенденції подальшого руху нової музики.

Праця поділена на кілька розділів, пов'язаних із конкретними зразками із «Neue Zeitschrift für Musik». Перший розділ присвячений так званій «політичній резигнації» авангарду, тобто його поступовій відмові від різких революційних лозунгів та протистояння традиції на користь «прагнення знову повернути собі статус мистецтва» [3, с. 72]. Основна увага прикута до суперечок між прихильниками і противниками такого повороту, причому переконані авангардисти, як свідчать наведені цитати, у цій дискусії все більше втрачають зв'язок із сьогоденням, вважаючи процеси трансформації нічим іншим, як кризою нової музики. Така ситуація приводить Ю. Давидова до невтішних для авангарду висновків: «... криза авангардизму, про

яку все частіше говорили і писали протягом 70-х років, зайшла так далеко, що все менше практиків і теоретиків музики на Заході пов'язують з існуванням «авангарду» перспективу подальшого музичного розвитку» [3, с. 72].

Говорячи про парадокси авангардистської свідомості у другому розділі своєї статті, Ю. Давидов виділяє п'ять основних. Перший – академізація середовища: «другу хвилю» започаткувала група молодих музикантів-новаторів, які внаслідок боротьби за «місце під сонцем» настільки закріпились у системі професійної музики, що мали свої школи, учнів-послідовників, фестивалі, тобто втратили один з елементів своєї діяльності – боротьбу проти системи. Другий і третій парадокс полягає у започаткуванні традицій в авангардному середовищі, де в першу чергу протестували проти «закостеніння»: традиції боротьби проти традиції і традиції руйнування матеріалу. Четвертий парадокс – відмежування авангардного твору від поняття «твору мистецтва». Парадокс дезагрегації музики описаний на прикладі «антимузики» Дж. Кейджа і концепції «психоаналітичної музики» Д. Шнебеля. Основним аргументом критики тут послужило зауваження про те, що в силу специфіки музичного мистецтва про суть «антимузики» дізнаються лише автори і виконавці, тобто ті, хто бачить партитуру. Слухачі сприймають твори на кшталт Фортепіанного концерту Дж. Кейджа у далекому від задуму автора значенні². Суть п'ятого парадоксу пов'язана із діяльністю неоавангардистів і політизацією ними поняття музики, як елемента, що «збуджує публіку, постійно загострюючи її слух» [3, с. 90]. Але така політизація, за переконанням автора, є фіктивною і фактично прикриває ухиляння неоавангардистів від своїх професійних обов'язків.

У розділі «Відміна авангардистських табу» розглянутий процес відмови «серйозної музики» від «надмірного напруження», створення стіни між нею і слухачем, на користь «тотальної релаксації» – тобто, свідомої анти-адорніанської позиції. Ю. Давидов опирався на статтю Ганса-Петера Райнеке «Телебачення і уявне падіння музики», автор якої декларує доступність музики кожному (а не лише натренованому) слухачеві, стираючи при цьому межу між «серйозною» та «популярною» музикою, відстоюючи позицію композиторів «нової простоти» (В. Ріма, Г. Бозе та ін.). Тема «нової простоти» розробляється і в трьох останніх розділах статті Ю. Давидова – «Перетворення потреби в чесноту», «Романтизм і проблема оцінки сучасного музичного прагнення» і «Музичний прогрес в долі тризвуку C-dug». Причому, цей напрямок ототожнюється із закономірною зміною «другої хвилі», тобто, провідним передовим напрямком у західній музиці.

Висновки. Підсумовуючи огляд радянських музикознавчих джерел середини 1970-х – початку 1980-х, присвячених тематиці нової музики на Заході, спробуємо визначити два ключових, на наше переконання, важелі для створення міфу про «кризу серіалізму»: зміну аргументації критики нової музики в порівнянні із 1960-ми роками та зображення спотвореної картини розвитку нової музики «капіталістичного» світу після «кризи серіалізму». Перший важіль – перехід від шнеерсонівського

² У Концерті для препарованого роялю з оркестром Дж. Кейджа музиканти грають по геометричних паттернах. Очевидно, Ю. Давидов мав на увазі саме цей момент – недоступність слухачу принципу формування музичної тканини, оскільки партитуру під час виконання бачать лише самі виконавці.

порівняння «буржуазного» мистецтва з «реалістичним», яке можна зустріти у статті Д. Житомирського «Музыкальный авангард в раздумье о своих путях» до наголошення на неоднорідності та ефемерності, декадентства і самозречення західної музичної культури в пізніших працях. Парадокс, але радянське музикознавство теж ішло в ногу з часом, проте лише частково. Привід для цього дала дискусія всередині дармштадського кола, а також стрімкий злет популярної музики у 1960-70-х роках. Не виключено, що приплив інформації із капіталістичного світу в період «відлиги» призвів до часткового послаблення ідеологічного постулату про безальтернативність «істинного реалістичного» мистецтва.

Щодо другого важеля, констатуємо, що тенденції нової музики на Заході у 1970-80-х, описані для радянського читача, на жаль, мають деякі розходження із реальними. Старше покоління «другої хвилі» було «списане» радянським музикознавством через його ототожнення виключно із серіалізмом – «музичною революцією, що не відбулась». Подальший їх творчий шлях не брали до уваги, вважаючи, що покоління П. Булеза, К. Штокгаузена, Л. Ноно досягло зрілості в середині 1950-х (тобто, кожен приблизно в тридцятирічному віці!). Така позиція на практиці підкріплювалась цитатами з інтерв'ю та «буржуазної» публіцистики. Разом із анігіляцією творчості «другої хвилі» радянське музикознавство проігнорувало поставангардний розвиток їхнього дітища – Дармштадтських курсів нової музики, які, до слова, успішно і регулярно проводяться досі. Молоду генерацію «серйозних» композиторів на Заході стали шукати поза межами дармштадтського середовища. Звідси й окреслення поглядів наступного після «другої хвилі» покоління, виключно як контравангардного, причому у двох напрямках. Про перший написано у статті «Эволюция музыкального авангарда и его отношения к публике» – це композитори (і музикознавці), які передбачали поступове злиття «елітарної» та «масової» музики в єдину нову. До другого приписували «нову простоту», як ознаку повернення «серйозної» музики до традиційного мислення. Характерно, що полістилістику – напрям, який отримав свій розвиток у 1970-х (в тому числі і в СРСР, наприклад у творчості А. Шнітке) і характеризував прихід постмодернізму – розглядали як перехідний етап, згадуючи лише про старших П. Максвела-Девіса і К. Штокгаузена, пов'язуючи це явище із кризою серіалізму. Тим часом, в дармштадському середовищі на межі 1970-80-х розвивались нові напрямки музики, які не мали нічого спільного із вищеописаними. У другій половині 1970-х про себе заявила школа французьких композиторів-спектралістів на чолі із Ж. Грізе і Т. Мюраєм, зробивши революцію в галузі гармонії та оркестровки з допомогою ЕОМ. В той же час, паралельно з «новою простотою» постала «нова складність» – напрямок, започаткований англійськими композиторами Б. Фернейхау та М. Фіннісі, якому сучасна музика завдячує ще одній позитивній тенденції – активній співпраці композитора і виконавця. Ці напрямки, в яких працювало молоде покоління композиторів, пов'язані із розвитком тенденцій «другої хвилі», використанням надбань покоління 1950–60-х для подальшої технологізації «серйозної» музики.

Література

1. Богданова А. Музыка и власть: постсталинский период. Москва: Наследие, 1995. 432 с.
2. Григорьев Л., Платек Я. Современные дирижеры. Москва: Советский композитор, 1969. 324 с.
3. Давыдов Ю. Арьергардные бои музыкального авангарда [По страницам западногерманского журнала "Neue Zeitschrift für Musik" за 1980-1981 годы]. *Кризис буржуазной культуры и музыка*. Москва: Музыка, 1983. – Вип. 4. – С. 67-125.
4. Житомирский Д. Музыкальный авангард в раздумье о своих путях. *Современное буржуазное искусство. Критика и размышления*. Москва: Советский композитор, 1975. С. 140–175.
5. Житомирский Д., Леонтьева О. Миражи музыкального прогресса. *Кризис буржуазной культуры и музыка*. Москва: Музыка, 1983. Вип. 4. С. 3-67.
6. Матвеев В., Матвеева С. Эволюция музыкального авангарда и его отношения к публике. *Современное буржуазное искусство. Критика и размышления*. Москва: Сов. композитор, 1975. С. 215–275.
7. Раку М. Музыкальная классика в мифотворчестве советской эпохи. Москва: Новое литературное обозрение, 2014. 720 с.
8. Современное буржуазное искусство. Критика и размышления / за ред. Н. Шахназаровой. Москва: Советский композитор, 1975. 392 с.
9. Шнеерсон Г. Авангард 60-х годов. *Статьи о современной зарубежной музыке. Очерки. Воспоминания*. Москва: Сов. композитор, 1974. С. 5-27.
10. Шнеерсон Г. О музыке живой и мёртвой. Москва: Музыка, 1964. 433 с.
11. Boehmer K. Zwischen Reihe und Pop. Musik und Klassengesellschaft. Wien – Munchen, 1970. 163 с.
12. Griffiths P. Modern music and after. Oxford and New York: Oxford University Press, 2011. 480 с.

References

1. Bogdanova A. (1995). Music and power: the post-Stalin period. Moskva: Nasledie. [in Russian]
2. Boehmer K. (1970). Between seria and pop. Music and class society. Wien – Munchen. [in German]
3. Davydov Ju. (1983). The arcade fighting of the music avant-garde [Based on the content of the West German magazine «Neue Zeitschrift für Musik» for 1980-1981]. *Krizis burzhuaznoj kul'tury i muzyka*. Vol. 4. pp. 67-125. [in Russian]
4. Griffiths P. (2011). Modern music and after. Oxford and New York: Oxford University Press. [in English]
5. Grigor'ev L., Platek Ja. (1969), Contemporary conductors. Moskva: Sovetskij kompozitor. [in Russian]
6. Matveev V. & Matveeva S. The evolution of the musical avant-garde and its' attitude to the public. *Sovremennoe burzhuaznoe iskusstvo. Kritika i razmyshlenija*. pp. 215-275. [in Russian]
7. Raku M. (2014). The Classical Music in the Mythology of the Soviet Age. Moskva: Novoe literaturnoe obozrenie. [in Russian].
8. Shahnazarova N. (1975). Modern bourgeois art. Criticism and reflections. Moskva: Sovetskij kompozitor. [in Russian]
9. Shneerson G. (1974). Avant-garde of the 1960th. *Statti o sovremennoj zarubezhnoj muzyke. Oчерki. Vospominanija*. Moskva: Sovetskij kompozitor. pp. 5-27. [in Russian]
10. Shneerson G. (1964). About music, alive and dead. Moskva: Muzyka. [in Russian]
11. Zhitomirskij D. (1975). Musical avant-garde in meditation on its ways. *Sovremennoe burzhuaznoe iskusstvo. Kritika i razmyshlenija*. pp. 140-175. [in Russian]
12. Zhitomirskij D. & Leont'eva O. (1983), Mirages of musical progress. *Krizis burzhuaznoj kul'tury i muzyka*. Vol. 4. pp. 3-67. [in Russian].

Nazar Skrypnyk. «Decline» of the postwar music avant-garde in reflection of Soviet musicology.

The purpose of the work is to consider one of the main myths of Soviet musicology about the Second musical avant-garde, namely the assertion that there is no alternative to the counter avant-garde trend in the new classical music of the «capitalist» world after the crisis of serialism, and to expose this myth. **Methodology.** To achieve the corresponding scientific result, the following methods were used in the article, such as historical (to describe the real situation of West European musical avant-garde after the crisis of serialism, composers who worked in «counter avant-garde» and «post avant-garde» directions), comparative (for comparing the Soviet version of the history of new «capitalist» classical music with historically verified facts), and integrated (for the synthesis of factors and aspects of the phenomenon which was investigated). **Scientific novelty.** For the first time in the Ukrainian musicology, the problem of Soviet mythologization of the West European post-war musical avant-garde period, that is called «crisis of serialism», was considered. It is also suggested to introduce the terms «counter avant-garde» and «post avant-garde» in their literal sense to characterize the opposite groups of trends that arose after the «crisis of serialism». **Conclusions.** After reviewing the Soviet musicological works of the mid-1970s and early 1980s, which was about new music in the West, two main grounds for creating the myth about the «crisis of serialism» were identified. The first is to change the argumentation of criticism of new music, as compared with the 1960s, which manifested itself in the transition from the Shneerson's comparison of «bourgeois» art with «realistic» to the emphasis on heterogeneity and ephemerality, decadence and renunciation of Western musical culture in later Soviet musicology works. The second is the deliberate silencing of the presence of followers of the second avant-garde among the younger generation of musicians after the «crisis of serialism». Facts indicate that the Darmstadt direction continued its activity in the 1970s and 1980s, which has led to the emergence of new post-serial trends, such as spectralism and «new complexity». The first was a revolution in the field of harmony and orchestration, and the second started a positive trend for modern music such as close cooperation between composers and musicians.

Keywords: Soviet musicology, Second avant-garde, counter avant-garde, post avant-garde.

