Глава 1. Эстетические принципы Новой венской школы как попытка рационального осмысления музыки на примере додекафонии

 Новая венская школа (Вторая венская школа, Венская атональная школа) — творческое содружество А. Шёнберга и его венских учеников, в первую очередь А. Берга и А. Веберна, и их музыкальное наследие. Название Новой венской школы исходит из сопоставления по значимости, по качеству новизны и современности с Венской классической школой. На самом деле, различий Новой венской школы и Классической школы гораздо больше, нежели сходств, поскольку первая являлась проявлением модернизма и экспрессионизма эпохи модернизма в музыке. Прежде чем приступить к рассмотрению эстетических принципов Новой венской школы, следует обратиться к историческому контексту их появления. Модернизм (итал. modernismo — «современное течение»; от лат. modernus — «современный, недавний») — направление в искусстве XX века, характеризующееся разрывом с предшествующим историческим опытом художественного творчества, стремлением утвердить новые нетрадиционные начала в искусстве, непрерывным обновлением художественных форм, а также условностью (схематизацией, отвлечённостью) стиля. Модернистские принципы нашли своё отражение практически во всех видах искусства, в том числе и в музыке. Музыковед Леон Ботштейн утверждал, что музыка модернизма интересна восприимчивостью к культурному, научному прогрессу и влиянием позитивизма на неё. Формирование художественных идеалов, отличавшихся от прежних, а значит, и музыка нововенцев – именно реакция на эпохальные перемены в цивилизации, связанные и с социальными противоречиями, и с колеблющимися этическими и художественными ценностями

 Ещё в начале XX века в Вене сформировался кружок композиторов во главе с Арнольдом Шёнбергом. Считается, что именно в 1907-1909 годах начали формироваться и воплощаться в музыке Шёнберга атональные техники, лёгшие в основу принципов Новой венской школы. Весьма важным, революционным для музыки произведением стал Второй струнный квартет, написанный композитором в 1908 году. Главными представителями Новой венской школы, как правило, называют Антона фон Веберна, Альбана Берга и, собственно, Арнольда Шёнберга, а также его венских учеников. Многие нововенцы являлись новаторами, но в то же время продолжателями позднего австро-немецкого романтизма. Летом 1910 года Шёнберг пишет свой первый большой теоретический труд – «Учение о гармонии». В 1920-х годах композитор изобретает «метод композиции с 12 соотнесёнными между собой тонами», или додекафонию. Впервые он использует его в Серенаде op. 24 (1920-1923). Метод вошёл в обиход и повлиял на всю музыку XX века.

Центральным и основным принципом музыкальной реформы Шёнберга стал отказ от тональности, принципа лада, центральной категорией которого является тоника, и приход к атональной технике. Атональность возникла за счёт расширения тональности с помощью хроматики, так называемых «побочных доминант», «блуждающих» сложных аккордов и прочих гармонических явлений позднеромантического периода, нашедших своё отражение в музыке признанных композиторов: Белы Бартока, Ференца Листа, Рихарда Вагнера, Густава Малера и других. Сам Шёнберг, применивший эту технику ещё во Втором струнном концерте 1908 года, не считал, что имеет смысл её назвать атональной, предпочитая название «пантональность». Он полагал, что это не отказ от тональности, а отрицание музыкальных тонов при совмещении всех тональностей.

Ко времени создания важнейшей для Новой венской школы и музыки XX век техники додекафонии многие композиторы-модернисты и теоретики, в том числе и Шёнберг, считали, что прежние эстетические принципы изжили себя и музыка нуждается в новой системе. Полагалось, что та свобода творчества, которая была достигнута в позднеромантическое время, «размыла» прежний музыкальный язык. Возникнувшая, по мнению композиторов, музыкальная анархия, должна была найти выход в определённой новой методике, в результате поиска нововенцами которой появилась додекафонная техника.

Понятие «додекафония» состоит из двух греческих слов: δώδεκα (додека) — двенадцать и φωνή (фон) — звук. Это название соответствует тому, что в него вкладывается: додекафония определяется как музыкально-композиционная техника, разновидность серийной техники – серия двенадцати соотнесённых между собой тонов. Додекафония возникла на основе атональности в результате поиска новых средств, способных заменить исчезнувшие средства артикуляции тональной музыки. Сущность её заключается в том, что музыкальное произведение строится на избранной последовательности 12 ступеней так называемой «хроматической» октавы. Эта последовательность звуков – серия, и додекафонии не принадлежат понятия благозвучности и противоположной ей неблагозвучности. При этом серия звуков может быть как «горизонтальной», то есть определённой мелодией, так и «вертикальной», то есть определённо структурированным созвучием. Серия может использоваться в четырёх формах, чтобы не была однообразной: прямая (P, от латинского Primus – первоначальный), ракоход (R, от латинского Retroversus – обращённый назад), инверсия (I , от латинского Inversus – перевёрнутый) и ракоходная инверсия (RI, от комбинации R и I). Эти модификации додекафонной серии были позаимствованы из полифонической практики XV-XVI веков, существовавшей на атональной основе.



Унификация музыкальной ткани, взаимозависимость вертикали и горизонтали является основным логическим принципом построения композиции в додекафонии. Серия, этот фиксированный порядок последовательности двенадцати звуков хроматической гаммы, есть ключевая интонационная база, которая объединяет горизонталь и вертикаль и делает музыку тематической. Тематика произведения, соответственно, зависит именно от выбора серии. Додекафонную технику следует отличать от серийной, в которой происходит упорядочивание лишь часть двенадцати звуков хроматической гаммы, и полисерийной, в которой происходит упорядочивание и таких элементов, как динамика, тембр и т. д.

Ученик Шёнберга Ганс Эйслер писал: «История музыки — это история диссонанса. После того, как ухо на протяжении сотен лет привыкло к звучанию диссонансов с их разрешениями, оно потребовало, наконец, диссонансов без разрешения. Шёнберг первым создал музыку с диссонансами, не получавшими разрешения». Диссонанс как нарушение музыкальной гармонии вследствие отказа от понятий благозвучия и неблагозвучия в Новой венской школе не может как-либо выделяться на фоне противоположного ему консонанса. Однако, если диссонанс рассматривать с точки зрения ключевого для эстетики принципа гармонии, для соответствия этому принципу он нуждается именно в тональном разрешении внутри классической музыкальной системы, эстетическую пригодность и актуальность которой нововенцы ставили под вопрос. Сторонники додекафонной техники утверждали, что серия, являющаяся основой додекафонии, используется не как догматический, а как «основной строительный материал», который не может противоречить естественному творческому процессу, даже несмотря на определённые ограничения, которые он накладывает на возможности композитора. Действительно, уместным будет сравнение додекафонной техники как определённой интонационной базы с другими, тональными техниками, в которых точно так же вводится определённая логичность. Тем не менее, новаторская серийность додекафонного письма упирается в дисгармонические связи нот, которые не могут заменить ладовые системы как средство музыкальной выразительности. Считается, что некоторые эмоциональные состояния невозможно выразить без переступания через тональные границы: Эдисон Денисов в качестве примера приводит симфонический трагизм Д. Д. Шостаковича, музыку Стравинского. Но стоит понимать, что даже в этих случаях атональные фрагменты являются дополнением тонального построения произведений. Эмоциональность, которую удаётся достичь путём использования додекафонной техники, зависит от логически избранной композитором серии. Именно поэтому творческий процесс на основе додекафонных закономерностей подчинён рациональному осмыслению, которое не предполагает музыкально-образный строй с использованием ладовых, тональных систем. Созданный в 1920-х годах Шёнбергом метод додекафонии имеет ряд преимуществ, среди которых достойна внимания безграничность возможностей выражения. Но поскольку эта безграничность была достигнута путём утверждения строгой рациональности музыкального письма и отхода от гармонических основ, эстетический фундамент техники может быть опровергнут.