

Тональность и тотальность

Давать определения чувствам всегда было привилегией религии и государства. Но некоторое время назад в музыке — открыто безразличной к внешней действительности — стал развиваться новый идеологический потенциал, который до настоящего момента никак не проявлялся. Изначально музыка использовалась для того, чтобы задавать ритм в процессе работы и во время танцев, которые были частью ритуальных церемоний. Кроме того, мы знаем, что музыка служила жизненно важным символом упрочения «гармонии» древнекитайского иерархического общества, так же как для Платона и Аристотеля она олицетворяла ключевые моральные функции общественного порядка. Вера пифагорейцев в то, что «весь космос есть гармония и число», превратилась во всеохватывающий философский идеализм и спустя примерно тысячу лет эхом отозвалась в утверждении энциклопедиста VII века Исидора Севильского, который сказал, что вселенная «слита воедино посредством некоей гармонии звуков, и даже сами небеса вращаются» под влиянием ее модуляций. Как (спустя еще одну тысячу лет) Санчо Панса сказал герцогине, расстроившейся из-за отдаленных звуков оркестра в лесу: «Сеньора! Где играет музыка, там не может быть ничего худого».

Действительно, много слов было сказано для того, чтобы охарактеризовать ту неуловимую стихию, которую мы называем «музыкой». Стравинский, например, решительно опровергал ее экспрессивный, эмоциональный аспект: «Музыка как феномен дана нам исключительно для установления порядка вещей, по преимуществу — между человеком и временем». И в самом деле, представляется совершенно очевидным, что музыка притупляет чувство деспотии времени, предлагая взамен временный «контрмир», выраженный в узорах напряжения и последующего разрешения. Как писал Леви-Стросс, «благодаря внутренней организации музыкального произведения акт его прослушивания обездвигивает проходящее время; он ловит и свертывает время так же, как человек ловит и свертывает ткань, развевающуюся на ветру». Но, несмотря на утверждение Стравинского, понятно, что в музыке есть нечто большее, неотразимая привлекательность, о которой Гомер говорил: «Мы лишь слышим, но ничего не знаем». Этот таинственный резонанс можно, если угодно, частично объяснить универсальностью и одновременно непосредственностью музыки. В них кроется и некоторая двусмысленность — важнейшая особенность всего искусства вообще. Об этом свидетельствует фотография Айзенштадта под названием «Комната, в которой родился Бетховен». Перед тем, как Айзенштадт сделал снимок, несколько нацистов принесли памятный венок — его видно на переднем плане — и положили его перед бюстом Бетховена, стоявшим в комнате.

Такова возвышенная сущность музыки, которая присваивается многими философскими доктринами и используется в различных целях. Для марксиста Блоха музыка — царство, где горизонт утопии «начинается уже под нашими ногами». Музыка позволяет нам слышать то, чего нет; как поэтически сформулировал Маркузе, музыка — это «воспоминание о том, что могло быть». Несмотря на то, что репрезентация есть примирение с обществом, в музыке

всегда присутствует ощущение страстного желания. «Чего-то не хватает, и звук, по крайней мере, отчетливо констатирует эту нехватку. В самом звуке есть нечто мрачное, он томим жадой восполнения утраты и мечется в ее поисках вместо того, чтобы застыть на одном месте подобно рисунку», — еще одна цитата из Блоха. Адорно настаивал, что правда музыки «в большей степени гарантируется ее отрицанием всякого смысла организованного общества», что созвучно бегству в эстетику в качестве выбранного им варианта последнего убежища отрицания в регулируемом мире.

Впрочем, музыка, как и искусство в целом, обязано своим существованием разделению труда. Хотя она по-прежнему по большому счету представляется чем-то изолированным, неким индивидуальным творением и автономной средой, в музыке в зашифрованном виде всегда присутствуют социальное значение и ценности. Данная истина существует одновременно с тем, что музыка, как часто говорят, не соотносится ни с чем, кроме себя самой, и то, что она выражает, в основном всегда обуславливается внутренними отношениями. Перефразируя Адорно, справедливо отметить, что музыку можно воспринимать как «некоторый аналог социальной теории». Если будут оставаться открытыми ее «иррациональные двери», через которые мы сможем мельком увидеть, как выразился Аарон, «неистовость и муки бытия», то необходимо также учитывать и ее идеологическую составляющую, особенно в том случае, когда она претендует на выход за пределы социальной реальности и его противоречий.

В «Рациональных и социальных принципах музыки» (как и в остальных своих книгах) Вебер затрагивал проблему разочарования мира и, следовательно, пытался найти иррациональные музыкальные элементы (например септаккорд), которые, по его мнению, смогли избежать рационалистического выравнивания, которое характеризует развитие современного бюрократического общества. Но если нерационализированная природа — это критика равноценности, напоминание и остаток нетождества, то музыка со своими навязчивыми правилами таким напоминанием не является.

Исследования, которые проводились в Чикагском университете, показали, что существует свыше тринадцати тысяч различных высот звука, доступных мелодическому восприятию, однако из всего этого количества используется только очень малая часть. Даже при игре на фортепьяно не задействовано восемьдесят восемь тонов. Принимая во внимание повторение октавной структуры — это еще одно доказательство отсутствия свободной, или естественной, музыки.

Музыку невозможно свести к словам; она одновременно и понятна, и непереводаема, однако продолжает ограничивать нам полный доступ к себе. Леви-Стросс во введении к своей работе «Сырое и приготовленное» пошел еще дальше, выделив музыку в качестве «величайшей загадки человеческой науки (sic), загадки, с которой сталкивается все многообразие различных дисциплин и которая хранит в себе ключ к их прогрессу». В этом эссе основные положения раскрываются еще проще; в частности, извечный вопрос о сочетании в музыке свободы выражения с социальным регулированием, точнее — с исторической трактовкой того, что мы называем своим восприятием музыки, западной тональностью. Однако в контексте этого восприятия стандартизированная грамматика во многом способна ответить на вопрос, что именно музыка пытается нам поведать. И значение

контекста можно вполне оценить с точки зрения Ницше, который опасался, что «мы никогда не избавимся от Бога до тех пор, пока будем верить в грамматику».

Но прежде чем начать рассмотрение тональности с исторической точки зрения, попытаемся определить основы этого музыкального синтаксиса, культурной практики, которую называют одним из величайших интеллектуальных достижений западной цивилизации. Прежде всего, необходимо подчеркнуть, что, вопреки утверждениям крупных теоретиков тональной гармонии от Рамо до Шенкера, тональность не детерминирована физической последовательностью звуков. Тон, который в природе практически никогда не фиксируется на одной и той же высоте, лишается естественных свойств и оформляется в соответствии с произвольными правилами. Подобная стандартизация и абсолютное отдаление представляют собой первичные факторы гармонической прогрессии; они стремятся к инструментальному, или механическому, выражению в ущерб человеческому голосу. В результате отбора, произведенного в звуковом континууме согласно произвольно установленной шкале, среди нот устанавливаются иерархические отношения.

Начиная с эпохи Возрождения (и вплоть до Шёнберга) западная музыка основывалась на диатонической гамме, центральным элементом которой было тоническое трезвучие, или заданная тональность, от которой зависели все последующие ноты. Фактически тональность — это структура, имеющая основную высоту тона — тонику, как ее обычно называют, — которая влияет на все остальные тоны; систематизирование свойств этой ведущей ноты как раз и интересует нашу музыку в первую очередь. Шенкер писал о «желании тоники доминировать над своими собратьями тонами»: в выборе слов, которыми он пользуется, мы уже видим связь между тональностью и современным классовым обществом. Будучи влиятельным специалистом в тонической теории, он еще в 1906 году писал об этой зависимости, как о «чем-то вроде схожего с государством коллективного устройства, которое основывается на собственном общественном договоре, в соответствии с которым отдельные тоны попадают в подчинение».

Многие до сих пор считают, что появление центрального тонового элемента в музыкальном произведении является неминуемым результатом естественного гармонического процесса и подавить его невозможно. Здесь мы видим четкую параллель с идеологией, где гегемония системы координат, то есть тональности, трактуется как нечто само собой разумеющееся. Идеологические миазмы, которые способствуют созданию образа естественности и объективности для других общественных конструкций, также скрывают в себе господствующие предрассудки, которые являются неотъемлемой частью сущности тональности. Тем не менее, предположил Арнольд Шёнберг, это всего лишь «приспособление» для создания единства. Фактически, тональная музыка полна иллюзий, в частности, мнимого чувства единения, когда целое изображается так, словно оно составлено из самостоятельных голосов. Эта концепция выходит за пределы музыки и легитимирует образ разделения труда в раздробленном обществе в целом.

По существу, посредством использования аккордного диссонанса и консонанса тональностью создается ощущение напряжения и разрешения, движения и покоя. Отход от тональности переживается как напряжение, а возврат — как возвращение домой, разрешение в консонанс. Любое тональное музыкальное произведение движется к

разрешению в каденции или конце сочинения, причем тональный аккорд управляет всеми остальными гармоническими комбинациями, притягивая их к себе, олицетворяя власть, стабильность и покой. Что касается надмузыкальной стороны проблемы, то болезненное отношение к ностальгии, скитаниям и возвращению красной нитью проходит сквозь всю буржуазную культуру и искусно отображается именно в стремлении к тональности.

Это периодическое сближение с точкой покоя дало возможность создавать чрезвычайно расширенные музыкальные структуры, а расстояние между сферами тонального ожидания и исполнения увеличилось еще больше. Так как господствующее общество обязано бороться за договор, согласие — гармонию — со своими субъектами на протяжении значительных интервалов отчуждения, то неудивительно, что тональность создает продолжительные отступления от покоя и определенности, предоставляемых тоникой, и, следовательно, вознаграждение откладывается на еще более длительные сроки. Марш-бросок прогресса соответствует рационализированному управлению-принуждению тонико-доминантной гармонии, обладающей устойчивыми патриархальными признаками.

Три века тональности также стремятся предать забвению понимание, что тональность подавляет предшествующие ритмические возможности, сужает все внутреннее многообразие ритма до схематического чередования «ударного» и «безударного». Возникновение тональности также совпало с воцарением симметричного мышления и повторяющейся музыкальной структуры, позволивших достичь определенной замкнутости посредством определенного единообразия. Шенневьер в ходе дискуссии об обновленной, упрощенной и интеллектуализированной системе обозначений в тональности отметил связь между «наиболее радикальным обнищанием западной музыки», преимущественно имея в виду симметрический баланс пункта, контрапункта и сосредоточенности на повторении аккордов.

В начале XIX века Уильям Чеппелл издал сборник «английских народных мелодий» (популярных песен), где на уцелевшие мотивы были наложены академические гармонические штампы; старинные мелодии были вытеснены, а «нестандартные напевы — приведены в порядок». Бинарность взятых за основу мажорного и минорного тонов стала преобладающей, и, как заключил Бузони, «гармонические символы ограничились музыкальную выразительность». Возникновение тональности можно сравнить с процессом проникновения в экономическую, политическую и культурную жизнь принципа национализированной и централизованной иерархии. Шаблонные комбинации музыкальной выразительности стали обладать монопольным правом на субъективность и желаемую форму музыкальных произведений. Клиффорд Гирц заметил по этому поводу, что «в конечном итоге, одним из наиболее примечательных фактов, характеризующих нас, может оказаться то обстоятельство, что все мы начинаем жизнь, обладая от природы возможностью прожить тысячу жизней, но заканчивается все это тем, что проживаем мы только одну».

Тональность в музыке можно сравнить с реализмом в литературе и перспективой в живописи, но тональность укоренилась глубже. Это обстоятельство способствует установлению потенциального превосходства классовых и общественных различий под знаком «универсальной», сосредоточенной исключительно вокруг тона музыки, с триумфом

вошедшей в мир, когда тональность определила границы области массового музыкального восприятия и потребления. На Земле не существует такого языка, который смог бы конкурировать с той общедоступностью, которую предоставляет музыка в качестве способа выражения человеческой мысли.

Любое историческое исследование, пренебрегающее музыкой, рискует быть недопонятым обществом. Возьмите, например, Карла Великого, который в X веке в политических целях пытался установить единообразие литургической музыки во всех церквях своей империи, или же Кафедральный собор в Винчестере, в котором установлен огромный орган X века с четырьмя сотнями труб — высшее достижение западной технологии того времени. В самом деле, утверждение, что музыка предоставляет лучший «ключ» к пониманию изменчивого духа цивилизации, по крайней мере спорно. Возвращаясь к тональности: используя традиционную периодизацию, ее истоки, вероятно, можно обнаружить в переходном периоде между эпохами Средневековья и Возрождения.

По характеристике знаменитого специалиста по истории Средних веков Блоха, средневековое общество было скорее неравноправным, чем иерархическим. Если он прав, то тогда Джон Шеферд вполне обоснованно интерпретировал смутные сведения о возникновении тональной системы как создание кодировки новой музыкальной иерархической идеологии на базе старой системы, которая больше стремилась к общности и идеализировала свой собственный, более ранний тип социума. Средневековый мир с присущей ему децентрализацией и локализацией был относительно терпимым к разнообразию мировоззрений и музыкальных форм, которые, по существу, не считались разрушительными, хотя в их основе лежала идеология феодализма. Однако зарождающаяся современность стала олицетворением усугубившегося разделения труда, абстракции, нетерпимости и тоталитарности. Унифицированное книгопечатание, как и книжная грамотность, разъедающая традиции непосредственного устного общения, в некотором смысле объясняет, почему произошло подобное изменение: литера явилась моделью протоиндустриального использования отдельных людей в качестве механически сообщающихся частей станка. Действительно, изобретение книгопечатания около 1500 года расширило масштаб применения нотной записи, благодаря чему возникла роль композитора, отделившегося от творца и исполнителя, причем значение последнего оказалось приниженым. Таким образом, западная культура произвела на свет музыку, полностью записанную нотами, что способствовало продвижению формальной теории в ущерб предшествующему доминированию импровизации на определенные темы. Так печатная грамотность и ее последовательная согласованность привели к росту гармонической определенности.

Некоторые музыковеды даже обнаружили, что в конце XIII века в музыке периодически возникало стремление к обузданию «мятежной независимости» отдельных голосов в полифонических (многоголосых) произведениях в интересах гармонии и порядка. Арс нова — основное музыкальное направление XIV века — хорошо иллюстрирует тенденции, которые возникли в течение долгого переходного периода догармонической полифонии. Вскоре — преимущественно во Франции — направление арс нова достигло поразительного уровня ритмической сложности, который европейская музыка сможет достичь снова только пять столетий спустя, когда Стравинский напишет «Весну священную». Однако эта же

сложность, по большей части основанная на абстрактном восприятии времени, привела к чрезмерному усовершенствованию нотного письма и, следовательно, стала удаляться от музыки, построенной на использовании певческого голоса, а также от мелодической утонченности и ритмической гибкости. Похоже, что формализация всегда приводит к ухудшению качества; как следствие, в середине XV века в музыке начали проявляться звуковые отношения, построенные на доминантном тоне.

Существенная потеря чувства спонтанного ритма по прошествии эпохи Средневековья доказывают растущее одомашнивание; подобным же образом две характерные особенности эпохи Возрождения — специализация оркестра и взаимосвязей внутри него и образование класса узкоспециализированных виртуозов — свидетельствуют об усугубившемся разделении труда в целом. Кроме того, особое внимание стало уделяться зрителю — и к началу XVI века впервые появились музыкальные произведения, которые сопровождалось ничем иным, как театральным представлением, в котором изображались люди за работой; смысл подобных представлений заключался не в побуждении к движению и не в самом пении, но исключительно в пассивном потреблении.

Музыка эпохи Возрождения оставалась большей и значительной частью вокальной, однако в это же время получила независимость инструментальная музыка, и в ней впервые образовалось несколько самостоятельных течений, которые в целом называют «абсолютной музыкой». Все более секуляризованная европейская музыка в период с 1400 по 1600 годы находилась под неоспоримым влиянием Нидерландов; в ней вполне успешно сочетался математизированный аспект и укрепление доминирующего положения Голландии в ходе зарождения торгового капитализма. Звуковая мощь достигла воздействия, подобного опьянению, возникшего благодаря хоровым массовым эффектам, которые стали возможны тогда, когда множество ранее независимых голосов слилось в едином потоке гармонии.

Однако изредка встречающаяся тональная гармония еще не была тональностью, распространенной повсеместно. Количество ладовых гамм в период между началом эпохи Средневековья и до конца XVI века увеличилось от восьми до двенадцати, а затем стало уменьшаться, в результате чего были приняты два наименее изменчивых лада — бинарная гамма мажора и минора. По словам Эдварда Ловински, «беспокойство и разочарование конца эпохи Возрождения» вызвали появление согласованной и сплоченной тонико-доминантной структуры, ставшей вкладом музыки в культурную гегемонию классового общества. Наше современное восприятие гармонии, представление о тоне как о сумме большого количества вертикально сгруппированных тонов является идеализацией иерархизированной социальной гармонии.

В своей книге «Европейский кризис 1590-х годов» Питер Кларк цитирует испанского автора, который в 1592 году написал: «Англия — без Бога, Германия — в расколе, во Фландрии — восстание, а во Франции — все вместе взятое». По заключению Генри Кармена, «вероятно, никогда прежде в европейской истории не было столь многочисленных народных восстаний, происходивших в одно и то же время», как это случилось в конце XVI века. В то время тональность еще не праздновала победу, но очень скоро триумфально воцарилась наряду с другими доминирующими концепциями общества, способствуя направлению и, таким образом, подавлению желаний.

Когда исчезла полифония, современная звуковая система отчетливо проявилась в новой форме; в частности, в начале XVII века впервые была поставлена опера, написанная итальянским композитором Монтеверди. Опера — сознательная риторическая передача эмоций — стала на Западе первой светской музыкальной формой, которая обладала достаточным весом, чтобы бросить вызов музыке религиозной. Говоря как об опере, так и о других разновидностях музыкальных произведений, Г.С. Коллес отмечал, что на ранних стадиях «развития чувства тональности новые произведения уже обладали видимостью порядка и стабильности, которые стали характерными чертами торжественного открытия новой эры в искусстве».

Особенно заботился о центральной роли тональности в XVII веке Декарт. Используя свой метод математизированного, механистического рационализма и уделяя отдельное внимание музыкальной структуре, Декарт способствовал развитию новой тональной системы в том же самом направлении, в котором он сознательно пытался поставить свою научную философию на службу мощному централизованному аппарату власти. Адорно считал, что в полифонической музыке присутствовали неовещественные элементы, которые, возможно, лучше всех могли выразить ту «инакость», которую картезианское сознание призвано уничтожить.

Все эти процессы проходили в условиях ярко выраженного возобновления общественных волнений, начатых в конце 1500-х годов. Хобсбаум назвал кризис 1600-х кризисом *par excellence*. Паркер и Смит («Глобальный кризис XVII века») считали, что «взрыв политической нестабильности» в Европе «был направлен преимущественно против государства, в частности, в период с 1625 по 1675». Предыдущий век можно было назвать золотым веком контрапункта, достигшего своего апогея в творчестве Палестрины и Лассуса, а совершенства — когда статичная общественная гармония нашла свое отражение в музыке. Эстетика барокко соотносилась с тем кризисом, который происходил в Европе в 1590-х и который повторился с новой силой в виде общего экономического спада в 1620 году; что это, как не отказ от сдержанности классической музыки и всей ее полифонической утонченности? Суть барокко заключается в бурном движении и одновременно контроле над ним, именно поэтому в барокко сочетаются постоянная динамика и формализм. Затем возникает феномен концерта, который не только этимологически связан с согласием (*consent*), консенсусом: само слово «концерт» происходит от латинского «*concertare*». Тот договор, который был заключен с диссонирующими элементами в рамках крайне гармоничного ансамбля, отражал потребность системы во власти, способной дать достойный ответ на волнения в обществе.

Гармония — это гомофония, а не полифония; полифония и гармония несовместимы. Вместо музыкальной формы, в которой соединяется множество голосов, сохраняющих при этом индивидуальность, мы имеем гармонию, в которой в действительности слышим только один тон. В столкновении, произошедшем в эпоху барокко, гомофония одержала верх и вытеснила полифонию со всеми вытекающими отсюда идеологическими «обертонами». Самостоятельные звуки слились в едином блоке, задача которого — создать фон для мелодии и обозначить местоположение мотива в развитии внутри тонической системы. Здесь гармония впервые заявила о себе как о неотъемлемой части музыкального произведения, которая даже способна менять природу мелодии в процессе ее развития.

Ритм также подвергся воздействию гармонии; действительно, разделение музыкального произведения на такты было продиктовано совершенно новым, вездесущим гармоническим ритмом.

Шпенглер сделал вывод, что примерно в 1670 году музыка забрала у живописи почетное звание главного из европейских искусств. Это случилось, когда тональность была полностью реализована; можно без преувеличения сказать, что с того времени на протяжении двухсот пятидесяти лет музыкальные произведения были написаны на особом языке общепризнанной тональности. Кроме того, с того же момента экстерииоризация непосредственных интересов индивидуума стала — согласно обобщающей системе правил тональности — соотноситься с правовой концепцией «разумного человека», как выразился Дануэлл, хотя многие считают более уместным говорить о «современном, одомашненном человеке», а не о «разумном».

Существуют и другие поразительные временные совпадения. В книге Джона Вулфа «Возникновение великих держав в 1685-1715 годах» помимо прочего отмечается, что процесс упрочения государственной власти происходил параллельно с укреплением позиций тональности. Как писал Букхазер, «и тональность, и гравитация были открыты в эпоху барокко в одно и то же время». Смысл физики Ньютона заключается в том, что закон всемирного тяготения предложил модель, в которой акцентируется внимание на непреложности закона и сопротивлении по отношению к каким-либо изменениям; его универсальные, упорядоченные процессы стали всеобщим космологическим образцом построения политического и экономического порядка — так же, как и тональность. В новой гармонической системе ведущий музыкальный тон — наиболее сильный и доминантный — опускается под действием силы притяжения и становится басом — основным тоном аккорда. Как бы невероятно это ни звучало, но законы тональности и притяжения в большинстве случаев взаимозаменяемы.

Во второй половине XVII века Англия продемонстрировала основные социальные тенденции в музыке. Критики Норт и Мейс писали об упадке любительской игры на виоле, а также о положении с написанием музыкальных произведений, когда — цитата из Питера Уорлока — «сочинение отдельных партий уступило место зрелищу и производству шаблонов». Традиции семейного музицирования стали чахнуть, а склонность к пассивному слушанию — расти, причем все это происходило на фоне распада деревенской общины с ее песнями и танцами. Победившая тональность являлась важной составляющей глобальной общественной и символической реструктуризации, которая происходила, конечно же, не только в Англии.

В начале эпохи барокко главным двигателем тональности была соната (то есть «сыгранная» — в противовес предыдущей музыкальной форме, которая называлась «канцона», или «спетая», и состояла из одной части), которая фактически стала обозначать любое инструментальное произведение из нескольких частей, сочиненное в соответствии с формальным планом. Форма сонаты стала естественным результатом развития тональности, так как ее симметричность в своей основе соотносилась с внутренней симметрией грамматической структуры тональности; основы ее организации требуют, чтобы мелодия, которая сначала вроде бы удаляется от тоники к иному поляризованному тону, была в конце

концов заново интерпретирована в рамках первоначального тонического диапазона с целью восстановления баланса. Даже напряженные финалы опер Моцарта, как напоминает Розен, имеют симметричную тональную структуру сонаты. К концу эпохи барокко (конец XVIII века) симметрия — поначалу скрытая, а затем явная — стала одним из важнейших факторов, приносящих удовлетворение от прослушивания музыкальных произведений.

Сонатная форма, в основе которой лежат контрастное сопоставление двух тем, тоника, разработка и реприза, обладает капиталистической динамикой; ориентированная на сохранение баланса и абсолютно недраматичная фуга — высшее достижение раннего контрапункта — отражала более статичное иерархическое общество. Стиль фуги оформился тогда, когда главенствующее положение в музыке уже полностью было занято тональностью, а ритм фуги по большей части основывался на секвенции. С другой стороны, классическая соната — это самозарождающееся движение вперед, она словно раскрывает скрытый прежде внутренний потенциал. Развитие фуги происходит по установленным правилам, расчетливо, что вполне соответствует рационалистическому духу эпохи Просвещения, в то время как сонатные темы демонстрируют динамичное состояние, выражающее качественный рывок вперед в процессе порабощения природы, инициированном промышленным капитализмом.

В начале XVII века мастерская Рубенса превратилась в фабрику; художник создал 1200 картин — беспрецедентный случай в истории живописи. Сто пятьдесят лет спустя Гайдн и Моцарт, используя заданную сонатную форму, сумели написать 150 симфоний. Возможно, эти цифры не опровергают гениальности некоторых авторов и не настолько велики, чтобы усмотреть в данном механизме культурный прообраз массового производства. Еще одна характерная черта сонаты заключается в том, что она, в отличие от усложненного стиля фуги позднего периода, должна была доставлять удовольствие и быть предсказуемой. В этом соната напоминает саму тональность; по словам Роберта Соломона, «сонатный цикл утверждает благополучную развязку, приспособливает самое себя к примирению, к избавлению от соперничества первой и второй части произведения, от мук и внутренних сомнений», прежде чем цикл завершится.

Принцип сонатной формы также подразумевает идею последовательной активизации, совокупной динамики, которая с течением времени стремится к исключению своеобразия ради доминирования посредством обобщения. Именно этот подтекст олицетворяет собой главное достижение сонаты, выразившееся в появлении обобщающих форм в буржуазной эволюции; он также выражает поступательное движение, направленное на установление «универсальных» ценностей и мировой гегемонии европейской культуры и капитала.

В XVIII веке начало формироваться современное представление об автономии музыки с сохраняющимся и сегодня акцентом на трансцендентную истину; в особенности такое представление относится к Баху и Моцарту. Величественная торжественность ораторий Генделя свидетельствует о подъеме империалистической Англии и желании узаконить этот подъем, однако Бах, в частности, сумел более четко выразить социальные ценности зарождающейся буржуазии, такие как универсальная рациональность, объективность, истина.

Предшественники композитора явили наглядный пример структурированности, свойственной тональности, но именно Бах довел эту структурированность до совершенства, соединив драматизм и целенаправленность позднего барокко с перспективами ранней, рассудительной безупречности контрапункта. Стоит отметить, что прежние, статически более математизированные музыкальные формы продолжали существовать и в XVIII веке, хотя перестали доминировать. Своим выживанием они обязаны той последовательной эволюции, которую Констант Ламберт непочтительно назвал «швейной машиной» Баха; точно так же Вагнер заметил, что Моцарт был одержим «временами просто-таки тривиальной систематичностью».

Однако несмотря на то, что музыка Баха являлась апофеозом гармонизированной тональности, многие сомневались в ее основах. Например, Руссо считал гармонию очередным симптомом культурного разложения Европы, смертью музыки. Его радикальная точка зрения основывалась на том, что гармония умяляет мелодию, заключает восприятие музыкальных звуков в рамки внутренней структуры ее элементов, ограничивая, таким образом, впечатление слушателя. Гете также опасался искусственности и овеществления полностью разработанной тональности, однако его критика была менее четко сформулирована, чем у Руссо.

К 1800 году тональная инструментальная музыка добилась абсолютной победы, которую живопись отпраздновала за три столетия до этого. Наибольшие изменения в тональности XIX века, на которые повлияло установление равномерной температуры (деление октавы на двенадцать равных полутонов), вызвали еще большую поляризацию тоники и доминанты, а также увеличение отрезка звучания, за время которого достигается тональная модуляция. В начале столетия две тональности уже могли быть разделены восемью тактами и более, причем за это время они могли ни разу не повториться, тогда как к концу столетия Моцарт, Гайдн и Бетховен увеличили влияние гармонической зависимости до пяти или даже десяти минут.

Однако расширение тональной сферы одновременно обозначало ослабление силы притяжения тоники; в самом начале эпохи романтизма в сочинениях Бетховена уже можно заметить некий разрыв структуры тональности. В творчестве Бетховена появилась новая тема: эмоциональный взрыв и широкий диапазон эмоций, не говоря уже о мотиве борьбы за личную свободу, который для Бетховена был ключевым. Точно так же поражение луддитов в Англии предвосхитило подавление эмоциональной экспрессивности и личной свободы в обществе в целом. В отличие, скажем, от Баха, Бетховен обратил свой взор на феномен отчуждения и полностью отказался от стратегии урегулирования в своем творчестве тех процессов, которые не были урегулированы в обществе; это особенно заметно в его последних квартетах, которые вызывают в памяти неполноту и скорбь позднего Моцарта.

Музыку как вид искусства эпохи романтизма *par excellence* привыкли считать единственным привилегированным средством передачи мысли. В самом деле, именно во времена Бетховена или чуть позже композитор занял место философа, резко контрастировавшее с фактическим статусом прислуги, который имели Гайдн и Моцарт. Возможно, так называемая спасительная сила музыки — если выражаться в терминах обществоведения — более нигде так не бросалась в глаза, как в постановке оперы Обера «Немая из Портичи», спектакле,

который спровоцировал начало революции в Брюсселе в 1830 году. Во второй половине XIX века Уолтер Патер пришел к заключению, что «любой вид искусства постоянно стремится к тому общественному положению, которое занимает музыка», имея в виду, что музыка является не только высшей точкой развития искусства как такового, но и демонстрирует свое могущество с высоты тональности. Это же значение, то есть признание ценности тональности, подразумевал Шопенгауэр, когда в беспрецедентной для философских работ форме превозносил музыку, которая, как он говорил, выразительнее слов и является непосредственным отражением внутреннего сознания.

Адорно замечал, что «в романтизме присутствует страстное желание», а Мароти описывал часто встречающийся в произведениях этой эпохи лейтмотив одиночества и ностальгии как попытку зафиксировать ощущение безвозвратно утерянного. К тому же драматическая тема спасения была в моде не только в литературе того времени. Она часто встречалась и в музыкальных произведениях, например, в таких, как «Фиделио» Бетховена. Если бы Шуберт спросил, возможна ли радостная музыка в качестве реакции на индустриализацию Европы, то в ответ он услышал бы покорного элегического Брамса и пессимистического Малера, творившего в эпоху позднего романтизма.

В то время гармония была особым царством: создание симфонических оркестров способствовало уплотнению и сплочению каждой группы инструментов с целью расширения и интенсификации центральной идеи взаимосвязей между тонами, которые передают смысл произведения в ущерб другим аспектам музыки. Это была эпоха больших оркестровых форм, основным содержанием которых была эксплуатация принуждающей мощи тона через согласование различных специализированных функций. Благодаря такому подходу, а также прекрасно систематизированному представлению о музыкальной структуре, развитие музыки эпохи романтизма происходило параллельно с совершенствованием промышленности. Со временем все большее число композиторов XIX века осознавало, что язык музыки стал заложником синтаксиса и формализма тональности и чрезмерно стандартизированного гармонического словаря, скованного пустыми симметрическими закономерностями. Складывалось впечатление, что музыка, оказавшись погребенной под весом собственных устоявшихся традиций, начала терять свою прежнюю силу выразительности.

Как и капитал, который в те времена находился в зените собственной первоначальной экспансии, симфонический оркестр создавал иллюзию бесконечного развития. Однако гиперболизация и гигантизм, свойственные эпохе романтизма (например, «Симфония тысячи» Малера), довольно часто использовались для создания ограниченного ряда гомогенизированных звуков и единообразия тембра.

Говоря об экспансии, вспоминается попытка Вагнера создать простую и экономную по актерскому составу оперу — результатом стала претенциозная пятчасовая агония «Тристана и Изольды». Или, скажем, вагнеровский цикл «Кольцо нибелунгов», в основу которого лег миф о Нибелунгах. Этим эпическим произведением, повествующим о вечной страсти и смерти, композитор хотел превзойти все возможные постановки; возможно, именно оно побудило Ницше прийти к выводу, что «восхождение счастливой звезды Вагнера совпадает с подъемом Империи, и в этом заложен глубокий смысл». Романтический портрет

кайзера Вильгельма I рядом с лебедем и в шлеме Лоэнгринга наводит на мысль о долге перед кайзером за возвеличение и восстановление священного общественного порядка Второго рейха. Если «Тристан» стал прелюдией к политическому развитию Германии Бисмарка, то сама Германия находила оправдания своему авторитаризму и мистицизму в псевдоэротической религиозности «Парсифаля».

Вагнер намеревался соединить все виды искусств в высшей форме — опере, и в ходе реализации этого проекта ему казалось, что он смог вытеснить догматическую религию. Подобное устремление подразумевало абсолютное доминирование над зрителем — с помощью грандиозных и помпезных музыкальных произведений, их удушающего благоухания и лавины чувств. Вагнер действительно этим похвалялся: вспомним его неоязыческое, неонационалистическое заявление, что «церковь и государство будут упразднены», так как они пережили свою полезность. Таким образом, планы Вагнера касательно искусства превосходили по своей грандиозности те планы, которые строил и выражал на языке силы сам промышленный капитализм.

При всем при этом Вагнер — и это очень важно — олицетворяет полное разложение классической гармонической системы. Несмотря на всю его напыщенность и стремление к предельному господству, его музыка — это музыка неопределенности. Она, по крайней мере, оставалась верной скрытым основам тональности, но законность господства тональной гармонии уже была опровергнута. Вагнер растянул ее до самых пределов и в результате исчерпал ее последние ресурсы.

Одна из частей «Песни о Земле» Малера отмечена для исполнения «без выразительности». Складывается впечатление, что после Вагнера романтизм обратился в прах, хотя в то же самое время в воздухе эпохи витало нечто новое. Гармония продолжала демонстрировать признаки внутреннего коллапса, и многие стали позволять себе вольности в отношении прежде незыблемого авторитета мажорно-минорной тональной системы (например Дебюсси). В то время как капиталу стало требоваться большее количество ресурсов «третьего мира», музыка пошла по империалистическому пути в том смысле, что ей понадобились фольклорные вливания (например, у Бартока).

В 1908 году Арнольд Шёнберг в своем «Втором квартете в фа-диез минор» достиг окончательного раскола гармонии: это было первое атональное сочинение. При этом весьма показательным было то, что данное произведение начиналось с сопрано «Ich fühle Luft von anderen Planeten» (Я чувствую воздух иных планет).

Адорно считал радикальную открытость атональной музыки «выражением неприкрытого страдания, не связанным никакими условностями», и в этом качестве «часто враждебной культуре» и «содержащей элементы варварства». Отказ от тональности фактически дал возможность выразить сугубо индивидуальные черты — одиночество человека в условиях господства технологии. Тем не менее, те уравнивающие модели, с помощью которых унифицируются и овеществляются человеческие эмоции, никуда не исчезают, даже если освободить их от централизованного управления «законов гармонии». «Эмансипация диссонанса», представленная Шёнбергом, позволила с небывалой искренностью отобразить чувства человека посредством диссонанса, который не стремится к разрешению в

консонанс. Отход от указания на тональность и разрешения практически не сообщает слушателю чувство опоры и уверенности. Довольно часто атональные произведения Шёнберга кажутся почти истеричными в силу отсутствия моментов покоя. Как писал Леонард Мейер, музыка Шёнберга «яростно стремится к недостижимому».

В этом смысле атональность была наиболее экстремальным воплощением общего антиавторитарного подъема в обществе примерно за пять лет до начала Первой мировой войны. Отказ Шёнберга от тональности совпадает с отказом Пикассо и Кандинского (в 1908 году) от перспективы в изобразительном искусстве. Но именно композитор в отличие от художника (представители «двух крайне негативных явлений» в культуре, как их называли) оказался в публичном вакууме. Шёнберг открыто заявлял об отчуждении и не желал изображать в своих музыкальных произведениях человеческую жизнь, если только она не была наполнена протестом, дикостью и неистовством. Его атональность была слишком дерзким вызовом и представляла слишком серьезную угрозу, чтобы быть понятой массами. Художник-экспрессионист Огюст Маке писал своему коллеге Францу Марку после камерного концерта Шёнберга в 1911 году: «Ты можешь представить себе музыку, в которой тональность полностью отсутствует? Мне постоянно вспоминались большие полотна Кандинского, ни одно из которых не написано в едином ключе... Эта музыка, в ней каждая нота индивидуальна». К сожалению, такие чувства по отношению к такому радикальному либертарианству разделяли немногие, слишком многим они были непонятны.

Письмо Маке подразумевает, что до прорыва атональности музыка выражала мысль при помощи определенных взаимосвязей аккордов, стремящихся к тональному центру. В «Теории гармонии» Шёнберг дал хорошую характеристику старой системе: «Она всегда была направлена на центр, к точке проистекания... Тональность не служит, напротив, она сама требует служения».

С другой стороны, некоторые защитники тональности встали на откровенно социально-авторитарные позиции, чувствуя, что изменения в музыке касаются не только ее. Например, Леварье и Леви в своей книге «Музыкальная морфология» (1983), основываясь на философском тезисе, что «хаос есть ничто», пришли к политическому заключению: «Восстание против тональности... — это эгалитарная революция». Затем они заявили, что «атональность является широко распространенным современным феноменом», с недовольством отметив, что «навязчивый страх перед тональностью обнаруживает глубокое отвращение к концепции иерархии и общественных рангов». Подобная позиция напоминает вывод, к которому пришел Хиндемит: обоснованность тональных взаимоотношений опровергнуть невозможно, следовательно, «атональной музыки не существует». Такие суждения призваны защитить не только доминирующую музыкальную форму; они отстаивают позиции власти, стандартизации, иерархии и всего того, что культурная грамматика гарантирует миру, существующему в пределах этих ценностей.

Атональный эксперимент Шёнберга стал одной из жертв политики сдерживания общественных разногласий, которая проводилась в течение и после Первой мировой войны. К началу 1920-х годов Шёнберг оставил бессистемный радикализм атональности, в результате чего в его произведениях не осталось ни единой «свободной» ноты. За неимением тонального центра он ввел полностью обусловленный правилами 32-тоновый

ряд, который, по словам Адорно, «практически уничтожил главную тему». Выместив тональность, додекафония, или сериализм, как ее еще называют, учредила новый тип согласованности тонов, который соотносится с новой фазой усиления систематизации процесса индустриализации вследствие Первой мировой войны. Шёнберг разработал новые законы для контроля над тем, что было высвобождено в результате уничтожения старых тональных правил, новые законы, которые обеспечивают более завершённую циркуляцию между двенадцатью звуками различной высоты и могут считаться отображением растущей потребности капитала в интенсификации оборота. Метод серийности является чем-то вроде тотальной интеграции, в которой темп музыкального произведения строго контролируется, словно находится под жестким бюрократическим давлением. Концептуальный возврат к доминантной упорядоченности заключается в том, что, хотя новые стандартизированные требования (ни один из тонов не может повторяться до тех пор, пока не прозвучат одиннадцать других) позволили достичь большего звукового цикла, усиленный контроль на деле не способствует высокой эффективности. Это особенно заметно в предельно лаконичных и сжатых работах Веберна, самого успешного ученика Шёнберга; временами в его произведениях пауз столько же, сколько нот, а, например, вторая из «Трёх пьес для скрипки и фортепьяно» — раннего произведения Веберна — длится всего тринадцать секунд.

Старая гармоническая структура и ее мажорно-минорная тональная система указывают на взаимосвязь легко узнаваемой начальной и конечной точки. А серийная техника предоставляет равные права каждой ноте, делая уместным каждый аккорд, что передает идею своего рода бездомности, фрагментарности, вполне соответствующей эпохе размытого, лишённого традиций доминирования.

После Первой мировой войны музыка как вид искусства стала распадаться на части. Неоклассицизм, который вновь утвердил приверженность тональному Центру, невзирая на преобладающие веяния времени, возглавил Стравинский. Растущее количество композиторов — особенно после Второй мировой войны — не видело в неоклассицизме, уходящем корнями в XVIII век, решение теоретических проблем музыки. За вопиющий анахронизм и отказ от развития композитор Пьер Булез, который использовал в своих произведениях серийную технику, окрестил неоклассицизм «посмешищем». Однако у неоклассической музыки было, по крайней мере, что-то общее с новым серийным направлением: она часто была неистовой, суровой, что вполне соответствовало общим противоречивым и пессимистическим тенденциям. Казалось, Бенджамин Бриттэн серьезно занимался проблемой страдания, а многие произведения Аарона Коупленда пробуждают чувства одиночества личности в промышленном городе, энергия которых полностью лишена настоящей жизненности. А финал «Шестой симфонии» — шедевра еще одного крупнейшего традиционалиста Воан-Уильямса — можно назвать не иначе как объективным утверждением крайнего нигилизма.

Тем временем к началу 1950-х годов серийную технику стали считать заданной изначально, а ее правила — излишне строгими, причем настолько, что в результате появилась «случайная» музыка, которую также называют алеаторикой, или же неопределенной музыкой. Складывается впечатление, что алеаторика, чаще всего отождествляемая с именем Джона Кейджа, является еще одним аспектом глобального отхода от субъекта (от

него еще дальше отойдет электронная музыка, а также музыка, сгенерированная компьютером), в результате чего человеческий вокал исчезает, а довольно часто устраняется и сам исполнитель. Парадокс, но эстетическое впечатление, которое производит случайный метод, полностью совпадает с впечатлением от тотально упорядоченной музыки. Минимализм Райха, Гласса и других, благодаря своей приятной, растянутой скудности идей, кажется поточно-производственным неоконсерватизмом. Яниса Ксенакиса, имитирующего брутальность своего учителя Ле Корбюзье, можно назвать покровителем кибернетических высот и идеи поклонения компьютеру: он предпринял попытку «соединения музыки и технологии», основываясь на результатах своего исследования «логико-математических инвариантов».

В настоящее время музыка как вид искусства в состоянии шока от разрушающих влияний и в отсутствие объединяющего языка оказалась в тупике. В итоге основной результат всего этого — если вообще можно использовать слово «результат» в контексте подобного слабосилия — заключается в холодной невыразительности, которая полностью соответствует чудовищному росту отчуждения, овеществления, присущих позднему глобальному капитализму. В конце концов, раздробленному обществу приходится довольствоваться раздробленным искусством, иначе пейзаж не будет «гармоничным». Вполне возможно, что нашей эпохе уже даже нельзя подобрать какое-либо музыкальное завершение; совершенно очевидно, что она стала слишком неуправляемой и слишком безрадостной, чтобы вообще пытаться сочинить музыку и привести ее к какой-либо тональной каденции. Когда искусство и даже сама символизация многим начинают казаться фальшивыми, возникает вопрос — где же те силы, которые смогут поддержать в музыке огонь жизни, где магия?

«Все искусство смертно; не только предметы материальной культуры человека, но и сами искусства», — писал Шпенглер. Вполне возможно, что искусство — и музыка в первую очередь — уже доживает свой век, как и предполагал Гегель. Сэмюел Липмен в своей книге «Музыка после модернизма» (1979) совершенно определенно заявил, что музыка неизлечимо больна, что ее состояние «зависит от того капитала, который был накоплен благодаря бурному расцвету творчества, который начался незадолго до Баха и продолжался до Первой мировой войны». Естественно, провал тонального «творчества» является частью общей энтропии, в которой капитал — в соответствии со случайной точностью подбора слов Липменом — оказывается ядовитым и, вне всяких сомнений, самоуничтожающимся. Адорно отмечал, что «все меньше и меньше произведений прошлых лет продолжают оставаться действительно хорошими. Складывается впечатление, что истощается весь культурный багаж». Некоторые попросту предпочитают любой ценой удерживать музейные экспонаты тональности и сокрушаются по поводу отсутствия их пополнения. Именно в этом и заключен смысл практически всех типовых причитаний — таких как «Эй, музыка! Очерк о закате музыки» (1934) Константа Ламберта или же «Агония современной музыки» (1955) Генри Плезантса, где автор сообщил нам, что «тот ресурс, который на протяжении трехсот лет служил, казалось, неистощимым источником прекрасной музыки, уже полностью истощился». Или Роланд Штромберг, который в своей книге «После всего» (1975) писал: «Сложно... представить себе, что серьезная музыка не достигла состояния абсолютного упадка». Однако подобные заключения о смерти музыки выносят не только антиквары: в 1983 году выдающийся композитор-сериалист Милтон Бэббит прочел лекцию под названием

«Вряд ли серьезная музыка сможет выжить». Ранее Бэббит перед лицом непопулярности современной музыки сделал дерзкое и нереалистичное заявление о «полном устранении слушателя и социальных аспектов музыкальной композиции», а также написал статью, озаглавленную «Кого беспокоит, слушаете ли вы музыку?».

Отсутствие аудитории у «сложной» музыки очевидно и показательно. Если Блох был прав, когда сказал, что «все, что мы слышим, это мы сами», то точно так же верным будет вывод, что слушатель не хочет воспринимать ту музыкальную составляющую, которая противоречит нашей эпохе. Адорно говорил о музыке Шёнберга, что она отражает сокрушенный, пустой мир, на что Милан Ранкович ответил, что «подобное отражение нельзя любить, так как оно воспроизводит в душе слушателя ту же самую пустоту». Следовательно, говоря о пределах самого искусства, возникает вопрос: окажется ли когда-нибудь отчуждение в музыке эффективным способом борьбы против отчуждения в обществе?

Несмотря на то что современная музыка раздроблена и отдалена от старой тональной парадигмы, она, вполне очевидно, не смогла затмить популярность мастеров барокко, а также классической и романтической эпох. К тому же в сфере музыкального образования на всех уровнях царит господство тональности. На занятиях по композиции студентов учат, что доминанта «требует» разрешения, что она «должна разрешиться» в тонике, и т.д. Сам музыкальный слух студентов оценивается на основе некогда неоспоримых гармонических категорий и правил. Сейчас уже совершенно ясно, что тональность — это идеология, выраженная исключительно в музыкальных терминах, причем крайне навязчивая.

Действительно, можно задать вопрос: почему в серьезной музыке, где благоговеют перед традициями, должен был произойти и, по сути, произошел рывок вперед, в то время как вся поп-музыка (и практически весь джаз, унаследовавший свою гармоническую структуру от классической европейской тональности), где традиции часто презираются, наоборот, сделала шаг назад? В поп-музыке индустриального мира не существует такой формы, которая бы находилась вне области массового тонального сознания. Ричард Нортон сказал очень правильно: «Это тональность церкви, школы, офиса, парада, съезда, кафетерия, рабочего места, аэропорта, самолета, автомобиля, грузовика, трактора, шезлонга, вестибюля, бара, тренировочного зала, борделя, банка и лифта. Люди боятся, что не смогут без всего этого обойтись; они пристегивают эти вещи ремнями к своим телам, чтобы войти, вбежать во все это, работать и отдыхать там. И это повсюду. Оно называется музыкой и пишет песни».

Музыка так же тотально интегрирована в коммерческое массовое производство, как и любой другой продукт на сборочном конвейере. Музыка никогда не перестает следовать формуле, которая кажется вечной, несмотря на мнимые вариации: «хорошая» песня, гармонично сочетающаяся с требованиями рынка — это такая песня, в которой неповторяющихся аккордов меньше, чем в балладе XIV века. Ее выразительный потенциал существует исключительно в рамках Потребительского выбора, где, по словам Хоркхаймера и Адорно, «уже предусмотрено все для всех, чтобы никто не остался недовольным». Выступая в роли одномерного кодекса общества потребления, подобный подход является школой, где учат пассивности.

Музыка, сведенная до уровня фонового шума, которая уже сама себя не воспринимает всерьез, в то же самое время является центральным, вездесущим элементом окружающей среды, причем еще в большей степени, чем раньше. Погружение в тональность — это одновременно и отвлечение внимания, и вездесущий контроль, потому что необходимо заполнить тишину изоляции и скуки. Она успокаивает нас, отрицая факт овеществленности мира, а ее роль, как писал Бэккетт в «Конце игры», сводится к симуляции того, что что-то происходит, что-то меняется. Кроме того, поп-музыка доставляет нам удовольствие идентификации — непосредственного опыта отождествления с коллективом, которое может доставить только массовая культура, незнакомя с авторитарной идеологией, которой тональность и является.

Рок-музыка по сравнению с предшествующей ей поп-музыкой была «революцией» только в смысле текстов и ритма (и уровня громкости) — ни о какой тональной революции даже и речи не шло. Исследования показали, что любые формы (тональной) музыки оказывают умиротворяющее воздействие на буйных людей. Посмотрите, как панк стандартизирует и механически воспроизводит музыкальное издевательство. Однако не только те музыкальные произведения, которые явно призваны успокаивать слушателей (например, нью-эйдж), отвергают негативные качества как опасные и вредные и таким образом содействуют и поощряют повседневное угнетение так же, как это делал соцреализм. Совершенно очевидно, что для того, чтобы ознаменовать наступление новой эры, нужно нечто гораздо большее, чем рокеры, разбивающие свои гитары на сцене, даже несмотря на то, что подобные действия остаются в пределах тональности.

Несвобода исторически является характерной чертой как языка, так и тональности. Мы становимся тональными благодаря обществу: только уничтожив подобное общество, мы сможем разрушить весь грамматический комплекс доминирования.

Версия #1

Зверобой создал 18 апреля 2025 18:31:27

Зверобой обновил 18 апреля 2025 18:31:59