

Гражина Дауноравичене
(Вильнюс, Литва)

Антиномизация принципа музыкальной формы: диалог исследовательских интерпретаций в XX веке

Размышляя о музыке XX века, Harry Goldschmidt в 1973 году превозгласил интригующий тезис о том, что при ее анализе мы постоянно сталкиваемся по меньшей мере с 12-ю трудностями. Сама идея 12-ти возможно была подсказана магическим числом композиторской практики нашего века, однако трудности при аналитической интерпретации композиторского творчества 2-ой половины XX века весьма очевидны. Казалось бы, что наибольшее количество проблем оставило творчество целого поколения 50-ых – 60-ых годов, которое в 1982 году Carl'ом Dahlhaus'ом было охарактеризовано как “мышление материалом” (“Materialdenken”), позднее - как “фетишизм материала” (“Materialfetischismus”), созвучное адорновским идеям и предложенным формулировкам музыкального материала. Кризис конвенций, инверсия старого - нового, сосредоточенное внимание на проблематике сложности звука, исследование композиционного материала и всевозможных композиторских манипуляций с ним можно считать истинными знаками музыкального искусства уходящего века. Звучание музыки своеобразно отобразилось и на постмодернистском звучании музыковедческого языка, в котором все более специфичными и узкими становятся аналитические дискурсы, накапливаются понятия и термины новейших методологий, все чаще фигурируют понятия технологического анализа, побуждая нетерпеливое ожидание более фундаментального обобщения. О необходимости лучшего взаимопонимания как между музыковедами, так и между аналитиками и всеми, интересующимися музыкой, указывал и американский семиотик Leonard B. Meyer, говоря о том, что “даже исследование серийного опуса путем изложения его элементов, рядов, их пермутаций, комбинаций и т.д. является бесцельным трудом; ровно таким же неудачным, каким стала бы попытка рассказать какую-нибудь шутку, излагая теорию самого юмора”¹. Поскольку Harry Goldschmidt конкретно не определил всех 12-ти трудностей, то в качестве одной из них я назову чрезвычайную проблематичность бытия фундаментальных категорий музыкального анализа - категорий формы, стиля и жанра. Однако, по свидетельству Carl'a Dahlhaus'a, подобного рода трудности наилучшим образом осознаются как некая провокация. Крушение того, что было исторически стабильным и эстетически фундаментальным, перед современным музыковедением поставило величайшие проблемы, которые не решаются через их умалчивание.

Степень динамизма формообразующих процессов в музыке XX века я представлю двумя суждениями, разделенными столетием. Так, находясь на пороге XX века, Hugo Riemann в своей студии “Das formale Element in der Musik” (1895) дал наиболее обобщенное определение музыкальной формы как наивысшего эстетического принципа и как некоей максимы (Maxima) “единого в многообразии” (“Einheit in Mannigfaltigkeit”). При этом Hugo Riemann подчеркивал, что именно такое понимание музыкальной формы охватывает и проявление принципа контраста, “под приматом стоящего в конце эстетического примирения (“die ästhetische Versöhnung”) – т.е. выдвигения в последний раз принципа единства над принципом многообразия”². Стоя на пороге XXI века, нельзя не заметить некоего аrogантного пренебрежения данным эстетическим принципом и некоей девальвации значимости самого феномена музыкальной формы. Как замечает Rolf Godřy, в композиторском творчестве конца XX века преобладает игнорирование закономерностей музыкальной формы (disregarding of form), которая больше не воспринимается как существенный элемент музыкальной культуры³. Иногда заражаешься и пессимизмом Andrzej'я Chłopecki'ого, который говоря о полсотне важнейших процессов и явлений в музыке нашего “гаснущего” века – таких как неоклассицизм, фольклоризм и постмодернизм, или Adorno и Cage, печально и несколько иронично констатирует, что “категория формы стала наиболее стыдливым атрибутом музыки XX века”⁴. Кризисное состояние категории музыкальной формы в практике музыки нашего века польский музыковед в некотором смысле метафорически преувеличил, однако, нельзя не согласиться с фактом, что само

понятие формы постепенно исчезает также и из лексикона музыковедов, как бы солидаризирующихся в своих суждениях о вчерашней актуальности данного явления, как ушедшего в прошлое искусства.

Причины возникновения некоего кризисного состояния музыкальной формы можно представить по-разному. Скажем, с определенной дозой той же иронии – как далеко ведущие последствия, которые спровоцировал невинный “детский” каприз, каким по свидетельству Theodor’a Adorno стало всеобщее отвращение к репризам. Однако более существенной предпосылкой можно считать начавшееся уже в начале века и все более углубляющееся расбалансирование гармоничности 2-х коррелятивных сторон музыкального произведения – его материи и формы. Композиторская практика XX века словно унаследовала весь восторг и энтузиазм Schönberg’a, вспыхнувший при обнаружении открывшиеся перед его глазами возможностей избранного первичного материала, названного им „Modell“. Его восторженный взор задерживался на разных уровнях композиционной структуры, видя перспективу диспозиции избранной модели. То, что через свои композиторские поиски осознал Arnold Schönberg, в середине века в одном из катехизисов новой музыки – “Philosophie der Neuen Musik” (Tübingen, 1949) теоретически закрепил Theodor Adorno. Особое внимание он уделял материалу композиции – как некоей сформированной материи – “vorgeformtes Material”, поскольку материалом является все то, „что подлежит формированию..., чем властвуют художники“ („was geformt wird..., womit die Künstler schalten“)⁵. Повышенное внимание к музыкальному материалу и технике его структурирования, в сторону материалистической манеры, по мнению Dahlhaus’a неоднозначно решило по своей сути философскую дилемму музыкального искусства – что является в музыке первичным – материал или форма – materia secunda или forma secunda? И это решение словно подтвердила сама практика „Materialdenken“ или „Materialfetischismus“ авангарда. Однако превозглашение тезисы о некоей вторичности музыкальной формы по отношению к музыкальному материалу спровоцировало постановку наиболее фундаментального вопроса – существует ли в музыке несформированная материя вообще?

Говоря об уровне музыкального атома – звука, приходится согласиться с мнением, что и сам космос музыкальных атомов априорно сформирован. Как замечает Юрий Николаевич Холопов, „Недифференцированное, т.е. нерасчлененное числами, звуковое поле“ является лишь сплошной бесформенной стихией: „Числовая выверенность высот (...) создает субстрат музыки=формы. Выразителем рождающейся формы являются эти „промежутки“ (по греч. diastēmata), т.е. интервалы=числа“⁶. Carl Dahlhaus, подчеркивая мистичность самой категории „чистого материала“ („Reine Materie“) вообще, как бы в знак солидарности с коллегой, размышляя о взаимоотношениях материала и формы на синтаксическом уровне музыкальной структуры, утверждает подобное. По его словам уже „По отношению к одному звуку мотив означает форму, период становится формой мотивов, целая часть – формой периодов“⁷. Осознавая данную проблему, Karlheinz Stockhausen в 1952-1953-ых годах погрузился во всевозможные исследования физических свойств звука, намереваясь найти „общее между структурой материала и структурой произведения“ („Übereinstimmung von Materialstruktur und Werkstruktur“)⁸ или конкретнее – найти „общее между законами формы и предпосылками материала“ („Übereinstimmung der Formgesetze mit den Bedingungen des Materials“)⁹. Штокхаузенское решение поставленных им же вопросов представлю фрагментом его статьи 1953 года „Zur Situation des Metiers“ („Klangkomposition“): „Подобно тому, как из **единого ряда вырастает все произведение**, подобным образом в групповых рядах тоны консолидируются в созвучия, созвучия – в групповые созвучия, а они komponуются в субординированные единства (блоки) формы („untergeordneten Formeinheiten“), которые в свою очередь образуются в свехупорядоченные единства формы („übergeordneten Formeinheiten“). И, наконец, последние, переходя в целостное единство произведения, которое таким образом является **последним увеличением изначального ряда („das ganze Werk die letzte Vergrößerung der ursprünglichen Reihe ist“** – выделено Stockhausen’ом)- и тем самым при компонировании данный процесс, исходя из представления о целостном произведении, одновременно разворачивается (gleichzeitig umgekehrt)¹⁰. Итак, Юрий Николаевич Холопов и во многом оппонирующие друг другу эстет Carl Dahlhaus и виднейший представитель Materialdenken – Karlheinz Stokhausen как бы солидаризуются во мнении о том, что

феномен формы является некой априорной данностью искусства звуков, которая пронизывает все уровни музыкального материала.

Казалось бы, изысканная алхимия малейших композиционных структур и непоколебимая логика заданного регулирующего иерархического порядка (понятие Johannes'a Fritsch'a) сериалистических опусов наконец практически решит основную проблему музыкальной формы - каким образом связать целое и деталь музыкального организма? На первый взгляд, изоморфизм разномасштабных структур - метод и техника сериалистических композиций Goeuvaerts'a, Puosseur'a, Bebbitt'a, Nono, Xenakis'a, Schaeffer'a, Bouleza и Stockhausen'a - является созвучными и способными удовлетворить даже эстетический максимализм римановского определения музыкальной формы („форма – это единое в многообразии“). Но подобная эвфория почти одновременно была погашена скептицизмом, проявляющимся как в творчестве, так и в различных теоретических суждениях.

Иллюзию достигнутого идеала формы уже в середине XX века в одном из своих „Versuch in total determinierter Musik“ (1958) разрушил Ernst Кшенек. Он доказал, что тотальное упорядочивание сериалистических музыкальных текстов охватывает лишь уровни материала и структуры. Сама же музыкальная форма становится лишь механическим результатом структуры, т.е. она остается чисто результативной, нескомпонированной, неэстетизированной. Хотя Boulez с некоей торжествующей позой неоднократно заявлял, что серия стала всеобщей структурой и методом поливалентного мышления, однако и он сам не мог умалчивать о наличии некоего заданного автоматизма в процессе сериального сочинения. Как в одном из своих интервью откровенно признал Pierre Boulez, после определения рядов и их координации, само дальнейшее сочинение у него протекает практически почти механически. Критикой сериализма занялся и György Ligeti. Еще в конце 1958 года он написал статью, которая под названием „Изменения обстановки музыкальной формы“ („Wandlungen der musikalischen Form“) в 1960 году была опубликована в 7-ом номере журнала „die Reihe“. Ligeti подчеркивал наличие двух негативных последствий сериальной музыки: „лишение чуткости к музыкальным интервалам“ („Abnahme der Intervall-Empfindlichkeit“)¹¹ и ослабление или исчезновение ощущения формы („Formgefühls“) вообще. Сверхупорядочивание и крайняя дифференциация всех элементов, высот, длительностей, пауз и т.д., по мнению Ligeti, приближает восприятие некоторых интегрально-сериальных композиций к кейджовским опусам, исходящим из слепой случайности. Подобный диагноз сериализма установил, кстати, и один из его идейных фундаторов - Theodor W. Adorno, признавая, что: „Идея тотального интегрирования грозит форме и языковому содержанию музыкального представления („Gebilde“)¹².

Практическое изменение своей „веры“ одним из первых осуществил John Cage. Если в своих композициях 1939 - 1956 годов, исходя из числового - пропорционального принципа организации музыкального времени, он еще соблюдал некие пропорциональные взаимоотношения между макроформой и составными ее элементами, то уже в 1951-ом году начатые им всевозможные операции композиционного индетерминизма в целом завладели не только им самим, но и целым поколением. Освобожденное от всяких обязанностей и конвенций творчество превозглашало инспирацию и случайность как в созидательном, в исполнительском акте, так и в некогда фиксируемом тексте (нотации, которая по своей сути становилась лишь провокацией интерпретации). На вопрос - почему маэстро занимается делами, которые кажутся просто курьезными, John Cage серьезно ответил: „потому, что мы хорошенько выспались, а проснувшись, почувствовали избыток свежей энергии и начали размышлять, чем хотели бы мы заняться и, поняв, начали это и делать“¹³. Появление Cage'a на сцене Дармштатских фестивалей в 1958 году спровоцировало долго продлившуюся дискуссию о сериализме и о случайности в музыкальных композициях. Кстати, к своим выводам о взаимоотношении между заданностью и случайностью в композиции в то время подошли и Stockhausen („Klavierstück XI“, 1956), Boulez (III фортепианная соната, 1957-1958), Franco Evangelisti (струнный квартет „Aleatorio“, 1959), Haubenstock-Ramati („Interpolation“), Earle Brown („25 Pages“), Lukas Foss („Elytres“) и многие другие. Theodor W. Adorno антисериалистические тенденции композиционного индетерминизма определил, как некий эстетический номинализм („ästhetischen Nominalismus“)¹⁴ и вместе с тем как явления „musique informelle“ - „informelle Musik“¹⁵, которые призваны манифестировать собой

негативную форму структуры порядка в музыке. Имеются в виду артефакты кейджовской, штокхаузеновской, кагелевской или шнебелевской музыки, элементы или целые части которой автономизируются, стремятся к мнимому универсализму своих форм и тем самым освобождаются от обязующего рационального взаимоотношения как между собой, так и с гипотетическим целым.

О характере взаимоотношений между категорией музыкальной формы и распространившейся в практике *informelle Musik* (композиционного индетерминизма) одним из первых в своих комментариях к III-ей сонате заговорил Boulez: „...мне кажется, что точно определенное движение\ход больше не совместимо с современным музыкальным мышлением и с развитием музыкальной техники, которая все более устремлена к поиску релятивных универсумов“¹⁵. Тем самым Pierre Boulez призывал к „новому осмыслению понятия формы (...) в ее совокупности“ („Formbegriff(...) in seiner Gesamtheit“)¹⁶. Призыв Boulez'a несомненно был услышан. Свои соображения по поводу свершившегося в сфере теории и практики музыкальной формы я представлю в некоей формализованной постмодернистской манере, почти тезисно комментируя выделенные мною пять оппозиционных пар влиятельных пересекающихся тенденций и явлений. При этом необходимо оговорится, что автор не ставит перед собой цель прокомментировать в данной статье выделенные многими учеными возможные бинарные оппозиции феномена музыкальной формы, такие, как, например, «форма - как данность и форма – как принцип» - Виктора Бобровского¹⁷; «структура (объективно существующая) и форма (субъективно воспринимаемая)» - Hermann'a Erpf'a; «внешняя и внутренняя форма» - Rudolph'a Réti, Hans'a Keller'a, Carl'a Dahlhaus'a и др.

Первая оппозиционная пара

сопряжена с наиболее распространенным представлением о своеобразной азбуке классических основ теории музыкальной формы, которое можно представить как дальнейшее разделение марксовской – римановской линии в музыкальной науке с одной стороны и куртовско – асафьевской с другой. Это дуалистическое понимание х музыкальной формы, которое на паритетных условиях узаконило еще Hanslick'ом, Bekker'ом или Kurth'ом подчеркиваемый динамическо – процессуальный ее характер. Такое определение, например, в 1930 году было сформулировано Борисом Асафьевым: «Форма как процесс и форма как окристаллизовавшаяся схема (вернее: конструкция) – две стороны одного и того же явления»¹⁸. Итак, дефинитивно была узаконена поляризация двух сторон феномена музыкальной формы - с одной стороны, как композиционной модели, своеобразного архитектурного плана, Form als Formel - формы как формулы, или даже схемы; а с другой - формы как своеобразного модуса мышления (Walter Gieseler), процессуальной динамической логики композиции, Form als Formung - формы как формирования. Однако, спустя несколько десятилетий, радикальность творческой практики авангарда потребовала более уточняющих определений. Осознавая жгучую необходимость нахождения новых закономерностей формообразования, которое понимается как процесс выведения целого произведения из единого ряда, из единого звука, и говоря о непригодности традиционного понятия формы по отношению к творческой практике, практическим решением поставленной задачи в начале 60-ых годов занялся Stockhausen. Свои соображения он изложил в программной статье 1961 года „Изобретение и открытие“ („Erfindung und Entdeckung“) под заголовком „Ein Beitrag zur Form-Genese“. Stockhausen писал: „В первичном изложении данного текста в связи с пуантилистической формой, групповой формой и др. я употреблял слово „развитие формы“ („Formentwicklung“). Однако я никогда не размышлял об определенных формах, но всегда мыслил о процессах, которые направляют к неопределяемому множеству изоморфных форм, становление которых опирается на основу формообразующего примата пуантилистической или групповой размерности“¹⁹. Далее Stockhausen комментирует то, каким образом в его текстах появилось новое понятие „Form-Genese“, обобщающее идею процесса формообразования, а не его результат. Как он замечает, подходящее слово „formation“ (в смысле становления формы) он вычитал в книге Raymond'a Ruer'a „La genese des formes vivantes“. Stockhausen пишет: „В конце концов на замену многими словам – становление формы („Formwerdung“), возникновение формы („Formentstehung“), формирование („Formung“ oder „Formierung“), образование формы („Formbildung“),

развитие формы („Formentwicklung“) я выбрал слово генезис формы („Form-Genese“)²⁰. Совокупность новых формообразующих процессов музыки 2-ой половины XX века Stockhausen представляет в качестве следующих семи форм-генезисов: 1\ всеобщей сериальной формы („die allgemeine serielle Form“), 2\ пунктуалистической формы-генезы („Punktueller Form“-Genese), 3\ групповой формы-генезы („Gruppen Form“-Genese), 4\ коллективной формы-генезы („Kollektiv-Form“-Genese), 5\ варибельной формы-генезы (Genese „variabler Form“), 6\ многозначной формы-генезы (Genese „vieldeutiger Formen“) и, наконец, 7\ момент формы-генезиса („Moment-Form“-Genese)²¹. Как мы видим, при систематизации принципов формирования музыки XX века Stockhausen, Boulez, а еще раньше Борис Асафьев и Paul Bekker (в 1919 году!) также отходят от статического понимания феномена музыкальной формы, а особое внимание обращают на энергетически-процессуальный модус творчества - формирование („Formung“, „Formierung“, „Formwerdung“, „Formentstehung“, „Formbildung“ и т.д.). Новая штокхаузенская классификация музыкальных форм-генезисов и воспламенившиеся вокруг нее горячие споры, во время которых высказались самые представительные композиторы и музыковеды 2-ой половины XX века, обнажили чрезвычайную проблематичность глубинной структуры самого явления музыкальной формы.

Процессуальная сторона формирования преобладает и в практике *informelle Musik*. Особенностью ее энергетического состояния является то, что композиторы сочиняют лишь фрагментарный материал, тогда как диспозиция такого материала, его структурные взаимосвязи, как и взаимоотношения высшего формообразующего порядка („Zusammenhang“) оставлены на усмотрение интерпретаторов. Как говорит Stockhausen, „композируются лишь неопределенные реалации („Unbestimmtheitsrelationen zu komponieren“) которые могут быть созвучны неопределенности игры музыкантов“ (такое штокхаузенское определение варибельных форм-генезисов²²). Как замечал Mauricio Kagel, структура в данном случае является пассивным, а артикуляция - активным моментом. В подобном импровизируемом процессе созидания идея целостности реализуется как бы в своеобразном априорно гипотетическом состоянии, как возможное предположение. В таком поведении композитора подсознательно присутствует то, что напр., Schönberg называл „*Formgefühl*“ (ощущением формы), И. Стравинский - „*Instinkt*“, Hindemith - „*Vision - Matèrialisation*“, (визией - материализацией), Stockhausen - „*Kosmische Kraft*“ (космической силой), Wolfgang Rihm - „*Subjektive Ich*“ (мое субъектное я).

Практика музыки 2-ой половины XX века показывает, что наиболее привычное статическое состояние формы по своей сути не является обязательным атрибутом искусства звуков, подобным же образом, как и форма-модель по своей сути не является эквивалентом самой музыкальной формы, а лишь неким из инструментов ее познания. Музыкальная практика авангарда и постмодернизма предлагает и другой вывод о том, что статический формализованный вид формы лишь грубо фиксирует общеэстетические моменты формообразования, а статический (кристаллический) вид музыкальной формы является вторичным (*secunda*) по отношению к исторически меняющимся множественным принципам композиторского мышления.

Вторая оппозиционная пара

исходит из противопоставления двух оппозиционных принципов построения традиционных «драматических» форм и, с другой стороны, – открытых, варибельных, аппроксимативных, мобильных, многозначных, алеаторных форм Stockhausen’a, Boulez’a, Cage, Pousseur’a, Schäffer’a, Ramati-Haubenstock’a и др. Имеется в виду то, что традиционное композиторское мышление исходило из парадигмы наличия исконного композиционного материала (материалов) и пролангирующего его развития со своим началом, серединой и завершением. Причинно – следственные взаимосвязи предыдущего и последующего в музыкальном процессе способствовали кристаллизации разнообразных планов диспозиций композиционного материала. Это, в свою очередь, содействовало образованию неких коммуникативных конвенций композитора и слушателя, так как слушатель имел возможность осознать направленность развития, идентифицировать кодифицированные структуры языка, а также ориентироваться в кругу осознанных им референтных систем.

В принципе противоположное состояние образовалось в сфере множества открытых алеаторных авангардистских форм, которые лишились детерминированной логики направленности развития материала - иницирующего начала и исчерпывающего конца, а также любых повторяющихся композиционных схем. Исходный композиционный материал заменяют множественные группы, структуры, форманты и подобные композиционные элементы, которые, подчиняясь так называемой «технике групп», инспирируют звуковой процесс изолированно, самостоятельно и невязанно. Так, 19 групп Stokhausen'a в "Klavierstück" XI (1956) еще выводились как бы с единого интонационного инварианта и предлагались выборочно играть шестью темпами, применяя шесть динамических шкалов с четырьмя способами артикуляции, со всевозможными их комбинациями. Проект разнообразных ротаций пяти формант Третьей сонаты Boulez'a (1957) составляет концептуальный план данной композиции. Cage же, в Концерте для фортепиано и оркестра (1957-1958) реально фиксировал лишь нотографически и композиционно абсолютно контрастный фрагментарный материал - структуры для пианиста, каждую из которых обязывая играть с определенной инспирацией - напр. стрелообразно динамично с помощью 23-ех звуков «кружась» по сферам звуковысотной системы или одновременно играя конкретный фрагмент с начала и конца и т.п. В Предисловии концерта Cage завещал: «Каждый лист является системой для каждого отдельного пианиста, которому следует играть без или совместно с каким – либо голосом оркестра или со всеми оркестровыми голосами. Совокупность берется в качестве некоего склада материала, который на каком – нибудь моменте будет репрезентирован вертикально и горизонтально между своим максимум (все будет сыгранно) минимум (ничто не будет играть)»²³.

Противостояние так называемого телеологического принципа (от греч. слова „teleos“ + „logos“ – наука о цели и результате) и ризоматического или ризомного принципа (от гр. „rhizōma“ – корень“) искусства, которое лежит в основе авангардистских и разных постмодернистских композициях, одними из первых обратили внимание S.G. Deleuze и F. Guattari. Телеологический принцип искусства исходит из представления о том, что все процессы и процедуры творчества взаимосвязаны с собственной изначальной и конечной целью. Таким образом, когда Schönberg признавал, что „все выводить из единого и все соотносить между собой - это искусство“ и он этому учился у Баха²⁴, он говорил как бы устами телеолога. Определяя понятие структуры, как „выведение элементарных микро- и макроструктур произведения из единой тотальной идеи“, когда „структура произведения и его материал становятся едиными“²⁵, Stokhausen также декларирует свою телеологическую композиторскую установку. Однако, при определении генезиса своих коллективных, вариабельных, многозначных или момент-форм, Stokhausen сразу же переключается на ризоматическую позицию. Например, генезис своей момент-формы он определяет как „компонирование состояний и процессов („Zustände und Prozesse zu komponieren“), каждый из моментов которых является персональным и центризованным („Persönliches, Zentriertes ist“), каждый из которых мог бы эгзистировать независимо и вместе с тем каждый из которых - как некая обособленность всегда является устремленным к своему окружению и целому“²⁶. Объясняя способы объективации ризомы в музыке и говоря о „ломкости и наростах музыкальной формы“ S.G. Deleuze и F. Guattari, по замечанию Ivanka' и Stoianova'ой исходили из заявлений Boulez'a^{II}, поскольку, как замечают S.G. Deleuze и F. Guattari: „Ризома начинается с „ничего“ и к „ничему“ не ведет, она всегда находится в середине вещей“; она означает „не один к другому и наоборот ведущие локализованные связи, а перпендикулярное направление, диагональные движения, которые берутся с собой“²⁷. И поскольку ризома является открытой, гетерогенной и мультипликативной, „ее собственная природа изменяется подобной величиной, какой она умножает свои внешние и внутренние взаимосвязи“²⁸ – пишет S.G. Deleuze F. Guattari.

В качестве показательного примера противопоставления телеологического и ризоматического композиционного мышления Ivanka Stoianova использует действие в 2-ух частях Luciano Berio „La Vera Storia“ (текст Italo Calvino), которое самим автором обозначено как „Опера е по“ (то есть – опера и не-опера). Первая „оперная“ часть по мнению Stoianova'ой весьма телеологична, так как воплощает принципы традиционной нарративной стратегии рассказа вердиевского типа, близкого и драматургическими схемами. Во второй же - ризомной, „анти-оперной“ части, Berio словно „распыляет“ весь материал и текст 1-ой части. Музыкальный и вербальный материал второй части

оперы, по свидетельству Luciano'a Verio, идентичен первой части, он абсолютно иначе разделен и сегментирован²⁸. Таким образом, он становится смешанным, гетерогенным, случайно сопоставленным, вмещает в себя различные возможности многозначных ризоматических переключений. О том, что размежевание «телеологического» и «нетелеологического» принципа музыкального искусства начинает осознаться и сами понятия постепенно входят в научный обиход музыковедения, свидетельствуют разнообразные классификации и высказывания ученых. Так, например, классифицируя вокальные и инструментальные произведения François Bernarda Mâche'a, Márta Grazbucz выделяет пять типов музыкальных форм, среди которых такие произведения, как "Rituel d'oubli", "Korwar", "Temes nevinbur", "Marae", "Naluan", "Kassandra" и "Amorgos" причисляются к типу формы «телеологического музыкального путешествия»³⁰. Нетелеологический принцип природы музыкального времени своих произведений (напр., в сонорной статике "Lontano") неоднократно подчеркивал György Ligeti, поскольку, по его высказыванию, «то, что мы слышим, является частью того, что началось во вечности и будет звучать вечно»³¹.

Третья оппозиционная пара

Сопоставление формообразующей строгости и детерминизма (т.е. телеологического принципа искусства) и свободы и индетерминизма (ризомного принципа искусства) отображается в других оппозиционных позициях, которые проявляются при подходе к проблематике статуса музыкального произведения в музыке XX века. Традиционное понятие **произведения, Werk, Stück, Opus** - по своей сути связано не только с определенным типом мышления или позицией при самом сочинении (что отражено в понятии „Kom-position“), но и с определенной конституцией формального облика композиционного текста. Стремление к идеалу формы, как **forma formans**, в которой соблюдается когерентность материи, соотнесенность макро- и микроструктур, а также строгая детерминация предыдущего и последующего, практически неосуществимо без строгой фиксации текста музыкального опуса. Однако творческая практика 2-ой половины XX века как бы вновь манифестировала общеизвестный тезис о том, что **далеко не все, что существует и звучит как музыка, обязательно является произведением**. Акции и перформенсы, хеппенинги, инсталляции и вербальные композиции, графическая и интуитивная музыка и многое другое композиторами представляется “партитурами”, которые являются лишь некими протоколами эстетических намерений. Графическая же фиксация подобных музыкальных текстов не афиширует конвенционального соотношения между своими знаками и инспирированным ими звучанием, а скорее является лишь ассоциацией. Опусы Nam June Paik'a, Dieteter'a Schönbach'a, Vinko Globokar'a, Earle Brown'a, Bogusław'a Schaeffer'a, Sylvano Bussotti, Anestis'a Logothetis'a, Stockhausen'a и Cage'a вновь актуализировали проблематику статусов самой музыки, которая была осознана уже в XVI веке (вспомним об Nicolai'усе Listenius'e, о его трактате „De Musica“ (1537) и о двойном статусе музыки, как „*musica practica*“ – что означает «музыкальная деятельность» и „*musica poetica*“ – «делание», «произведение», *Opus perfectum et absolutum*).

Так Dahlhaus, обобщая практику открытых форм, а также экспериментальных композиций 2-ой половины XX века, и исходя из факта лишения их конституционного единства, говорит о разрушении самого понятия музыкального произведения („*der Zerfall des musikalischen Werkbegriffs*“)³² вообще. Pierre Boulez, наоборот, предпочитает артефакты *informelle Musik* относить к особого рода произведениям, авторы которых предпочли оставаться анонимными (anonym). Обе данные позиции в своей студии „*Theorie der Avantgarde*“ (1974) своеобразно обобщил Peter Bürger. Он делает предположение о наличии двойного статуса произведений в музыке XX века: **органичного произведения („organische Werk“)** и **неорганичного произведения („nicht-organische Werk“)**: „Органичное произведение построено из моделей синтагматических структур: отдельная часть и целое осуществляют диалектическое единство (...). Части возникают только из целого, а целое состоит из частей“. Части неорганичного произведения, по определению Peter'a Bürger'a, „эмансипировали“ и отделились от свехупорядоченного целого. Это означает, что части лишены ощущения своей необходимости („*die teile entbehren der Notwendigkeit*“)³³.

Четвертая оппозиционная пара

Ее суть представляет противоположное осмысление и тем самым дает оценку генеральных формообразующих процессов музыки XX века. Данные полюсы можно представить, с одной стороны, как своеобразный **скептицизм**, даже **негативизм** по отношению как к новейшим понятиям, так и к выявленным новым типам формообразования в музыке 2-ой половины XX-го века. Таковую позицию представляют афишируемые понятия **“Formlösigkeit“** - отсутствие формы, **„Formzerfall“** - разрушение, опровержение формы, мелькающие в лексиконе Carla Dahlhausa или Rudolfa Stephana, когда они оба говорят о процессах музыкальной формы в сериальной и постсериальной музыкальной практике. Кстати, подчеркивая некую бесформенность и распад самой формы („Der Zerfall der Form“) в современной музыке вообще, о подобном распаде великий скептик Dahlhaus говорит как по отношению к феномену музыкальных жанров, так и к феномену самого музыкального произведения („Zerfall der Gattungen, Zerfall des musikalischen Werkbegriffs“).

Другой полюс представляет собой своеобразный **позитивизм**, который проявляется почти спонтанным возникновением многих новых понятий и терминов, определяющих формальный аспект современных композиций и сам формообразующий процесс – как новые способы формирования (**neue Formungen**) и новые формы (**neue Formen-Genese**). Энтузиазм композиторов и теоретиков исходит из веры в то, что открытая глубина комплексного звука и изменившиеся языковые системы сопряжены с изменением синтаксиса музыкального языка, а индивидуализация синтаксиса является предпосылкой индивидуализации современных музыкальных форм. Кстати, греческое слово **“syntaxis”** по своему значению приравнивается к своему латинскому синониму **“compositio”**, а в качестве примера индивидуального авторского синтаксиса можно привести композиции Boulez’a - постсериалиста, в основе которых лежит всевозможные координированные противопоставления (статика - динамика, гомогенно - негемогенно, детерминированно - недетерминированно, строго - свободно, фиксированно - нефиксированно, Werk - Prozess и т.п.). Сторонники индивидуализации современного языка и синтаксиса правомерно провозглашают индивидуализм новейших **“сочиненных”** или почти инженерно **“сконструированных”** музыкальных форм. Так, например, возникает специфическое определение полихроннохромных форм Olivier’a Messiaen’a, которые обладают некоей двусторонней направленностью: поскольку время их звучания измеряется протяженностью выдержанного тембра, либо тембр определяет **“цвет времени”** и его окраску. Лабиринтное мышление Bergio или поливалентное мышление Boulez’a и Stockhausen’a сформировали новые логические конструкции мышления - **Work in progress** и **Moment - Form**. Новые методы и техники, распространяющиеся на все уровни композиции (напр., прогрессирующее увеличение ряда или принцип соотношения контрастирующих групп в групповой композиции) нашли своеобразную кристаллизацию в новых типах формальных конструкций, которые определялись как момент-форма, пуантилистическая форма, открытая форма, групповая форма, стохастическая композиция, ритмоформа, микроостинатная форма, микровариационная форма, крещендирующая форма, серийная и сериальная форма, индивидуальная форма и т.п. (определения Stockhausen’a, Xenakis’a и Валентины Николаевны Холоповой). Итак, сегодня представляется возможным говорить о целом каталоге новейших, весьма рационально сконструированных форм, как новых логических конструкций формирования, созвучных идеям современного творческого концептуализма.

Представим и позицию скептиков. Так Carl Dahlhaus по поводу взаимообусловленности новаций музыкального языка и синтаксиса утверждает просто противоположное. Опираясь на тезис August’a Halm’a, объявившего, что гармония и синтаксис являются всеобщими атрибутами музыкальной формы, Dahlhaus утверждает: **“Форма является столь же независимой от принципов ряда, как и синтаксис языка является независимым от фонологических законов. Можно изменить систему языка, но категории, например, придаточного предложения „условия“ („Konditionalsatz“) или придаточного предложения „обстоятельства цели“ („Finalsatz“) всегда сохраняются³⁴**. Категоричность и оппозиционность заявления Dahlhaus’a в некоторой степени напоминает более ранний прецедент, а именно, противостояние Schönberg’a и Kshenek’a по поводу совместимости традиционных форм с додекафонной техникой. Имеется в виду выявленный Christoph’ом von Blumröder’ом факт, что создав

свои классические додекафонные опусы и забрасывая черновики своей рукописи „Старые формы в новой музыке“ („Die alten Formen in der neuen Musik“) в конце 1927 года, Arnold Schönberg весьма уважительно отзывался о традиционных музыкальных формах. Их сохранение в 12-тоновой музыке оправдывалось им ссылкой на предположение, что это должно компенсировать новизну интонационности и гармонии, и тем самым будет способствовать облегчению воспринимаемости („Erleichterung der Faßlichkeit“) новой музыки. Schönberg писал: „Когда отчетливость с одной стороны затруднена, с другой стороны должна быть упрощена. В новой музыке созвучия, мелодические интервалы и их последовательности осознаются с трудом. Поэтому следует избирать форму, которая будет гарантировать ясность с другой стороны, так как она представит известное движение („Ablauf“)³⁵. Однако о несовместимости доклассических и классико-романтических форм с додекафонным методом спустя девять лет в своих венских докладах (осенью 1936 года) резко заявил Ernst Křenek. Например, говоря о 12-тоновой шенберговской композиции „Квintет для духовых“ (ор. 26, 1924), Křenek подчеркивал, что данная техника при формировании музыки не должна направлять к чистому восстановлению традиционных форм. Свой вывод он основывал на очевидном факте, что „рядовой принцип организации новой музыки определяет изменение структуры материала: на месте связываемых тональной музыкой статических гармонико-строительных блоков („harmonischen Bausteine“) возникают кинетически подвижные элементы ряда”³⁶. Таким образом, по выводу Křenek’a, формы 12-тоновой музыки возникают совершенно на иной основе, нежели формы тональной музыки.

Позицию и подход скептиков представляет и их отношение ко многим понятиям и терминам, предложенным теоретиками и практиками авангарда. Уже в ранних теоретических работах Stockhausen’a постоянно фигурирует и с понятием „форма“ яро соперничает новое понятие - „структура“. По поводу супермодного слова „структура“, по словам Dahlhaus’a создающего иллюзию сверхфункционального термина, замечается, что это понятие не может эквивалентно заменить понятие „музыкальной формы“. Оно является лишь техническим атрибутом: так как слово „структура“ определяет лишь деталь текста, взаимосвязанность деталей в малом масштабе между собой, а само явление „структура“ связано, прежде всего, с процессом сочинения, тогда как „форма“ является эстетической категорией, обобщающей целостность и сам результат данного сочинения. При размышлении, например, о фетишизируемом понятии „параметр“, которое, по мнению Dahlhaus’a столь настойчиво пробирается в теорию музыки, он подчеркивает, что само понятие по своей сути является абстракцией, потому, что отдельные параметры звука (высота, длительность, тембр, красота, артикуляция) реально не существуют раздельно: высота- без длительности, или тембр звука - без его артикуляции и т.п. Критике Carl Dahlhaus подвергает и многие штохаузеновские определения новейших музыкальных форм-генезисов. Например, он отмечает, что сама номинация открытой формы („*Offene Form*“) по своей сути является ложной, так как при конкретном исполнении форма подобных опусов не является открытой. Говоря о пуантилистической форме, Dahlhaus указывает, что само понятие определяет лишь качество структуры композиции, а не взаимоотношения („*Zusammenhang*“) подобных структур и, таким образом, не является определением уровня музыкальной формы. Недостаток подобного рода Dahlhaus видит и в определении „*Moment-Form*“, в данном случае подчеркивая, что классические опусы, сочиненные по принципу момент-формы состоят из множества деталей, иногда звучащих лишь одно мгновение при отсутствии их контекста и скомпонованных взаимосвязей³⁷.

Пятая оппозиционная пара

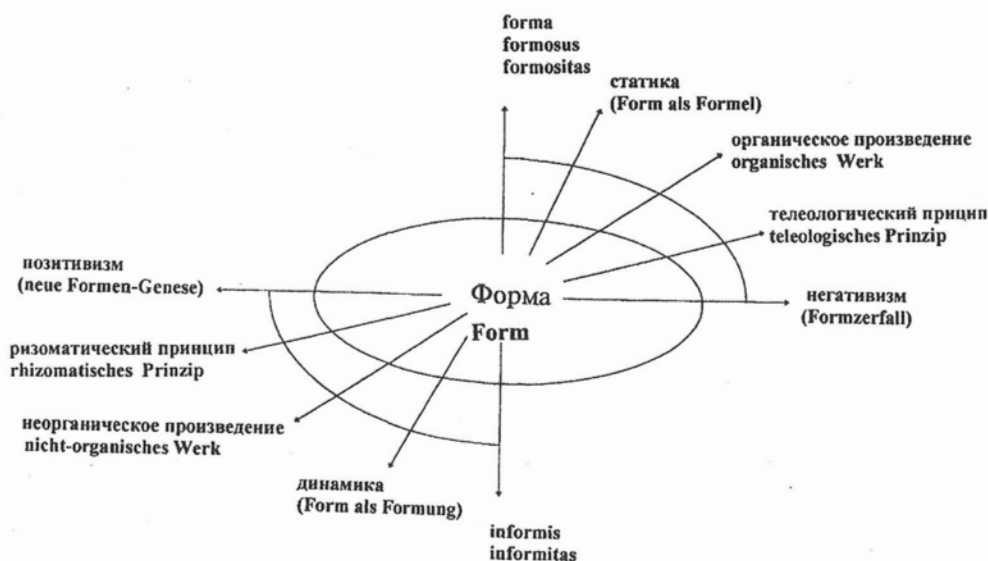
Противоположная оценка формообразующих процессов в музыке XX века как и оппозиционные мнения по поводу судьбы самой категории музыкальной формы исходят также из разного понимания самого феномена музыкальной формы. Очевидно, что скепсис по поводу новейших формоструктурных конструкций или плюралистических ризомных формирований музыки 2-ой половины XX столетия рождается из веры в эстетичность феномена формы, из адорации принципа красоты в искусстве. Представление о том, что эстетически совершенной является только отлично сформированная материя,

исходит из античной традиции, а сама античная эстетика по своей сути являлась философией красоты. Латинское слово **“forma”** - означающее вид (“Gestalt”), образ, красоту или фигуру, произошло от прилагательных слов **“formosus”, “formosa”** (изящный(-ая), красивый(-ая), прекрасный(-ая)), которые опирались на этимологический фундамент существительного **“formositas”** – изящество, красота, прекрасное. В связи с этим степень художественности формы определяли такие критерии, как пропорциональность, симметричность, целостность, взаимосвязанность, соотнесенность, соразмерность, гармоничность, изоморфичность разномасштабных структурных деталей и целого. Не является случайностью и то, что, определяя музыкальную форму, Hugo Riemann словно бы повторил формулу красоты Heraclit’a: **“Form ist Einheit in der Mannigfaltigkeit”** а Carl Dahlhaus свое определение сублимировал в сущностное слово - форма это соотнесенность - **“Zusammenhang”**.

Компромитация соотнесенности структурных элементов практикой *informelle Musik* или плюралистическими ризомными опусами в наших определениях актуализирует другое - оппозиционное понятие. Более подходящей для этого оказывается еще со времен Socrate’a осознанная некая негативная категория, своеобразная инверсионная форма красоты – **бесформенность, аморфность** (лат. **informitas**), или **прилагательная форма** бесформенного, что означают латинские слова **informis, informe** (бесформенный-ая,-ое отвратительный-ая,-ое ужасный-ая,-ое). По своей сути **бесформенная форма – forma informis** определялась бы некими негативными инверсионными показателями канонизированных материальных критериев красоты: это дисгармоничность, диспропорциональность, несоразмерность, неупорядоченность и т.п. Кстати, контрастное выражение красоты по аналогии с этической антиномией добра и зла уже в Средние века была включена в список эстетических категорий, а в послегегелевском периоде в некоторой степени абсолютизирована, поскольку многие остальные категории иногда рассматривались (напр., F.T. Fischer’ом) как всевозможные модификации безобразного. Значительно и то, что бесформенность (**informitas**) в качестве некоей контрастной формы выражения прекрасного (**formositas**) в снятом виде представляет оппосредованное представление об эстетическом идеале искусства.

Подытожим свои соображения. Начав разговор о формообразующих тенденциях музыкального искусства, мы повторили вначале философский вопрос Dahlhaus’a: что является в музыке первичным - материал или форма? Композиторское же творчество динамичной 2-ой половины XX века поставило и следующий, пока мало дискутируемый вопрос: **может ли музыкальная форма быть бесформенной (отвратительной, ужасной) - forma informis?** Может ли само явление „музыкальной формы“ быть идентифицировано на основе оксимороновского по своей сути (от греч. оху + тѳгος - остроумно глупо) определения^{III}, состоящего как бы из взаимоисключающих понятий – значений, которые таятся в этимологических корнях самого понятия (**formosus- formosa, formositas - informis, informe, informitas**)?

Генеральные процессы музыкальной формы в композиторской практике XX столетия и диалоги наиболее известных музыковедов - мыслителей мы представили в качестве неких оппозиционных явлений и позиций. Прокомментированные нами пять оппозиционных пар явлений представим некоей графической формой:



Очевидно, что своими радикальными выходами из сферы *эстетически привычного* в сферу *эстетически возможного* музыка минувшего столетия поставила целый ряд фундаментальных вопросов, восходящих в конечном счете к самым глобальным философским проблемам музыкального искусства. На основе своего исследования выскажу убеждение, что вопреки пессимизму Dahlhaus'a или Шюрески'ого, примат музыкальной формы в музыке XX века сохраняется, допуская при этом самые разнообразные способы своей актуализации.

Представляется необходимым говорить об **исторически активных и пассивных** сторонах явления. Правая сторона нашей схемы отображает некое конвенционное представление о музыкальной форме, поскольку здесь преобладают представления, согласованные с этимологическим корнем самого понятия (*formositas*), с традицией теоретической мысли 2-ой половины XVIII - 1-ой половины XX веков и с конвенционным статусом музыкального произведения. Установка на подобные представления провоцирует негативистский диагноз по поводу формообразующих тенденций музыки 2-ой половины нашего столетия - как некоего глобального разрушения формы или бесформенности^{IV}. Исходя из этого, парадоксальным в нашей схеме оказалось некое инверсионное отображение двух по истине концепционных диагнозов-суждений: вывод скептиков о разрушении формы и вывод оптимистов о появлении новых форм. Распространяя принцип дуалистического монизма статики и динамики музыкальной формы (что стало аксиоматической частью теории) в качестве некоей модели и вместе с тем возможности истолкования других оппозиционных пар-явлений, мы получаем некий методологический принцип при подходе к другим парам выявленных оппозиций. Левая часть нашей схемы отображает стороны, процессы и явления музыкального искусства, которые стали наиболее активными в композиторской практике авангардной и поставангардной эры. Это – преобладание процессуальной стороны формообразования, проявление ризомного принципа в композиторском мышлении, новые виды неорганических композиций-произведений, наконец – это эстетика бесформенной формы. Думается, что данные тенденции представляют пассионарное состояние формальных процессов музыки „гаснущего“ XX века.

Примечания

^I Понятие „art informel“ впервые было употреблено Michel'em Таріе во время выставки радикальной бесфигурной живописи на выставке „Signifiants de l'Informel“, в парижской студии Facchetti в 1951 году.

^{II} Pierre Boulez говорил, что „музыкальная идея похожа на некое семя: попадая в настоящую землю оно, как некая сорная трава, начинает обильно расти и умножаться“ – см.: Pierre Boulez. „Par volonté et par hasard“, Paris, 1975, P.14p. S.G.Deleuze и F.Guattari добавляют следующее: «С подобной сорной травой представляется возможным сопоставить ломкость и наросты музыкальной формы: это ризома» – см.: S.G. Deleuze, F.Guattari «Rhizome»//In: «Mille plateaux», Paris, 1980, S.36

^{III} Оксимороновские поэтические фигуры с некоей мистической предопределенностью появились в трудах Св. Августина. В его *Confessiones* (“Исповедь”, записанна на рубеже IV-V веков) можно обнаружить множество примеров: «Я страдал целительной болезнью и умирал живительной смертью» (VIII,8). «... не ведаю откуда пришел я в эту то ли мертвую жизнь, то ли жизненную смерть. Не ведаю, откуда пришел»(I,6). См. Августин.”Исповедь”//Памятники Средневековой латинской литературы IV-IX веков, М., 1970

^{IV} Исследуя проявление типичных признаков постмодернизма в современной литературе, Omar Calabrese подчеркивал два: - это концептуализм и доминирование бесформенных форм. См.: Omar Calabrese. *Neo – Baroque: A Sign of the Times*. Transl. by Charles Lambert; with a Foreword by Umberto Eco, Princeton; Princeton Univ. Press, 1992

Цитируемая литература

- ¹ Leonard Ā. Meyer. Music, the Arts and Ideas, Chicago, 1967, P.268
- ² Hugo Riemann. Das formale Element in der Musik"// Präludien und Studien, Bd.I, Leipzig, 1895, S.47. Цит. по: Christoph von Blumröder. Formgesetze – "das Kernproblem der neuen Musik" // Entgrenzungen in der Musik, hrsg. von Otto Kolleritsch, Wien – Graz, 1987, S.228
- ³ см.: Rolf Godřy. Formalization and Epistemology. Oslo, Scandinavian university press, 1997, p.248
- ⁴ Andrzej Chłopecki. Zabobony gasnącego stuliecia//Dysonanse. Pismo muzyki współczesnej. Wydanie specjalne 40 Międzynarodowy festywal muzyki współczesnej, Warszawa, 1997, P. 15
- ⁵ Theodor W.Adorno. Ästhetische Theorie//Gesammelte Schriften VII, Frankfurt a.M., 1970, S.222
- ⁶ Ю.Н.Холопов. К понятию „музыкальная форма//Проблемы музыкальной формы в теоретических курсах вуза, сб. Трудов Российской академии музыки им. Гнесиных, вып. 132, Москва, 1994, С. 29
- ⁷ Carl Dahlhaus. Form//Carl Dahlhaus.Schönberg und andere, B.Schott's Söhne, Mainz, 1978, S.344
- ⁸ Karlheinz Stokhausen. Arbeitsbericht 1952/1953: Orientierung//Texte, Bd.I, hrsg. von D.Schnebel, Köln, 1963, S.37
- ⁹ Op. Cit. S. 32
- ¹⁰ Karlheinz Stokhausen. Zur Situation des Metiers (Klangkomposition)(1953)// Texte, Bd.I, S.60
- ¹¹ György Ligeti. Wandlungen der musikalischen Form//die Reihe, 1960, Heft 7, S.8
- ¹² Theodor W.Adorno.Das Altern der Neuen Musik// Gesamte Schriften, Bd.14; Frankfurt a.M; 1973, S.156-157
- ¹³ Niksa Gligo. Ich traf John Cage in Bremen// Melos, 1973 N.1, S.28
- ¹⁴ Theodor W.Adorno. Ästhetische Theorie, Frankfurt a.M. 1970, S.326
- ¹⁵ Pierre Boulez. Werkstatt-Texte, Frankfurt a.M./Berlin, 1972, S.164
- ¹⁶ Op. Cit. S.165
- ¹⁷ В.П. Бобровский. О переменности функций музыкальной формы, Москва, 1970 и В.П.Бобровский. Функциональные основы музыкальной формы, Москва, 1978
- ¹⁸ Борис Асафьев. Музыкальная форма как процесс. Книги 1-2; Ленинград, 1963, с.23; 133; 203
- ¹⁹ Karlheinz Stockhausen. Erfindung und Entdeckung. Ein Beitrag zur Form-Genese (1961)//Texte, Bd.1, S.222
- ²⁰ Op. Cit. S.222
- ²¹ Op.cit. S.228-250
- ²² Op. Cit. S. 237
- ²³ Walter Gieseler. Komposition im 20. Jahrhundert: Details – Zusammenhänge, Moeck Verlag, 1975, S.135
- ²⁴ Arnold Schönberg . Aus dem Art "Nationale Musik", 1931, zit. Bei Rufer, Werkverz. S. 138
- ²⁵ Aktuelles . In : "Die Reihe I", Wien, 1955
- ²⁶ Karlheinz Stockhausen. „Erfindung und Entdeckung“, S.250
- ²⁷ S.G. Deleuze , F.Guattari Rhizome//Mille plateaux, Paris, 1980, S.37. Цит. по: Ivanka Stoianova. „Entgrenzung und Formbildung in den achtziger Jahren“//"Entgrenzungen in der Musik", hrsg. von Otto Kolleritsch; Wien, Graz, 1987, S. 210

²⁸ Op. Cit. S.15

²⁹ Ivanka Stoïanova. „Entgrenzung und Formbildung in den achtziger Jahren“//“Entgrenzungen in der Musik“, hrsg. von Otto Kolleritsch; Wien, Graz, 1987, S. 211

³⁰ Márta Grabócz. The Demiurge of Sounds and the poeta ductus : François – Bernard Mâche's Poetics and Music// Contemporary Music Review, 1993, vol.8, part1; P.167-195

³¹ см. György Ligeti in Conversation with Peter Varnai, Jusef Hausler, Claude Samuel and Himself, London, Eulenburg, 1983, p. 84

³² Carl Dahlhaus. Über den Zerfall des musikalischen Werkbegriffs// Carl Dahlhaus. Schönberg und andere. Gesammelte Aufsätze zur Neuen Musik“, Mainz, 1978, S.279-303

³³ Peter Bürger.Theorie der Avantgarde, Frankfurt a.M., 1974, S.107

³⁴ Carl Dahlhaus. Form//Carl Dahlhaus. Schönberg und andere, B.Schott's Söhne, Mainz, 1978, S.381

³⁵ Arnold Schönberg. Die alten Formen in der neuen Musik, hs. Notiz vom 1.12.1927. Цит.по: Christoph von Blumröder. „Der Begriff „neue Musik“ im 20. Jahrhundert“, München und Salzburg 1981, S.153

³⁶ Ernst Křenek. Über neue Musik. Sechs Vorlesungen zur Einführung in die theoretischen Grundlagen. Wien, 1937, Nachdruck Darmstadt 1977, S.86, Цит. по: Christoph von Blumröder. Formgesetze – “das Kernproblem der neuen Musik“ // Entgrenzungen in der Musik, hrsg. von Otto Kolleritsch, Wien – Graz, 1987, S.225-226

³⁷ См. Op. cit, S. 346-347; 353-355

Zusammenfassung

Gražina Daunoravičienė

Antinomische Struktur der musikalischen Form des XX Jahrhunderts

Den Dynamismus der formbildender Prozesse in der Musik des XX. Jahrhunderts stellen anschaulich zwei von hundertjährigem Zeitabschnitt aufgeteilte Ansichten vor: Hugo Riemann hat in seiner Studie “Das formale Element in der Musik “ (1895) eine höchstverallgemeinernde Definition der musikalischen Form gegeben: die Form - “Einheit in der Mannigfaltigkeit“ als Maxime verkörperndes Prinzip. Und die Behauptung von Andrzej Chłopecki von 1997, dass die Kategorie der Form zu einem von den meist schamhaftesten (verschämtesten) Attributen der Musik unseres “erlöschenden“ Jahrhunderts wurde. Erläuternd 5 oppositionsweise vorgestellten Erscheinungen sowohl Tendenzen gibt der Vortrag den Überblick über den Umschwung in der Musikform des XX. Jahrhunderts.

Man zieht Schlussfolgerung, dass der dynamische Urbestandteil der Form in der Musikkomposition des XX. Jahrhunderts besonders zum Ausdruck kam, die Einflussmöglichkeiten des rhizomatischen Kunstprinzips sich aufdeckten, Einfluss der Ästhetik nicht-organisches Werk und informis forma sich offenbarte. Nicht zufällig kennzeichnen sich die Einschätzungen der Prozesse der Musikform des XX. Jahrhunderts durch radikale Antinomie (Formlosigkeit - C.Dahlhaus, R.Stephan und neue Formen-Genese - K.Stockhausen). Es wird Schlussfolgerung gezogen, dass Musikpraxis des XX. Jh.-s die Möglichkeiten der Aufstellung und der Aktualisation der neuen Formierungserscheinungen eröffnet hat. Diese Möglichkeiten betonen den nicht statischen Charakter des Formphänomens selbst , die Perspektive seiner Erneuerung und Dynamismus