

Ц. КОГОУТЕК И ЕГО КНИГА «ТЕХНИКА КОМПОЗИЦИИ В МУЗЫКЕ XX ВЕКА»

В предлагаемой вниманию читателей книге Цитирана Когоутка «Техника композиции в музыке XX века» делается попытка охватить в целом современные методы композиции, главным образом в западноевропейской музыке.

Автор книги принадлежит к крупным представителям сегодняшней чешской музыки. Он обратил на себя внимание советской музыкальной общественности еще в 1957 году на Международном конкурсе композиторов, проводившемся Всемирным фестивалем молодежи и студентов в Москве. Молодой композитор был удостоен Второй премии за «Фестивальную увертюру» для оркестра. Вскоре в Москве прозвучала его сюита для альта и фортепиано (1957). Во время гастролей в СССР детского хора «Младост» из Брна с успехом исполнялись хоровые циклы Когоутка. Приобрели известность и другие его сочинения: струнный квартет, сюита для духового квинтета, концертино для виолончели и камерного оркестра.

Ц. Когоутек родился 18 марта 1929 года в семье учителя. Обучение музыке, начатое в родном Забржеге-на-Мораве, было прервано в годы оккупации. Лишь после войны Когоутек смог продолжить образование. Занятия композицией в классе Вилема Петршелки, а затем Ярослава Квапила в Академии музыкальных искусств им. Л. Яначка в Брне он завершил созданием симфонической поэмы «Мюнхен» для большого оркестра (1953). Еще в период учения Ц. Когоутек проявлял интерес к народному искусству: ездил по стране, собирая народные песни, руководил созданным им Народным ансамблем Академии музыкальных искусств им. Л. Яначка. Это существенно отразилось на формировании эстетических взглядов молодого композитора. Сочинения первого периода его творчества, опирающиеся на классико-романтические традиции, насыщены элементами фольклора. Связь с национальными истоками не прерывалась и в дальнейшем, когда творческое мышление композитора потребовало овладения новыми видами техники сочинения. Причем, используя современные средства выражения музыкальных идей и представлений, соответствующих духу нашего времени, Когоутек сохраняет живую непосредственность высказывания. Пример тому — упомянутые выше сюита для альта и фортепиано, открывшая второй этап его творчества,

и более поздние детские хоровые циклы («Музыкальные орешки», «Колыбельные для Миши», «Вечерний концерт у хаты», «Полифонические этюды для детского хора»). Когоутек убежден в том, что техника — «язык» композитора, а не его мысли. Это убеждение Когоутек передал и в книге, подробно информирующей о различных видах композиторской техники, рожденных XX веком.

Теоретически и практически изучив современную технику композиции, Когоутек в середине 60-х годов находит свой собственный метод, который он подробно осветил в книге «Проектная музыкальная композиция» (Брно, 1968)¹. Произведения, создаваемые на ее основе, получают международное признание, подтверждающее их художественно-эстетическую ценность.

Широкие музыкально-теоретические интересы побудили композитора обратиться к исследованию старинной музыки. Результатом явилась книга «Композиционные принципы давнего прошлого» (готовится к публикации издательством «Пантон»). Не случайно с конца 60-х годов Когоутек и в сочинениях начинает последовательно синтезировать свой «проектный» принцип композиции с разработанной им «стратифонной» технологией, которая развивает общие принципы старинной полифонии. Появляются работы, отмеченные и в Чехословакии, и на международных конкурсах, — «Музыка в двух звуковых пластах» для двух альтов, двух фортепиано, ударных инструментов и магнитофона (1968); «Театр мира», симфоническая ротация в четырех сценах для большого оркестра (1968—1969), «Пантеон», звуковая картина для оркестра (1970), «Торжественный пролог» для большого симфонического оркестра (1971), «Песнь мира» для смешанного хора (1973), «Над могилой красноармейца» для женского хора (1973).

Большой известностью пользуется Ц. Когоутек как общественный деятель. Коммунист, член Союза чешских композиторов (СЧК), он многие годы участвовал в работе Контрольной и Ревизионной комиссии ЦК СЧК, оперной комиссии СЧК в Брне, Подготовительного комитета СЧК в Праге (1969), был заместителем председателя Чешского музыкального фонда (1970—1974). В настоящее время Когоутек — член ЦК СЧК, член Художественного совета Брненской государственной филармонии, член редакционного совета журнала «Orpus musicum», комиссии чехословацкой Академии наук по присвоению ученых званий в области теории и истории музыки, комиссии издательства «Супрафон» по подготовке к изданию наследия Л. Яначка, общества Советско-Чехословацкой дружбы, парткома Академии музыкальных искусств им. Л. Яначка.

Более двадцати лет Когоутек преподает в академии, с 1966 года руководит в ней кафедрой композиции, музыкальной теории и дирижирования. Его педагогическая деятельность не замыкается в рамках академии, он много выступает с лекциями в университетах Брна, Оломоуца, в консерваториях Праги, Гданьска, а также в Советском Союзе, в Югославии.

В книге «Техника композиции в музыке XX века» Цитрад Когоутек взялся за решение чрезвычайно сложной задачи: показать читателю широкую панораму современной композиторской техники.

Для правильного отношения к книге необходимо прежде всего учитывать ее направленность, специфику. Наверное, мы не ошибемся, если будем утверж-

¹ Университет Палацкого в Оломоуце удостоил Ц. Когоутка за эту работу звания доктора философии и диплома 1 степени.

дать, что в настоящее время не имеется никакой другой подобного рода работы, в которой были бы так широко представлены самые разнообразные виды композиторской техники. Книга Когоутка не является учебником композиции, но она содержит систематическую и многообразную информацию по практической композиции современной музыки. В этом ее ценность. Вместе с тем здесь не излагается теория музыки XX века, хотя основное содержание книги составляют теоретические сведения. Это также не история, не эстетика, не критика, не анализ музыки нашего столетия, хотя в той или иной мере элементы названных дисциплин в книге Когоутка все же представлены. И было бы ошибочным требовать от автора решения проблем, которых он не ставил перед собой.

Нет и не может быть никакого профессионального творчества без применения того или иного рода профессионально-технических средств. Техника для композитора — то же, что оружие для воина. Конечно, сама по себе техника без духа художника, которому есть что сказать людям, мертва, но и, с другой стороны, дух без техники немощен. По меткому афоризму А. Франса, искусству угрожают два чудовища — художник, который не является мастером, и мастер, который не является художником. Техника — то, что позволяет художнику реализовать свою мысль, воплотить ее в ткань произведения искусства. И наилучшее средство освободить свою мысль от отвлекающих забот по техническому ее воплощению состоит в овладении техникой — столь свободном и искусном, чтобы воображение творца могло сосредоточиться только на содержательной, образной стороне искусства.

К настоящему времени накоплено много теоретических исследований, в которых рассматриваются отдельные творческие направления, а также методы, приемы сочинения музыки. Однако потребности в такого рода знаниях не уменьшаются, а, наоборот, возрастают. Во-первых, это объясняется все увеличивающимся разрывом между композиторской практикой и теорией музыки, так как музыковеды-исследователи «не поспевают» за бурным ростом средств музыкальной выразительности. В частности, этот разрыв особенно остро ощущается в практике подготовки музыкантов-профессионалов — композиторов, музыковедов, исполнителей, педагогов. Во-вторых, следует подчеркнуть, что возрастание потребностей в новых знаниях связано со все усиливающейся ролью музыкального искусства и музыкознания как его «мозговой» части в развитии общества. На основе знаний о современной композиторской технике, об особенностях и закономерностях современного музыкального мышления, о стилистических признаках сегодняшней музыки должны решаться и постоянно решаются вопросы дальнейшего движения музыкального искусства, эстетической сущности музыки, ее социального, в том числе и идеологического значения.

Фактически мы имеем дело с двумя группами потребностей в новых знаниях — внутренними потребностями, возникающими в сфере профессиональной музыкальной деятельности всех видов, и внешними, характерными для общества, заботящегося об эстетическом и музыкальном воспитании самых широких кругов населения.

В этих условиях всякая новая работа о современной музыке, в том числе и работа Ц. Когоутка, приобретает немаловажное значение; в силу отмеченных обстоятельств к ней предъявляются высокие требования.

Имеются и другие причины, обусловившие необходимость усиленного изуче-

ния явлений современной музыки; речь идет о характере, о типе самих знаний. На наш взгляд, важнейшая задача, которую предстоит решать многим музыковедам, заинтересованным в развитии современной музыки, — это формирование целостного представления о закономерностях музыкального мышления нашего времени. Ни у кого нет сомнения в том, что формы музыкального мышления сейчас качественно отличаются от тех, которые были свойственны, например, венской классике, романтизму. Вместе с тем, это качественное своеобразие не нашло еще должного отражения в теоретическом музыкознании. Музыковеды-исследователи пока делают акцент, в основном, на фиксации специфических проявлений нового стиля в творчестве отдельных композиторов, но не на определении общих черт, связей, свойств, отношений, характерных для всей нашей эпохи.

Наконец, отметим возросшую необходимость в решении методологических задач, возникающих в связи с изучением современной музыки. В этой области наряду с уже поставленными, изучаемыми проблемами, с известными категориями, понятиями, интенсивно формируются новые побочные линии: появляются новые цели изучения, требуется новый аппарат исследований, анализа и обобщений, расширяются сферы приложения результатов изучения. Из сказанного ясно, что рассматриваемая Ц. Когоутком тема является весьма актуальной.

Книга Ц. Когоутка рассчитана на специалистов, музыкантов-профессионалов. Можно предполагать, что широкое применение она найдет в музыкальных учебных заведениях, прежде всего в вузах на теоретико-композиторских факультетах. Сам автор неоднократно говорит о том, что его работа предназначена именно для композиторов. Мы полагаем, что книга Ц. Когоутка, как это нередко бывает с такого рода работами, как бы переросла отводимую ей автором роль. Уже в процессе подготовки к изданию в русском переводе стало ясно, что кроме композиторов ею заинтересуются музыковеды-исследователи, исполнители, музыкальные критики, редакторы — все те, кто имеет дело с живой, постоянно развивающейся музыкой.

Что найдет читатель в этой книге? Прежде всего — большое количество объективной информации. Когоутку удастся охватить огромный музыкальный материал. По существу его книга — фундаментальный свод сведений о методах сочинения музыки к 60-м годам нашего столетия.

В разделе «К вопросу о развитии музыкального мышления и композиторской техники» эволюция современной техники сочинения музыки связывается с широким кругом исторических явлений и делается попытка общей классификации современной музыки в отношении методов композиции.

Следующие далее части книги посвящаются специальному рассмотрению наиболее важных и специфических для XX века методов сочинения музыки.

На первом месте стоит у автора изложение тональных и модальных методов («Расширенно-тональная и модальная техника»). Когоутек убедительно демонстрирует многообразие новых возможностей, предоставляемых тональностью на нынешнем этапе ее развития. Автор показывает широкую панораму интенсивного подъема различных модальных техник, начиная от строгой диатоники вплоть до микрохроматических систем.

Детально исследуется в разделе «Атонально-серийная и сериальная техника» большая группа трудных вопросов, связанных с этой областью современной музыки. Далее Когоутек переходит к наименее освещенным в литературе, более

новым техникам: «Пуантилизм», «Техническая музыка (электронная, конкретная, магнитофонная)», «Алеаторика и музыка тембров», повсюду стремясь дать объективную информацию и указания к практическому использованию. Вероятно, в настоящее время после алеаторики следовало бы поместить раздел «Коллаж и полистилистика», развитие которых приходится в основном на последнее десятилетие.

Разделы «Кибернетика и музыка», «Проявления творческой и исполнительской эксцентричности» дают сведения о наиболее крайних тенденциях современной музыки.

Автор менее всего склонен рассуждать по поводу чего-либо — строить гипотезы, предположения, взвешивать все «за» и «против». Он дает конкретные сведения о конкретных системах композиции, об элементах этих систем, разъясняет отдельные приемы, терминологию, классифицирует данные. Много внимания он уделяет самой композиторской «технологии»; порой возникает впечатление, что автор прежде всего хочет ответить на вопрос: «Как это делается?». Расширительно-тональная и модалная техника, атональная техника (серийная и сериальная), техническая музыка (конкретная и электронная), алеаторика, музыка тембров (сонорика) — вот главные разделы книги Ц. Когоутка. Вместе с тем, это и основные, характерные для нашего времени новые системы, приемы композиторской техники. Автор подходит к ним по-композиторски: объясняет, в чем сущность технических приемов, как с ними надо обращаться. Объективное повествование об этих системах, методах, способах сочинения музыки — важная составная часть книги Ц. Когоутка.

Не менее важна и систематизация техник. Быть может, она не вполне точна. В связи с композиционно-практической направленностью книги автору не удалось избежать технологизма. Классификация явлений музыки по признаку одной только техники вообще не может претендовать на исчерпывающий характер. Тем не менее, деление современной музыки по методам сочинения создает общую основу для классификации всех явлений музыки XX века в целом. Последовательность развития техник (автор все время оперирует датами и хронологическими сопоставлениями) в какой-то мере дает представление и о музыкальной истории нашего столетия.

В период, когда формируются не только оценки музыкальных явлений, но и сами музыкальные явления, достичь объективности повествования не так-то просто. Ц. Когоутек ясно представляет себе, насколько это трудно (см. Предисловие ко второму изданию). Видимо, поэтому на протяжении всей книги он четко придерживается избранного принципа: максимальной опоры на существующие теоретические исследования и, по-возможности, — на высказывания самих композиторов, на их теоретические воззрения.

Однако известно, что тенденция к объективности легко может перейти в объективистскую позицию: к отказу от оценок и, в конечном счете, к принятию на веру существующих суждений, мнений, порой неверных, неточных, но высказанных, зафиксированных. Возникает вопрос, существует ли такая опасность для Ц. Когоутка. По этому поводу надо сказать прежде всего следующее. Да, автор не ставит перед собой специальную задачу критически рассмотреть различные композиционные приемы. Он во многом себя ограничивает. Но это не значит, что описываемые им приемы, виды техники ему безразличны, и он только констатирует происходящее.

Соотношение техники и выразительности музыки, техники и художественного результата, техники и эстетической ценности — одна из наиболее острых проблем современной музыки, наиболее тесно примыкающая к сферам идеологии. Кем бы ни был музыкант, какого бы профиля ни была его работа, он должен занять определенную позицию, с учетом всей сложности проблемы и динамики развития искусства. Неверны были бы любые уступки в принципиальных вопросах идейности музыки, как неправильна и тенденция к запрету новых средств как еще не «отстоявшихся». Разумный отбор рождающихся в современной музыке новых ярких приемов композиции и художественное освоение их в связи с высокими целями подлинного искусства придает музыкальному произведению свежесть новизны и эстетическую привлекательность, позволяет использовать множество новых выразительных средств, не впадая в подражательность и не отступая от своего пути. Блестящее подтверждение тому — достижения советской музыки в 60—70-е годы.

Когоутек занимает в данном вопросе четкую позицию. С одной стороны, он неизменно поддерживает передовые прогрессивные устремления композиторов в их отношении к технике, с другой, резко отрицательно относится как к традиционалистам, то есть к тем людям, которые «не понимают современной ситуации, не хотят задуматься о том, что уже полстолетия в музыкальном мышлении происходит принципиальная революция» (с. 268), так и к экспериментаторам, для которых, по словам автора, характерно стремительное идейное перерождение и, нередко, очень поверхностное овладение новыми принципами композиции (см. с. 269). Для Когоутка самое главное в музыкальном произведении — образное содержание. Он неоднократно подчеркивает важную для него мысль: «Достоинство сочинения проверяется не по замысловатости конструкции (хотя рациональный элемент, безусловно, очень важен), а прежде всего по воспринимаемому образу, по музыкально-идейному, эмоциональному содержанию» (с. 184). Эта мысль составляет *credo* автора.

Нетрудно проследить, как постепенно, шаг за шагом, без явно выраженной тенденции Когоутек формирует у читателей отношение к рассматриваемым предметам. У него нет никаких сомнений относительно художественной и эстетической ценности практических приемов, выработанных в рамках расширенно-тональной и модальной систем. Отмечая тесную связь этих методов сочинения с традициями, он подчеркивает, что «широко понимаемые тональные и ладовые принципы, особенно в сфере ритма, мелодики и структуры, являются источником не менее смелых, новаторских возможностей» (с. 45).

Значительный по объему раздел об атонально-серийной и серийной технике наполнен технологическими сведениями. В то же время, далеко не случайно, здесь Когоутек дает гораздо больше оценочных суждений. Как известно, эта техника завоевала себе признание в сложном и весьма противоречивом продвижении, насыщенном порой очень яркими эпизодами идеологической борьбы, — борьбы за реалистическое направление против так называемого авангарда в музыке. Сейчас эта техника начинает все более широко применяться в музыке композиторов самых различных убеждений, взглядов. Среди советских композиторов, пользующихся серийной техникой, техникой рядов, можно назвать А. Бабаджаняна, Л. Грабовского, С. Губайдулину, Э. Денисова, К. Караева, Н. Пейко, А. Пярта, С. Слонимского, Ал. Шнитке, Д. Шостаковича, Р. Щедрина, Ю. Юзеляна и других. Все это говорит, разумеется, не о затухании борьбы на-

правлений, а об уточнении обсуждаемого предмета, — акцент все более перемещается с вопроса о средствах выражения содержания на вопрос о самом содержании того или иного направления искусства.

Как же оценивает Когоутек атонально-серийную и сериальную технику?

Суждения Когоутка о додекафонии свидетельствуют в целом о его расположении к этому методу как к одному из видов техники сочинения. Его более интересует не конструкция додекафонной серии, а ее целостность, единство; он поддерживает требование «учета действительного звукового образа» (см. его критику теоретиков додекафонии на с. 125), подчеркивает также необходимость качественной, функциональной дифференциации тонов внутри серии (с. 126—127), много внимания уделяет вопросам преобразования серии, работы над ней. Вместе с тем представляется весьма убедительной данная Когоутком критика ортодоксальной додекафонии; автор явно показывает обусловленность, закономерный характер распада этого вида техники (см. с. 152).

Когоутек выражает свое отношение и к сериальному принципу; здесь его оценки не столь определены, но тенденция ясна. Он как бы предостерегает от крайностей, от чрезмерной усложненности ритмики, от почти полного разрыва функциональных связей между звуками, в частности, в пуантилизме (см. с. 161), от экспериментов, подобных «Структурам» для двух фортепиано П. Булеза, «Фортепианным пьесам» К. Штокхаузена (см. с. 167—178) и других. Примечательна в этом плане общая оценка, которую автор дает пуантилизму: «С художественной стороны сериально-пуантилистские произведения большей частью весьма примитивны из-за чрезмерной дифференцированности музыкальных элементов» (с. 183). Вместе с тем, он утверждает, ссылаясь на творчество О. Мессиана, Л. Ноно, что «воплощенные в художественную форму серийный и сериальный принципы доказали свою жизнеспособность» (с. 181, разрядка наша). Обратим внимание на то, что позиция автора здесь выражена четко, — он видит смысл не в самих приемах композиции, а в возможностях их применения, в том, как они соответствуют замыслу композитора, содержанию, образной стороне сочинения.

Техническая музыка (электронная, конкретная, магнитофонная и т. п.) появилась сравнительно недавно. Как видно из книги, это направление весьма противоречиво в своем существовании. В этом разделе можно прочесть немало резких отрицательных отзывов о технической музыке, как цитированных, так и самого Когоутка. Например, критик Уильям Роум писал: «Как бы мы ни расценивали опыты конкретной музыки, они не имеют ничего общего с музыкой» (с. 194, см. также отзыв на композицию «Пустыни» Э. Вареза на с. 207—208 и другие критические замечания). Вместе с тем Когоутек не скупится на перечисления и описания различных студий электронной музыки, что свидетельствует о значительном интересе к этой технике (он сам является одним из организаторов студии электронной музыки в Брне; см. с. 210). Не случайно он выступает против подмены композитора инженером, против «ортодоксальных приверженцев технической музыки» (см. с. 227), не случайно он приветствует опыты Берлинской студии, сотрудники которой, «учитывая психическую конституцию человека, сообразуются с естественными границами его восприятия» (с. 226). Объяснение состоит в том, что Когоутек и здесь выступает не против средства как такового, а против того, как оно применяется; он защищает не какую-то «хорошую» разновидность технической музыки, а цели, для которых эта техническая музыка используется.

В последних разделах его книги, посвященных алеаторике, музыке тембров, соотношению кибернетики и музыки, различным проявлениям творческой и исполнительской эксцентричности, хотя и скупое, но все же достаточно ясно даются оценки происходящему в наши дни; естественно, что особенно много критических замечаний выпадает на долю композиторов, увлекающихся всякими эксцентричными «находками».

Наряду с прямыми характеристиками отдельных видов композиторской техники в книге Когоутка можно встретить немало и косвенных. Так, например, определенная ценностная ориентация автора проявляется также через отбор техник. Явления безусловно отрицательные, нередкие в современной западной авангардистской музыке, сурово отменяются Когоутком как недостойные даже того, чтобы говорить о них всерьез (либо вытесняются в один из небольших разделов книги, где они к тому же подвергаются деловой аргументированной критике). В подходе автора к сомнительным и отрицательным явлениям заметна, мы бы сказали, педагогическая целесообразность, он стремится показывать прозаичность и ординарность соответствующих композиторских техник, водворяя их тем самым на подобающее им место.

Важно, что Когоутек не ориентирует читателя на какой-либо один тип техники (как и не придерживается сам одного типа техники в своем собственном творчестве). Он раскрывает перспективы дальнейшего развития тонально-модальной музыки, продолжающей традиции национального искусства.

Конечно, неверно было бы считать, что те или иные средства уже определяют идейную направленность произведения или даже его художественную ценность. Но ограниченной представляется и противоположная точка зрения, согласно которой любыми средствами можно выразить любое содержание. Так, для передачи эпической величавости, свойственной крестьянскому фольклору, мало пригодны сложные ухищрения канонической или сериальной техник, зато более подходят некоторые виды модальной, которые подчас способны передать этот характер лучше, непосредственнее, чем средства классической мажоро-минорной системы. Точно так же представляется неслучайным факт повсеместного распространения новых техник в наше время; суммарно они точнее образом передают духовную атмосферу XX века с его грандиозными катарклизмами, стремительными и необратимыми переменами, накаленностью и напряженностью борьбы, великими трагедиями и великими надеждами. Техника, понятая как искусство, есть отражение действительности.

Известная осторожность в оценках возможностей той или иной техники в книге Когоутка объясняется спецификой его предмета.

Произведение, написанное посредством тональной техники, может быть гениальным, но может быть и серым, бездарным. Так же дело обстоит и с применением современных видов музыкальной техники: подлинно волнующим может быть и насквозь тональный балет Прокофьева («Золушка», например) и «атональный» «Воцек» Берга, и, наоборот, отвратительна в своей отрицательной идейности и по своей антихудожественности тональная увертюра «Третья империя» фашистского композитора 30-х годов Фрица Тайля. Поэтому правильная оценка средств и техник возможна лишь с учетом того, для какого содержания они применены, что достигнуто этими средствами. При всей важности техники, особенно, когда ее рассмотрение составляет специальную задачу книги, все же необходимо помнить о ее подчиненном, служебном положении относительно ху-

дожественного произведения. Оценивать технику как таковую положительно или отрицательно, безотносительно к тому, для чего она может быть применена, значило бы поставить ее выше духовного, содержательного аспекта произведения, что было бы методологически неверно.

Через всю книгу проходят размышления автора о связях новой музыки с прогрессивными традициями, о роли моды в развитии композиторской техники, о назначении музыкального творчества. Вся книга по существу утверждает основную мысль автора о том, что «музыку никогда нельзя заменить ортодоксальными системами, математикой, конструированием, графикой, бессмысленной игрой с тонами, случайным проведением хотя бы и самых удивительных звуковых опытов, комбинациями, клоунскими эскападами» (см. 279). Показательно и то, что Когоутек завершает свою книгу утверждением основного предназначения музыкального искусства — служить человеку: «Тот, кто это понимает, — пишет он, — не нуждается в сухих правилах какой-либо тщательно разработанной системы, и не разрешает себе погрязнуть в них, однако не допустит потери и малой части гаммы выразительных средств, к которым пришла музыка за время своего развития» (с. 279).

Итак, можно констатировать, что, несмотря на «технологический» профиль книги, важной составной частью ее является продуманная система оценок явлений современной музыки, система отношений автора к приемам композиции.

Отметим еще одну черту предлагаемой работы. Она состоит в органическом синтезе двух подходов, используемых автором в процессе изложения различных систем композиции, — исторического и логического (теоретического). Особенно характерна эта органичность для основных, наиболее разработанных разделов книги. Как правило, автор сначала рассматривает главные принципы изучаемой группы приемов композиции, знакомит читателя с основными признаками, характеризующими эти приемы, и затем раскрывает собственно методы композиции, причем подходит к ним как бы с разных сторон. Эти приемы и методы показываются, как уже отмечалось, в своем историческом развитии, в противоречивом движении — с подъемами, спадами, утверждением прогрессивного, отрицанием ненужного, нелогичного.

Эта схема почти не варьируется. Естественно, что в ряде случаев акценты несколько перемещаются. Так, в разделе о технической музыке автор больше внимания уделяет выяснению причин возникновения данного вида техники, тогда как технология электронной и конкретной музыки описана им в самом общем виде (о магнитофонной музыке сказано вообще слишком мало). Заметим, что предыдущий раздел — о серийной и сериальной технике — изложен более гармонично. Автор почти не говорит о технологии «стохастической» или кибернетической музыки, — этого рода сочинения он явно не принимает всерьез; такой музыке отводится самое малое место, хотя теоретический материал у автора имеется. Еще меньше волнует Когоутка технология сочинений типа «Театральной пьесы» Джона Кейджа (с. 259) или «Сонаты без рук» Фредерика Жевского (с. 261).

Проведение принципа историзма в книге дало автору немало положительных результатов. Однако, как известно, принцип этот не гарантирует успешного разрешения всех трудных вопросов. Остались такие вопросы и у Когоутка. Его книга охватывает весьма широкий круг музыкальных явлений; хронологически все это укладывается приблизительно в две трети нашего века.

Важно отметить и сам факт появления новых вопросов, новых задач: до тех пор пока изучались отдельные явления современной музыки, отдельные творческие направления, сама мысль о необходимости рассмотреть общие стилистические признаки (если возникала) не могла быть поставлена. С появлением же книги Когоутка, где широко охватываются различные виды техники, постановка таких вопросов принимает закономерный характер.

Книга Когоутка вызывает к жизни и другие задачи. Одна из нерешенных задач связана с проблемой метода анализа сочинений современных композиторов. Во всякой науке на первом этапе изучения нового объекта обычно сначала описываются отдельные его элементы, затем они систематизируются, классифицируются. И только потом, когда накоплен достаточный материал для обобщений, выявляются функциональные связи нового типа, определяется качественное своеобразие всего объекта. Так постепенно исследователи переходят на все более высокие ступени познания. Важно отметить, что работа Когоутка представляет собой значительный шаг в этом направлении.

Естественно, что автор не обсуждает вопроса о методе анализа. В соответствии с поставленной задачей он говорит о тех или иных приемах организации звукового материала. Причем уровень организации звукового материала, избранного для анализа, у него обычно сравнительно элементарный (по отношению ко всему целому музыкальному произведению): это — строение аккордов (вертикаль), лад, серия и т. п. (горизонталь). Приемы организации более высоких уровней, функциональные связи различного типа (функции гармонические, функции частей музыкальной формы, функции драматургические, тональные или «атональные» планы высшего порядка и т. п.) почти не анализируются им. Безусловно, в принципе такое ограничение в теоретическом плане возможно (напомним, что основной задачей автора было рассмотрение техник). Но без перехода на более высокий уровень анализы лишаются смысла; сама композиция выглядит как технологический процесс. Ускользает то, за что ратует Когоутек — содержательность, выразительность, образность музыки, остается расчет, конструкция, математика, логика. Таким образом, проблема метода анализа современной музыки во всей полноте ее сторон сохраняет свою актуальность. Это весьма сложная проблема, ее решение потребует усилий многих музыковедов.

Книга Когоутка, как и многие другие исследования современной музыки, подводит вплотную и к эстетическим проблемам, — подлинное раскрытие художественно-технологической стороны музыки обрисовывает материал для эстетического исследования. Однако работа в этой сфере встречается со многими теоретическими и методологическими трудностями, видимо, потому здесь сделано весьма мало. Мы надеемся, что труд Когоутка приблизит исследователей и к этой теме.

При подготовке к изданию книги Когоутка редакторы встретились со многими трудностями. Одна из них состоит в большой сложности терминологии современной музыки. Редакторы стремились, с одной стороны, сохранить оригинальную терминологическую систему автора, с другой, — акцентировать внимание на некоторых терминологических проблемах, считая полную унификацию терминологии делом пока еще преждевременным. Система понятий и терминов находится в ощутимом движении, развитии, и попытки окончательного закрепления круга значения за тем или иным термином едва ли целесообразны в

настоящее время. В ряде случаев редакторы считали необходимым оговорить значения терминов. Так, по поводу серийности редакторы внесли свои предложения (см. сноску на с. 107—108, см. также сноски на с. 38, 116, 127, 128, 136, 144, 153 и примечание переводчика на с. 136), но в то же время не изменили имеющейся у автора западной установки в отношении так называемой «атональности», к которой отнесена, например, музыка позднего Скрябина (см. с. 104); в русской же терминологии, идущей от исследований Б. Л. Яворского, берет начало, на наш взгляд, более плодотворная тенденция отыскивать новые сложные высотные структуры, лады (и позднего Скрябина это касается в первую очередь) вместо ничего позитивного не имеющего термина атональность.

Ряд мест в книге снабжен примечаниями редакторов и переводчика. В разделе «Расширенно-тональная и модальная техника», где автор приводит хиндемитовское описание дедукции «ряда I», редакторы сочли необходимым дать довольно большое пояснение.

Переработаны и уточнены списки сочинений Шёнберга, Берга, Веберна², Мессиана и Хиндемита; составлен список произведений Стравинского³.

Список литературы, содержащий более трехсот наименований (а с введенными нами добавлениями свыше четырехсот пятидесяти), включает в себя помимо специальных трудов о композиторской технике, статьи и книги, посвященные эстетике, социологии, истории музыки, содержит философские работы, исследования по акустике, кибернетике и т. п. Автор обращается также к письмам, документам, справочникам, энциклопедическим словарям.

В процессе работы над переводом редакторы стремились также сделать материал книги максимально доступным для читателей. Сам Когоутек старался четко и ясно объяснить существо каждой рассматриваемой системы, но нам пришлось все же сделать некоторые комментарии поясняющего характера. И если порой не все так уж легко воспринимается в чтении, то это связано с самим предметом повествования, — в большинстве своем речь идет о сложных системах организации музыки.

Книга Когоутка — поучительный пример преодоления дурной консервативной традиции, согласно которой явления музыки надлежит изучать лишь тогда, когда они потеряют свою новизну и станут достоянием давно прошедшего времени. Правильная постановка вопроса предполагает своевременность информации. Нужно особо подчеркнуть строгий отбор изучаемых явлений. Прошедшие десять лет со времени выхода в свет второго издания показали, что среди множества разнообразных музыкальных явлений автор сумел выделить самые главные.

Многое в новациях музыки XX века так и осталось лишь экспериментом, интересным для данного момента. То, что в кулуарах корректно именуется «интересной музыкой», часто имеет своей целью именно привлечь к себе внимание новым приемом, создать сенсацию, заставить о себе говорить.

Оглядывая сейчас, уже в последней четверти бурного и противоречивого XX столетия, мучительный путь поисков новых технических средств музыкаль-

² Подготовлены к изданию Ю. Н. Холоповым.

³ Подготовлены к изданию К. Н. Ивановым.

ной композиции, мы особенно ясно видим, что не блеск технических приемов, не щеголяние несслыханными изобретениями, но лишь музыкальная мысль, идея, духовный акт есть незыблемая основа, создающая подлинное произведение искусства.

Сейчас, когда потребности в знаниях о современной музыке пока намного превышают то, что дают исследователи, значение всякой работы о новой музыке возрастает. О книге Цтирада Когоутка «Техника композиции в музыке XX века» недостаточно сказать только так. Она вносит заметный вклад в дело изучения музыки нашего столетия. Сведения, которые в ней содержатся, позволят музыкантам-профессионалам лучше ориентироваться в сложностях и проблемах современной музыки, послужат основой для установления верных эстетических оценок этих явлений.

*К. Н. Иванов
Ю. Н. Рагс
Ю. Н. Холопов*