

ПАРАДИГМА НОВОГО МУЗЫКАЛЬНОГО БЫТИЯ: О ВОСПРИЯТИИ ТВОРЧЕСТВА А. ВЕБЕРНА В НАЧАЛЕ 1950-х ГОДОВ

В истории музыки найдётся немало примеров, когда творчество композитора, едва известное при жизни или полностью забытое после смерти, заново открывалось потомками. Дезуальдо, Вивальди, Сати... – список может быть продолжен изрядным количеством имён. Фигура Антона Веберна занимает в этом ряду особое место. Скромный ученик и последователь Шёнберга, долгое время пребывавший в тени своего великого учителя, после Второй мировой войны был возведен композиторами-авангардистами, которые провозгласили наследие Веберна высшим достижением музыкального искусства XX века. Молодое поколение, обнаружив в указанном наследии потенциальные возможности для создания новой грамматики и синтаксиса, именовало Веберна «отцом сериализма».

Посмертную славу композитора, как, впрочем, и скорость, с которой он обрёл культовый статус, объяснить непросто. Сочинения Веберна довольно редко исполнялись после войны, а печатные партитуры его произведений были труднодоступны. Путь к постижению этой музыки лежал через её кропотливое аналитическое изучение, которое позволяло воспринять в первую очередь технические новшества Веберна. Цель настоящей статьи – проследить, как формировался новый взгляд на Веберна, какие импульсы дало его творчество европейским композиторам-сериалистам¹.

Заинтересованное отношение к Веберну после войны было во многом спровоцировано книгой влиятельного французского музыковеда Рене Лейбовица «Шёнберг и его школа: современная стадия музыкального языка» (1947). В этой книге содержалось обстоятельное аналитическое исследование музыки Веберна, а также оценивалась его роль для будущего музыкального искусства. Веберн рассматривался как «воплощение самой радикальной стороны Шёнберга» и композитор, обратившийся к «решению самых фундаментальных проблем развития музыки». Сравнивая двух шёнберговских учеников, Лейбовиц писал: «...в то время как гений Берга всегда стремился установить связь

между открытиями Шёнберга и прошлым, используя “ретроактивные” элементы в шёнберговской работе, гений Веберна был озабочен возможностями для будущего, заложенными в этой работе, и преуспел в проектировании её наиболее новых и радикальных элементов» [9, р. 210, 251, 190]. Для Лейбовица творчество Веберна в своей чистоте, экономии средств, лаконизме, строгости, пронизанности тишиной, в желании явить внутренний смысл музыки представляло новую фазу развития серийности. Показательно, что аналитические штудии Лейбовица акцентировали в первую очередь конструктивные элементы веберновской техники (формы проведения серийных рядов, симметрию и др.), а также свойства музыкального материала (изолированность звуков, новые возможности Klangfarbenmelodie). Авторитет французского музыковеда в ту пору был необычайно велик. Неудивительно, что по прибытию в Дармштадт (1948) Лейбовиц способствовал изменению духовной атмосферы курсов. В значительной степени благодаря его усилиям новая музыка позднее ассоциировалась исключительно с серийностью.

С апологией 12-тонового метода в тот же период выступил другой крупный мыслитель – Теодор Адорно, опубликовавший в 1949 году знаменитый труд «Философия новой музыки». Отношение немецкого философа к Веберну заметно отличалось от лейбовицевского своим негативизмом при совпадении ряда существенных характеристик. Адорно усматривал в веберновских сочинениях излишнюю фетишизацию материала, полагая, что композитор в поздний период увлёкся «чистой сущностью» рядов и вообще перестал создавать музыкальные образы. Серийную систему, разработанную для упорядочивания хроматического письма, Веберн, по мнению Адорно, превратил в самоцель, достигнув полной «неотличимости ряда от композиции» [1, с. 190].

Значение трудов Лейбовица и Адорно для сериалистов было огромно, хотя многие из молодых композиторов находились в явной оппозиции к упомянутым авторитетам и не при-

знавали их влияний. По прошествии времени, однако, здесь многое воспринимается в новом свете. Прежде всего, в обеих книгах содержалась попытка *отделить* Веберна от Шёнберга, и дальнейшие усилия сериалистов в этом направлении привели к «перевороту», закончившемуся, как известно, тем, что «сын занял трон отца» (выражение Адорно). Новое отношение к Веберну наиболее ярко заявило о себе в статьях молодого Пьера Булеза. Его позиция изначально формировалась на основе противопоставления Веберна другим нововенцам. В заметках 1948 года («Предложения», «Берг: современные следствия») Шёнберг и Берг критиковались Булезом за приверженность классической метрике, индифферентность к проблемам ритма, тогда как у Веберна отмечались попытки преодолеть метрическую регулярность и квадратность. Булезовские статьи 1951 и 1952 годов («Воздействие Иоганна Себастьяна Баха», «Шёнберг мёртв», «Возможности») оказались в определённом отношении программными для новейшей музыки. Провозглашая устарелость эстетики Шёнберга, приверженной «постыдным пережиткам» прошлого, Булез в свойственной ему беспощадной и бескомпромиссной манере вскрывал непоследовательность композиторских интенций главы Новой венской школы. Настаивая на признании шёнберговских неудач и заблуждений, Булез предлагал следовать по пути Веберна – опираться «на порождение структуры из материала» ([2, с. 89]; курсив мой. – Е. О.).

Технико-стилистический аспект веберновского творчества достаточно отчётливо обозначился в 1953 году. 23 июля в Дармштадте был организован концерт по случаю 70-летнего юбилея композитора. Помимо этого, инициаторы мероприятия В. Штайнеке и Г. Аймерт предложили молодому поколению обсудить музыку Веберна. С докладами выступили Л. Ноно и К. Штокхаузен, сообщения К. Гуйвартса и П. Булеза были зачитаны. Об отношении упомянутых авторов к музыке Веберна говорилось и 12 ноября в ночной программе Северо-Западного германского радио.

Аймерт, очевидно, задумывал указанные проекты как манифестацию нового образа мышления. Во вступительной речи к концерту, полемизируя с Адорно по поводу веберновского серийного метода, Аймерт фактически декларировал начало нового этапа в истории современной музыки – речь шла о преломлении творческих открытий Веберна. «Мы начинаем понимать, – говорил Аймерт, – что Веберн был не просто учеником Шёнберга, развившим двенадцатитоновую систему до абстрактного пре-

дела, за которым стоит тишина, – мы начинаем понимать также, что этот мнимый конец музыки одновременно есть начало, начало для группы молодых композиторов... тех, кто, благодаря непоколебимой и твёрдой вере в Веберна, может рассматриваться в качестве ведущих мастеров новой музыки» [6, S. 58]. Акцентуация музыкального материала, сосредоточенность на проблемах серии, физико-математический аспект, тишина, – одним словом, всё, что Адорно подверг жёсткой критике, Аймертом, напротив, характеризовалось с положительной стороны и признавалось адекватным выражением современности. «То, в чём упрекают Веберна, сплошное теоретизирование музыки, – отмечал он, – сегодня представляется в абсолютно ином свете, так как теперь стали выявляться новые пространства музыкальной структуры. В действительности Веберн окончательно продумал музыку до той стадии, где она станет теорией. И большое историческое значение Веберна состоит как раз в том, что он впервые определил точку *тождества теории и практики*, возможной и звучащей музыки» ([6, S. 58]; курсив мой. – Е. О.). При этом Аймерт не предполагал радикального разрыва с традицией; напротив, он пытался показать историческую преемственность нового образа мышления. По его мнению, тождество теории и практики, отделение музыки от субъекта, вера в то, что музыкальный материал способен сам говорить о себе, составляли суть воззрений на музыку в отдалённые века.

Аналитический разбор I части Концерта для 9 инструментов ор. 24 был подготовлен К. Штокхаузен². Для композитора это было первое углублённое знакомство с партитурами Веберна, о чьей музыке Штокхаузен до тех пор мог судить лишь по отзывам К. Гуйвартса. Скрупулёзный анализ концентрировался на особенностях и свойствах музыкального материала. Исследуя функционирование трёхзвучных групп в сочинении, Штокхаузен указал на автономность различных параметров и их серийное использование. Новаторство Веберна, по его мнению, предопределили: (1) отказ от принципа тематической серии; (2) опора на «универсальное родство» элементов, представляющее собой серию пропорций для трёх измерений (высот, длительностей, громкостей); (3) создание нового звука, характер которого определяется пропорциями времени и пространства. Штокхаузен призывал последовательно развивать «веберновские идеи новых композиционных принципов» (цит. по: [6, S. 64]). Выводы, которые следовало извлечь из этой музыки, оборачивались закономерными

декларациями о «...необходимости сочинять синусоидными тонами при пропорционировании трёх измерений высоты, длины и силы» [5, с. 50], иными словами, обратиться к электронным средствам.

В докладе П. Булеза подчёркивалось, что Веберн был единственным из композиторов, «...кто осознал новое звуковое измерение, кто упразднил противоположность горизонтали и вертикали и увидел в серии не что иное, как средство “структурирования звукового пространства”». По сути, единство серийной структуры и композиции, негативно оцениваемое Адорно, для Булеза, напротив, явилось важнейшим моментом в истории развития музыкального языка. Веберну удалось соединить функции интервалов с общей структурой, вывести архитеконику из самого ряда, разрешив при этом противоречия между грамматикой и стилистикой. «В Веберне никогда нет разгласия между бытием и сознанием, между эстетической действительностью и осмыслением музыкальных проблем, которые необходимо решить», – констатировал Булез (цит. по: [6, S. 60, 61]). Изложенные мысли в конспективной форме повторяли суждения, высказанные ранее, в упоминавшихся статьях «Шёнберг мёртв», «Воздействие Иоганна Себастьяна Баха» и др. Позиция Булеза оставалась столь же декларативной: *структура должна быть порождением материала*, его продуктом, нельзя вводить материал в готовую структуру без катастрофических последствий для единства и конструкции, и музыкального выражения. Согласно Булезу, историческое значение Веберна заключалось в том, что «он открыл новый способ музыкального бытия» (цит. по: [6, S. 60]).

Доклад К. Гуйвартса³ содержал мотивы, созвучные и Штокхаузену, и Булезу; при этом сходство отправных моментов сочеталось у композиторов с различными выводами. Гуйвартс подчёркивал: веберновская концепция принципиально отлична от шёнберговского 12-тонового метода, Веберна от современников отделяет колоссальная дистанция; со всей очевидностью последнее должно поразить сегодняшнего музыкального слушателя. Гуйвартс утверждал, подобно Штокхаузену, что устремления Веберна привели к необходимости электронной музыки. И всё же в рассматриваемом докладе акцентировалось иное. На протяжении семи столетий музыкальное искусство, по мнению Гуйвартса, развивалось под знаком индивидуализма, представляющего произведение как напряжённый звуковой комплекс. Разрушение тональности в «Тристане» и разложение ритма в «Весне священной» способст-

вовали уничтожению динамических потенциалов. Веберн был первым, кто оторвал индивидуалистическое посредством утверждения чистой в своём бытии структуры. Он использовал звуковой материал «как средство для реализации структурных сплетений», музыкальная структура у Веберна постепенно «очистилась от всех ощущений». Согласно Гуйвартсу, новая точка зрения на материал, предложенная Веберном, основывалась на стремлении к полнейшей *объективации*: «Не человек, но “способ бытия” должен управлять звуками. Музыка станет образом сущности, а композитор – ремесленником звуков. Звук будет строительным кирпичом структуры и потребует лишь тех качеств, которые структурно обоснованы» [7, S. 138].

Позиция Л. Ноно резко отличалась от суждений коллег. Композитор, по всей видимости, намеревался изначально противопоставить свою точку зрения складывающемуся представлению о Веберне как о сугубо рациональном, абстрактном творце. Так, откликаясь на приглашение Штайнеке, Ноно в свойственной ему пылкой манере ответил, что будет рад высказаться «...против образа мыслей, который представляет Веберна как почти высокоабстрактную математику, и против тех, кто будет говорить о его музыке с формулами» (цит. по: [8, р. 90]). В докладе Ноно указывалось на ограниченность исключительно рационального подхода к Веберну и подчёркивалось: никакие таблицы и схемы не смогут раскрыть подлинную суть его творческой силы. «Если рассматривать лишь технические моменты музыки, не удастся постичь её смысл и содержание», – утверждал Ноно (цит. по: [6, S. 64]). Репрезентируя «гуманистический» подход, композитор открыто противоречил мнению своих товарищей, занимавших структуралистскую и явно антисубъективную позицию. В центре его внимания пребывали общеэстетические вопросы. Опираясь на понятия «чистота», «ясность», «сжатость», «точность», «простота», «человечность», «напряжение», «сущность» и т. п., Ноно показал совершенно иной облик Веберна, облик скромного и духовно стойкого человека, целенаправленно движущегося по неизведанному пути. «В Веберне я вижу нового человека, – говорил Ноно, – который обладает спокойствием и уверенностью, двумя качествами, которые позволили ему оживить современную жизнь посредством внутреннего напряжения. Напряжение в музыке Веберна – то же самое напряжение, что управляет диалектикой природы и жизни». Ноно ценил в Веберне ясность музыкального мышления, обнажающую суть самой музыки. И суть эта заключалась не в конструкциях и

схемах, но «в звуке, в чисто акустическом явлении и звучащем переживании музыки» (цит. по: [6, S. 63–64]; курсив мой. – Е. О.).

Декларации дармштадтских композиторов-сериалистов, по едкому замечанию Штокхаузена, «разворошили осиное гнездо» (цит. по: [8, р. 97]). На следующий день после юбилейного концерта швейцарский композитор Армин Шиблер, чей Второй струнный квартет ор. 30 удостоился самых тёплых отзывов дармштадтской прессы, написал полемический памфлет, направленный против группы музыкантов, которые хотели устранить «человеческий элемент из искусства». Шиблер утверждал, что Штокхаузен, Гуйвартс и Булез неправильно трактовали Веберна. Акцентируя внимание на тех аспектах веберновского мышления, «...где работа с рядами угрожает превратиться в абстрактный процесс, подавляющий любые декларации человечности», указанные композиторы, по мнению Шиблера, стремились санкционировать крах европейской цивилизации, осознанно обращаясь к механизмам контроля [10, S. 66].

В целом можно сказать, что музыка Веберна в начале 1950-х воспринималась с двух различных позиций: абстрактно-рациональной и психо-эмоциональной. Первую (явно доминирующую) репрезентировали сериалисты, вторую – представители шёнберговской школы и «классической» додекафонии. Впрочем, подобная характеристика выглядит слишком общей. Расхождения индивидуальных точек зрения внутри сериального образа мышления оказались весьма значительными, что подтверждает представленный обзор докладов. Так, если Гуйвартс и Штокхаузен нацеливались на радикальный разрыв с традицией, то Аймерт и Булез были заинтересованы в сохранении преемственности. Булез, выведя Веберна из тени Шёнберга, претендовал на законное право именовать себя веберновским наследником в создании нового музыкального языка (не случайно Булез именовал свою технику «поствеберновской»). Явно различные выводы были сделаны также из идеи «связующей структуры», порождённой материалом. У Булеза упомянутая «структура» служила источником постоянной рефлексии⁴, тогда как у Гуйвартса обеспечивала объективацию.

Иными словами, хотя для вышеназванных молодых авангардистов музыка Веберна служила в определённом смысле эталоном, каждый находил в ней, прежде всего, отзвуки сво-

их идей и мыслей. Размышления о Веберне оборачивались, по сути, композиторской рефлексией собственной музыкальной практики. Концепция нового звука, реализуемого при помощи электроники, а также идея музыки как упорядоченных во времени пропорций получили дальнейшее развитие в музыкальном творчестве Штокхаузена («Электронные этюды» I, II, «Пение юношей») и в его теоретических работах (статьи «...как течёт время...», «Единство музыкального времени», «Четыре критерия электронной музыки»). Веберновские поиски «связующей структуры высотного ряда» (цит. по: [6, S. 60]) послужили отправной точкой для концепции генерирующей серии – специфического метода, характерного для сочинений Булеза. Напротив, Гуйвартс заинтересовали в веберновских сочинениях прежде всего приёмы, позволявшие пространственно зафиксировать и остановить время (зеркально-симметричные конструкции, октавное закрепление тонов и др.). Стремление к объективации, отказу от собственного «Я», чистоте структуры привели композитора, жаждущего запечатлеть неподвижность бытия, к парадигме «абсолютной музыки». Между тем, «лирическому» темпераменту Ноно оказались близки понятие тишины и поиски нового звука, определившие акустическую концепцию его позднего творчества. Занимая активную гражданскую позицию, Ноно также подчеркнул в музыке Веберна «гуманистическое» начало.

Разнородность упомянутых взглядов и мнений, впрочем, ни в коей мере не препятствует обнаружению бесспорных смысловых переключек. В докладах Гуйвартса, Штокхаузена и Булеза высказывалось общее требование – выводить структуру сочинения из единого руководящего принципа. Идея «чистоты», заключённой в художественном мире веберновских сочинений, стала эстетическим идеалом для Ноно и Гуйвартса. По сути, музыка Веберна явилась для всего послевоенного поколения неким образцом нового бытия звуков (сущность последнего трактовалась, впрочем, по-разному). Таким образом, при видимом общем рациональном фундаменте каждый находил в этой музыке нечто особенное, сообразное индивидуальным устремлениям. Парадигма нового музыкального бытия, обнаруживаемая в веберновских сочинениях, дала импульс персональным траекториям композиторского развития в эпоху Второго авангарда.

•—————▶ ПРИМЕЧАНИЯ ◀—————•

¹ Проблема открытия Веберна уже привлекала внимание отечественных исследователей. Первый, достаточно общий обзор содержался в фундаментальной монографии Ю. Холопова и В. Холоповой о жизни и творчестве Веберна [4]. В 2007 году была опубликована статья О. Пузько [3], посвящённая рецепции веберновских произведений композиторами «дармштадтской школы». В упомянутой работе обстоятельно рассматривался период с конца 1940-х до начала 1960-х годов. Настоящая статья, охватывающая рубеж 1940–1950-х, призвана углубить указанное исследование.

² Этот аналитический очерк был опубликован в 1954 году журналом «Melos». В программе Северо-Западного германского радио прозвучал короткий доклад, резюмирующий итоги аналитической работы и фактически предлагающий «программу» дальнейших действий для композиторов.

³ Доклад существует в двух вариантах. Начальная версия, содержащаяся в письме к Штокхаузену от 18 июля 1953 года, предназначалась для юбилейного веберновского концерта. К ноябрю Гуйвартс существенно переработал текст, фактически написав новый вариант, который и был зачитан в программе Северо-Западного германского радио. Обе версии доклада нашли отражение в данной статье.

⁴ «Вдобавок к техническим правилам, которые передал нам Веберн, – отмечалось в докладе Булеза, – необходимо принять [на себя] ответственность за желание учредить музыкальный порядок, который *постоянно ставится под сомнение*» (цит. по: [6, S. 60]; курсив мой. – Е. О.). Напомним, что и знаменитые «Структуры 1а», по словам автора, явились результатом «картезианского сомнения».

•—————▶ ЛИТЕРАТУРА ◀—————•

1. Адорно Т. В. Философия новой музыки. М.: Логос, 2001. 352 с.
2. Булез П. Ориентиры I. Воображать: избр. ст. М.: Логос-Альтера, 2004. 200 с.
3. Пузько О. Антон Веберн, «дармштадтская школа» и «музыкальный структурализм» // Музыкаведение. 2007. № 6. С. 10–16.
4. Холопова В., Холопов Ю. Антон Веберн: жизнь и творчество. М.: Сов. композитор, 1984. 320 с.
5. Штокхаузен К. Концерт Веберна для 9 инструментов ор. 24: Анализ I части // «И свет во тьме светит»: О музыке Антона Веберна (1945–1995): статьи и материалы. М.: МГК им. П. И. Чайковского, 1998. С. 45–56. (Науч. труды МГК: Сб. 21).
6. Eimert H. Junge Komponisten bekennen sich zu Anton Webern [1953] // Im Zenit der Moderne / hrsg. von G. Borio und H. Danuser. Freiburg: Rombach, 1997. S. 58–65.
7. Goeyvaerts K. Selbstlose Musik. Texte – Briefe – Gespräche / hrsg. von M. Delaere. Köln: Edition MusikTexte, 2010. 560 S.
8. Iddon M. New Music at Darmstadt: Nono, Stockhausen, Cage, and Boulez. New York: Cambridge University Press, 2013. 349 p.
9. Leibowitz R. Schoenberg and His School: The Contemporary Stage of the Language of Music. New York: Da Capo Press, 1975. 303 p.
10. Schibler A. Rundschreiben [1953] // Im Zenit der Moderne / hrsg. von G. Borio und H. Danuser. Freiburg: Rombach, 1997. Bd. 3. S. 66–67.

REFERENCES

1. *Adorno T. V.* *Filosofiya novoy muzyki* [Philosophy of New Music]. Moscow: Logos Press, 2001. 352 p.
2. *Boulez P.* *Orientiry I. Voobrazhat'* [Orientations I: To Imagine]: selected articles. Moscow: Logos-Al'tera Press, 2004. 200 p.
3. *Puz'ko O.* Anton Vebern, «darmshtadtskaya shkola» i «muzykal'nyi strukturalizm» [Anton Webern, «Darmstadt School» and «Musical Structuralism»]. *Muzykovedenie* [Musicology]. 2007. No. 6. P. 10–16.
4. *Kholopova V., Kholopov Yu.* *Anton Vebern: zhizn' i tvorchestvo* [Anton Webern: Life and Works]. Moscow: Sovetskiy kompozitor Press, 1984. 320 p.
5. *Shtokkhauzen K.* *Kontsert Veberna dlya 9 instrumentov op. 24: Analiz I chasti* [Webern's Concerto for Nine Instruments Op. 24: The Analysis of the First Movement]. «I svet vo t'me svetit»: O muzyke Antona Veberna (1945–1995) [«And the Light Shines in Darkness»: The Music by Anton Webern (1945–1995)]: articles and materials. Moscow: Moscow State P. Tchaikovsky Conservatoire, 1998. P. 45–56. (Research Works of Moscow Conservatoire: Collection 21.)
6. *Eimert H.* Junge Komponisten bekennen sich zu Anton Webern [1953]. *Im Zenit der Moderne*. Hrsg. von G. Borio und H. Danuser. Freiburg: Rombach, 1997. Bd. 3. S. 58–65.
7. *Goeyvaerts K.* *Selbstlose Musik. Texte – Briefe – Gespräche*. Hrsg. von M. Delaere. Köln: Edition MusikTexte, 2010. 560 S.
8. *Iddon M.* *New Music at Darmstadt: Nono, Stockhausen, Cage, and Boulez*. New York: Cambridge University Press, 2013. 349 p.
9. *Leibowitz R.* *Schoenberg and His School: The Contemporary Stage of the Language of Music*. New York: Da Capo Press, 1975. 303 p.
10. *Schibler A.* *Rundschreiben* [1953]. *Im Zenit der Moderne*. Hrsg. von G. Borio und H. Danuser. Freiburg: Rombach, 1997. Bd. 3. S. 66–67.

ПАРАДИГМА НОВОГО МУЗЫКАЛЬНОГО БЫТИЯ:
О ВОСПРИЯТИИ ТВОРЧЕСТВА А. ВЕБЕРНА В НАЧАЛЕ 1950-х ГОДОВ

В статье характеризуются важнейшие особенности восприятия веберновского наследия сквозь призму устремлений западноевропейского сериализма первой половины 1950-х годов. Автор отмечает, что особый интерес к сочинениям Веберна был сформирован книгами Р. Лейбовица «Шёнберг и его школа» (1947) и Т. В. Адорно «Философия новой музыки» (1949). Наряду с общей оценкой веберновских произведений, в упомянутых трудах акцентировался технико-стилистический аспект творчества Веберна. В дальнейшем работы П. Булеза способствовали формированию критического отношения к наследию А. Шёнберга и доминированию провеберновских настроений. Исследователем анализируются также доклады Г. Аймерта, К. Штокхаузена, Л. Ноно, К. Гуй-

вартса и П. Булеза, прозвучавшие в рамках концерта по случаю 70-летнего юбилея Веберна (Дармштадт, 1953) и позднее зачитанные в ночной программе Северо-Западного Германского радио. Указанных молодых композиторов объединяло общее требование: структура музыкального произведения должна проистекать из единого руководящего принципа. По сути, размышления сериалистов о Веберне во многом явились рефлексией их собственной композиторской практики. Автором статьи являются идеи, давшие импульс индивидуальным траекториям творческого развития Штокхаузена, Булеза, Гуйвартса и Ноно.

Ключевые слова: А. Веберн, Т. В. Адорно, Р. Лейбовиц, К. Штокхаузен, П. Булез, К. Гуйвартс, Л. Ноно, сериализм.

THE PARADIGM OF A NEW MUSICAL BEING:
ON THE PERCEPTION OF A. WEBERN'S WORKS IN THE EARLY 1950s

The article defines the major features of A. Webern's legacy perception in the early 1950s in the light of the West European serial composers' aspirations. The author notes the particular interest for the Webern's works was formed by R. Leibowitz («Schoenberg and His School») and T. W. Adorno («Philosophy of New Music»). Side by side with the total estimate of compositions by Webern, the mentioned treatises accented the technical-stylistic aspect of his legacy. Later on P. Boulez's writings contributed to forming the critical treatment of the Schoenberg's legacy and predominating of the pro-Webern moods. The researcher analyzes also the papers by H. Eimert, K. Stockhausen, L. Nono, P. Boulez and K. Goeyvaerts, which have taken place in the concert or-

ganized on the occasion of the 70th anniversary of Webern's birth (Darmstadt, 1953) and read in the night program of the Nordwestdeutscher Rundfunk. The named young composers were united by the general requirement to bring structure of the musical work out of the uniform guideline. In point of fact the serial composers' thoughts about Webern were in many respects a reflection of their own musical practice. The author of article reveals the ideas which have given impetus to the individual trajectories of creative development of Stockhausen, Boulez, Goeyvaerts, and Nono.

Key words: A. Webern, T. W. Adorno, R. Leibowitz, K. Stockhausen, P. Boulez, K. Goeyvaerts, L. Nono, serial music.

Окунева Екатерина Гурьевна

кандидат искусствоведения, доцент, заведующая кафедрой теории музыки и композиции
Петрозаводская государственная консерватория им. А. К. Глазунова
Россия, 185031, Петрозаводск
e-mail: okunevaeg@yandex.ru

Okuneva Ekaterina G.

PhD in Art Studies, Associate Professor, Head of the Department of Music Theory and Composition
Petrozavodsk State A. Glazunov Conservatoire
Russia, 185031, Petrozavodsk
e-mail: okunevaeg@yandex.ru

