**Авангард в русской музыке**

В русском музыкальном авангарде следует различать две его принципиально разные генерации: авангард 1910–1920-х годов и авангард 1960–1980-х годов. Хотя между ними имеется некоторая преемственность (например, лидер «второго авангарда» Э.В.Денисов основал в Москве Ассоциацию современной музыки, взяв название, существовавшее в 1920-е годы, и стремился пропагандировать в России творчество некоторых представителей «первого авангарда», в частности Н.А.Рославца), она не носит существенного характера.

**Авангард 1910–1920-х годов**

Первый русский музыкальный авангард не имел столь четкой оформленности, как литературный или живописный авангард того времени, но довольно часто к нему, как и к явлениям в параллельных искусствах, применяют термин «футуризм». В русле этого движения можно назвать таких композиторов, как Н.А.Рославец, И.А.Вышнеградский, Н.Б.Обухов, А.С.Лурье, А.М.Авраамов, И.Шиллингер (а также, возможно, Е.Голышев, А.В.Мосолов и др.); некоторые вышеназванные музыканты после революции покинули Россию и продолжали – как правило, в безвестности – развивать свои новации в других странах (во Франции – Вышнеградский, Обухов, Лурье; в США – Лурье, Шиллингер); остававшиеся в стране (Рославец, Авраамов, а также их младшие коллеги) должны были с начала 1930-х годов сменить ориентацию и заняться иными видами музыкальной деятельности.

Исследователи отмечают, что ранний музыкальный авангард – явление «неочевидное», весьма неоднородное и оставившее сравнительно мало оформленных музыкальных опусов. Главным здесь был поиск некоего «нового мирослышания», «звукового миросозерцания», который отражался как в музыкальной ткани, так и в литературных манифестах (например, статья Н.Кульбина Свободная музыка, манифесты М.Матюшина К руководству новых делений тона, Лурье К музыке высшего хроматизма, Авраамова Универсальная система тонов; крупные теоретические трактаты Обухова и Вышнеградского и т.д.) и в «артефактах», каковы, например, первая футуристическая опера Победа над солнцем Крученых – Матюшина – Малевича – Хлебникова (1914) или Симфония гудков Авраамова (1922, «действо» фабричных гудков, проведенное в разных городах для оформления праздничных дат революционного календаря).

В русле «нового мирослышания» переосмысливались многие основные музыкальные категории – звук, звуковысотная система, тембр, гармония и т.д. Почти все ранние авангардисты так или иначе занимались обновлением традиционной системы темперирования и изобретали новые системы деления тонов (из них самой реальной была четвертитоновая, но появлялись и разные другие; наиболее углубленно занимался этим до конца своих дней Вышнеградский). В связи с обновлением темперации («освобождением звука») вставал вопрос о новом отношении к звуку, о «новой сонорности». В идеале футуристы стремились к изобретению новых инструментов или устройств, соответствующих такому подходу: здесь может быть назван знаменитый терменвокс (первый в мировой практике электроакустический инструмент, построенный инженером Л.С.Терменом и допускающий любые микроградации звука), а также электроакустические инструменты Обухова «Эфир» и «Кристалл», предвосхищающие более известные, но построенные позже французские «волны Мартено» или «Croix sonore», смычковый полихорд Авраамова и т.д. Эти инструменты давали принципиально новую сонорику, но столь же часто предпринимались попытки «усовершенствовать» традиционные фортепиано, орган и т.д., применить новые приемы игры на них (а также совместить по-разному настроенные традиционные инструменты – например, два фортепиано, настроенные с разницей в четверть тона). В очень известном в свое время опусе Мосолова Завод. Музыка машин (1928) звуковая картина работающих механизмов ярко изображается средствами традиционного оркестра.

В связи с новой сонорикой стоят и идеи «пространственной музыки» – по выражению Лурье, достижения «третьего измерения», «глубины звуковых перспектив», что могло осуществляться либо расширением акустических границ по вертикали – использованием крайних регистров инструментов, либо такой организации ткани, при которой важна как музыка слышимая, так и музыка «неслышимая» – «звучащие» паузы, лиги, ферматы, разного рода глиссандо, отзвуки, направленные на размывание границ звука. Кроме того, конечно, предпринимались попытки разных размещений и перемещений исполнителей в реальном пространстве.

Иначе говоря, главной концепцией музыкального футуризма становилось раскрепощение звуковой массы. Еще одним подходом являлась «ультрахроматическая» гармония, которую русские авторы выводили из стилистики позднего Скрябина – они вообще часто видели в этом композиторе своего предтечу, и не только в плане технологическом, но и в плане духовном, ибо большинство из них, как и Скрябин, имели отношение к тому явлению, которое ныне принято называть «русским космизмом». Поскольку гармоническое письмо позднего Скрябина приближалось к 12-тоновости, т.е. к функциональному равенству 12 тонов хроматической гаммы, то естественно, что его последователи нередко приходили к разным видам додекафонии, то есть, употребляя термин «официального» изобретателя додекафонии Арнольда Шёнберга, к «технике композиции с 12 тонами», которая рассматривалась как замена традиционной тональности. Хотя ранние сочинения Шёнберга своевременно исполнялись в России, русские авторы двигались к своим 12-тоновым методам собственными путями, и их системы отличались от шёнберговской, а некоторые появились раньше.

Гораздо менее значительны новации ранних авангардистов в области формы: чаще всего используются традиционные схемы либо произведение является лишь «фрагментом», «опытом»; в некоторых случаях все творчество (вкупе с биографией творца) рассматривается как некое единое, продолжающееся произведение искусства (Книга жизни, по Обухову). В связи с этим можно заметить, что для таких авторов, как Вышнеградский и Обухов (и для некоторых других тоже), характерна напряженная мистическая настроенность (у этих двоих ориентированная на христианство).

Как уже говорилось, влияние раннего русского музыкального авангарда на авангард 1960–1980-х годов практически не прослеживается – он был просто неизвестен (лишь в 1980-е годы начинаются исполнения сочинений таких авторов, как Рославец, Мосолов, Лурье, – т.е. оставивших законченные и «удобные» для презентации опусы). Определенное, хотя и опосредованное влияние оказали на западных музыкантов жившие во Франции Обухов и Вышнеградский (в частности, их высоко ценили О.Мессиан и П.Булез, хотя исследования их творчества и исполнения их музыки относятся в основном к последним десятилетиям).