

art&cult

арткульт

Российский государственный гуманитарный университет / Факультет истории искусства

№5 (1-2012)

Ю.А. Кирсанова

МУЗЫКАЛЬНЫЙ БЫТ И ЗВУКОВЫЕ ЭКСПЕРИМЕНТЫ В ШКОЛЕ БАУХАУЗ (1919-1933 ГГ.).

Баухауз – «школа строительства», школа дизайна и прикладного искусства Вальтера Гропиуса, широко известная своей особой стилистикой интерьеров, прикладных предметов быта, и в меньшей степени, своей музыкальной средой. Звуковые репрезентации в Баухаузе имели разные формы, носили экспериментальный характер и основывались на передовых идеях своего времени. В этом уникальность музыкальных явлений, происходивших в рамках школы и оставивших след не только в истории искусств, но и в сфере технических средств работы со звуком.

Ключевые слова: Баухауз, звук, музыка, эксперимент, рефлекторные световые игры, звукопись, джазовая капелла, сцена Баухауза.

Bauhaus, "building school", School of Design and Applied Arts of Walter Gropius, is known for special style of interior design, applied arts, but to a less extent for the musical environment. Various sound representations were of experimental nature and were based on innovative ideas of the time. That's why musical events at the school were uncomparable and influenced not only in the history of art, but also in techniques of work with sound.

Keywords: Bauhaus, sound, music, experiment, light reflex games, sound texture, jazz choir, stage Bauhaus.

Кирсанова Ю.А. - студент магистратуры РУДН. E-mail: kirsanova@rudn.ru.

Художественное течение, которое обычно понимают под словом «Баухауз», расценивают как идею, феномен, его не перестают изучать и анализировать. И важно отметить, что это не просто «архитектурная школа» или стиль, - это явление культурной жизни того времени, новаторство и плацдарм для экспериментов. Начиная с момента создания, отношение к Баухаузу складывалось разное. Современники, к примеру, видели в нем символ стремительного развития, рациональную концепцию, попытку всеохватывающего оформления мира.

Основной идеей «школы строительства» Вальтера Гропиуса, которая начала свою историю в 1919 году, стал своеобразный синтез искусств, кото-

рый подразумевал не только взаимопроникающую деятельность архитекторов, скульпторов, живописцев, но и осознание взаимодействия художника с машинным производством. Основные принципы Баухауза строились на лаконичном слиянии художественного проявления и функционального наполнения. Их бытовые предметы, созданные в производственных мастерских, отличались чистотой форм, были свободны от нагруженности элементами, праздничной вычурности – они были понятными, упрощали и проясняли спутанный облик повседневности, возвращали человека к первоначальной функциональной ценности предметов обихода.

Особенно интересным становится, какое же воплощение могли найти эти концепции и установки в музыкальном искусстве. Баухауз не был ни школой искусств, ни тем более консерваторией. Его обращенность к музыке вышла из убеждения, что все формы изобразительных искусств взаимозависимы и, в конечном счете, подчинены архитектуре. И хотя уставы Баухауза не включали ни литературу, ни музыку, манифесты часто принимали значительные литературные формы, а элементы музыки и основные ее понятия использовались в учебной программе. И тему музыки следует рассматривать, как довольно важный элемент творческой деятельности школы.

Музыкальный авангард начала XX века отрицал музыкальную культуру прошлого: она воспринималась «устаревшей», не имеющей отношения к современности. Новая музыка предлагала свой язык – выразительные средства – и способы бытования. Отношение к музыке изменилось, она перестала быть «высоким искусством»: старые каноны разрушаются, строится новый музыкальный мир. Музыка воспринималась скорее как деятельность, во многом основанная не на вдохновении или внутренней необходимости, а на рационализме, экспериментах. И творец музыки был в большей степени музыкальным ученым, строителем звуков, нежели чем композитором. Эти принципы новой работы со звуком стали предтечей появления и развития электромузыкальных приборов и инструментов. Ими были заложены основы современных музыкально-технических средств.

Во время Первой Мировой войны и в последующие годы, когда Вальтер Гропиус сформировал свою идею Баухауза, в круг его общения входила вдова Густава Малера Альма-Мария. Для них обоих музыка значила очень много. Альма Малер сама была музыкантом, а Гропиус необычайно сильно чувствовал музыку. И, когда он в своем первом обращении к студентам Баухауза (1919) мечтал о совокупном творении (произведении) искусства, об этом храме будущего, без искусства звука его представление уже обойтись не могло.

Существует предположение, принадлежащее известному музыковеду Х. Штукеншмидту, что первые представления концепции будущей школы в Веймаре сложились под влиянием круга венских музыкантов того времени, отношение к которому имела Альма Малер, будучи в дружественных отношениях со многими из них. В число указанных музыкантов входил Арнольд Шенберг, издавший в 1911 году книгу «*Harmonielehre*» («Учение о музыкальной гармонии»), в первой главе которой он реабилитировал понятие ремесла, заявив о том, что не эстетика является главным, а мастерство, обучение музыкальному ремеслу. Здесь можно провести параллель с главными концепциями Баухауза: известен тот факт, что преподаватели назывались именно мастерами (а не профессорами), и слово «эстетика» занимало куда менее значительное место в иерархии понятий, нежели «ремесло». Хотя поначалу А. Шенберг довольно скептически и даже критически относился к идее Баухауза, все же в 1924 году он вошел в так называемый «Круг друзей Баухауза», к которому уже относились: скрипач Адольф Буш, пианист Эдвин Фишер, Марк Шагал, Альберт Эйнштейн, Оскар Кокошка и другие.

В числе мастеров, которых Гропиус пригласил преподавать в Веймар, швейцарский художник Йоханнес Иттен, воплотивший одну из основополагающих идей Баухауза – создание пропедевтического курса. Однако помимо этого его увлекал вопрос взаимосвязи художественных языков различных искусств: в видении Иттена цвет, звук, время и пространство формировали некий род диалектического единства. В качестве иллюстрации своей теории он привел рисунок хроматической сферы, содержащей двенадцать тонов и семь цветовых сегментов.

Очень сильно напоминал сферу Иттена цветовой круг, созданный в 1920 году еще одним человеком, связанным с Баухазом, – Йозефом Маттиасом Хауером. Его концепция представляла взаимосвязи между двенадцатью музыкальными тонами и основными цветами, а также их соответствия чувствам, характерам, понятиям. Хауер был музыкантом, другом Иттена. Он сформулировал музыкальное воззрение, в котором впервые было указано на композицию атональных мелодий, состоящую из всех двенадцати тонов темперированного строя. На примере песен и сочинений для пианино он представил совершенно абстрактную, свободную от тембра, динамики и ритма музыку. Композиции Хауера часто исполнялись на вечерах в созданном А. Шенбергом «Союзе для музыкальных представлений». Его «двенадцатитоновая» музыка отвечала современным веяниям, последним наработкам в области музыкального знания.

Еще одним человеком, привнесшим музыкальные понятия в систему Баухауза, стала Гертруда Грунов, преподаватель музыки в веймарском Баухаузе. Она покинула школу практически следом за Й. Иттенем, с кем они были очень дружны, однако ее методика оказала свое влияние, которое стало особенно ощутимым в год выпуска книги о Баухаузе, для которой Гертруда Грунов написала главу, посвященную гармонии. Воспитательная методика получила название «Теория гармонизации» и служила раскрытию художественных талантов учеников.

Грунов утверждала, что ноты, тональности, цвета, материалы и тела людей образуют невидимую, но устойчивую связь. Звук и цвет в ее понимании образовывали единство. На тот момент ни физикам, ни психологам не удалось продвинуться в открытии законов отражения в человеке воздействия звука или цвета. Грунов же затрагивает также тему «двойного переживания», известную как синестезия, которая в начале XX века снова заняла умы современников.

В Веймаре не только Грунов и Иттен интересовались подобными взаимосвязями. Людвиг Хиршфельд-Мак провел несколько удачных исследований в этой области. Он, как и Курт Швердтфегер, в своих работах экспериментировал со светом и звуком. Стоит отметить, что первые попытки проведения подобных звуко-музыкальных параллелей, воплотившиеся в симфонии «Прометей», были предприняты русским композитором А.Скрябиным еще в 1911 году.

Музыка рассматривалась в рамках Баухауза как тонкая сфера, некий первоэлемент, сочетающий в себе и духовность и обширную систематизированную теоретическую базу, основы которой многие художники-педагоги Баухауза стремились перенять, перенести в другие искусства и использовать в своих теоретических курсах (П.Клее, В.Кандинский, Й.Альберс). Главной идеей всего творчества В.Кандинского – бессменного мастера Баухауза – была идея синтеза всех искусств, идея того, что он называл «монументальным искусством», то есть, отказ от внешних форм для проявления внутреннего звучания, внутренней сущности, которые присущи и красочному тону, и музыкальному тону, и движению человека. Эти 3 первоэлемента трёх искусств: живописи, музыки и танца – становятся внешними средствами для внутреннего воздействия, материалом для воплощения сценических построений.

Музыкальная среда Баухауза взрастила таких композиторов, как: Ханс Хайнц Штукеншмидт, Йозеф Маттиас Хауер, Стефан Вольпе и другие. А экспериментальный блок деятельности школы держался на новаторских идеях Л.

Хиршфельд-Мака, Л. Мохой-Надя, О. Шлеммера и других, что и предлагается рассмотреть ниже.

Хиршфельд-Мак работал над отраженной игрой светотени, разрабатывал способы осуществления движения цветовой конструкции, пересечения движения красочных плоскостей. «Он первый открыл богатство тончайших переходов и неожиданных видоизменений, достигаемых движением цветowych плоскостей: призматическое, гибкое и колеблющееся, расплывающееся и сжимающееся»¹.

«Рефлекторные игры света» Хиршфельд-Мака в 1922-1925 гг. стали начальной фазой очень значимого эксперимента. Они были показаны в Веймаре, Берлине, Вене, Лейпциге, Грайце и других городах. «Цвето-световые игры» выглядели, как некая игра подвижного желтого, красного, зеленого и голубого цветowych пятен с органичными оттенками, развивающимися из темноты и доходящими до наивысшей силы свечения. Демонстрации происходили на растянутых полотнах-экранах. Средствами осуществления презентаций были: цвета, формы, музыка. Угловатые, острые формы, треугольники, квадраты, многоугольники или круги, кривая линия и волнистая направлялись в различных направлениях: вверх, вниз, в стороны – в зависимости от пульсации ритмических фигур, являя собой искусственно спланированное, оркестровое представление. С игрой, совмещением фигур и с пересечениями цветов и форм связаны совместно с ними возникающие и взаимосвязанные музыкальные элементы. Последовательное действие во временном пространстве становится легче и понятней благодаря именно акустическому сопровождению, нежели чем оптическому. Таким образом, акустические выразительные средства способствуют восприятию ритмико-временных построений пространственного представления. Так музыка нашла применение в «рефлекторной световой игре». Музыка как временное искусство подчеркивает кинетичность светowych конструкций, способных, в отличие от статичных картин, глубже воздействовать на зрителя. Лампы, шаблоны и другие технические средства приводились в движение в соответствии с музыкальным движением. Временное деление было отражено через акустические ритмы, а оптическое движение, развитие, перемещение ими же подчеркивалось.

Сформировался определенный вид оркестра, в котором каждый участник исполнял свою «партию» в соответствии со своеобразными «нотными» записями. Рефлекторные световые игры приближались к некоему новому

¹ Мохой-Надь Л. Статика и кинетика оптического формотворчества// Ласло Мохой-Надь и русский авангард. М.: Три квадрата, 2006. С. 243

виду искусства, которое, имея сильное психо-эмоциональное воздействие, способно вызвать цветное и музыкальное переживание.

Ласло Мохой-Надь больше всего интересовался современной музыкой и техническими путями воплощения ее современных тенденций. Он экспериментировал с грампластинками, прокручивая их назад и тем самым получая удивительные эффекты звучания. Сделанные на поверхности пластинок царапины формировали новые ритмические фигуры и шумы, радикально меняющие представление о музыке.

Темой его глубочайших исследований стала ручная звукопись – новый метод звукозаписи, открывающий новые возможности создания акустических эффектов, музыки без предварительной игры на музыкальных инструментах, без ее записи, а практически из ничего. Так, ручная звукозапись делает возможным полное переустройство музыки, открывает новые горизонты для создания целого ряда прежде неизвестных звуков. Также возможно производство музыки, состоящей только из чистых звуков, без полутонов. На тот момент это было открытие новой сферы возможностей для композиторов. Ручную звукозапись можно применять для производства синтетического пения. «С ее помощью возможно создание идеального синтетического тенора; она также позволяет композитору использовать в партитуре не только обозначения баса, баритона, тенора, но и заменяющие их синтетические нотные знаки»². Кроме того, со звуковой пленки можно удалять фрагменты с изъянами, получая таким образом идеальную партию, в независимости от того, как ее исполняет певец. «К тому же возможна и запись на киноленту звуковых спецэффектов! Используя этот прием, можно сразу же осуществлять звукозапись с эффектом растяжения времени и изоляции времени, а также изготавливать акустические крупные планы, акустические схемы, осуществлять диафрагмирование и т.д.»³.

Баухауз стремился к репрезентации своих идей, к организации действий, в ходе которых можно было выразить новые пути развития искусства. Это способствовало и воплощению заявленной Гропиусом идеи организации внеучебного времени, которая подразумевала творческое взаимодействие студентов и преподавателей: вечера, концерты, мероприятия.

Летом 1923 года Баухауз организовал проведение выставки, вместе с которой состоялись также концерт и театральное представление. Готовящееся действо было призвано продемонстрировать провозглашенное в уставе школы взаимодействие искусств, в числе которых – музыка и театр. Пред-

² Ласло Мохой-Надь... С. 132

³ Там же С.133

ставление называлось «Механический балет» или «Механическое кабаре». Репетиции проходили в ателье Курта Шмидта. Он и его помощники надевали на себя конструкции из картона, проволоки, полотна и дерева, выполненные в виде основных геометрических форм: круга, треугольника, квадрата, прямоугольника и трапеции; покрашенные в основные цвета: желтый, красный, синий. Исчезнув за фигурами, они танцевали в хороводе, импровизируя с движениями. Х. Штукеншмидт аккомпанировал, используя аккорды и жесткий ритм. Гармонически импровизация состояла из связанных трезвучий, мелодически напоминала фольклор, ритмически строилась на элементах марша; исполнялась на пианино и скрипке. Организованное Баухаузом представление воплощало идею совмещения художественного и механизированного, стало актом механического воспроизведения искусства.

Мероприятия подобного толка, концерты и праздники занимали значительное место в работе школы и в последующее время. Так, оформившись еще в Веймаре, продолжив свое существование в дессауский период, тенденцию музыкальных репрезентаций школы поддерживала Джазовая капелла Баухауза (Bauhaus-Jazzkapelle). Это была по сути танцевальная музыка. Но по сущности и по звучанию, которое было найдено еще при первом выступлении, всё же можно сравнивать музыку капеллы с афроамериканским джазом. Нельзя при этом сказать, что музыканты Баухауза копировали американский джаз – они использовали уникальные инструменты, обусловившие появление новой, уникальной музыки. Основателем капеллы был Андреас Вайнингер, игравший на пианино. Поначалу их отличала простота используемых инструментов: они не учились играть ни на струнных, ни на духовых. А.Вайнингер однако не только научился играть сам, но и учил позже других. Использовалось множество ударных инструментов: барабаны, литавры, томтомы, тарелки и другое, причем некоторые инструменты были сконструированы самостоятельно и приспособлены, как бас-бочка, для ноги, к примеру, так называемый «Frosch», производящий невероятный шум. «Bumbass», именуемый также «дьявольская скрипка», не был сконструирован участниками группы, но, тем не менее, поражал своей уникальностью: полутораметровое деревянное шестообразное основание, на котором были укреплены две тарелки, по центру оборудован барабан с натянутой проволокой, на которой крепился маленький язычок (колокола). Играющий в такт ударял основанием инструмента о пол, получая раскатистое звучание, дополненное дребезжанием укрепленных тарелок. Играл на нем Генрих Кох, которого позже сменил Фритц Кур. Помимо этих своеобразных ударных инструментов использовались и другие, довольно необычные: Flex-a-ton и Lotosfloete, ведущие мелодические линии в компози-

циях, на которых играл А.Шавинский. В состав группы входило четыре человека. На выступлениях они были одеты в рубашки основных цветов Баухауза: белый, желтый, голубой и красный. В дессауский период в обиход капеллы входит новый инструмент – банджо, на котором играет Клеменс Рёзелер. [Feininger L. 1994; 376]

Мелодически музыка капеллы восходит к ранее незамеченным мотивам различных, преимущественно восточных народов. Именно их музыканты расценивали как нечто существенное, мелодии, рождающие желание танцевать и радоваться жизни. Постепенно группа вызвала все больший интерес и за рамками школы, получая приглашения выступить на разных мероприятиях.

Композиции капеллы тщательно прорабатывались и после множества репетиций оформлялись окончательно. Но несмотря на то, что партитуры не составлялись и музицирование происходило свободно и спонтанно, игру капеллы нельзя сопоставить или причислить к джему, импровизации в американском джазе. Названия композиций были характерны для их своеобразия: «Русское» или «Венгерское». Причем в каждой из них, в соответствии с указанной народностью, применялся определенный лад: для «Русского» - ре минор, для «Венгерского» - ми минор. Самая известная из мелодий называлась «Баухауз-марш». «Unika», «Matuto» звучали по-дадаистски. Многие композиции не имели имен, а объявлялись просто как *танго* или *вальс*.

После переезда в Дессау капелла Баухауза заметно изменилась, появились новые инструменты: саксофон, тромбон и кларнет – что приблизило группу и по составу и по звучанию к стандартным американским джаз-бэндам. Это стало началом упадка в творчестве капеллы.

Лотар Шрейер и Оскар Шлеммер способствовали развитию так называемой «сцены Баухауза» (Bauhausbuehne, 1921-1929). Это понятие включает в себя такие события школы: импровизированные представления, пародии на театральные формы, конструирование фантастических масок и костюмов для праздников Баухауза (Laternen- и Drachenfeste), световые представления Курта Швердтфегера и Людвиг Хиршфельд-Мака. Во многом развитии сцены Баухауза связано с деятельностью Оскара Шлеммера, который занимался всеми мероприятиями и стал официальным руководителем и организатором творческих постановок и праздников. В 1926 году по случаю открытия здания Баухауза в Дессау были показаны первые результаты работы творческой экспериментальной сцены танцоров, актеров и режиссеров. Много внимания уделялось танцу и сценическим постановкам. С уходом Шлеммера из Баухауза в

1929 году прекратила свое существование и экспериментальная сцена. [*Scheper D. 1988; 251-252*]

По сути Баухауз вырос из рамок школы строительства и художественного конструирования, но стал некоторого рода направлением, объединением, вокруг которого собрались не только художники, но и музыканты, готовые экспериментировать и искать новые пути развития современного искусства.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Гропиус В.* Границы архитектуры. М.: Искусство, 1971.
2. *Мохой-Надь Л.* Статика и кинетика оптического формотворчества// С. 241-247.
3. *Хофман В.* Основы современного искусства. Введение в его символические формы. СПб.: Академический проект, 2004.
4. *Droste M.* Bauhaus 1919-1933/Bauhaus-archiv; В.:Benedikt taschen, 1998
5. *Feininger L.* Die Bauhauskapelle // Das fruhe Bauhaus und Johannes Itten. Ostfildern-Ruit: Gerd Hatje, 1994. S.374-378.
6. *Gradenwitz P.* Arnold Schoenberg und seine Meisterschueler.Wien: Paul Zsolnay, 1998. 359 S.
7. *Ludwig Hirschfeld-Mak: Bauhausler und Visionar.* Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz, 2000.
8. *Neumann E.* Bauhaus und Bauhausler. Koln: DuMont, 1985.
9. *Scheper D.* Die Bauhausbuhne // Experiment Bauhaus / Bauhaus-archiv, В.: Kupfergraben Verlagsgesellschaft, 1988. S.250-280.
10. *Stuckenschmidt H. H.* Musik am Bauhaus. В.: Bauhaus-Archiv, 1978-1979.