УДК 78.03

Н.В. Мацаберидзе

Авангард и модерн в музыке: к вопросу о стилевом своеобразии

Эпоха XX века открыто связывает себя с «новым». Претендуя на глобальный охват явлений, вбирая в себя наследие прошлого и творческие эксперименты настоящего, современное искусство при этом глубоко специфично. Если, например, в классическое время художественный язык был интенциирован на образ, соотнесенный с реальностью по принципу подражания действительности, то в новейшее время, переживаемое нами, язык-сообщение уступил место языку-творению. У живописца основное место заняли линия, цвет, форма, фактура, которые по своему значению стали эквивалентны образу фигуративности – в живописи, и теме, тональности – в музыке. Иначе говоря, то, что раньше было вторичным, в XX веке стало главным и определяющим. Поэтому целесообразно обозначить XX век в искусстве как «век нового» или «век модернизма».

Искусство модернизма не создавалось какой-либо определенной группой художников, литераторов, поэтов, музыкантов; его направления возникали в разные годы, в разных странах. Теоретические, общефилософские предпосылки этого художественного движения появились еще в XIX веке в работах философов – А. Шопенгауэра, С. Кьеркегора (Киркегора), А.Бергсона, которые предвидели и обосновали неизбежность изменений в искусстве. И действительно, на начало XX столетия приходится целая серия «поворотов» художественной стилистики: в живописи, музыке, литературе, хореографии, а затем в архитектуре большой общий стиль распадается на стилевое «многообразие», что способствовало интенсивному развитию новых, в том числе индивидуальных, стилей. Кубизм, экспрессионизм, сюрреализм, футуризм, дадаизм... Их объединяет нереалистический творческий метод, что стало общим основанием при решении творческих проблем в различных видах современного искусства.

Формируется и слово, ставшее затем понятием «модернизм», которое объединило всю совокупность новых художественных направлений. Ядром понятия «модернизм» стал принцип творчества, отсюда и творческое отношение к действительности.

Понятие «модернизм» [1] основано не на этимологическом, а на смысловом значении этого слова. В основных европейских языках для более точного обозначения соответствия чего-либо духу времени употребляли слово «современный» или «модерн» (англ. – contemporary, фр. – contemporain, нем. – zeitgemass). В лингвистическом отношении слово «модерн» связывается с идеей новизны, то есть с нетрадиционным, неакадемическим, поэтому использовать термин «модернизм» для обозначения совокупности новых направлений в искусстве наиболее релевантно. Так, например, Ю. Келдыш при характеристике музыкального искусства пишет: «модернизм – термин, относимый к ряду художественных течений XX века, общим признаком которых

является более или менее решительный отход от эстетических критериев и традиций классического искусства» [2].

В музыкальном искусстве модернизм вбирает в себя два наиболее крупных направления: «модерн» и «авангард». Сущность этих понятий раскрывается на базе их отношения к традиции. С одной стороны, традиция классическая отрицается, что характеризует авангард, с другой – переосмысливается или модернизируется – модерн. В музыке их отличает следующее:

– *модерн* обращается с многовековой культурной традицией как с ценнейшим наследием прошлого, своего рода, «музейным экспонатом», который служит толчком ее творческого переосмысления. Это влечет за собой своеобразие образной системы, жанровых смешений и аккумуляцию традиционного и нового в стилевых идиомах;

– *авангард* создает новую художественную систему, не имеющую аналогов в прошлом, отказывается от понятий «произведение», «жанр» и т.д., создавая свой музыкальный язык и собственную семантику.

Остановимся на *стиле модерн в музыке* более подробно. Он возник как оппозиция романтическим тенденциям и расширил круг творческих интересов за счет обращения к бытовому пласту культуры и «архаике». Интонация частушки, городской песни (И. Стравинский «Петрушка», Р. Щедрин «Конек-горбунок»), темы разбойничьей среды (С.Слонимский «Песни вольницы»), мир лубка, русской игрушки (Л. Шлег «Лубок»), детской считалки (В. Кузнецов «Ладушки»), а также образы ритуала и обряда (Е. Глебов «Избранница», Л. Шлег «Игрища», «Юрьев день») нашли свое отражение в звуковом пространстве произведений русских и белорусских композиторов.

Музыкальный язык стиля модерн ориентирован на традиционные категории ладотональности, ритма, мелодии, формы, гармонии, но в новом модифицированном «обличье». Так, вместо диатонической тональности избирается хроматический принцип организации звуков (альтерационная хроматика, двенадцатиступенность, расширение мажоро-минора и т.д.). Ровная тектоника сменяется ритмической переменностью, нерегулярностью, синкопированностью. В области мелодики превалирует хроматическая интонация, нередко объединенная с интонацией национального песенного фольклора, в области формы актуализируется вариантно-вариационная. Одним из доминирующих способов развития становится прием остинато, напоминающий, отчасти, живописный орнамент и музыкально-стилистический прием, пришедший из народного музицирования.

Влияние на музыку смежных видов искусства вылилось в тесную взаимосвязь с ними, что определило жанровую специфику музыки, в частности за счет усиления народно-театрального начала («жанровые сценки», «хоровой обряд», «хоровые игры»). Создаются звуковые аналоги живописных полотен (произведения С. Кортеса, А. Мдивани, Л. Шлег, Г. Гореловой и др.). Возникли условные музыкальные действа, где музыкальный процесс подчинен принципам не собственно музыкальной, а сценарной драматургии.

Если стиль модерн в музыке сформировался в 10-е годы XX столетия (русская музыка), то в 60-е годы он нашел продолжение, уже испытывая влияние авангарда (белорусская, русская музыка) и тем самым обрел новое качество: *синтеза ретроспективы и новизны.*

Еще на рубеже веков «модерн» получил статус стиля в искусстве, что дало возможность выявить его главные эстетические установки. Определяет их Г. Данузер в работе «Музыка XX века», которая вышла в 1984 году [3]. Среди стилеопределяющих черт он выделяет опору на многовековую культурную традицию, ориентацию на произведение как целостный эстетический феномен и стремление к рациональной организации целого. Это сущностные категории, которые объясняют специфику проявления стиля модерн (или его от-

дельных черт) в различных видах искусств. Стиль модерн проявился и сформулировал свою эстетическую программу в пластических видах искусств. Однако он представлял собой сложное многосоставное явление, имевшее различные формы выражения[1]. Сложность характеристики стиля состоит еще и в том, что он заметно эволюционировал на протяжении нескольких десятилетий в русском и европейском изобразительном искусстве конца XIX – начала XX веков, и оказывал влияние постфактум (в 1910 – 20-е годы, позже – в 60-е годы в виде собственной реконструкции). Именно в музыке мы и наблюдаем это его опосредованное влияние. Теперь остановимся на музыкальном авангарде.

Авангард ориентирован на культ новизны, поиски и эксперименты, на острую полемичность, радикализм, принципиально порывающий со всем предыдущим опытом, допуская при этом «повороты» в сторону барочных приемов развития (инверсия, ракоход и др.).

Музыкальный язык авангарда заведомо ориентирован на отрицание традиционных категорий выразительных средств и любой преемственности. Звуковое пространство сформировано на основе гемитоники (додекафония, серийность, сериальность), алеаторики совместно с неакцентной ритмикой и новыми принципами формы, которые организуют двенадцатитоновую хроматическую интонацию. Результатом этих поисков становятся новые типы форм – серийные, сонорные, алеаторические, часто музыка ориентирована на сочетание с немузыкальными средствами, что образует новый художественный мир («Музыка для гобоя и магнитофонной ленты» С. Бельтюкова, «Calsium – 137» для 67 исполнителей и магнитофонной ленты В. Кузнецова). Уход от традиционных музыкальных форм характеризует смещение в сторону статических форм или форм-состояний (медитации для оркестра «Тень стекла», четырехмерные звуковые пространства «Euphonia» В. Кузнецова), где привычные понятия «движение», «процесс» носят формальный характер: физическое время протекания музыки активно, тогда как художественное время – статично. Есть и, так называемые, «открытые» формы, когда музыка не имеет ни начала, ни конца (произведения К. Штокхаузена).

Таким образом, общая стилевая направленность на эксперимент в авангардном искусстве привела к тому, что естественная связь с прошлым во многом прервалась. Сохранение же черт стиля модерн знаменовало интерес к собственно музыкальному, что обеспечило произведениям смысловую ясность и доступность. Остановимся на этом подробнее.

Специфику стиля модерн во многом определяет трактовка художественного времени. Сущность ее ясно раскрывается при сравнении с другими историческими стилями. Как отметил Д. Сарабьянов, «реализм фиксирует время в совершенно конкретном его проявлении, импрессионизм переносит акцент на конкретность, мгновенность восприятия, модерн – время растянутое, замедленное, концентрированно-формульное; экспрессионизм (фовизм) дает заостренное, время сконцентрированное в порыве, оно протекает вне обычных временных координат» [4]. Тем самым модерн оказывается в промежутке между старым и новым. Он отказывается от реального времени, старается его видоизменить, но, при этом не настолько, чтобы полностью перейти в условное время авангардного искусства XX века. Вследствие этого и возникает вопрос традиционного и новаторского в стиле модерн.

---

[1] В России представлен в творчестве художников Л. Бакста, А. Бенуа, К. Сомова, В. Борисова-Мусатова, поэтов М. Кузьмина, А. Блока, З. Гиппиус, В. Ходасевича, архитектора Ф. Шехтеля, композиторов Н. Черепнина, И. Стравинского, в балетной деятельности С. Дягилева, театральной деятельности Вс. Мейерхольда. В западноевропейских странах стиль модерн получил и другие названия: во Франции – Ар Нуво, в Германии – Югендстиль, в Австрии – Сецессионстиль.

Возврат к традиции в XX веке не сводится только к простому возобновлению утраченных связей с прошлым. «Истинная традиция не является остатком безвозвратно ушедшего прошлого, это живая сила, одушевляющая и просвещающая настоящее», а потому традиция – «это живая сила, тонизирующая и информирующая настоящее..., – написал И. Стравинский, – с традицией восстанавливаются связи, чтобы творить новое. Традиция... обеспечивает непрерывность творчества» [5-7]. Таково отношение композитора к культурному прошлому, которое оживает в его творчестве, а своеобразие его метода обращения с традицией положены в основу трактовки этого понятия в стиле модерн. Именно поэтому творческое кредо И. Стравинского, основанное на диалектическом взаимодействии традиционного и новаторского, раскрывает сущность художественного мышления музыкального модерна[2].

Понимая традиции искусства весьма диалектично, стиль модерн в музыке принимает их как основу, без которой существование искусства немыслимо. Традиция есть некое выражение власти неподвижной, вечной сущности бытия над меняющимся пространственно-временным бытием. Это приводит к апелляции к вечным темам искусства, а вместе с этим и к осознанию соотношения таких категорий, как вечное – временное, хаос – космос, аполлоническое – дионисийское. В «Поэтике» И. Стравинский писал: «Для четкого построения произведения...является решающим, чтобы все дионисийские элементы, которые побуждают воображение творца...были бы вовремя...укрощены и подчинены закону: это приказ Аполлона» [7, с. 9]. Этим Аполлоном для искусства модерн выступает традиция.

В то же время традиция, как сумма накопленного опыта выражения в искусстве, служит в модерне сложным регулятором авторской стилистики. В этом случае традиция осознается как процессуальная категория: «Традиция – понятие родовое: она не просто «передается» от отцов к детям, но претерпевает жизненный процесс: рождается, растет, достигает зрелости, идет на спад и, бывает, возрождается» [8]. Это высказывание И. Стравинского симптоматично: оно указывает на то, что традиция воспринимается им как процесс непрерывного обновления отстоявшихся принципов, обретающих при этом новаторское облачение, что очень важно и для понимания сущности музыкального модерна[3], представителем которого он является.

Таким образом, в музыкальном модерне совершенно очевидно просматривается уникальный подход к традиции, который можно определить как «традиция Стравинского». Идея традиционного наследия оживает в парадоксальном виде: обращение к традиции осуществляется через различные стилевые модели, всячески преобразованные. Происходит непрерывная переработка «знакомого» в различных игровых ситуациях. Довольно часто в музыке используется и эффект «искажения» объекта, включенного в эту игру, а также и

---

[2] Стиль модерн в музыке не формирует свою программу, а использует лишь отдельные черты художественного стиля модерн, которые ассимилированы из других видов искусства. Поэтому можно говорить об особой стилевой разновидности стиля модерн, которая определима понятием музыкальный модерн.

Музыкальный модерн – музыкальная разновидность стиля модерн в искусстве, которая характеризуется отражением многовековой традиции музыкального искусства в выборе тем, образов, языковых норм, при этом вбирает в себя широкий пласт фольклорно-бытовых идиом и современных звуковых техник, формируя зрелищно-театрализованное музыкальное пространство, отмеченное особым эстетством (изяществом), шармом в своем стремлении к Красоте.

[3] Здесь имеется в виду внутренне заложенная способность музыкального модерна к модификации, которая предполагает включение в его стилистику современных языковых новшеств.

намеренные нарушения правил. «Мерцание» смысла, сочетание утонченности, изыска с натурой – типичная «среда обитания» стиля модерн в его любых разновидностях и любых национальных преломлениях.

Формирование новых тенденций, представленных в том числе и стилем модерн, в Беларуси протекало в тесном контакте с русским искусством – живописью, музыкой, хореографией. С установлением советской власти стиль модерн в рамках «модернизма» постепенно утрачивает лидерство. Это и понятно: тоталитарный режим не приветствовал элитарного искусства – утонченного, рафинированного, понятного лишь определенной группе знатоков, профессионалов, но совершенно неприемлемого для советского рабочего, колхозника, простого труженика. Поэтому в 30-е годы постепенно стиль модерн исключается из официального советского искусства[4]. Его путь в России и Беларуси искусственно прерывается. Стиль модерн «эмигрирует» на Запад, где он продолжает свое развитие, оказывая огромное влияние на западноевропейское искусство. В результате, начиная с 30-х годов и вплоть до 60-х, стиль модерн выпадает из советского искусства.

Шестидесятые годы в советской музыке стали этапом освоения многообразных традиций XX века. Одной из тенденций в белорусской музыке следует отметить искания в области освоения радикальных техник музыкального авангарда Запада, особенно того направления, которое опиралось на эксперименты с музыкальным звуком и композиционные открытия А. Шенберга и его последователей. В рамках национальной музыкальной культуры важнейшие достижения западного музыкального авангарда, которые возникали на разных этапах своего развития, осваивались ускоренными темпами, что привело к сочетанию и смешению различных композиционных приемов – от разных форм серийности, до алеаторики и сонорики. В 60-е годы эти процессы в белорусской музыке проявились в таких произведениях, как «Трен» и Соната для флейты и фортепиано Д. Смольского, в оратории «Памяти Поэта» С. Кортеса, «Стронций-90» для инструментального ансамбля, «Музыка для гобоя и магнитофонной ленты» С. Бельтюкова, концерт «Credo» для ударных инструментов О. Залетнева, «Caesium-137» для 67 исполнителей и магнитофонной пленки, Медитации для оркестра «Тень стекла», 4-мерные звуковые пространства «Euphonia» для 8 голосов и 45 ударных, «Игра в бисер» В. Кузнецова и в других сочинениях.

Другой тенденцией, получившей широкое распространение в музыке 60-х годов, было освоение традиций И. Стравинского, сочетающих в себе поиски новых звуковых закономерностей в русле традиционных и устойчивых форм выражения. Как отмечает Г. Григорьева, эта тенденция «связывается с представлением о заново вскрытых глубинных слоях фольклорной архаичной интонационности, ритмики, ладогармонических структурах, созвучной новой эпохе с её «предельностью» экспрессии» [10]. Именно эта тенденция консолидировала в себе возможность сохранения интонационного своеобразия национальной музыки с современными интонационными завоеваниями. Так, через «возрождение» интереса к творчеству И. Стравинского пришло стремление к реконструкции музыкально-художественного стиля модерн.

Таким образом, совершенно очевидно, что развитие современной белорусской музыки в последней трети XX века осуществляется в русле важнейших тенденций общеевропейского процесса развития музыкального искусства. Важно при этом отметить то, что, существуя в условиях европейской музыкальной культуры, белорусский музыкальный авангард ищет свой путь проявления, который обретает локальный колорит и национально-характерные

---

[4] Процесс точно отражают слова В. Полевого – «вспышки революционного творчества сталкиваются со строго упорядоченной государственной культурной политикой, а тоталитарные режимы вовсе твёрдой рукой подавляют художественный авангардизм» [9].

формы. Путь развития музыкального авангарда непосредственным образом связан с ролью традиции, сложившихся и устоявшихся форм музыкального мышления, которые находятся во взаимосвязи с новыми языковыми (звуковыми) явлениями. Такой путь развития и свидетельствует о наличии собственного – белорусского пути в европейском музыкальном искусстве последней трети XX века.

ЛИТЕРАТУРА

1. ***Куликова И.С.*** Философия и искусство модернизма. М., 1980. С. 22.
2. ***Келдыш Ю.В.*** Модернизм // Музыкальная энциклопедия. М., 1976. Т.3. С. 622.
3. ***Музыкальный постмодернизм – химера или реальность*** (по страницам зарубежной прессы) //«Советская музыка», 1989, №9. С. 117-119.
4. ***Сарабьянов Д.*** Стиль модерн. М., 1989. С. 188.
5. ***Шахназарова Н.*** Проблемы музыкальной эстетики в теоретических трудах Стравинского, Шенберга, Хиндемита. М.,1975. С. 27.
6. ***Стравинский И.*** Статьи и материалы: сб. ст. М.,1973. С. 67.
7. ***Аракелова А.*** Стравинский и философские искания в России конца XIX – начала XX веков // ***И.Ф. Стравинский***. Научные труды МГК им. П.И. Чайковского. Сб.18. М.,1997. С. 37.
8. ***Стравинский И.*** Диалоги. Воспоминания. Размышления. Комментарии. Л., 1971. С. 218.
9. ***Полевой В.*** Малая история искусств. М., 1996. С. 163.
10. ***Григорьева Г.*** Стилевые проблемы русской советской музыки второй половины XX века. М., 1989. С. 70.

SUMMARY

In the article «Vanguard and Modern in music: to the question about stylistic specific features» a unique problem of music art of the XXth century is described. The problem is represented by the concept «Modernism». The attempt to sum up the stylistic categories «Vanguard» and «Modern» in music is given. The specific feature of vanguard stylistics in the belorussian music of the third of the XXth century is singled out. The stylistics is in the interconnection of traditions with new language events, synthesis of retrospection and innovation.

Поступила в редакцию 7.06.2002

УДК 784

Б.Г. Кожевников

Особенности академического хорового исполнительства в историческом аспекте и современном мире

Социокультурные трансформации на постсоветском пространстве, а также процессы, происходящие в современном мире, обусловливают проблематику формирования гармонично развитой личности. Дегуманизация культуры достигает той стадии, когда под угрозу ставятся основополагающие ценностные принципы, определяющие осознание человеком его предназначения. Прежде всего необходимо сказать о деградации восприятия таких понятий, как «Бла-