

«НОВАЯ МУЗЫКА»: К ПРОБЛЕМЕ ПОНЯТИЙНОГО ОБОСНОВАНИЯ

Орлов В. В.

ФГБОУ ВПО "Саратовская государственная консерватория им. Л. В. Собинова" (академия) Минкульт России», Саратов, Россия (410012, г. Саратов, просп. Кирова С.М., д. 1), e-mail: sgk@freeline.ru

Проведен анализ понятия «новая музыка» в искусствоведческих исследованиях XX – начала XXI в. В ходе анализа выявлены два типа «новой музыки» и отношения к «новому». Первый тип связан с постепенным обновлением музыкального языка и средств музыкальной выразительности в момент полного и частичного исчерпания старых ресурсов. Второй тип связан с отказом от традиции и созданием нового музыкального языка, с появлением новых композиторских техник и приемов по отношению к предыдущей эпохе. Обнаружена неоднозначность понятия «новая музыка», связанная, с одной стороны, с пониманием под «новым» преодоления правил и конвенций в результате спонтанного воздействия некой скрытой силы, а с другой стороны, «новое» становится непредвиденным, его источником является язык искусства. В статье выделены внешние проявления новизны и показаны внутренние интенции возникновения «нового». Формальными свойствами «новой музыки» являются непохожесть и оригинальность. Внутренние интенции «новой музыки» связаны с социокультурными коннотациями. Необходимость наличия «нового» в произведении искусства вызвана как внутренними интенциями, так и формальными свойствами искусства, которые являются взаимозависимыми и взаимодополняющими друг друга.

Ключевые слова: новая музыка, новое искусство, традиция, музыкальное произведение, произведение искусства.

"THE NEW MUSIC": THE PROBLEM OF CONCEPTUAL JUSTIFICATION

Orlov V. V.

L. V. Sobinov Saratov State Conservatory (Academy), Saratov, Russia (410012, Saratov, Kirova prospec 1), e-mail: sgk@freeline.ru

The analysis of the concept of "new music" in art history studies XX - beginning of XXI century. The analysis revealed two types of "new music" and the relationship to the "new." The first type is associated with a gradual renewal of musical language and the means of musical expression in a moment of complete and partial exhaustion of old resources. The second type is associated with the rejection of tradition and create a new musical language, with the introduction of new techniques and methods from the previous era. Detected ambiguity concept of "new music", associated with one hand, with the understanding of a "new" rules and conventions to overcome the spontaneous effect of some hidden force, and on the other hand, the "new" becomes the unexpected, the source of which is the language of art. The article highlights the external manifestations of novelty and shows the internal intentions of a "new". The formal properties of "new music" are the otherness and originality. Domestic intention of "new music" associated with socio-cultural connotations. The need for a "new" work of art caused by internal intentions and formal properties of art, which are interdependent and mutually reinforcing each other.

Key words: new music, new art, tradition, music, art work.

В XX веке в работах исследователей все чаще и чаще появляются такие понятия, как «новое искусство», «новая музыка», «авангард», «модерн». Если с содержанием понятий «авангард» и «модерн» внешних сложностей не обнаруживается (все они носят глубинный характер), то понятие «новая музыка», очевидно, разработано и обосновано в недостаточной степени, несмотря на то, что имеет весьма давнее происхождение.

Авторы манифеста «Двадцать шесть предложений о новой музыке» современного композиторского объединения «Пластика звука» довольно точно выразили суть этого понятия: «Под этим словосочетанием скорее следует понимать феномен изменения художественного языка, а не какое-то конкретное «направление». Начиная с XIV века выражение «Новая музыка», произносимое на разных языках, становится актуальным каждый раз, когда художник понимает необходимость изменения. Таким образом, постоянное обновление, «движение», «течение» языка свидетельствуют о жизненности традиции, её преемственности. Это и есть отличительная черта Новой музыки» [5].

С одной стороны, в возникновении новой музыки обнаруживается определенная закономерность: происходит постоянное обновление музыкального языка и средств музыкальной выразительности, появление новых композиторских техник и приёмов в момент полного или частичного исчерпания старых ресурсов, либо когда художник понимает невозможность выразить старыми средствами новое содержание. С другой стороны, новая музыка – это отказ от традиции, создание нового музыкального языка, новых композиторских техник и приёмов по отношению к предыдущей эпохе. Таким образом, можно обнаружить двойственность понятия «новая музыка», связанную с отношением композитора к традиции.

Неоднозначность понимания «нового искусства» отмечал современный теоретик искусства Б. Гройс. В контексте одной интерпретации под «новым», по его выражению, подразумевается «преодоление конвенций, правил и традиций в результате спонтанного воздействия некой скрытой силы [4, 29]. В этом случае новое не может создаваться чисто техническими средствами, поскольку будет «ненастоящим, неаутентичным новым».

Другая трактовка «нового» связана с эстетической теорией И. Канта, где «абсолютное Другое», желание или сам язык становятся источниками нового, понятого как непредвиденное. «Художник превращается в простого зрителя – пусть и привилегированного: он передает другим только то, что явилось ему во внутреннем созерцании», – пишет Б. Гройс. Таким образом, новое – это старое и первичное, то, что «скрывалось позади культурных конвенций и лишь в результате последующего выявления стало видимым». Под инновацией здесь понимается переход от явления к сущности или от «внешней конвенции к внутренней истине».

Б. Гройс указывал на то, что любое произведение искусства всегда является новым. «Произведение искусства, которое не является новым, – пишет Б. Гройс, – визуально сливается с художественно-историческим фоном, мы не можем его от этого фона отличить,

оно теряется из виду. Придя на выставку прежде незнакомого нам художника, мы в первую очередь регистрируем черты сходства с уже знакомым и виденным. Как только это сходство установлено, возникает эффект невидимости: мы просто идем дальше, фактически не замечая произведение этого художника» [4, 27].

Позиция Б. Гройса по отношению к художественному произведению пересекается с позицией австрийского композитора XX века А. Шёнберга по отношению к музыкальному произведению: в высоком искусстве достойно быть представленным только то, что никогда ещё не было представлено. «Не существует ни одного великого произведения искусства, которое не несёт человечеству нового послания; не существует ни одного великого художника, который терпит здесь крах». Во всех великих произведениях искусства мы, по его мнению, найдём ту новизну, которая никогда не исчезнет. «Искусство означает Новое искусство» [9, 60]. Таким образом, по мысли А. Шёнберга, любое высокое искусство изначально несёт в себе новизну и не может называться искусством, если не содержит в себе ничего нового. Он противопоставляет понятию «новая музыка» понятие «устаревшая музыка» [9, 58–75]. Согласно данному им определению, новая музыка – это «музыка, которая, оставаясь музыкой, во всём самом существенном отличной от музыки, сочинённой до сих пор», «должна выражать нечто, до сих пор ещё не выраженное» [9, 59].

Аналогичной точки зрения придерживается его современник и последователь А. Веберн, выстраивающий в своей книге «Путь к новой музыке» процесс эволюции музыкального искусства и показывающий постепенный путь усложнения гармонической вертикали от консонанса к диссонансу, расширения вертикали от одноголосия до многоголосия. [3, 31-59]. Все рассмотренные позиции показывают, что непохожесть и оригинальность являются одними из необходимых свойств произведения искусства. Эти свойства – внешние проявления новизны. Помимо них существуют внутренние интенции «нового», связанные с социокультурными коннотациями. На эту связь указывает композитор и представитель Франкфуртской школы социальных исследований XX века Теодор Адорно. Он развенчивает миф о непонимании широкой публикой новой музыки. На самом деле «пугающие публику диссонансы говорят о ее собственном состоянии: только поэтому-то они для нее и невыносимы» [1, 50]. Таким образом, публика не хочет слушать то, что соответствует объективному состоянию настоящего, то, что напоминает ей о происходящем в мире. В то же время в так называемой «традиционной музыке» слушатель находит утешение, потому что именно такая музыка далека от реальных событий настоящего. «Думая, что понимают ее, – писал Т. Адорно, – они воспринимают всего лишь мертвый слепок с того, что хранят как

неоспоримое достояние и что уже утрачено к моменту, когда оно становится таковым: нейтрализованный, лишенный собственной критической субстанции, безразличный экспонат [1, 50]. Такое отношение широкой публики к новой и традиционной музыке Т. Адорно связывает с теми средствами, которыми данная музыка действует на публику. Если в новой музыке преобладает диссонанс, истоком которого является объективная реальность, то в традиционной на первое место выдвигаются консонансы, легко запоминающиеся идеи, приятные созвучия и абсолютно всё, что вызывает ассоциации с музыкой прошлого.

Продолжение сосредоточения внимания на связи «новой музыки» с внутренними интенциями мы находим в исследовании М. Н. Лобановой, которая указывает на взаимозависимость внутренних интенций и формальной стороны «новой музыки» друг от друга. Новая музыка, новое искусство возникает в переломные моменты истории человечества: «Пристальное внимание к языку естественно рождается в эпоху повышенных культурных «перегрузок», столкновения старого и нового, полифоничности сознания» [5, 96]. Именно в такие моменты художники сознательно работают над новым языком искусства. В качестве примера переходных этапов искусства можно назвать период Ars Nova, эпоху Барокко и XX век. Именно в эти периоды становится актуальным понятие «новой музыки», «нового искусства». «Сознательная языковая ориентированность культуры была присуща барокко», – указывают Ю. М. Лотман и Б. А. Успенский [6, 272].

Причина рождения нового искусства связана с огромным потоком информации, с новыми открытиями в области науки: «Информационный взрыв, происшедший в культуре, вызвал полиглотизм искусства. В эпоху барокко художники меняют свое имя в зависимости от языка, на котором пишут: Пьетро Пауло Рубенс превращается в Петра Павла Рубения, Генрих Шютц – в Энрико Сагиттариуса» [5, 96].

Смещение различных языков в одном произведении, «многоязычие» – одна из важных новых особенностей барочного искусства. По словам М. Н. Лобановой, немецкая музыка XVII века «колеблется между латынью и родным языком». Работа над языком является не только особенностью барочного искусства, но и чертой культуры XX века: «футуристические опыты, активное языковое творчество Маяковского с его концепцией «поэтической активности», феноменальные по размаху искания Хлебникова – рядом с «экспериментальной лабораторией речетворчества» Лефа сходящими до «зауми» «конструэмами» А. Чичерина <...> и т. п.» [5, 97].

Новое отношение к поэзии оказывает влияние на развитие музыки XX века. Экспериментальная поэзия начала XX века проложила дорогу экспериментальной музыке

того же периода. М. Н. Лобанова отмечает «сознательное воссочинение языка на основе фонетического слоя, заданного композитором» (Sprechstimme – речевое пение – в «Лунном Пьеро» А. Шёнберга, элементы смеха, кашля, стопа, бормотанья, шепота, вздоха в «Приключениях» и «Новых приключениях» Лигети) [5, 97-98].

Итак, в качестве одной из необходимых черт новой музыки М. Н. Лобанова предлагает отметить сознательную работу с языком, что было характерно как для музыки эпохи барокко, так и для музыки XX века.

Другая черта, которую отмечают многие исследователи, – новый музыкальный синтаксис. М. Н. Лобанова приводит интересную параллель: композиторы-романтики отказались от типизированных структур и синтаксических связей классицизма, а композиторы XX века признали множество моделей (концепции пространства и времени, письма, техники композиции, средств выразительности, стиля, жанра). Композиторы-романтики отказались от классических схем и форм, дав волю своим чувствам и эмоциям, полностью открыв дорогу эмоциональному началу в музыке. Композиторы XX века вернули музыке классические и барочные структуры, с одной стороны, и дали новые музыкальные интонации, с другой. Музыка XX века во многом является переосмыслением старых форм новым музыкальным языком. «Во многих стилях – и Дебюсси, и Бартока, и Веберна (примеры легко умножить) – классические формы предстают как схемы, совершенно переосмысленные индивидуальным замыслом и решением» [5, 111]. Таким образом, музыка XX века нередко традиционна по форме и нова по интонации и музыкальному языку.

Первым композитором, который в XX веке создал новую музыкальную систему и теоретически её обосновал, стал австрийский композитор, глава «Новой венской школы» Арнольд Шёнберг – основоположник серийной музыки. Он писал о необходимости возникновения нового метода. «Метод сочинения на основе двенадцати тонов возник по необходимости» [7, 126]. Композитор отмечает сильные изменения, произошедшие в гармонии за последние сто лет. Концепция тональности (один тон определяет строение аккордов и регулирует их последовательность) сначала привела к построению концепции расширенной тональности, а затем к сомнениям о центральном значении основного тона, сомнениям в конструктивном значении тоники. Почву для таких сомнений подготовила гармония Р. Вагнера, противоречащая логике классической гармонии. Последствия – рождение импрессионистского использования гармонии в музыке К. Дебюсси (гармония-краска). Гармония в музыке Дебюсси перестала выполнять ту конструктивную функцию, которую она выполняла в музыке классиков. Теперь гармония выполняла колористические

функции, служила для передачи настроения и картин. Постепенно происходил процесс «эмансипации диссонанса», появлялись новые музыкальные сочинения с неприготовленными и неразрешёнными диссонансами. Диссонансы начинали использоваться на правах консонанса. Граница между диссонансом и консонансом полностью стиралась. Однако, если в эпоху классицизма преобладающее значение в музыкальном искусстве имел консонанс, то со времени эмансипации диссонанса преобладающее значение стал иметь именно диссонанс. Консонансы исчезли из музыки, как минимум, на полстолетия, начиная с последней четверти XIX века.

Разрушение строго упорядоченной, существующей по определённым канонам, мажоро-минорной системы, на основе которой складывалось веками учение о гармонии, привело к свободному использованию диссонансов. Свободное использование диссонансов (без опоры на какую-либо теоретическую систему, своего рода создание музыки «без правил») привело к возникновению новых музыкально-теоретических систем, которые описывали новые веяния гармонии Вагнера, Дебюсси и других композиторов. Условно эту новую систему (а точнее новую полисистему, поскольку она представляет собой цепь различных новых музыкальных систем со свободным использованием диссонансов, индивидуальных для стиля каждого композитора) можно назвать «временной системой музыкального беспорядка», существовавшей примерно с последней четверти XIX века до третьего десятилетия XX века. Именно на рубеже второго и третьего десятилетий нового века «временную систему музыкального беспорядка» сумел привести в своеобразный порядок композитор Арнольд Шёнберг, создав метод композиции на основе двенадцати тонов.

Метод композиции на основе двенадцати тонов или серийная техника – такая же строго упорядоченная система, как и мажоро-минорная, только со своими законами и правилами. По мнению П. Булеза, «серийность... это категорическое отвержение классического мышления, желающего, чтобы форма была, с одной стороны, предзадана и в то же время представляла собой общую морфологию. Здесь (в серийном мышлении) вы не найдете предуготованных ступеней, т.е. общих структур, в которые должна укладываться конкретная мысль: напротив, мысль композитора, применяя определенную методологию, творит нужные ее объекты и организующие их формы всякий раз, как желает выразиться» [10, 297]. П. Булез отмечает, что классическое тональное мышление существует в завершённом виде, в котором «все держится силами притяжения и отталкивания», а серийное мышление «живет в непрестанно расширяющейся Вселенной» [10, 297].

В то же время ряд исследователей пишут об исторической преемственности серийной музыки. Так, А. Веберн прямо утверждал, что пишет именно в «классических формах», Э. Денисов корнями «серийного мышления» называет музыку К. Дебюсси, Б. Бартока, П. Хиндемита, И. С. Баха, Ф. Листа, Й. Брамса, Г. Малера, а А. Пуссер относит к этим корням также фольклор, джаз и неевропейские традиции музицирования [4, 79].

Очевидно, что А. Шёнберг создал собственную систему музыкальной композиции, которая в дальнейшем получила развитие, воплотившееся в создании новых систем, всё более индивидуализированных для каждого композитора. Так, А. Веберн подчинил серии все элементы музыкального языка, создав сериальную технику, Дж. Кейдж стал использовать подготовленный рояль, подкладывая в струны прищепки, булавки и т.д.), К. Штокхаузен использовал немusикальные инструменты для создания музыкальных произведений (вертолёт) и т. д.

Критерий новизны является главным в музыкальном произведении, по мнению современного композитора В. Екимовского: «Каждое новое сочинение, на мой взгляд, должно быть индивидуальным проектом, не похожим на то, что сделано раньше. Новизна – это для меня главный критерий» [2].

Вопрос, связанный с новациями в музыкальном искусстве, остается далеко не исчерпанным. Мысли исследователей сходятся в отношении к тому, что произведение высокого искусства всегда содержит нечто «новое». Подлинный художник является творцом нового музыкального языка, а нередко и создателем новой системы музыкального языка. Возникновение «нового» в музыке связано с постепенным исчерпанием ресурсов старого музыкального языка и оказывается звеном в цепи музыкальной эволюции. Указывая на принадлежность к разным временным эпохам и к различным теоретическим школам, все исследователи отмечают необходимость наличия «нового» в произведении искусства, вызванную как внутренними интенциями, так и формальными свойствами искусства, которые являются взаимозависимыми и взаимодополняющими друг друга.

Список литературы

1. Адорно Т. Социология музыки. – М.: Университетская книга, 1999. – 445 с
2. Афанасьева А. Шесть вопросов руководителям МолОта. – URL: <http://youngcomposers.ru/ru/news/175-anna-afanaseva--shest-voprosov-rukovoditelyam-molota> (дата обращения 25.06.2013).

3. Веберн А. Лекции о музыке. Избранные письма / Пер. с нем. В. Г. Шнитке. – М.: «Музыка», 1975. – С. 31 – 59.
4. Гройс Б. Комментарии к искусству. – М.: Художественный журнал, 2003. – 344 с.
5. Двадцать шесть предложений о новой музыке. – URL: <http://sound-p.ru/26predlojenij/> (дата обращения 24.06.2013).
6. Дубравская Т. Н. Полифония: Учебник для высшей школы. – М.: «Академический Проект»; Альма-Матер, 2008.
7. Лобанова М. Н. Музыкальный стиль и жанр: история и современность. - М.: Советский композитор, 1990. – 312 с.
8. Лотман Ю. М., Успенский Б. А. К семиотической типологии русской культуры XVIII века // Художественная культура XVIII века. – М., 1974.
9. Шёнберг А. Стиль и мысль. – М.: Композитор, 2006.
10. Boulez Pierre. Relevés d'apprenti. – Paris, 1966. – P. 297.

Рецензенты:

Волкова П. С., доктор философских наук, доктор искусствоведения, профессор кафедры социологии КубГАУ, г. Краснодар.

Саввина Л. В., доктор искусствоведения, профессор Астраханской государственной консерватории (академии), г. Астрахань.