

О ДВУХ ТИПАХ ОТНОШЕНИЯ К ТРАДИЦИИ

Орлов В.В.¹

¹ФБГОУ ВО «Саратовская Государственная консерватория им. Л.В. Собинова Министерства культуры России», Саратов, Россия (410012, Саратов, просп. им. Кирова С.М., д. 1, e-mail: vladimorl@gmail.com

В статье исследуется феномен традиции, занимающей одно из ведущих мест в истории развития общества, культуры и искусства. Важнейшие свойства традиции: устойчивость и подвижность. Традиция связана с сохранением нравственно-культурного наследия. Проведен анализ двух типов отношения к традиции со стороны композиторов: обновление и отказ. Выведены системы более молодых и более давних традиции в зависимости от их хронологической близости к автору. Учитывались следующие характеристики каждого типа: при обновлении традиции развитие более молодой традиции, при отказе от традиции развитие более давней традиции. В обоих случаях композиторы продолжают традицию. Отказ от традиции не подразумевает её отсутствия в музыкальном искусстве, а связан с обращением к более давней, забытой традиции.

Ключевые слова: традиция, новая музыка, обновление традиции, отказ от традиции, Шёнберг.

TWO TYPES OF RELATIONSHIP TO TRADITION

Orlov V.V.¹

¹Saratov State Conservatory n.a. L.V. Sobinov, Saratov, Russia (410012, Saratov, Kirov Avenue, 1), e-mail: vladimorl@gmail.com

The article examines the phenomenon of tradition, which occupies a leading position in the development of society, culture and the arts. The most important properties of the tradition: the stability and mobility. The tradition associated with the preservation of the moral and cultural heritage. The analysis of the two types of relationship to tradition by composers and update failure. A system of younger, more ancient tradition according to their chronological proximity to the author. Consider the following characteristics of each type: when updating traditions develop a more youthful tradition, failure to develop a tradition of long-standing tradition. In both cases, continue the tradition of composers. Rejection of tradition does not mean its absence in the art of music, and is associated with a reference to a long forgotten tradition.

Keywords: tradition, new music, updating the tradition, the rejection of tradition, Schoenberg

Традиция занимает одно из ведущих мест в истории развития общества, культуры и искусства. Её важнейшими свойствами являются устойчивость и подвижность. Она связана с сохранением нравственно-культурного наследия. В контексте традиции можно понять любое произведение искусства, включая то, которое позиционируется как авангардное, поэтому необходимость знания традиции важна в равной степени как для творца, так и для публики. Художник должен знать традицию, чтобы не повторяться в творчестве. Зритель также должен её знать, чтобы уметь адекватно оценивать произведение искусства и понимать, что таковым является, а что нет. Все новое в искусстве, свидетельствует только о том, что творец знает традицию, даже если внешне за ней не следует.

Практически все произведения искусства XX века и начала XXI столетия являются неким знаком или символом, который, несмотря на всю свою новизну, отсылает нас к прошлому. Тем не менее, в музыкальном искусстве рубежа XX-XXI вв. можно выделить две тенденции, связанные с отношением автора к традиции. Первая тенденция – это явный поиск нового в музыке и стремление открыть музыкальным произведением новый звуковой мир. Вторая

тенденция – это сдержанное обновление традиций прошлого. В обоих случаях художник прекрасно знаком с традицией и не повторяется при создании музыкального произведения, но в первом случае он внешне резко порывает с традицией и создает нечто, совсем не похожее на то, что было раньше, а во втором случае он «охраняет» традицию. В этой связи первую тенденцию можно условно обозначить как отказ от традиции, а вторую – как обновление традиции. Еще более условно первую тенденцию, как правило, связывают с «новым» или «авангардным» искусством, а вторую – с «традиционным». Именно о таком понимании двух тенденций писал Т. Адорно еще в XX веке применительно в музыке первой половины прошлого столетия. Он связывал «новую» и «традиционную» музыку с теми классовыми интересами, которые были актуальны в первой половине XX века и обосновывал причины бегства зрителей с концертов «новой» музыки: «новая музыка изнутри пробивает неколебимый микрокосм антагонистического настроения людей, стены, столь тщательно напластовывавшиеся друг на друга эстетической автономией» [1]. Он отмечал, что классовый смысл традиционной музыки заключался в ее бесперебойно имманентной форме и приятном фасаде, которым она провозглашала отсутствие классов, а новая музыка занимала «позицию, состоящую в выявлении надувательской сути гармонии, пошатнувшейся вследствие неудержимого движения реальности к катастрофе». Т. Адорно указывал на какофоничность консонансов музыки XIX века, которые появляются в произведениях XX столетия и создают дисгармонию. Он называл их «немошными клише» и утверждал, что только диссонансы способны выразить суть современной ему эпохи. При этом исследователь не исключал возможности использования консонансов в музыке, если они вписываются в контекст и технику.

Обе тенденции, с одной стороны, полярно противоположны, а с другой – имеют черты сходства. Противоположность обеих тенденций связана с их отношением к более молодой традиции: в одном случае автор отказывается от нее, в другом – продолжает и развивает (под более молодой традицией понимается такая традиция, которая хронологически ближе к автору). Однако, если автор отказывается от более молодой традиции, то это еще не означает, что он полностью отказывается от традиции и стремится создать нечто новое, совсем не похожее на созданное раньше. Напротив, он обращается к более древней традиции, развивает ее и привносит туда особенности своей индивидуальности, рождая тем самым новое искусство, новый язык искусства. Таким образом, в одном случае, отказываясь от молодой традиции, автор развивает более древнюю традицию, осовременивая ее, а в другом случае автор слепо идет за более молодой традицией. В обоих случаях он развивает традицию. Этот факт является сходством между двумя тенденциями. Намеренный отказ от более молодой традиции и обращение к более древней традиции в процессе эволюции музыкального

искусства рождает новую традицию, которая может быть развита впоследствии. Так, отказ от традиции, намеченный А. Шёнбергом, создавшим серийную технику музыкального письма, находящую свои истоки в более древней традиции, положил начало новому музыкальному мышлению, став некой «точкой отсчета» для экспериментирования последующими авторами. Параллельно с А. Шёнбергом, но независимо друг от друга, аналогичные техники появлялись у П. Хауэра, но именно А. Шёнберг стал тем, кто сумел грамотно оформить и распространить свою теорию, придать ей определенную степень известности. После А. Шёнберга под его влиянием появлялись композиторы, которые создавали новое музыкальное искусство в резком отрыве от привычной для публики молодой традиции, но отчасти развившие его достижения и ушедшие в своих экспериментах еще дальше (Г. Лахенман, К. Штокхаузен). Для таких композиторов «новое» было главным критерием творчества, хотя истоками «нового» были более древние традиции. Разумеется, творчество Г. Лахенмана и К. Штокхаузена не является прямым продолжением традиции А. Шёнберга, если рассматривать его традицию в узком контексте серийной музыки. Но если рассмотреть сам факт поиска новых звучаний в музыке, то в таком контексте Г. Лахенман и К. Штокхаузен являются продолжателями традиций Шёнберга, а сам А. Шёнберг – продолжатель традиций Дебюсси в плане поиска новых красок.

Второй тип отношения к традиции (ее обновление) связан с поиском нового в старом или с претворением старого в новом. Из отечественных композиторов рубежа XX-XXI вв. можно отнести Б. Филановского, Я. Судзиловского, Е. Подгайца, В. Екимовского, В. Королевского, В. Мишле. Важно отметить, что первая тенденция с течением времени может мигрировать во вторую. Так, композитор В. Екимовский в 70-80-е годы прошлого столетия был одним из лидеров отечественного музыкального авангарда. Основная суть его музыкальной идеологии заключалась в активном поиске нового в музыкальном произведении. Этому метода композитор придерживается и до сих пор, однако, с учетом развития искусства последних 30 лет, его музыку уже нельзя однозначно называть «авангардной». Автор ищет новое, но в пределах музыкальной традиции авангарда середины XX века (новое в старом). Таким образом, важным фактором, определяющим творческий метод композитора и тип его отношения к традиции, является контекст, в котором автор работает, на что указывал Ю.Н. Тынянов применительно к литературному произведению: «Произведение, вырванное из контекста данной литературной системы и перенесенное в другую, окрашивается иначе, обрастает другими признаками, входит в другой жанр, теряет свой жанр, иными словами, функция его перемещается» [4]. Данная мысль является универсальной и может быть спроецирована на любой вид искусства.

Очевидно, что так называемый «отказ от традиции», преобладающий в искусстве XX века до его последней трети, перестал в итоге быть новым явлением и перешел из области авангарда в область традиции, то есть стал закономерностью. И в настоящее время одинаково традиционна музыка, продолжающая традиции Рахманинова, и музыка, продолжающая традиции Лахенмана. Развитие искусства XX века привело к тому, что на рубеже XX-XXI вв. стало сложнее определять тенденции, связанные с отказом и обновлением традиции, поскольку почти все возможные отказы от традиции уже состоялись в XX веке и могут не сработать в XXI столетии. Рассмотрим обе тенденции более подробно.

Первый тип отношения к традиции – отказ от неё. Причем отказ от традиции понимается нами не буквально, как полный разрыв с традицией, а напротив, как разрыв с более молодой традицией и обращение к более древним традициям. Такой подход в российском музыкальном искусстве рубежа XX-XXI вв., на первый взгляд, характерен для многих композиторов. Однако, при более детальном ознакомлении с отечественной музыкой указанного периода, проявляется ее свойство, связанное с эффектом обмана. С одной стороны, она новая, авангардная, поскольку совсем непривычна для современного слушателя, не знакомого с музыкой второй половины прошлого столетия. С другой стороны, эту новизну и авангардность можно заключить в кавычки, поскольку все ее новации находятся, как правило, в русле традиций авангарда второй половины XX века. Более того, очень противоречивы манифесты и общественные заявления композиторов рубежа XX-XXI вв., которые совсем не соответствуют тому, что на самом деле происходит в их творчестве. Композиторы, позиционирующие себя как «творцы новой музыки», на самом деле нередко оказываются в рамках старых традиций и ищут новое в старом, или наоборот.

Судя по документам, которые официально существуют только в электронном виде, в России традицию этого подхода продолжают композиторские объединения «Пластика звука» и «СОМа». Современный исследователь Н.В. Щербакова в диссертации «Новый звуковой мир в отечественном музыкальном искусстве второй половины XX века» определила признаки звукового мира музыкальных произведений, в которых автор преодолевает традицию: «отказ от основных исторически сложившихся выразительных средств музыки, таких как лад, мелодия, гармония, ритм, тембры, связанные с существующими музыкальными инструментами, доступная слуху дифференциация динамических оттенков, регистровых и фактурных средств; отказ от системных связей музыкальных средств, от их качественных особенностей и от их функций, <...> от интонационной природы музыки и от ее процессуальности; отказ от исторически сложившейся музыкально-композиционной логики, от содержательной обусловленности и завершенности музыкальных форм» [6] .

Родоначальником такого отношения к традиции в начале XX века стал австрийский композитор, глава «Новой венской школы» Арнольд Шенберг – основоположник серийной музыки. Серийная техника А. Шенберга, основанная на ряде из определенного числа неповторяющихся звуков, и четыре формы серии (прима, ракоход, инверсия и ракоходная инверсия) были созданы и теоретически обоснованы им. До Шенберга три столетия в музыке господствовала мажоро-минорная система. Начиная со второй половины XIX века, она постепенно разрушалась. Новые краски и звучания появились в музыке К. Дебюсси, в которой можно найти истоки всего XX века. Однако, Дебюсси не создавал никакой теоретической системы, в которой нужно было сочинять музыку. А. Шенберг, который начинал свой творческий путь как тональный композитор с отголосками романтизма, импрессионизма и экспрессионизма в ранних сочинениях, пришел к выводу, что нужна совершенно другая музыка, что старая система музыкального мышления больше не работает на современность. Он стал создателем новой музыкальной техники. Ее истоки можно найти в музыке И.С. Баха, но когда Бах сочинял, он руководствовался совсем другими правилами и мотивами. У А. Шенберга серийность привела в порядок свободную атональность и полностью заменила мажоро-минор. Все остальные композиторы, пусть даже и более интересные по своему музыкальному языку, и пусть даже создавшие свои теоретические системы в XX веке хронологически были уже после Шенберга (и Мессиаан, и Барток и др.). Именно поэтому мы останавливаемся подробнее на Шенберге, поскольку он был первым, кто теоретически обосновал свою систему.

Он пишет о необходимости возникновения нового метода. «Метод сочинения на основе двенадцати тонов возник по необходимости» [5]. 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 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 композиторов XVIII-XIX вв. Теперь гармония стала выполнять колористические функции, служить для передачи настроения и картин. Постепенно происходит процесс «эмансипации диссонанса», его высвобождения. Появляются новые музыкальные сочинения с неприготовленными и неразрешёнными диссонансами. Диссонансы начинают использоваться на правах консонанса. Граница между диссонансом и консонансом полностью стирается. 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. А 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) мы можем назвать «временной системой музыкального беспорядка» – систему, в которой полностью отсутствует логика тональных тяготений, т.е. другими словами это свободная атональность, но в более широком смысле. Такая система существовала примерно с последней четверти XIX века до третьего десятилетия XX века. Именно на рубеже второго и третьего десятилетий «временную систему музыкального беспорядка» сумел привести в своеобразный порядок композитор Арнольд Шёнберг, создав метод композиции на основе двенадцати тонов – такую же строго упорядоченную систему, как и мажоро-минорная, только со своими законами и правилами. А. Шёнберг создал собственную систему музыкальной композиции, которая в дальнейшем получила развитие, воплотившееся в создании новых систем, всё более индивидуализированных у каждого композитора. Так, А. Веберн подчинил серии все элементы музыкального языка, создав сериальную технику. Аналогичная техника музыкального языка присутствует в творчестве О. Мессиаана. И для А. Веберн, и для О. Мессиаана серийная техника явилась своеобразным эмбрионом, из которого выросла новая сериальная техника, в которой серия присутствует не в одном, а в нескольких элементах музыкального языка. Таким образом, создание новой сериальной техники выросло из традиции серийной музыки, начало которой положил А. Шёнберг. Вырастая из серийной музыки, сериальная техника положила начало новой традиции – тотальной серийности, когда все элементы музыкального языка содержали определённый серийный ряд. Параллельно с серийностью и сериальностью развивались другие техники, такие как алеаторика, сонористика. Сонористика основана на звучании как таковом. Ее истоки мы находим в музыке К. Дебюсси, а развитие основных принципов сонористики можно обнаружить в творчестве Дж. Кейджа, К. Штокхаузена, Х. Лахенмана, С. Губайдулиной, Г.И. Уствольской, Э. Денисова. Дж. Кейдж впервые стал использовать подготовленный рояль, подкладывая в струны прищепки, булавки и т.д.), К. Штокхаузен использовал немusical instruments для

создания музыкальных произведений (вертолёты) и т. д. Х. Лахенман использовал необычные интересные звуковые сочетания. Большую тембровую работу можно обнаружить в музыке С. Губайдулиной и Э Денисова. Г.И. Уствольская стала первым композитором, в музыке которой кластер приобрел централизующее начало.

Второй тип отношения к традиции связан с ее обновлением и с творчеством всех композиторов, развивающих достижения музыкального искусства прошлого и настоящего с применением новых видов композиторской техники. Если первый тип отношения к традиции связан с развитием более древних традиций и отказом от продолжения более молодой традиции, то второй тип отношения к ней связан с непосредственным и естественным развитием более молодой традиции. Среди композиторов XX-начала XXI вв, это Д. Шостакович, Г. Свиридов, В. Гаврилин. Ф. Гласс, Е.В. Гохман, В. Королевский, В. Мишле. Рассмотрим подробнее принципы обновления традиции в творчестве указанных композиторов.

Шостакович по праву считается композитором целой эпохи, в музыке которого отразилась вся история Советского союза. Художественное и историческое значение его творчества бесспорно и не требует каких-либо доказательств и аргументов. В своем музыкальном творчестве композитор продолжает традиции тональной музыки XIX века, расширяя тональность путем внедрения новых ладов, связанных с понижением и повышением ступеней мажоро-минора. Эти лады впоследствии получили название «лады Шостаковича» и являются индивидуальной чертой стиля композитора. За счет понижения и повышения ступеней ладового звукоряда мелодика Шостаковича звучит более напряженно и с неким надрывом, что очень точно передает атмосферу, в которой творили художники в Советскую эпоху. Таким образом, обновление традиции у Шостаковича связано с обращением к музыке более раннего периода (эпоха Нового времени) и с изменением структуры ладового звукоряда мажоро-минорной системы.

Другой советский композитор Г.В. Свиридов в своем творчестве соединил традиции русского музыкального фольклора с элементами нового музыкального языка. Музыка Свиридова, как и музыка Шостаковича, продолжает и развивает традиции композиторов XVIII-XIX вв. и находится в русле традиционной мажоро-минорной системы. Но в отличие от Шостаковича, Свиридов опирается на традиции русского музыкального фольклора и соединяет их с новыми веяниями музыкального искусства, благодаря чему достигает тот же эффект, что и Шостакович: музыка воспринимается как традиционная, но в то же время весьма оригинальная.

Обновление традиции, характерное для творчества Г.В. Свиридова, присутствует в музыке В.А. Гаврилина, который, как и Свиридов, развивает традиции русского музыкального фольклора и соединяет их с новыми композиторскими техниками.

Все три композитора – Д.Д. Шостакович, Г.В. Свиридов, В.А. Гаврилин – являются авторами, в музыке которых в той или иной отражен дух советской эпохи. Их музыка – советская по содержанию, по стилю. И в этом ее глубокая индивидуальность.

Американский композитор Ф. Гласс – еще один представитель, в творчестве которого традиция именно обновляется. Минимализм – новое течение для музыкального искусства XX века. Ф. Гласс соединил традиции мажоро-минорной системы, которые формировались с эпохи Возрождения до Нового времени, с приемами минималистической техники.

Отечественный композитор Е.В. Гохман в своем творчестве придерживалась продолжения традиций русской музыкальной культуры в соединении с традициями ренессансной западноевропейской музыки и новыми веяниями музыкального искусства.

Все вышеизложенное свидетельствует о значимости феномена традиции в музыкальном искусстве, которая, как показывает осуществленный анализ, является необходимым условием существования «нового» в искусстве, как на уровне его создания, так и на уровне восприятия. При этом следует различать два типа отношения к традиции – отказ (отказ от более молодой традиции и продолжение развития более ранних традиций) и обновление (обновление более молодой традиции).

Список литературы

1. Адорно Т. Философия новой музыки [Текст] / Т. Адорно; пер. с нем. Б. Скуратова, вст. ст. К. Чухрукидзе. – М.: Логос, 2001. – 352 с.
2. Аллен У. Традиция и мечта [Текст] / У. Аллен; пер. с англ. А. Мулярчик, В. Харитонова. – М.: Прогресс, 1970. – 434 с.
3. Американская философия искусства: основные концепции второй половины XX века – антиэссенциализм, перцептуализм, институционализм. Антология [Текст] / Пер. с англ.; под ред. В. Дземидока и Б. Орлова. – Екатеринбург: «Деловая книга», Бишкек: «Одиссей», 1997. – 320 с.
4. Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино [Текст] / Ю.Н. Тынянов – М.: Наука, 1977. – 576 с.
5. Шенберг А. Стиль и мысль [Текст] / А. Шенберг – М.: Композитор, 2006. – 528 с.
6. Щербакова Н.В. Новый звуковой мир в отечественном музыкальном искусстве XX века: дисс. канд. иск. – Саранск, 2009. – 186 с.

Рецензенты:

Карташова Т.В., д.искусствоведения, доцент, зав. кафедрой теории музыки и композиции СГК им. Л.В. Собинова, г. Саратов;

Кулапина О.И., д.искусствоведения, профессор, профессор кафедры теории музыки и композиции СГК им. Л.В. Собинова, г. Саратов.