РАЗДЕЛ XXI. ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ

Исаева С.А.

К вопросу о социокультурной функции западного музыкального авангарда

Национальный исследовательский Мордовский государственный университет им. Н.П.

Огарёва

(Россия, Саранск)

doi: 10.18411/lj-11-2019-307

idsp: ljournal-11-2019-307

Аннотация

В статье рассматривается социокультурная функция западного музыкального авангарда, поднимается проблема противоречия между «новой музыкой» как «воплощенной новацией» и слушателем; особое внимание уделяется вопросам формирования религиозной концепции музыкального переживания в творчестве композиторов XX в., выработке критерия духовности музыки.

Ключевые слова: музыкальный авангард, «новая музыка», элитарное творчество, критерий духовности, философско-музыкальная традиция

Abstract

The article discusses the sociocultural function of the Western musical avant-garde, raises the problem of the contradiction between “new music” as “embodied innovation” and the listener; special attention is paid to the formation of the religious concept of musical experience in the work of composers of the 20th century, the development of a criterion for the spirituality of music.

Keywords: musical avant-garde, “new music”, elitist creativity, the criterion of spirituality, philosophical and musical tradition

XX столетие отмечено особой интенсивностью и динамикой развития, революционными преобразованиями в самых разных областях, что повлекло изменение условий бытования музыкального искусства и возлагаемых на него функций. Это обусловило появление новых технических возможностей создания, исполнения, трансляции и тиражирования музыки; рождение новых форм музыкального искусства и, конечно же, присущее ему стремление отвечать меняющимся вкусам и потребностям новых поколений слушателей. Значимость последнего обстоятельства подчеркивал Б.В. Асафьев еще в 20-е гг. XX в.: «Каждая формация <...> людей, приходя на смену прежней, требует своей музыки (или музыки для себя) и стремится <...> ее создавать. <...> Для этой социальной формации музыка является не искусством, а определенной посредствующей сферой, из-за которой (благодаря ее свойству повышать эмоциональное напряжение) становится возможно социально-интенсивная (через звук) реакция на жизнеощущение, таким образом, ценность данной музыки – в социально-этическом плане» [1, с. 260].

Рассматривая западный музыкальный авангард, следует выделить его особую социокультурную функцию, которую Т.В. Чередниченко называет «футурологической». Во всех наименованиях и самонаименованиях волн элитарного творчества («новая музыка», «авангард», «юная музыка», «неоавангард» и т. п.) скрыт двойной смысл: 1) внутримызыкальный, связанный с радикальным обновлением традиционных музыкальных форм; 2) немзыкальный, социальный, выражающий позицию противопоставления «плохому» настоящему некоего «лучшего» будущего. Вместе с тем «предвосхищение» будущего происходит негативным способом,

отрицая и ломая старые нормы. Если ломка норм – единственный способ музыкального творчества, – происходит то, что А.В. Михайлов высказал в отношении философской концепции Т.В. Адорно: «Адорно всю жизнь разрабатывал свою «негативную диалектику»: такая негативная диалектика закрепляет и увековечивает социальный протест, – увековечивая, перечеркивает и лишает смысла» [цит. по: 4, с. 14–15].

Для социокультурной функции авангардистского элитаризма симптоматично постоянное словесное истолкование композиторами творческих намерений. Словесная манифестация, или «слово» (в отличие от «дела», то есть музыки) было призвано наладить разрушенную коммуникацию между композитором и публикой, естественная основа которой – общепонятный музыкальный язык – постоянно разрушалась авангардистами. Здесь возникает проблема, которая заключается в противоречии композиторского «слова» и «дела», то есть в противоречии между музыкой авангарда как «воплощенной новацией» (подразумевающей свободу творчества, а стало быть, интерпретации и толкования) и способом ее донесения до аудитории.

Данную проблему, хотя и в несколько ином ключе (как критику буржуазной идеологии 80-х гг. XX в.) поднимает Т.В. Чередниченко. Она склонна выделять в процессе идеологизации авангарда ряд этапов, или «исторических групп». Первую историческую группу здесь составляют манифесты итальянских композиторов-футуристов 10–20-х гг. (Л. Руссоло, Ф. Б. Прателла и др.); вторую – автокомментарии радикальных сериалистов и композиторов «тотально-упорядоченных» электронных микроструктур 50-х гг. (К. Штокхаузен, П. Булез, Я. Ксенакис); третью – манифесты течений «открытой формы» 60-х гг. (Д. Шнебель, Дж. Кейдж, М. Кагель и др.); четвертую – публикации представителей «новой простоты» 70–80-х гг. (Ф. Глас, В. фон Швайниц и др.) [см.: 4, с. 61].

В разное время под влияние этих веяний попадали и видные мастера авангарда, в частности К. Штокхаузен. В 50-е гг. у него (как и у многих представителей послевоенного авангарда) наблюдаются вполне конкретные и далеко идущие аналогии именно с технократически-сциентистскими и позитивистскими концепциями общества. Он высказывается в соответствии с духом антипсихологизма и фетишизации эксперимента: «Сочинение в перспективе должно совпадать с исследованием» [5, с. 32], называя композитора – «производителем музыки», а слушателя – «потребителем». Однако уже в конце 50-х гг. Штокхаузен переходит к доктрине «открытой формы», причем сам подчеркивает, что в известном смысле и сериализм был «открытой формой», а в 60-е гг. становится на позиции «критического иррационализма». Если в 1952 г. Штокхаузен писал: «На низшем уровне организации материала из идеи выводятся отдельные принципы организации. Способность к этому я называю профессиональным умением, неспособность – дилетантизмом. Родство последнего и импровизации, работы с готовым (найденным) материалом, очевидно», то в конце 50-х гг. он же провозглашает: «Случай, ускользающий случай играет громадную роль» [6, с. 148]. В 70–80-е гг., в период антипрогрессивного «гуманизма» и преобладания в авангарде иррационалистических, религиозных взглядов на мир, Штокхаузен ищет тексты, способные своей символической насыщенностью и вместе с тем простотой дать наибольший простор для медитативного настроения. Он призывает к синтезу фольклорных традиций, к «понятности» и «красоте», одновременно разрабатывая религиозную концепцию музыкального переживания.

При всей неоднозначности возможных оценок данной эволюции авангардистского мировоззрения от нигилизма к религии глубоко симптоматичным является тот факт, что композиторы «новой музыки» склонны рассматривать все творческие проблемы как морально-религиозные в своей основе, надеяться на гуманизирующую и обновительскую миссию религии, в первую очередь христианства. Не менее важным является оформление этой позиции как этической. Развивая одну из

своих антипрогрессистских идей – идею «пределов роста», – теоретики Римского клуба в конце 70-х гг. от экологического и антропологического рассмотрения этих пределов переходят к этическому, выдвигая концепцию «внутренних пределов роста» человечества, призывая к «новой глобальной этике». Здесь, несомненно, чувствуется влияние диалектической теологии и деятелей неопротестантизма (К. Барт, П. Тиллих) с их идеями «общества ограниченных потребностей», «общества антипотребления». Данная тенденция представляется нам подлинным рывком к философии музыки, к проблеме «наслаждения и долга».

Прямо указывает на причастность музыки к решению мировоззренческой по сути задачи обретения своего «Я» и Г. Орлов: «Музыкальный звук... невидимый, неосознаваемый, но всепроникающий, он легко исчезает как объект, сливается с интимной внутренней жизнью каждого и продолжает жить в ней. И всякий раз, когда это происходит, музыкальный звук исцеляет, хотя бы на миг возвращая человеку внутреннюю цельность и восстанавливая его единство с миром по ту сторону различий и изменений» [3, с. 430]. В.В. Медушевский пишет о том, что представление о вертикально-нравственном измерении, о высоте духа является универсалией человечества. Он определяет направление развития музыковедческой науки, утверждая первенство этического критерия, следующим образом: «Чтобы успешно служить музыке и вместе с ней генеральной цели культуры – воспитанию и совершенствованию человека, спасению его от духовного разложения, – музыковедение должно преобразоваться качественно. А для этого и нужен анализ его духовного состояния в контексте духовного состояния человечества... Этика, которая всегда, во все века, была ведущей координатой мирозерцания, вновь пытается занять подобающее ей место» [2, с. 8–9]. Высшее назначение всякого знания – обретение человеком себя – воплощается в действительности культуры. Вместе с тем искусство, будучи отделено от этики и замкнуто в самом себе, – мертво и холодно-цинично-«красиво», ему не хватает экзистенциальной оправданности, «...не хватает «всего лишь» одного измерения – дела, поступка, безусловной реальности жизни... В духовном сходятся устремления частных сфер культуры. Но стержнем его, специфическим измерением оказывается нравственность» [там же, с. 10].

Обобщая изложенное, следует отметить, что основной проблемой в формировании социокультурного пространства музыки является отчужденность музыковедения от этико-религиозной сферы духовности, и как следствие – невозможность выработки эстетического критерия духовности. Важной задачей музыкального искусства XX в. становится поиск критерия духовности на основе движения друг к другу и возможного синтеза двух философско-музыкальных традиций: 1) средневековой (христианской), утверждающей духовный принцип организации музыки; 2) Нового времени, обратившейся лицом к человеку, воплощающей «трепетность душевной стороны человека» [2, с. 15].

1. Асафьев Б.В. Два течения – две оценки / Б.В. Асафьев // Из прошлого советской музыкальной культуры. – Вып. 2. – М., 1976.
2. Медушевский В.В. Музыковедение – проблема духовности / В.В. Медушевский // Сов. музыка. – 1988. – № 5.
3. Орлов Г. Древо музыки / Г. Орлов. – СПб.: Композитор – Санкт-Петербург, 2005.
4. Чередниченко Т.В. Кризис общества – кризис искусства: Музыкальный «авангард» и поп-музыка в системе буржуазной идеологии / Т.В. Чередниченко. – М.: Музыка, 1987.
5. Stockhausen K. Texte zur elektronischen und instrumentalen musik / K. Stockhausen. Bd. 1, aufsatze 1952-62 zur musik. – Praxis. – Köln, 1963.
6. Stockhausen K. Texte zur elektronischen und instrumentalen musik / K. Stockhausen. – Bd. 2. – Köln, 1964.