

КУЛЬТУРОТВОРЧЕСКОЕ СОДЕРЖАНИЕ ПЕРЕХОДА ОТ ПОЗДНЕГО РОМАНТИЗМА К КОНТРАДИКТОРНЫМ И НОВАТОРСКИМ НАПРАВЛЕНИЯМ В ЗАПАДНО-ЕВРОПЕЙСКОМ КОМПОЗИТОРСКОМ ИСКУССТВЕ XX ВЕКА

THE CULTURAL AND CREATIVE
CONTENT OF THE TRANSITION
FROM LATE ROMANTICISM TO
CONTRADICTORY AND INNOVATIVE
TRENDS IN WESTERN EUROPEAN
ART OF COMPOSING
OF THE TWENTIETH CENTURY

A. Kamenetz
L. Brezhnev

Summary. The article examines the transition from late romanticism to innovative trends in Western European art of the early twentieth century. The creative researches of rethinking of musical forms in the space of musical art are touched upon through the introduction of evolutionary techniques and techniques of musical writing. The tendency of composers of the twentieth century to retreat from the classical (academic) tradition of composing the music is under research. Information about what happens when you go to the future. Nineteenth — the beginning of the twentieth century.

Keywords: art of composing, cultural and creative aspect, symbolism, polystylistics, poly-genres, innovative trends.

Каменец Александр Владленович

Д. культурологии, профессор, Российский
государственный социальный университет (Москва)
katenez.a@rambler.ru

Брежнев Лев Олегович

Аспирант, Российский государственный социальный
университет (Москва)
leva05031992@gmail.com

Аннотация. В статье рассматривается переход от позднего романтизма к новаторским направлениям в западно-европейском искусстве XX века. Затрагиваются творческие изыскания переосмысления музыкальных форм в пространстве музыкального искусства посредством внедрения эволюционных техник и приемов музыкального сочинительства. Исследуется тенденция отступления композиторами начала XX века от классической (академической) традиции сочинения музыки. Данные процессы изменения композиторского подхода к сочинению музыкальных произведений приведены на примерах творчества композиторов Германии и Франции середины и конца XIX — начала XX веков.

Ключевые слова: композиторское искусство, культуротворческий аспект, символизм, полистилистика, полижанровость, новаторские направления.

Введение

Конец XX века ознаменовался постепенным отказом западно-европейского композиторского искусства от романтизма в духе Вагнеровской музыкальной эстетики, которую стали называть «вагнеровским тупиком». Своим художественным творчеством композитор завершал романтическую эпоху «бури и натиска», противостоящую буржуазному рационализму и мировоззрению бюргера.

Композитор отразил проблемы и противоречия присутствующие в Европе того времени, что нашло выражение в его творческом осмыслении исторических событий, политических и экономических изменений.

Данная характеристика культуротворческого аспекта его сочинений, прежде всего, касается «революционного пафоса», наполняющего музыку композитора. Идеалами

Вагнера, несмотря ни на что, всегда оставались: «свободное и объединенное человечество»; неподвластное отношение к «индустрии и капиталу» разрушающее искусство. Прежде всего, он считал осознание необъятных возможностей человеческой природы единственным правильным путем к художественному сознанию личности [8].

После неудач революционных движений 1840-х годов, в образе музыкальной эстетики Вагнера проявился ни на кого не похожий собственный романтический стиль с «революционным» идейным наполнением. Поэт Александр Блок именно так писал о музыке Рихарда Вагнера: «Возвратить людям всю полноту свободного искусства может только великая и всемирная Революция, которая разрушит многовековую ложь и поднимет народ на высоту артистического человечества» [2, с. 59].

Разочарование в возможностях революционного преобразования мира привело к тому, что уходил в про-

шное вагнеровский монументализм, масштабная эпичность и экзальтированная драматизация музыкальных образов. Зато в европейском композиторском творчестве наблюдается повышенное внимание к внутреннему миру человека, многообразию его интимных переживаний, чувств, мыслей.

Методика

Показательным является творчество великого композитора Ф. Шопена, которое стало переходным этапом к контрадикторным и новаторским направлениям в западно-европейском композиторском искусстве XX века.

В его творчестве стали глубоко переосмысляться миниатюрность и тонкость музыкальной нюансировки. В отличие от Вагнеровского «гигантизма» вокально-симфонических произведений и исполинско-размашистой художественности, Фридерик Шопен становится великим создателем фортепианной музыки именно камерных жанров, в которых остро проявляется антипатия к буржуазной реальности, а главными творческими принципами становятся свобода воображения и мечтательность.

Композитор не придает большого значения сочинениям крупного жанра по типу оперы и симфонии. Шопен очень изящно работает именно в камерном жанре, создавая сочинения в основном для фортепиано. Талант и изобретательность мастера определили новые, современные пути развития музыкальных произведений в плане фактуры и отношения к музыкальной ткани. Мазурки, ноктюрны и полонезы, музыкальные произведения для танцев европейской знати, выходящие из под пера композитора превратились в самостоятельные сочинения с глубокой драматургией и тонкой выразительностью, а такому жанру как баллада, Шопен дал независимость и самобытность. Новаторство в фортепианных сочинениях Фридерика Шопена отражается не только в создании произведений на основе мелодического тематизма, своеобразно разработанной фактуры и гармонии сочинений. Композитор стремится в своем творчестве осуществлять полижанровую стилистику, тем самым проявляя новаторство по отношению к сложившемуся однозначному разделению музыкальных жанров.

Феномен полижанровости в сочинениях Фридерика Шопена объясняется работой автора с изменениями в фактуре произведения и выглядит как горизонтальная и вертикальная жанровая составляющая. Горизонтальная составляющая разумеется, как жанровая палитра состоящая из сочетания разнообразных жанров и в последствии образует определенный вектор (жанровое имя). Вертикальная составляющая образует соединение выработанных слоев жанровой драматургии с последу-

ющим взаимодействием между собой. Е. Назайкинский называл такие жанровые наслаения: «первичными», «вторичными», «третичными», «четвертичными» и т.д. [9].

Культуротворческий смысл этого новаторства заключался в раскрытии сложности и многообразия мира чувств отдельного человека, который оказался для композитора более значимым, чем непосредственно отражение масштабных исторических событий и общественных потрясений.

Результаты

Логичным выглядит появление композиторов-импрессионистов, подхвативших стремление Ф. Шопена к отражению интимных чувств и переживаний отдельной личности. В качестве характерного примера можно привести творчество К. Дебюсси, восторженного почитателя музыки Ф. Шопена. Погружение во внутренний мир человека приобретает у К. Дебюсси подчеркнутый эстетский характер и при внешней прихотливости музыкально-выразительных средств подчинено строгому осмысленному формообразованию. Ни один звук в его произведениях не случаен т.к. «нагружен» конкретными музыкальными смыслами. Звук и мысль здесь находятся в полном соответствии друг другу, что означает отказ от неуправляемой эмоциональной музыкальной стихии, как всплесков бессознательных психических состояний. Такой «эффект» от музыки Дебюсси достигается из-за новой и своеобразной для того времени композиторской техники. Новаторское отношение к форме и гармонии в сумме с целым спектром колористического функционала возводит звучание на новую эволюционную ступень. В своей статье «О некоторых особенностях композиционной техники Клода Дебюсси» композитор Эдисон Денисов пишет о сущности композиторской техники французского импрессиониста: «Слушая музыку Дебюсси, мы воспринимаем её как свободное и непосредственное высказывание, излагаемое почти импровизационно, но нигде эта quasi-импровизационность не переходит в рыхлость, ибо музыка Дебюсси всегда точно выстроена и рационально организована» [5].

Художественные методы, используемые Дебюсси, направлены на активную работу образного мышления слушателя. Автор старается детализировать восприятие мгновения, которое абсолютно невозможно образно конкретизировать в работе сознания. Масштаб мгновения в музыке может быть любым, но даже если оно будет отражено в крупной форме, то в сущности своей все-равно останется мгновением. Такой художественный подход считается одним из основных в творчестве импрессионистов и в изобразительном искусстве и в музыке. Представляющаяся сначала размытость, отсутствие сфокусированности на чем-то конкретном и есть

на самом деле обращение к повышенной чувствительности восприятия реальности, преломляемой творческим сознанием [14].

Мелодизм в творчестве композитора служит основой гармонической завершенности. Сама мелодия есть проявление общего композиционного решения. Но при этом мелодия не приносится в жертву гармонии, обогащая своим движением динамику гармонического звучания.

Важной характеристикой творчества композитора является его дерзновенная попытка передать через музыкальный материал все разнообразие эстетических восприятий живой природы, которая врывается в музыкальную композиторскую фантазию через своеобразный синтез воспринятых природных звучаний, эстетических ощущений присутствия природы и изощренность музыкального языка. «Разрушая стереотипы и привычные представления, Дебюсси открыл красивое и неслышанное доселе звучание, которое всем казалось новым и даже придуманным, а на самом деле было совершенно естественным. Эта способность позволила композитору понять и раскрыть сущность инструмента. Она помогла услышать в звуке альтовой флейты печальный звук рога, теряющийся в листве, в звуке валторны — тоску человеческого голоса, заглушаемого журчанием воды, а в флажолетах струнных — капли дождя, стекающие с мокрых листьев» [3].

Клод Дебюсси привнес в фортепианную музыку XX века все то, что Фридерик Шопен сделал для фортепианной музыки в XIX веке. Он произвел революцию в звучании фортепиано расширив его технические возможности, вывел пианистическую технику на новый уровень [19, р. 94]. Стоит отметить, что ценность фортепианной музыки Дебюсси в XX веке абсолютно тождественно ценности музыки Шопена в XIX веке. Каждый, находясь в свое время стал родоначальником совершенно нового музыкального стиля, что в свою очередь стилистически отразилось на музыке их современников в виду подражания и имитации творческого стиля [18, р. 127].

В творчестве Дебюсси присутствует богатая колористика, подчиненная настойчивой реализации композиторского замысла. Стоит отметить то, что повлияло на выбор таких художественных приемов именно большая увлеченность французским композитором творчеством великого поляка. В юношеские годы, Дебюсси был в восторге от сочинений Фридерика Шопена, он буквально боготворил каждый опус композитора, всматриваясь в партитуры, учился композиторскому мастерству и черпал вдохновение в переливающихся мотивах запечатленных в выразительных гармониях, органичных и восхитительных. Именно от Шопена композитор заим-

ствовал насыщенность и интенсивность музыкальных звуков, которые оставляют ощущение неполноты, некоторой недосказанности. Этот композиторский прием предполагал активное включение собственной фантазии слушателя, становящегося таким образом активным соучастником при исполнении музыкальных произведений.

Клод Дебюсси изобретал новые художественные приемы, одним из таких приемов является удивительная, сверхъестественная педализация. Педаль присущая его сочинениям перешла на новый эволюционный уровень, превзойдя педализационные музыкально-динамические изыскания Шопена. Эта педализация, доселе неизвестная миру, наполненная новыми колористическими эффектами, обогатила звук фортепиано, вознесла его на новый художественный уровень. [20, р. 389]. В этом состоял один из признаков значимого поворота композиторского искусства начала XX века в сторону интерактивности и интенсификации диалога композитора с его музыкальной аудиторией.

Поиски новых, новаторских гармонизаций привели Дебюсси к возросшей инструментальности его фортепианных композиций, некоторые из которых, по признанию специалистов, напоминают звучания квартетов. «Он стремится создать музыкальный язык, который не обходился бы без возможностей, предоставляемых симфонией, но не был бы всецело поработан ею, и главным образом такой язык, который избегал бы разработок,— столь длинных и скучных» [4].

Если обратиться к гармонизации, композитор дает нам ощущение лада в музыке, хотя при наличии знаков альтерации при ключе тональная конкретика отсутствует. Композитор в своих статьях указывал на то, что при создании его музыки, намеренно мыслить тонально просто невозможно, это его сковывает и препятствует осуществлению художественного замысла и он намеренно от этого избавляется: «Возможно был бы найден способ освободиться и от мелочного пристрастия к определенным формам, и от насильственно незыблемых тональностей, так неуклюже загромождающих музыку». [4].

Соответственно Клод Дебюсси создал собственную музыкальную динамику, не сопоставимую с линейным, последовательным развитием музыкальной формы. В основе музыкального движения у него происходит смена музыкальных впечатлений в сочетании с гибким и настойчивым ритмом, в кружащемся движении, диктуемом неожиданными образами фантазии.

Абсолютным новаторством композитора стало наполнение музыкальной ткани всевозможными оттенками, как в изобразительном искусстве. Он мастерски

создает в своих произведениях то, что практически не свойственно воплотить музыкально. Играется со светом главного образа, придает звучанию объем и воздушность, заправски работает с цветовой палитрой, смешивая звуковые цвета между собой. Таким образом, Дебюсси изменил привычные представления о звучании фортепиано из-за своей поразительной эстетической и технической манеры сочинительства [17, p. 319].

Характерно также противопоставление различных музыкальных нюансов и особые таинственные для слушателя взаимоотношения композитора с природой. Это поэтика мимолетных впечатлений, характерная для лирического мироощущения.

Вот как сам Дебюсси в одной из бесед высказывается о своем творчестве:

« — Ну, так кто же ваш поэт?

— Тот, кто высказывает все наполовину. Две соединенные мечты — вот идеал. Ни страны, ни даты. Ни сцены действия. Никакого давления на композитора, который завершает... Одноцветность... Я мечтаю о коротких стихотворениях, подвижных сценах, о персонажах, которые не спорят, а испытывают жизнь, судьбу и т.п.» [7].

В этом повороте западно-европейского композиторского искусства проявилось новое настроение эпохи, заключающееся в дистанцировании культурной элиты от надвигающихся социальных потрясений и выстраивании другой «параллельной» реальности на путях «чистого искусства». Нет ни прошлого, ни будущего. Есть неповторимое мгновение новых ощущений и мировосприятий, представленное в изящной художественно-эстетической форме. Таков своеобразный творческий манифест композиторов-импрессионистов.

Обсуждение

Распространенной также становится тенденция использования европейскими композиторами музыкальных мотивов разных стран, включая разнообразие музыкальной восточной культуры. Одним из результатов этих заимствований становится соединение в композиторском творчестве разума и чувственности. Утверждается гармоническое мышление.

Знаковой фигурой в творчестве западно-европейских композиторов начала XX века становится Габриэль Форе, который в своих произведениях проявил себя как «академист, фольклорист, предшественник импрессионизма, экспрессионист, классицист» [13]. Тем самым, была задана композиторская практика, рождающаяся на пересечении самых различных музыкальных стилей как эволюционный переход от позднего романтизма к контрадикторным и новаторским направлениям.

Это привело к изменению в традициях сочинения духовной музыки. Так, например, исследователи творчества Форе отмечают, что в своем «Реквиеме» композитор добился того, что «грань между светской и духовной музыкой была почти неразличима» [13], а это создает особую нетрадиционную лирическую интимность. Реквием это старинный жанр, со сложившимися канонами, но Форе сочинил его стилистически своеобразно. Когда Стефан Одель спросил Франсиса Пуленка о музыке композиторов, которую ему тяжелее всего воспринимать и понимать, он ответил: «Да, есть — Форе. Само собой разумеется, я признаю, что это большой музыкант, но некоторые его произведения, как, например, Реквием, заставляют меня, как ежа, сжиматься в комок» [10].

Нетрадиционное сочетание духовного и светского компонентов в творчестве западно-европейских композиторов, продолживших творческие искания Форе в направлении контрадикций и новаторства проявилось в художественно-эстетическом проявлении этого поиска, получившем название «космической сокровенности».

В композиторском творчестве осуществляется создание смыслов и истин, которые рассматриваются как одна из форм проявления прекрасного. Семантически нагруженный эстетизм становится, таким образом, новым творческим ориентиром.

Для западно-европейских композиторов становится также характерным обращение к символизму, способствующему созданию синтеза древности и современности. Символизм в творчестве Форе, отражает свободу манеры самовыражения, а также освещает противоборствующие течения в композиторском искусстве Франции на рубеже XIX — XX веков.

Обращение к символизму позволяет Форе заново переосмыслить античное искусство с последующим выходом к монументальности, но уже на античной основе.

Именно в эпоху символизма важной особенностью было то, что контрапункт фонового подтекста в эстетике символизма насквозь антиномичен [12]. Это обозначает, что антиномией в музыкальном искусстве Форе является психологический фактор влияющий на конкретный созданный образ сознания, но прошедший интерференцию возникшими символами подсознания. Следует выделить определение антиномии крупнейшего исследователя жизни и творчества Габриэля Форе С. М. Сигитова: «антиномия художественных категорий образуется от раздробления целостного художественного слоя до дискурсивного уровня или же она (антиномия) концентрирует дискурсию в необратимую целостность» [11, с. 9].

Габриэль Форе в своем творчестве широко использовал фольклор, творчески его перерабатывая до уровня музыкальной изысканности. Исследователи творчества Форе отмечают, что его импрессионизм включал в себя «модальную изменчивость (вариативность), гармоническую красочность и полифоническую свободу музыкального языка» [1;6]. Ему также присущи «артикуляционная и полиритмическая раскованность и гибкость в построении фраз, редложений и всего композиционного целого» [13].

Форе вводит полиладовую систему, элементы атональности в свое творчество, которые затем получили развитие у многих выдающихся композиторов XX века. Характерны также ритмическая зыбкость, неустойчивость [15].

Также как А. Скрябин и «нововенцы» творчество Габриэля Форе совершило эволюцию от классических и романтических гармоний через барочность, интерес к ренессансной эстетике к полифоничности и гетерофонности.

Результаты

Временная шкала в развитии музыкального искусства в результате заменяется «пространственной осью одновременностей». Присутствует также своеобразное сочетание декаденства и модернизма, которым отмечено творчество многих западно-европейских композиторов и в конце концов формируются четыре основных направления композиторского искусства: фольклоризм, импрессионизм, экспрессионизм, неоклассицизм.

Наиболее обобщенную характеристику нового композиторского искусства его исследователи формулируют со ссылкой на Стравинского как движение вперед вглубь веков. В конечном счете начинает меняться и предназначение музыки в обществе, которая теперь не столько претендует на изменение мира и людей, сколько на выполнение роли своеобразного утешителя всех, испытывающих растерянность и одиночество в усложнившемся социуме.

ЛИТЕРАТУРА

1. Анохина С. В. Полистилистика как проявление постмодернизма в музыке // Теория и практика общественного развития. 2009. № 1. С. 107–110.
2. Блок А. А. Собрание сочинений: В 12 т. Т. 8. М.— Л. 1936. С. 59.
3. Быков В. И. Новаторские черты фортепианного творчества Дебюсси // Дебюсси и музыка XX века: Сборник статей. Л. 1983. С. 137–173.
4. Дебюсси К. Статьи, рецензии, беседы / Вступит. статья Ю. Кремлева. М.— Л. 1964. 279 с.
5. Денисов Э. В. О некоторых особенностях композиционной техники Клода Дебюсси // Современная музыка и проблемы эволюции композиторской техники. М.: Сов. композитор. 1986. С. 90–111.
6. Курасова Т. М. Эстетика музыкального фольклора в творчестве европейских композиторов первой половины XX века // Вестник МГУКИ. 2009. № 6. С. 118–122.
7. Лонг М. За Роялем с Дебюсси / пер. С фр. Ж. Грушанской. М.: Сов. композитор. 1985. С. 117–118.
8. Лосев А. Ф. Исторический смысл эстетического мировоззрения Рихарда Вагнера // Рихард Вагнер: Избранные работы. Сост. и коммент. И. А. Барсовой и С. А. Ошерова. Вступит. статья А. Ф. Лосева. М., «Искусство». 1978. С. 8–9.
9. Назайкинский Е. В. Стиль и жанр в музыке: учебное пособие. / М.: ВЛАДОС. 2003. 248 с.
10. Пуленк Ф. Я и мои друзья / Вступ. статья и общая редакция Г. Филленко. М.: Музыка. 1977. С. 50.
11. Сигитов, С. М. Антиномичность художественных категорий в музыке // Монографические очерки по философии музыки. Флоренский. Лосев. Яворский. Асафьев. Поиски новых художественных категорий музыки XX века. СПб. 2001. С. 9.
12. Сигитов, С. М. Творчество Габриэля Форе в историко-культурном контексте европейской музыки XIX и XX веков: автореф. дис. доктора искусствоведения: 17.00.02 / Сигитов Сергей Михайлович. СПб. 2007. 47 с.
13. Сигитов С. М. Сокровенное искусство Габриэля Форе и творческие искания XX века // Известия РГПУ им. А. И. Герцена. 2007. № 34. С. 109–122.
14. Ушаков Д. Ф. Форма: консонанс/диссонанс (на примере прелюдий Дебюсси «Дельфийские танцовщицы» и «Паруса») // Вестник СПбГУ. Сер. 15. 2014. № 1. С. 14–29.
15. Фэвр-дюпегр А. Пастернаковская «Баллада» 1916 года: импровизация в поисках подходящей формы // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. 2012. № 1. С. 180–193.
16. Шитикова Р. Г. Эволюция сонатной идеи в камерном инструментальном творчестве композиторов нововенской школы // известия РГПУ им. А. И. Герцена. 2012. № 153–1. С. 58–69.
17. Ferguson D. Piano Music of Six Great Composers / N.Y. 1947. P. 319.
18. Machlis J. Introduction to contemporary music / N.Y. 1961. P. 127.
19. Myers R. Modern French music from Faure to Boulez / N.Y.— Washington. 1971. P. 94.
20. Schonberg H. The Great Pianists / N.Y. 1963. P. 389.