

Букреев В.А. ©

**ТЕНДЕНЦИИ РАЗВИТИЯ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ
в XX веке**

*Государственный джазовый оркестр имени О. Лундстрема,
Москва, Россия, wbukreev@yandex.ru*

Аннотация. В статье рассматривается проблема «музыкальной интеграции», которая становится одной из главных и глобальных проблем со второй половины XX в. Политика, наука, культура, практически все области духовной деятельности дают не только образцы новых форм и институтов, но и представляют материал для своего рода «метафилософии единства».

Цель данной статьи – выявить тенденции, существующие в музыкальной культуре, которые связаны с процессом смешения, сплавления, органичного соединения различных элементов разнородных музыкальных традиций, стилей, направлений и жанров.

Ключевые слова: музыкальная культура XX в.; фри-джаз; джаз; новая волна; музыка Индии; афроамериканская культура; постмодернизм; совмещение временных планов; взаимосвязь науки и искусства; культурное наследие; Джозеф Шиллингер; Рави Шанкар; Хайнет Геббельс; Альфред Гарт; Ханс Эйслер; Майкл Найман; Луи Андриессен; Терри Райли; Church of Atrax; Agatation Free; Deep Purple; Yes; Emmerson, Lake & Palmer; «Арсенал».

Поступила: 29.05.20

Принята к печати: 12.06.20

Bukreev V.A.

Trends in the development of musical culture in the 20 th century

*State Jazz Orchestra named after O. Lundstrom,
Moscow, Russia, wbukreev@yandex.ru*

Abstract. The problem is considered in the article is «musical integration», which has been one of the main and global problems since the second half of the twentieth century. Politics, science, culture, practically all areas of spiritual activity not only provide examples of new forms and institutions, but also present material for a kind of «metaphilosophy of unity».

The aim of this article is to reveal the tendencies existing in musical culture, which are connected with the process of mixing, fusion, organic connection of different elements of various musical traditions, styles, directions and genres.

Keywords: Musical Culture of the XX Century; Free-Jazz; Jazz; New Wave; Music of India; Afro-American Culture; Postmodernism; Combination of Time Plans; Interaction of Science and Art; Cultural Heritage; Joseph Schillinger; Ravi Shankar; Heinet Goebbels; Alfred Gart; Hans Eisler; Michael Nyman; Louis Andriessen; Terry Riley; Church of Autrax; Agitation Free; Deep Purple; Yes; Emmerson, Lake & Palmer; Arsenal.

Received: 29.05.20

Accepted: 12.06.20

Музыкальная культура XX в. характеризуется небывалым разнообразием стилей, направлений, жанров, этнических традиций. Так, например, сегодня фольклор рассматривается не как предмет для стилизации, а как самостоятельная система со своими канонами, вне отрыва от сферы бытования. Музыканты стремятся «охватить» звучание мелодий в этих сферах, в их первозданном выражении, без нивелирующей обработки под стандарты какой-либо системы европейской профессиональной музыки [Автономова, 1993, с. 47]. Возрождается интерес ко многим архаичным формам в их самобытности и неповто-

римости. На смену стилизации как метода работы с жанровыми моделями иных эпох приходит их адаптация и преобразование.

В рамках композиторских техник очень значимыми становятся непосредственные межличностные контакты с музыкантами – представителями других культур. Так, например, Филип Гласс – американский композитор, один из наиболее влиятельных музыкантов второй половины XX в., после совместной работы с Рави Шанкаром, индийским исполнителем-виртуозом игры на ситаре, начинает изучать особенности ритмической структуры и становится поклонником тибетского буддизма. С ритмическими циклами, аналогичными индийским «tala», работает в своих композициях Терренс Митчелл Райли – американский композитор и музыкант, творчество которого относят к минимализму. Музыкальный материал он сочиняет, находясь под влиянием своего учителя – индийского классического певца Пран Натха. Стив Райх – американский композитор, один из первых авторов музыки в технике минимализма, кроме индийской музыки, изучал балинезийский гамелан. Майкл Лоуренс Найман – британский композитор-минималист, музыкальный критик и теоретик, опирается на традиции европейской музыкальной культуры. Луи Андриссен – нидерландский композитор, историк и теоретик музыки, соединяет текстуру и развитие, характерные для европейского модернизма, с элементами неакадемических направлений, а именно рок и поп-музыки.

Ряд исследователей связывают процесс взаимопроникновения, синтеза культур с общими тенденциями эпохи постмодернизма. Так, некоторые ученые утверждают, что для постмодернистского этапа характерно сглаживание противоположности между «высокой» авангардистской культурой и «массовой» [Гулыга, 1988, с. 85]. В качестве примеров приводится творчество немецких композиторов Хайнета Геббельса и Альфреда Гарта, которые в своих произведениях используют элементы фри-джаза, новой волны и музыки Ханса Эйслера [там же]. В творческом наследии вышеупомянутых минималистов один из ярких примеров – произведение Терренса Митчелла Райли Church of Auroa, созданное совместно с рок-музыкантом Джоном Кейлом, которое входило в репертуар группы Agitation Free.

В музыкальной культуре неакадемического направления Джон Маклафлин синтезирует в своем творчестве джаз-рок традиции с эле-

ментами музыки Индии; саксофонист Стэн Гетц вводит в традиционный жанровый обиход латиноамериканские босанову и самбу. В Европе Ян Гарбарек наполняет свои композиции элементами норвежского фольклора, синтезируя их с джазовыми и рок-идиомами. К классике и фольклору обращаются в своем творчестве многие рок-музыканты. Так, диалоги с симфонической и камерной музыкой установились еще в творчестве The Beatles посредством включения группы струнных, духовых и ударных академических инструментов в записи песен Yesterday, I Love You More, All You Need Is Love и др. Знаменательным был эксперимент хард-рок-группы Deep Purple и Королевского филармонического оркестра, которые исполнили трехчастное произведение для столь необычного состава с музыкой Джона Лорда и словами Яна Гилана. Эти примеры могут служить доказательством открытости, контактности рок- и поп-музыкантов, которые используют в своем творчестве традиции академической композиторской школы.

В эти же годы в европейском роке наблюдается тенденция переключения внимания с американской (афроамериканской) культуры, являющейся фундаментом рок-музыки, на европейскую. Так, например, пианист группы Yes Рик Уэйкмэн обращается в своих композициях к музыке средневековой Англии. Рок-музыканты группы Yes использовали известные классические, а также барочные произведения, предлагая их оригинальные инструментальные трактовки. Музыкантам этой группы удалось «приспособить» к готовым «шлягерам» академической музыки ритмику рока, часто с линией бас-гитары, а также упростить общую структуру пьесы.

Особой популярностью пользовались эксперименты рок-группы Emerson, Lake & Palmer, которые отличались более глубоким прочтением исходного материала и его оригинальным переосмыслением, зачастую с органичным добавлением импровизационных частей. В центре внимания были произведения Баха, Мусоргского, Бартока и других композиторов. Не прошли мимо классики и музыканты таких групп, как Yes, Pink Floyd, King Krimson, Gentle Giant и других. В России легендарная группа «Арсенал» под руководством Алексея Козлова в творческих поисках обращается к элементам музыки Востока,

русского классического наследия, афроамериканской фанк-музыки, рока и свободно использует их.

И это лишь несколько примеров набравшей к концу столетия тенденции межкультурной коммуникации и интеграции. Всё это происходит на фоне бурных преобразований, типичных для уходящего технократического века. Ключевым для современной музыкальной культуры становится совмещение разнородных тенденций в стилистическом, жанровом планах, в языковой среде, в организации пространственно-временного континуума. Главными особенностями последнего становятся оппозиции: мощный динамизм / статика, сверхнасыщенность / разреженность, принципы множественности времени: его многомерность и дифференцированность с ориентацией на «незавершенное настоящее».

Совмещение нескольких временных планов – характерная особенность культуры нашего столетия. И здесь можно усмотреть связь с известным кинематографическим принципом монтажности. Если в эпоху барокко мир представлялся в виде театра, где человек – марионетка, то в XX в. на сцене в постоянном движении находятся тысячи актеров, появляющихся и исчезающих, одновременно декламирующих свои тексты (подчас на разных языках), обменивающихся ролями, судьбами... Нетрудно заметить, насколько огромны размеры «пропасти, отделяющей уравновешенный и упорядоченный мир музыки XVIII–XIX вв., от необычайного и эксцентричного звукового космоса нашего столетия» [Исакова, 1998, с. 9].

Какой бы самостоятельной, самодостаточной ни казалась та или иная музыкальная система, с каким бы пафосом не заявляла о своей самобытности, она, будучи открытой системой, всегда предполагает возможности преобразований и, прежде всего, за счет синтеза с элементами иных систем.

Процесс интегрирования происходит постоянно. Он характерен для всех времен и практически для всех национальных культур. Рождение многих оригинальных художественных феноменов и даже целых направлений произошло благодаря этому процессу. В силу коммуникативной функции музыки невозможно обособленное существование музыкальных явлений, они находятся в постоянном соприкосновении, взаимодействии, обогащении.

Этому способствуют достижения, связанные с научно-техническим прогрессом. Они позволяют распространять образцы всех видов, стилей, направлений мировой музыкальной культуры, от академической до фольклорной, музыки разных стран и народов в огромных слушательских аудиториях. Сегодня стало возможным знакомство с музыкой, религией, культурой народов и национальных общностей разных материков при помощи аудио- и видеозаписи, телевидения, компакт-дисков и т.д.

Время от времени с определенной периодичностью в музыкальной культуре Европы происходили и происходят «вспышки» интереса к культурам других стран, народов и собственному фольклору. Музыканты черпают свежие идеи, обращаясь к достоянию различных культурных традиций. «В истории музыки не раз возникали фазы радикальных мутаций, приводившие к жанрово-стилевому размежеванию, конфронтации. <...> Вместе с тем эти поляризационные тенденции, доведенные до состояния критического, вызывали всегда потребность в обратном движении – к интегрированию, к гармонии» [Ивашкин, 1991, с. 49]. На самом деле процесс интеграции разнородных элементов, включение однотипных явлений в музыкальную культуру по принципам матрешки, наслоения, нанизывания характерен не только для академических направлений. Он отвечает потребностям культуры в целом.

Не секрет, что именно переломные вехи привносят новые идеи и образы, переворачивающие устоявшиеся представления, дают развитие как сфере искусства, так и науке. Новые открытия, как внезапный свет, ярко вспыхивают и впоследствии, до полного затухания, скорее, растворения, играют бликами на гранях кристалла – традиций прошлого, в один момент становясь такой же частью этого прошлого. Процесс бесконечен и в бесконечности таит главную ценность – само существование культуры, ее жизнь. Культура беспредельно многообразна в своих проявлениях. Представить ее можно не как единую линию чередования подъемов и спадов, а как многоуровневый, живой механизм с единовременным, синхронным сосуществованием на разных высотах.

Изменились, расширились и обогатились подходы музыковедов к анализу современного искусства. Как правило, теперь произведения

рассматриваются в контексте эпохи, традиций, стиля, жанра и пр. Всё чаще встречаются исследования, построенные на приемах изучения текста в тексте, интертекста, особенно при анализе произведений второй половины XX в.

Благодаря расширению музыкального пространства музыковедение как наука продвинулось далеко вперед в осмыслении музыкального искусства прошлого и настоящего, расширении «понятийного аппарата», попытках объяснить все те процессы, которые характерны для наступившей эпохи.

Невозможно отрицать связь между событиями в окружающем мире и их проекцией на искусство. Об этом, в частности, пишет Ц. Когоутек: «Новому содержанию отвечают новые, логически развивающиеся формы музыкального» [Когоутек, 1976, с. 26]. И продолжает: «...Даже в самых смелых экспериментах, проводимых как будто с целью уничтожить какие бы то ни было традиции, можно найти пусть замаскированные, но всегда логические связи с процессом общественного развития» [там же].

Не только на музыку, но и на все искусство XX в. колоссальное воздействие оказали достижения науки. Некоторыми учеными выдвигаются теории возможного взаимодействия и взаимодополнения наук и искусства, их синтеза. Так, например, Джозеф Шиллингер провозгласил теорию рационализации принципов искусства. Согласно его теории математической основы искусства, любому параметру композиции (и не только музыкальной) можно найти математическое определение и, следуя определенной системе, сочинять в любом жанре, виде искусства [Schillinger, 1946].

Существуют тенденции проведения параллелей между науками и искусством, вплоть до механического перенесения научных понятий в музыкальные определения. Однако выдающийся ученый Альберт Эйнштейн отрицал тождество наук и музыкального искусства. Он отмечал, что исследования в области физики и музыка «различны» по происхождению, но связаны между собой единством цели – стремлением выразить неизвестное. Их реакции различны, но они дополняют друг друга [Кисунько, 1979, с. 276].

С достижениями и адаптацией открытий и изобретений науки, а также новым восприятием окружающего мира изменяется облик того,

что принято называть «музыкальным материалом». Помимо традиционных звуков акустических инструментов, он включает в себя звуки электронных инструментов, шумы, тишину, разного рода препарацию и т.д. Более того, новые технологии влияют на композиторский процесс: в современной музыкальной культуре активно осваиваются возможности применения электронных и акустических систем в сочинении, исполнении и записи произведений.

Внимание к объектам других культур часто проявляется как реакция на чрезмерное увлечение всякого рода технологическими приемами (сериализм, алеаторика в академической музыке, авангард, свободный стиль (free) в джазе). Знаменательны в этом отношении 60-е годы XX в., когда увлечение авангардной эстетикой «в своем предельном выражении» привело «к максимальному уподоблению музыкального творчества научно-технической деятельности, акцентируя моменты интеллектуального конструирования и технического преобразования звуковой материи» [Конен, 1975, с. 97].

За периодом авангардистских экспериментов последовал ряд кардинальных изменений, следствием которых стали новые интенсивные процессы в развитии музыки. Так, например, М. Лобанова пишет, что в последние годы «кризис основных концепций повлек за собой интерес к взаимодействию традиционного и новаторского в культуре... возросла полифонизация сознания, был провозглашен возврат к “новой простоте” и тональности, возникли импульсы к соединению “чужого” и слова... обострилась проблема культурной коммуникации, диалогического мышления» [Лобанова, 1990, с. 111]. Эпоха, вобравшая в себя эти веяния и воплотившая новые творческие поиски художников, вошла в историю современной культуры как эпоха постмодернизма.

Понятие «постмодернизм» нашло широкое употребление в отечественной философии и культурологии в течение последних двух десятилетий. До сих пор ведутся споры о трактовке этого термина. Постмодернизм рассматривается, во-первых, при сопоставлении с художественным авангардом, как течение, сменяющее модернистские тенденции во все эпохи развития культуры, во-вторых, как направление (тенденция) непосредственно в контексте культурной ситуации конца XX в. По мнению некоторых исследователей, постмодернизм начина-

ется там, где споры и противостояния между приверженцами традиций и новаторами достигают апогея и постепенно сменяются осознанием права на необходимое существование и тех и других [Матвеев, 1986].

Таким образом, постмодернизм сопутствует тенденциям понимания плюрализма культуры. Однако если в прежние времена такое понимание было доступно одиночкам, то в конце XX в. «...все хотят стать постмодернистами... Постмодернизм включает в себя все эпохи» [Постмодернизм и культура, 1991, с. 14].

Действительно, барокко своего рода авангард по отношению к Возрождению, а рококо – постмодернизм по отношению к барокко. Классицизм представляется авангардом к барокко, а веймарский классицизм – постмодернизмом к нему. Романтизм – авангардистская реакция на классицизм, а французский «Парнас» – его постмодернизм. Отрицание романтизма – реализм, а натурализм – постмодернистская реакция на него. Далее следуют символизм и акмеизм, их сменяет футуризм, а футуризм с сюрреализмом уступают место соцреализму и постмодерну [Постмодернизм ..., 1993].

Здесь и возникает противоречие: постмодернизм выступает в двух ипостасях – как категория метаисторическая и как важнейшая тенденция (направление) культуры конца XX в. (в частности, как реакция на авангардистские, художественные веяния контркультуры 1960–1970-х годов). Одно из главных отличий модернизма от постмодернизма заключается в отношении к прошлому, к традициям. Если творчество авангардистов строится в основном на отрицании канонов, на понимании прошлого лишь как предпосылки настоящего, то для постмодерна прошлое – неотъемлемая составная часть, «слияние того, что есть, и того, что было» [Савенко, 1983, с. 157].

Постмодернизм как метаисторическая категория – тот «шаг назад», который следует за «двумя шагами вперед» авангарда, позволяя осмыслить новое и объяснить его на языке уже привычного по ценностям прошлого и настоящего. По мнению М.Е. Тараканова, авангардизм «являет собой неведомую дотолу форму интеллектуальной деятельности, отражающую реальность новейшей технической цивилизации нашего века...» [Тараканов, 1982, с. 46]. Напротив, постмодернизм настолько перенасыщен экспериментами и усовер-

пешествованиями, что появляется ощущение конца поисков: открыть ничего нового уже нельзя, а впереди ничего больше нет («конец философии», «конец джаза»).

В XX в. изменяется понятие «произведение искусства», которое, «становясь моделью мира, природы, погружает нас в глубину вневременного контекста», более того, оно воспринимается не только как традиционное, завершенное, но и принимает обличие «события», «открытой формы» [Цукер, 1994, с. 19]. В произведении современного искусства можно создать новые художественные миры, новую Вселенную, новое мироздание.

Современные музыканты в своем творчестве не только отталкиваются от традиций, накопленных веками человечеством, но и стремятся с ними порвать, в отчаянии пытаясь найти иные музыкальные средства воплощения нового содержания. Временами отрицается не только все музыкальное прошлое, но и возникает непонимание, неприятие существующего настоящего.

Музыкальной культуре XX в. свойственны парадоксы, которые стимулируют искать новые принципы, формы, структуры, гармонии, новые жанры, возможности инструментовки и параллельно возрождать старые традиции, противопоставляя или адаптируя их к современным требованиям искусства. Такой же парадокс заключается, с одной стороны, в стремлении музыкального искусства автономизироваться, выйти из-под воздействия литературы, сценических искусств и т.д., с другой – в проявлении интереса к синтезу искусств.

Список литературы

Автономова Н.С. Возвращаясь к азам // Вопросы философии. – М., 1993. – № 3. – С. 17–22.

Гулыга А.В. Что такое постсовременность // Вопросы философии. – М., 1988. – № 12. – С. 147–162.

Ивашкин А. Чарльз Айвз и музыка XX века. – М.: Педагогика, 1991. – 463 с.

Исакова С.З. «Неклассическое» звуковое пространство: музыкальная композиция начала XX века в контексте идей времени: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. – М.: Музыка, 1998. – 25 с.

Кисунько В. Альберт Эйнштейн и гуманитарные аспекты естественно-научного знания // Искусство и точные науки. – М.: Искусство, 1979. – С. 246–294.

- Когоутек И. Техника композиции в музыке XX века: пер. с чешского. – М.: Музыка, 1976. – 367 с.
- Конен В.Дж. Этюды о зарубежной музыке. – М.: Музыка, 1975. – 479 с.
- Лобанова М. Музыкальный стиль и жанр: история и современность. – М.: Музыка, 1990. – 312 с.
- Матвеев В.С. Эволюция музыкального «авангарда»: от элитарной к «массовой культуре»: дис. ... канд. филос. наук: 09.00.04 – Утв. 28.10.87, – М.: Прогресс, 1986. – 197 с.
- Постмодернизм и культура: сборник статей / ред. Шапинская Е.Н. – М.: Прогресс, 1991. – 137 с.
- Постмодернизм и культура (материалы круглого стола) // Вопросы философии. – М., 1993. – № 3. – С. 9–23.
- Савенко С. Проблема индивидуального стиля в музыке поставангарда // Кризис буржуазной культуры и музыка. – Л.: Музыка, 1983. – С. 96–162.
- Тараканов М.Е. Традиции и новаторство в современной советской музыке // Проблемы традиций и новаторства в современной музыке: сб. ст. / сост. А.М. Гольцман. – М.: Советский композитор, 1982. – С. 30–51.
- Цукер А.М. Жанрово-стилевые взаимодействия академической и массовой музыки. Возможности. Пути. Перспективы // Стилевые искания в музыке 70–80-х годов XX века: сб. ст. / Рост. гос. консерватория им. С.В. Рахманинова; сост. и науч. ред. Е.Г. Шевляков. – Ростов-на-Дону: РГК, 1994. – С. 11–53.
- Schillinger J. The Schillinger Sistem of Musical Composition / Eds. L. Dowling and A. Shaw. – New York: Greenwood Publishing Group, 1946. – 267 p.

References

- Avtonomova, N.S. (1993). *Vozvrashchayas' k azam*. In *Vopr. filosofii*, (3), 17–22.
- Gulyga, A.V. (1988). *Что takoe postsovremennost'*. In *Vopr. filosofii*, (12), 147–162.
- Ivashkin, A. (1991). *Charl'z Ajvz i muzyka XX veka*. Moscow: Pedagogika.
- Isakova, S.Z. (1998). *«Neklassicheskoe» zvukovoe prostranstvo: muzykal'naya kompoziciya nachala XX veka v kontekste idej vremeni*. *Avtoref. Diss. ... kand. Iskusstvovedeniya*. Moscow: Muzyka.
- Kisun'ko, V. (1979). *Al'bert Ejnshtejн i gumanitarnye aspekty estestvenno-nauchnogo znaniya*. In *Iskusstvo i tochnye nauki*, (pp. 246–294).
- Kogoutek, C. (1976). *Tekhnika kompozicii v muzyke XX veka* (transl. s cheshskogo). Moscow: Muzyka.
- Konen, V. (1975). *Dzh. etyudy o zarubezhnoj muzyke*. Moscow: Muzyka.
- Lobanova, M. (1990). *Muzykal'nyj stil' i zhanr: istoriya i sovremennost'*. Moscow: Muzyka.
- Matveev, V.S. (1986). *Evolyuciya muzykal'nogo «avangarda»: ot elitarnoj k «massovoj kul'ture»*. *Diss. ...kand. filos. nauk: 09.00.04 – Utv. 28.10.87*. Moscow: Progress.
- Shapinskaya, E.N. (ed.) (1991). *Postmodernizm i kul'tura. Sbornik statej*. Moscow: Progress.

Postmodernizm i kul'tura (Materialy «kruglogo stola») (1993). In *Vopr. filosofii*, (3), 9–23.

Savenko, S. (1983). Problema individual'nogo stilya v muzyke postavangarda. In *Krizis burzhuaznoj kul'tury i muzyka*, (pp. 96–162). Leningrad: Muzyka.

Tarakanov, M.E. (1982). Tradicii i novatorstvo v sovremennoj sovetской muzyke. In *Problemy tradicij i novatorstva v sovremennoj muzyke. Sb. st.* (A.M. Gol'cman comp.), (pp. 30–51). Moscow: Sov. kompozitor.

Cuker, A.M. (1994). Zhanrovo-stilevye vzaimodejstviya akademicheskoy i massovoj muzyki. Vozmozhnosti. Puti. Perspektivy. In *Stilevye iskanija v muzyke 70-h – 80-h godov XX veka. Sb. st.* (E.G. Shevlyakov comp. & ed.; Rost. gos. konservatoriya im. S.V. Rahmaninova), (pp. 11–53). Rostov-na-Donu: RGK.

Schillinger, Joseph. (1946). *The Schillinger Sistem of Musical Composition*, (L. Dowling & A. Shaw eds.). New York: Greenwood Publishing Group.