

Н. С. ГУЛЯНИЦКАЯ

МУЗЫКАЛЬНАЯ КОМПОЗИЦИЯ:
МОДЕРНИЗМ, ПОСТМОДЕРНИЗМ

ИСТОРИЯ, ТЕОРИЯ, ПРАКТИКА



ЯЗЫКИ СЛАВЯНСКОЙ КУЛЬТУРЫ
МОСКВА 2014

УДК 78
ББК 85.31
Г 94



*Издание подготовлено при финансовой поддержке
Российского гуманитарного научного фонда (РГНФ)
Проект № 14-04-16038*

Гуляницкая Н. С.

Г 94 Музыкальная композиция: модернизм, постмодернизм
(история, теория, практика) — М.: Языки славянской культуры,
2014. — 368 с.

ISBN 978-5-9905762-7-8

Актуальность издания определяется, прежде всего, предметом и проблемой исследования — современная отечественная музыкальная культура последнего полувека (1960—2013). Представленная разными направлениями и тенденциями — от «мейнстрима» до традиционных, она образует множественных объект, охватывающий творчество известных отечественных композиторов.

Важный аспект исследования — поиск методологического подхода к анализу формы-содержания произведений, к интерпретации техники композиции, применяемой современными авторами.

В культурной ситуации, когда меняется темп установок, программ, манифестов и пр. концептуальных документов, важно услышать слово композитора, как комментарий, толкующий замысел и технику сочинений.

Труд может быть востребован, по крайней мере, в двух направлениях — как когнитивное издание, допускающие дальнейшие научные шаги в намеченных направлениях; как учебно-педагогический материал, необходимый в связи программами музыкальных вузов, новым законом об образовании.

Автор издания, Наталия Сергеевна Гуляницкая, — доктор искусствоведения, профессор кафедры теории музыки РАМ им. Гнесиных, известный рядом монографий — «Методы науки о музыке» (2009), «Русская музыка: становление тональной система XI—XX вв.» (2005), «Поэтика музыкальной композиции: теоретические аспекты русской духовной музыки XX века» (2002) и др.

ББК 85.31

ISBN 978-5-9905762-7-8

© Издательство «Языки славянской культуры», 2014
© Гуляницкая Н. С., 2014



ОГЛАВЛЕНИЕ



<i>Предисловие</i>	5
Очерк 1. О структурализме в музыке	15
Очерк 2. О постструктурализме в музыке	37
Очерк 3. О минимализме в музыке	59
Очерк 4. О концептуализме в музыке	85
Очерк 5. «Неклассическая классика» в музыке	111
Очерк 6. «Классическая классика» в музыке	135
Очерк 7. Духовная музыка современных композиторов	155
<i>Послесловие</i>	185
Приложения	
Приложение-1 : Нотные иллюстрации	189
Приложение-2: «Звуки и буквы» (очерк)	359

*Автор монографии приносит глубокую
благодарность всем композиторам, предо-
ставившим материалы для исследования.
Без них осуществление этого исследова-
ния стало бы невозможным.*



ПРЕДИСЛОВИЕ



Мы будем рассматривать феномены музыкального искусства как часть современного «эстетического сознания», претерпевшего существенные трансформации. Радикальные изменения в начале XX в. привели к появлению в середине его «некоего уникального явления в сфере художественно-эстетической культуры — *пост*-культуры, переходного состояния в культуре — от Культуры (с прописной буквы) к какому-то принципиально новому (иному) культурно-цивилизационному уровню, не имеющему аналогов в истории», — констатирует известный ученый с мировым именем В. В. Бычков¹.

«*Пост*-культура» — состояние, охватившее различные виды искусства, актуально и для музыки. В недрах этого «новообразования» наблюдаются «хаотическое движение», «перемешанные феномены», «бессистемная система»² — всевозможные сочетания прошлого и настоящего, традиционного и современного. Эстетическое восприятие происходящего в искусстве также неоднородно — от охотного признания до полного неприятия. Об этом пишут мыслители от музыки, толкующие как о глобальном кризисе и конце «времени композиторов», так и о возрождении духовности и развитии достижений в этой области. Иными словами, музыкальная *пост*-культура, или *пост*-практика, толкуется по-разному: то как процесс распада традиционных ценностей, то как поиск «новой реальности». Мы не будем внедряться в область философско-социальных определений, хотя и осознаем значимость до-

¹ Бычков В. Эстетика. М., 2011. С. 308.

² «Сегодня *пост*-культура — бессистемная система малых и больших сдвигов, смещений всего и вся в сознании, в психических состояниях, в смысловых полях и арт-энергетике» (Бычков В. Эстетика. М., 2006. С. 373).



статочны четких дефиниций. Нам хотелось бы присмотреться к самим музыкальным феноменам, к т. н. актуальной музыке, включающей не только «мейнстрим», но и явления, реально существующие в музыкальном пространстве и востребованные современным обществом.

Концепт «композиция» толкуется нами скорее широко, чем узко, — с учетом тех коннотаций, при которых композицией может называться и отдельное произведение, и конкретная структура музыкального объекта, и сам процесс сочинения. Это понятие не сводится лишь к «технике композиции», плану выражения, а включает в себя, что весьма важно, и план содержания. Из практики XX в. известно, например: разные музыкальные техники могут использоваться при сходном содержании; одинаковые — при несходном, достаточно различном. Так, один и тот же «вечный сюжет» может получить разное техническое воплощение: «Прометей» (поэма огня) Скрябина, и «Прометей» (трагедия слышания) Луиджи Ноно. Или, например, «Das Augenlicht» Веберна и «Свидетель из Варшавы» Шенберга — произведения на различные темы, — выполнены в одинаковой «технике» (а именно серийной), индивидуализированной, в стилевом отношении.

Композиция как «готовый продукт» творчества тяготеет к тому, что именуется *произведением*, когда подчеркивается художественная «истинность», духовная сущность создания. Так, Василий Кандинский, называя свои абстрактные картины «композициями», писал: «Истинное произведение искусства возникает таинственным, загадочным, мистическим образом “из художника”. Отделившись от него, оно получает самостоятельную жизнь, становится личностью, самостоятельным, духовно дышащим субъектом, ведущим также и материально реальную жизнь; оно является существом»³. С неизбежностью возникает вопрос: является ли современная композиция (= произведение) таким «существом»?²

В начале XX в. термин *composition* для своих музыкальных сочинений применял Николай Рославец, а в конце его — Виктор Екимовский. Последний, пронумеровав весь каталог своих «композиций», провозгласил принцип создания «новых творений»: «Каждое из них должно обладать новой и оригинальной конструктивной идеей, основанной, по возможности, на экспериментальных средствах»⁴. Однако Владимир Мартынов ему резко возразил на это: «Мне кажется, что то, что делает Екимовский, не является “новым во всех мыслимых отно-

³ Кандинский В. О духовном в искусстве. <http://lib.ru/CULTURE/KANDINSKY>

⁴ Екимовский В. Автомонография. М., 2008.



шениях”, ибо он всего лишь воспроизводит модель создания новизны образца 1960-х гг. прошлого века, а это отнюдь не исчерпывает “всех мыслимых отношений новизны”⁵.

Композиция-произведение несет на себе черты *художественного стиля*, который представляет собой «слияние чувственного образа и абстрактной идеи», единство «деструктурных» и «структурных» моделей, художественную цельность формы и содержания. А. Ф. Лосев, изучив предмет со всех мыслимых сторон, блестяще сформулировал понятие «художественного стиля»: «Стиль выражает собой *художественную мощь* произведения <...> художественное произведение должно браться нами именно во всей своей *полноте*, именно во всей своей *толще*, именно во всей своей *и внутренней и экспрессивной значимости*, именно во всей своей *исторической специфике*»⁶. И еще. «Всякое произведение искусства, как это утверждается многими теоретиками, ни в каком случае не является изолированной единичностью, так как иначе искусство ничем не отличалось бы от самой ординарной и случайной чувственности. *И произведение искусства, и художественный стиль обязательно являются определенной обобщенностью*»⁷. Следовательно, рассматривая художественный стиль — произведения, автора, направления, — необходимо соотнести его с близлежащей категорией, дабы избежать этой изолированной единичности.

⁵ Цит. по: <http://ru.wikipedia.org/wiki/%C5%E...>: Екимовский тем не менее продолжает настаивать на приоритете новизны: «*Я твердо убежден в поставленной перед собой творческой задаче: новое должно быть новым во всех мыслимых отношениях*». В самом деле, как можно совместить его абсолютизацию новизны с заявлением самого же Екимовского о том, что *уже в 1984 году краеугольная установка авангарда на новизну стала терять актуальность*? Следует ли это понимать в том смысле, что производство новизны стало неактуальным? И если это так, то можно ли из этого сделать вывод, что сам Екимовский занимается чем-то неактуальным, то есть второстепенным? <...> Меня же больше занимает его заявление о необходимости «*быть новым во всех мыслимых отношениях*». Мне кажется, что то, что делает Екимовский, *не является* «новым во всех мыслимых отношениях», ибо он всего лишь воспроизводит модель создания новизны образца 1960-х годов прошлого века, а это отнюдь не исчерпывает «всех мыслимых отношений новизны»...

⁶ Лосев А. Ф. Проблема художественного стиля. Киев, 1994. С. 219. (Курсив наш. — Н. Г.)

⁷ Там же. С. 215. (Курсив наш. — Н. Г.)



Отечественные мыслители толковали стиль как совокупность художественных «приемов», внутренне взаимосвязанных и взаимообусловленных, наделенных «эстетической функцией». «В системе приемов, которую мы называем стилем, — писал В. М. Жирмунский, — раскрывается то, что можно назвать условно *духом эпохи* или духом какого-нибудь литературного направления, т. е. его мироощущением»⁸. Так сформировалось представление об иерархической структуре стиля как понятия поэтики, включающего разные уровни стилевой общности — от произведения и авторского письма до стиля школы, направления и эпохи⁹.

Для исследователя важно еще одно различие: «*Стиль и стилистика — это разные понятия ... Стилистика — учение о поэтическом языке. Стиль связан не только с поэтическим языком, но со всеми сторонами поэтического произведения, да и не только поэтического — о стиле можно говорить в любом художественном произведении*»¹⁰, — считает В. М. Жирмунский. Эта проблема продолжает оставаться актуальной не только для литературоведения, но и для сегодняшней музыкальной науки. Хотя о стиле музыкального произведения писали — и не мало — известные советские ученые, современная пост-практика ставит все новые и новые вопросы и не всегда находит на них адекватные ответы.

Всякая ли современная пьеса может подходить под определение «музыкальное произведение»? Имеются в виду разного рода артефакты, которые не есть результат лишь композиторской деятельности или внутренней завершенности процесса. С одной стороны, т. н. открытые формы, а с другой — творения «коллективного автора» (например, ТПО «Композитор»). Современные аудиовизуальные композиции, перформансы с инсталляцией, инструментальные театры, визуальные партитуры — все это требует уточнения с точки зрения эстетического представления. Еще в начале прошлого века остро была

⁸ Жирмунский В. Введение в литературоведение. М., 2004. С. 424—425. (Курсив наш. — Н. Г.)

⁹ См. также: Лихачев Д. Развитие русской литературы X—XVII веков. Л., 1976. В предметно-тематическом указателе под словом «Стиль» значатся производные понятия: «индивидуализация», «стиль первичный», «стиль вторичный», «стиль авторский», «стиль индивидуальный», «стиль эпохи», «великие стили», «стиль языка» и др.

¹⁰ Жирмунский В. Введение в литературоведение. С. 424. (Курсив наш. — Н. Г.)



поставлена проблема «синтеза искусств»¹¹, которая приобретает новые существенные признаки в нынешнем творчестве. Так, мультимедиа проекты Ираиды Юсуповой (совместно с А. Долгиным) — медиа-опера, медиа-балет, медиа-фильм, — этот новый феномен требует эстетико-музыкально-искусствоведческого осознания и определения¹². Для сегодняшней музыки остаются актуальными и такие вопросы, как «чужое слово»/«свое слово», как соотношение в композиции, называемой «своим» произведением, авторского начала и неавторского текста.

Деление искусства XX в., в том числе и музыкального, на *исторические стадии* — насущная проблема, обозначенная в высказываниях отечественных и зарубежных ученых. Это касается и терминологического разнобоя — как в применении сходных понятий в разном значении, так и несходных понятий в одинаковом значении. Одни употребляют слово «авангард» для любого передового движения, а другие — лишь для обозначения одного из периодов; подобное наблюдается и в отношении термина «модерн» («модернизм»), который адресуют и к началу, и к середине XX в. Не ставя задачи рассмотреть, сравнить и оценить их (это специальный аспект), мы попытаемся определить свою позицию в данном вопросе.

Исторический период (пост-1945-е гг.), именуемый как *Модернизм и Постмодернизм*, охватывает более чем полувековую арт-деятельность. Изучая этот период, насыщенный множеством со-

¹¹ *Иванов Вяч.* Чурленис и проблема синтеза искусств // Н. К. Чурленис. Петроград: Изд-во «Аполлона», 1914.

¹² По поводу нового проекта «Амбиент» *Ираида Юсупова* сказала следующее: «Ну, давайте я скажу несколько слов. Это фильм. Это игровой фильм с границами, переходящими жанр медиа-оперы. То есть если спрашивают: “Что это, медиа-опера?”, я отвечаю, что да, медиа-опера, если спрашивают: “Это игровой фильм?”, я отвечаю, что да, игровой фильм. Но на этой работе, вернее, после этой работы, я поняла все-таки, что то, что я говорила о медиа-опера раньше, это, в общем, было неполным определением, потому что меня часто упрекали, что “полно мультимедиа: вот видео под музыку идет, музыка идет под видео, какой-то перформанс параллельный — это же все есть. А почему они не медиа-опера, а вы себя нагло называете медиаоперой?”...» <http://cinefantomclub.ru/?p=1384>. Ираида Юсупова, режиссер, поясняет: «Для меня амбиент — это сакральное Амбиент, духовное искусство. У любого творца есть желание, чтобы духовная жажда других утолялась его произведениями. Как ни пафосно это звучит».

<http://www.lookatme.ru/cities/moscow/events/81063-ambient-v-sine-fantome>



бытий в искусстве, важно помнить о его многосоставности, неоднородности, разнонаправленности. На оси времени сосуществуют феномены традиционные и нетрадиционные — явления, коренящиеся в прошлом, и факты, порывающие с ним. Направляя внимание на новое в музыкальном искусстве, мы далеки от мысли воспринимать новизну как некий фетиш, культивируемый некоторыми современными сообществами.

Музыкальные события, обладая спецификой, вписываются в картину художественного мира XX—XXI вв. — в ее современном философско-эстетическом восприятии. Позволим себе привести большую цитату, обобщенное философско-эстетическое высказывание В. В. Бычкова, касающееся т. н. «хронотипологических» стадий. «Авангард, модернизм, постмодернизм и — параллельно с ними на протяжении всего столетия их антипод — консерватизм — основные. Первые три поддаются, хотя и достаточно условной, хронологизации. Авангард — вся совокупность бунтарских, скандальных, эпатажных, манифестарных, новаторских направлений первой половины века... Модернизм — своего рода академизация и легитимация авангардных находок в художественной сфере середины столетия без бунтарско-скандально-эпатажного задора авангарда. Постмодернизм — начавшаяся тоже где-то в середине столетия своеобразная ироническая калейдоскопическая игра всеми ценностями и феноменами Культуры, включая и авангард с модернизмом, в модусе ностальгической усталости и затухающего эстетизма... Консерватизм — нечто другое... Среди его представителей немало профессиональных мастеров во многих странах западной цивилизации, стремившихся работать в лучших традициях искусств прошлого на сохранение разрушающихся классических ценностей Культуры...»¹³.

Действительна ли эта «связка» авангард-модернизм-постмодернизм в отношении музыкального искусства, может показать только изучение самих музыкальных фактов (как и толкования их, в том числе и композиторами). Так, когда Пендеревского спросили, как он относится к «современному авангарду», он ответил: «Я знаю, что мою раннюю музыку часто относят к авангарду. Наверное, это справедливо, но лишь с одной поправкой: в 50-е авангард был по-настоящему новым, мы открывали нечто неизведанное. А сейчас никакого авангарда не существует, потому что все повторяют избитые ходы, которые мы нашли 50 лет назад.

¹³ Бычков В. Эстетика. М., 2011. С. 317—318.



Сейчас есть просто бесконечное множество музыкальных течений. Все они очень интересные, но никаких инноваций в них нет»¹⁴.

Приступая к изучению музыкальных событий, мы условно прием данное выше стадийное разграничение с неперенными коннотациями в отношении музыкальных феноменов. А то, что названо «консерватизмом» — в его позитивном аспекте (сохранение классических ценностей), — рассматривается нами как существенная часть современной культуры. Музыкальный процесс, может быть, особенно трудно поддается «хронологизации», так как принципы прорастания и порождения нередко плавно и естественно переходят друг в друга. В самом деле, музыкальные проекты пост-60-х гг. есть не столько «академизация» некоторых инноваций, сколько их дальнейшее продвижение в совокупности, переплетении с новыми идеями, подчас не лишенными той же манифестарности. Концептуализм, возникнув как переходное явление в искусстве, в музыке перерастает в т. н. *пост-концептуализм*, учитывающий, по определению В. Мартынова, особенности предшествующего этапа и предлагающий новые решения. Индивидуализация проектов, отражающаяся в стиле и стилистике произведения, приводит в музыке к заметной внутренней периодизации, при которой переходы от одной техники композиции к другой могут носить и плавный, и неплавный характер. В отдельных проявлениях, как уже упоминалось, каждое произведение есть своя техника, сознательно декларируемая автором. Но суть, как известно, не сводится лишь к конструктивным принципам композиции.

Особое значение в изучении современной музыки имеет *методология — метод — методика* (словосочетание принадлежит Ю. С. Степанову). Возникают специфические трудности работы с произведением — его формой-содержанием, его стилем и стилистикой. Понятно, что единого подхода к анализу музыки современных композиторов не существует, а имеющиеся учебники по композиции могут по-разному восприниматься и оцениваться. Примечательны в этом отношении высказывания самих композиторов. В. В. Сильвестров, всемирно известный автор¹⁵, создавший монографию «Дождаться музыки:

¹⁴ <http://izvestia.ru/news/545550#ixzz2Lvx1evWV> (Курсив наш. — Н. Г.)

¹⁵ «Если бы меня попросили назвать имя современного композитора, то первым я произнес бы имя Сильвестрова. Валентин — безусловно, самый интересный композитор современности, даже если большинству дано понять это гораздо позже...»

Арво Пярт — <http://clement.kiev.ua/ru/node/85>



лекции-беседы» (Киев, 2010), говорит: «...Но в XX веке техническая сторона начала преобладать. Многие знаменитые композиторы — Булез, Ксенакис, Лахенман — получили известность благодаря своим методам, то есть своим способом манипуляции со звуком, а не потому, что их произведения кто-то любит и слушает много раз... *Это одна из музыкальных ересей, ее можно назвать методоцентризм: когда метод преобладает над сущностью...* В принципе, методы были и у Баха, и у Бетховена, но их трудно передать. Потому что для того, чтобы им научить, нужно попасть под власть не только музыки, но и духа этих людей, то есть дело тут не в самом методе, а в состоянии духа»¹⁶.

Наша задача — попытаться найти такой метод, при котором был бы задействован двусторонний подход к музыкальному произведению — и сущностный, и конструктивный. Это сложная эстетико-техничко-композиционная процедура подобна «горизонту ожидания», когда при восприятии произведения происходит скрещивание и того, что есть в нем, и того, что видится и слышится нам.

Итак, *структура* предлагаемого текста отражает эти общие установки и, дифференцируя их, складывается как *последование ряда очерков*, выстроенных с относительной ориентацией на историческое время. Однако, имея некий «хронос» в основе, они (очерки) не есть история музыки XX в. в прямом смысле слова. Важно было выделить тот или иной *тип* композиции как некую эстетическую и идейно-техническую общность, развиваемую не только в индивидуальном творчестве композиторов. (Если черты портретности и проскальзывают неизбежно в дискурсах, то это скорее попутные характеристики, чем описание авторского стиля.) *Множественный объект* затрудняет выбор *метода* и *методики* анализа музыкальных феноменов, поэтому в поисках адекватного подхода мы каждый раз стремились найти соответствующий инструмент, сочетая смысловые и рецептивные характеристики, содержательные и композиционные модели.

Структура текста монографии такова:

Предисловие

Очерк-1. О структурализме в музыке

Очерк-2. О постструктурализме в музыке

Очерк-3. О минимализме в музыке

Очерк-4. О концептуализме в музыке

¹⁶ Сильвестров В. О своей книге «Дождаться музыки...»: Introductory words.pdf (Курсив наш. — Н. Г.).



- Очерк-5. «Классическая классика» в музыке
Очерк-6. «Неклассическая классика» в музыке
Очерк-7. Духовная музыка современных композиторов
Послесловие

Текст каждого очерка, вернее содержащаяся в нем информация, есть общий абрис музыкальных фактов, пропущенных сквозь призму эстетических представлений сегодняшнего времени. Музыкальные феномены, обладая специфическими свойствами, воспринимаются как часть общекультурных событий. При множественном объекте мы допускаем возможность расширения предметного поля, включения в него того, что не вошло в жесткий формат текста...

Предполагается постоянный слуховой анализ музыкальных образцов и фиксация аналитических данных по поводу прослушанного материала. (Он, как правило, доступен на дисках, «выложен» на композиторских сайтах и входит в современные программы muscentrum.ru.) Приложение, содержащее некоторые нотные музыкальные образцы, соответствующие «духу времени», — лишь весьма незначительная доля того, что хотелось бы проиллюстрировать. Поэтому желающие имеют повод, проявив инициативу, дополнять этот запас собственным поиском аудио-видео материалов, о которых идет речь в очерках.

Итак, погружаясь в пучину музыкальных событий, чувствуя поддержку современного гуманитарного знания, мы пытаемся изыскивать новые научные категории и подходы, «возникшие на основе авангардно-модернистско-постмодернистского художественно-эстетического опыта XX века»¹⁷.

¹⁷ Бычков В. Эстетика. М., 2011.