

Министерство образования и науки Российской Федерации
ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ
ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
«САРАТОВСКИЙ НАЦИОНАЛЬНЫЙ ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ
ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ ИМЕНИ Н.Г. ЧЕРНЫШЕВСКОГО»

Кафедра философии культуры и культурологии

**Российский музыкальный авангард: жанры культуры
и проблема художественного восприятия**

АВТОРЕФЕРАТ БАКАЛАВРСКОЙ РАБОТЫ

студентки 4 курса 431 группы
направления 51.03.01 «Культурология»
философского факультета
Трушиной Анны Алексеевны

Научный руководитель

д.ф.н., профессор

С.М. Фролова

Зав. кафедрой

зав.каф., д.ф.н., профессор

Е.В. Листвина

Саратов 2017

Облик XX века очень специфичен, это обусловлено новыми, глобальными достижениями в науке и технике, мировыми войнами, сменой общественно-политического строя, а также общим ускорением жизненного темпа. Двадцатое столетие характеризуется научно-техническим прогрессом, который считается уникальным историческим явлением цивилизации. Знания развивались лавинообразно, а уже на основе этих знаний активно совершенствовалась современная техника и технологии, это сопровождалось изменениями мировоззрения, которое становилось материалистическим.

Все вышеперечисленные явления тем или иным образом повлияли на развитие культуры XX столетия. Культура XX века имеет принципиальные отличия от культур всех предыдущих веков, в связи с чем, такими исследователями как С. Хантингтоном, А. Шпенглером, П. Сорокиным, В. Чубаровым, выдвигалась гипотеза о том, что в развитии человеческой цивилизации началась новая эпоха, которая оказала значительное влияние на политическую, экономическую, повседневную, духовную, социокультурную сферы бытия. Конечно, происходившие изменения не могли не затронуть художественное и музыкальное направления.

Неотъемлемой чертой художественного мышления XX столетия были такие явления, как: смешение неоднородных стилей, стремление к синтезу многообразных форм, использование всего опыта, накопленного человечеством в разных областях знания и другие.

Изменения в музыке характеризуются появлением новых направлений, позиционирующих шум и различные немusикальные звуки в качестве равнозначных музыкальным тонам, а иногда даже более значимых, чем последние. Ранее же музыкальной основой всегда являлся имеющий фиксированную высотность (музыкальный) звук.

Актуальность темы исследования. Несмотря на то, что музыкальный авангард – это революционный период развития современной музыки, создавший, благодаря смелому экспериментированию, новые пути художественного развития, прочно обосновавшиеся в современной

музыкальной практике и оказавшие влияние на творчество многих современных композиторов, до настоящего времени, феномен музыкального авангарда остается малоисследованной областью, нуждающейся в тщательной проработке. Многие явления музыкального авангарда требуют обобщения, уточнения периодизации и терминологического аппарата.

Большое количество работ по исследованию авангарда, особенно написанных в период с 1950 по 1980 года, категорически отрицают художественную ценность этого нового направления в музыке, считают его бессодержательным течением искусства XX века. Полагаем, что такое отношение к авангарду является несправедливым. Следует отметить, что благодаря музыкальному авангарду периода 1950-60х годов произошла эволюция художественного восприятия, повлекшая изменение слушательской реакции.

Актуальность выпускной квалификационной работы также заключается в исследовании восприятия музыкального авангарда композиторами, музыковедами и широкой слушательской аудиторией, в обобщении и классификации обширного критического и мемуарного материала по восприятию и пониманию произведений музыкального авангарда.

Также актуальность работы состоит в исследовании различных композиционно-жанровых принципов авангарда в контексте художественного восприятия, в изучении воздействия данного феномена на воспринимающего субъекта, способности слушателя к сотворчеству и понимания им музыкальной идеи сочинения, новых выразительных средств, а также адаптации авангардного языка в художественном сознании.

Степень изученности. Наблюдения по проблеме художественного восприятия авангардной музыки отражены в ряде зарубежных и отечественных трудов, которые были изучены и проанализированы при написании выпускной квалификационной работы. Таковыми явились работы Ю. Давыдова, Э. Денисова, М. Друскина, Д. Житомирского, Т. Зелиньского,

А. Ивашкина, С. Курбатской, О. Леонтьевой, М. Лобановой, В. Матвеева, М. Переверзевой, С. Савенко, С. Саркисян, А. Смирнова, А. Соколова, В. Фёдорова, Ю. Холопова, Т. Цареградской, Т. Чередниченко, Н. Шахназаровой, Г. Шнеерсона и других авторов. Некоторые работы отечественных авторов, написанные в 1950-80е годы, содержат отрицательную оценку музыкального авангарда, но и они оценивались при исследовании как источники, несущие дополнительную, немаловажную информацию о рассматриваемом феномене.

Основой для анализа композиторской мысли о восприятии авангардной музыки послужили мемуары, интервью, выступления и статьи П. Булеза, Д. Кейджа, Я. Ксенакиса, Д. Лигети, Д. Мийо, К. Пендерецкого, И. Стравинского, А. Шёнберга, П. Шеффера, К. Штокхаузена, опубликованные в сборниках «Слово композитора», «Кризис буржуазной культуры и музыка», «XX век. Зарубежная музыка. Очерки и документы», «Современное западное искусство», «Теория и практика современной буржуазной культуры», журналах «Советская музыка» и «Музыкальная Академия», альманахе музыкальной психологии «Nomomusicus» и др. Несомненным подспорьем по вопросам авторского анализа и понимания авангардной музыки стал сборник «Слово композитора» (РАМ им. Гнесиных), включающий переводы работ известных зарубежных композиторов. Из изданий на иностранных языках стоит отметить литературные опусы Я. Ксенакиса, П. Булеза, К. Штокхаузена, А. Шёнберга, труды К. Вёрнера «Новая музыка перед выбором», П. Коллара «Современная музыка», У. Остина «Музыка XX века. От Дебюсси через Стравинского», П. Гриффитса «Краткая история авангардной музыки от Дебюсси к Булезу», воссоздающие панораму музыкального искусства XX столетия, а также журналы «Orchester», «Music Perception».

Среди музыковедческих работ неопределимую роль сыграла книга Ц. Когоутека «Техника композиции в музыке XX века» – фундаментальный свод основных положений по авангардным композиционным методам до

шестидесятих годов прошлого века, являющаяся одним из наиболее масштабных трудов на данную тему. Большое значение для исследования имела монография «Древо музыки» Г. Орлова, охватывающая разнообразный материал о природе взаимоотношений человека и музыкального искусства. Актуальный для выпускной квалификационной работы материал содержит исследование А. Соколова «Музыкальная композиция XX века: диалектика творчества» и его же учебное пособие «Введение в музыкальную композицию XX века», представляющие собой современный взгляд на анализ музыкальных явлений второй половины XX столетия.

Труды «Философия новой музыки», «Введение в социологию музыки. Двенадцать теоретических лекций», «Эстетическая теория» Т. Адорно, повлиявшие на развитие авангардных тенденций, отвечают на целый ряд вопросов, посвященных философским и социологическим проблемам современного искусства.

Из изданий психологического ракурса особо ценной была работа Г. Иванченко «Психология восприятия музыки», освещающая современную проблематику по психологии музыкального восприятия, методам его исследования. Лекции Л. Казанцевой «Содержание музыкального произведения в контексте музыкальной жизни» посвящены особенностям исполнительской и слушательской интерпретации художественного образа.

Цель выпускной квалификационной работы – обобщить достижения музыкального авангарда в композиционно-жанровом аспекте, выявить закономерности воздействия авангардных музыкальных сочинений на слушателей с разным художественным и музыкальным опытом. В соответствии с целью исследования ставятся следующие *задачи*:

1. Терминологические уточнения периодизации и классификации явлений музыкального авангарда XX века.
2. Системная характеристика звукового пространства и дифференциация основных направлений в музыкальном авангарде.
3. Определение парадигмы художественного музыкального

восприятия.

4. Обобщение композиторской и музыковедческой мысли по вопросам художественного восприятия музыкального авангарда.

5. Выявление на основе эксперимента закономерностей в воздействии авангардных композиций и способов оптимизации слушательского восприятия.

Соответственно избранной теме, *объектом исследования* является феномен музыкального авангарда.

В *предмет исследования* входят различные композиционно-технологические и жанровые принципы музыкального авангарда (сериализм, алеаторика, сонористика, техническая, стохастическая музыка, инструментальный театр), художественное восприятие данных направлений.

Материалом исследования являются музыкальные сочинения К. Штокхаузена, Д. Лигети, Д. Кейджа, П. Анри, П. Булеза, А. Пуссера, П. Шеффера и других композиторов.

Методологические и теоретические основания исследования

Теоретико-методологический потенциал исследования основывается на понимании музыкального авангарда как цельного художественно-культурного феномена, характеризующегося введением в музыкальный тезаурус ряда новаторских средств композиции. Исследование носит комплексный, междисциплинарный характер. В нём применены системный подход и общенаучные методы, в том числе наблюдение, эксперимент, структурно-функциональный, сравнительный, художественно-стилевой анализ, типологическая характеристика, метод критической оценки научной литературы.

Научная новизна исследования определяется подходом к постановке проблемы, обоснованием предмета анализа.

Результаты проведенной работы находят воплощение в *следующих положениях*:

- 1) уточнена терминология, периодизация и классификация явлений

музыкального авангарда XX века;

2) проведена системная характеристика звукового пространства и обобщены жанрово-композиционные параметры основных направлений музыкального авангарда;

3) проанализированы тестовые исследования по художественному восприятию музыкального авангарда среди разных профессионально-ориентированных групп;

4) обобщена композиторская и музыковедческая мысль по вопросам художественного восприятия музыкального авангарда;

5) выявлены пути оптимизации слушательского восприятия, способствующие музыкальной коммуникации.

Структура выпускной квалификационной работы состоит из введения, двух глав, шести параграфов, заключения, списка использованных источников.

Основные положения исследования:

1) уточнена терминология, периодизация и классификация явлений музыкального авангарда XX века;

2) проведена системная характеристика звукового пространства и обобщены жанрово-композиционные параметры основных направлений музыкального авангарда;

3) проанализированы тестовые исследования по художественному восприятию музыкального авангарда среди разных профессионально-ориентированных групп;

4) обобщена композиторская и музыковедческая мысль по вопросам художественного восприятия музыкального авангарда;

5) выявлены пути оптимизации слушательского восприятия, способствующие музыкальной коммуникации.

Основное содержание работы

Авангард как направление возник на рубеже XIX-XX веков. Долгое время термин сохранял своё политическое значение, а художник наделялся

особой политической миссией. В 1825 году слово «авангард» впервые употребилось в художественном значении благодаря Анри Сен-Симону, в России создателем термина авангард считается художник и критик Александр Бенуа. Авангард как явление в истории появляется только в начале XX века.

Музыкой XX столетия являются отдельно существующие музыкальные пласты, обращённые к различного рода слушателям. К таким музыкальным пластам, имеющим разный музыкальный язык, относятся: серийная и сериальная музыка, конкретная музыка, алеаторика, медитативная музыка, различные авторские стили, электронная музыка и др. Изменения в музыке XX века обоснованы желанием «освободиться от тональности». Композиторы стали искать что-то новое, какую-то другую систематизированную организацию материала в музыке и обратились к экмелике и модальности, которые являлись более ранними историческими способами.

Экмелика – первый в истории способ организации звуков; интервальный род, включающий звуки неопределённой, нефиксированной высоты. Экмелика – это избавление подсознания композитора от главенствования массового и его собственного сознания. Музыка, организованная по принципу экмелики, лучше всего звучала на первых электронных музыкальных инструментах.

В 1920 году русский физик Л. Термен изобрёл терменвокс – электромузыкальный инструмент, который воспроизводил только одноголосную музыку с неизменяющимся тембром. По внешнему виду эта конструкция напоминала ящик с двумя антеннами. Позже французский изобретатель и музыкальный педагог М. Мартено изобрёл похожий на терменвокс по звучанию электроинструмент – волны Мартено, который очень скоро получил стандартную фортепианную клавиатуру. Во второй половине века, благодаря развитию сонорной музыки и электроники, появились электронные синтезаторы звука, которые позволяли создавать, в

общем-то, любое звучание. На таких экмелических машинах была создана музыка К. Штокхаузена, Э. Кшенека, Э. Денисова, А. Шнитке, С. Губайдулиной, Э. Артемьева.

В отличие от экмелики, более организованная система композиции – модальная. Модальную композицию организовывали непосредственно по мелодическому принципу. Композиционные особенности зависят от особенностей мелодии. Поэтому здесь часто встречаются одноголосные или полифонические конструкции. В Европе модальное многоголосие стало называться «свободным полифоническим стилем». Музыкальный пуантилизм, серийная и сериальная техники – основные модальные техники XX столетия.

Ближе к 1900 году благодаря композиторам «Нововенской школы» А. Шёнбергу, А. Бергу и А. Веберну появился атональный принцип. Тональных (устойчивых) тяготений стали избегать. Атональность пытались упорядочить посредством создания додекафонии (двенадцатизвучия). Основа произведения, написанного в технике додекафонии, – последовательность (серия) из 12 неповторяющихся звуков хроматической гаммы. Такая форма исполнения, по замыслу Шёнберга, должна была привести к истинной атональности. Большинство композиторов использовали додекафонную систему только частично, составляя серии из 4-9 звуков. Такую композиторскую технику стали называть серийной. Этой техникой пользовались не только «нововенцы», но и И. Стравинский, Э. Денисов, А. Хачатурян, Н. Сидельников.

В начале XX столетия, в период создания нового творческого контекста, который определил базовые характеристики развития европейской культуры, многие композиторы из разных стран испытывали общий порыв к новому, к тому, что находится за пределами теоретического познания, за пределами мира. Западный авангардизм послевоенных лет и его разнообразные подражательные ответвления стали свидетельством перерождения фундаментальных основ искусства. Авангардистскими творческими экспериментами первых послевоенных десятилетий были:

«Конкретная музыка», «Сериальность», электронная музыка, «Вариабельные метры» и другие.

«Конкретная музыка» (1948-1951 гг.) Такую музыку называли конкретной, потому что она основывалась на использовании уже существующих элементов, любых звуковых материалов, будь то шум или обычная музыка. Большую роль в усовершенствовании этой техники сыграли изобретённые в 1951 году П. Шеффером технические устройства: *фоноген* и *морфофон*. К «конкретной музыке» относят произведения Пьера Шеффера: «Этюд с турникетом», «Этюд с железными дорогами» и др.

Сериальность (1949-1955 гг.) *Сериальность* – идея «тотальной организации» музыкального произведения, доведение до логического конца техники, предложенной в первой четверти века А. Шёнбергом и активно развитой его учениками, прежде всего А. Веберном. Результатом сериализации всех параметров должно было стать достижение в музыке высшего «порядка». В сериальной технике написано произведение К. Штокхаузена «Игра перекрещиваний» для гобоя, бас-кларнета, фортепиано и ударных (1951 г.) и др.

Электронная музыка (1950 – 1957 гг.) Такая музыка создавалась на электронных устройствах, которые заключали в себе различные возможности, связанные с проникновением в глубь природной структуры звука. Благодаря синтезатору появилась возможность создавать новые акустические структуры – тембровые смеси и шумы. Именно эта возможность «сочинять звуки» была воспринята в авангардистской среде как наиболее привлекательная и перспективная.

«Вариабельные метры» (1950 – 1958 гг.) Автором идеи «вариабельных метров» является Б. Блахер. Предлагаемая Блахером система заключается в математической упорядоченности переменных метров. Так, например, количество длительностей в чередующихся тактах образуют простые арифметические ряды или варьируемые циклы чисел. Метрическая система Блахера тесно связана с развившейся в 50-е годы идеей исчерпывающей

инженерно-математической организации всех компонентов музыкального произведения.

Алеаторика (1951 – 1962 гг.) Алеаторика – техника композиции, основанная на факторе случайности; произвольное или случайное решение определяет структуру произведения в целом или его отдельные элементы. Реализация того или иного алеаторического выбора может быть предписана композитором или осуществлена исполнителем. Представителями алеаторики являются: Дж. Кейдж, П. Булез, К. Штокхаузен и др. В качестве примера можно привести произведение П. Булеза Соната для фортепиано №3 (1957 г.).

Пуантилизм (1952 – 1961 гг.) Пуантилизм – техника, основанная на комбинациях изолированных звуков, не соотнесённых ни с какой музыкально значимой системой. Отдельные звуковые «точки» не образуют ни тем, ни мотивов, ни фраз, не складываются ни в мелодии, ни в закономерные гармонические соединения. К представителям пуантилизма относят П. Булеза с его «Структурами» для двух фортепиано (1952 г.), а также К. Штокхаузена.

«Открытая форма» (1953 – 1960 гг.) Произведения с «бесконечной длительностью» К. Штокхаузен называл «момент-формами», или «теперь-формами», или «бесконечными формами». Аналогичную идею П. Булез понимал, как отмену процессуальности музыки. В идее «открытой формы» даёт о себе знать одна из самых характерных тенденций авангардизма – тенденция ликвидировать барьер между искусством и эмпирически воспринимаемым «поток жизни». В качестве примера «открытой формы» приведем произведение К. Штокхаузена «Контакты».

Музыка для «подготовленного рояля» (1954 г.) Подготовленный (или препарированный) рояль изобрёл Джон Кейдж в 1938 г.

Музыка по математическим проектам (1954 – 1966 гг.) Ярким представителем музыки, создаваемой по математическим проектам, является Я. Ксенакис. Одно из его произведений - «Метастазис». Ксенакис писал

такую музыку, преобразовывая математические проекты в звуки. В основе его произведений лежит теория вероятностей и теория алгоритмов.

Сонористика (1958 – 1962 гг.). Автор идеи сонористики – Дьердь Лигети. Сонористика – музыка без мелодии и ритма, она не содержит звуков точной высоты; это переплетённость формальных очертаний, красочные «смеси». Пример - произведение Лигети «Атмосферы».

«Минимальная музыка» (1964 – 1971 гг.) «Минимальная», или «периодическая» музыка возникла в США в начале 60-х гг. благодаря американцам Терри Райли, Ла Монте Янгу и Стиву Рейчу, представляет собой повторение коротких мотивов, почти незаметно изменяющихся и варьирующихся. В качестве примера приведем произведение Терри Райли «A Rainbow in Curved Air».

Медитативная музыка (1968 г.) Представитель медитативной музыки – К. Штокхаузен. Одно из его произведений - «Из семи дней». Задача звуковой медитации, по словам Штокхаузена, - магически преобразить психику слушателя, увести его в сферу некоего «высшего сознания».

Пародия, «инструментальный театр» (1969 – 1981 гг.) Пародия представляет собой, по сути, игру в узнавание, но не для всех эта игра оказывается интересной и посильной. Круг людей, которые могут распознать первоисточники, достаточно узок. Ярким представителем создания таких пародий является М. Кагель.

«Концентрическая музыка» (1974 – 1975 гг.) Пьесы, написанные в технике «концентрической музыки», представляют собой системы концентрических кругов. Такая музыка как бы просто появляется, не приходя ниоткуда, и непрерывно себя развёртывает. Представителем данной техники считается П. М. Хамель.

Все вышеперечисленные направления только кажутся различными, на самом деле они очень схожи и имеют одинаковые цели.

К русскому музыкальному авангарду относят работы таких композиторов, как Н. А. Рославец, И. А. Вышнеградский, А. С. Лурье,

С. Губайдулина, А. Шнитке и др. Особое место занимает творчество Николая Рославца. В истории музыки Рославец известен в качестве создателя техники, основанной на синтетаккорде (состоящего из 6 – 8 звуков). Такая техника на несколько лет опередила серийную музыку композитора Арнольда Шёнберга. Композитор Артур Винсент Лурье не был создателем какой-то новой системы. В 1910 – 20х гг. он создавал атональные сочинения. Также он провозгласил «музыку высшего хроматизма», таким образом предвосхитив одно важное направление авангарда, которое называлось ультрахроматической музыкой. В основании такой музыки лежит не двенадцатиступенная темперация, а деление полутона на более мелкие интервалы. «Симфония гудков» Арсения Аврамова явилась музыкой будущего.

В начале 1920-х годов появился шумовой оркестр. В Саратовском театре «Арена ПОЭХМА» (театр поэтов, художников, музыкантов и актёров) на мётлах, гудках и звонках исполняли «Паровозную симфонию» и «Утро большого города». Театр имел огромное значение в развитии музыки, потому что именно здесь возможно воплотить все звуковые эксперименты, которые не имели места в концертных аудиториях.

Научно-экспериментальная деятельность, которая относится к созданию новых инструментов и новых способов звукообразования, является крупной тенденцией музыкального авангарда.

Рождение советского авангарда связано с тем, что творческая интеллигенция стремилась узнать и освоить всё, что было сделано на Западе за предыдущий период изоляции. А также - с хрущёвской «оттепелью», в первую очередь. К «советскому музыкальному авангарду» чаще всего относят группу композиторов, которые выступали на авансцене в начале 1960-х годов либо чуть позже. Группу авангардистов возглавили московские авторы – Э.В.Денисов, С. А. Губайдулина, А. Г. Шнитке. В 70-е гг. Шнитке выдвинул концепцию «полистилистики» – намеренного сочетания в одном

произведении несовместимых или резко разнородных стилистических элементов.

Большое количество основных категорий музыки было переосмыслено в связи с «новым мирослышанием». Практически все авангардисты раннего периода тем или иным образом обновляли традиционную систему темперирования, а также занимались изобретением новых систем деления тонов. Появлялись всё новые и новые идеи. Раскрепощение звуковой массы становилось главной концепцией музыкального футуризма.

Музыкальный авангард расширил границы творчества, обогатил пространство музыкального произведения, создав более выразительные образы, изменил музыкальное мышление. Также музыкальный авангард способствовал развитию эмоциональной сферы личности, что обусловлено содержанием особого эмоционального импульса в его основе. Творчество музыкального авангарда имело огромное значение для развития музыки.

В *заключении* подводятся итоги, формулируются основные выводы исследования.

Поставленная цель выпускной квалификационной работы была достигнута посредством осуществления комплексного анализа источников и литературы, что позволило проследить формирование и развитие музыкального авангарда, а также его восприятие и последствия.

В ходе исследования были достигнуты следующие результаты:

- 1) уточнена терминология, периодизация и классификация явлений музыкального авангарда XX века;
- 2) проведена системная характеристика звукового пространства и обобщены жанрово-композиционные параметры основных направлений музыкального авангарда;
- 3) проанализированы тестовые исследования по художественному восприятию музыкального авангарда среди разных профессионально-ориентированных групп;
- 4) обобщена композиторская и музыковедческая мысль по вопросам

художественного восприятия музыкального авангарда;

5) выявлены пути оптимизации слушательского восприятия, способствующие музыкальной коммуникации.