

МОНТАЖ И АВАНГАРДНЫЕ ТЕЧЕНИЯ В ЗАРУБЕЖНОЙ МУЗЫКЕ НАЧАЛА XX в.

З.М. Денисова¹

¹ Екатеринбургская детская школа искусств № 2, Екатеринбург, 620137, Российская Федерация

Аннотация. Цель настоящего исследования рассмотреть авангардные течения в зарубежной музыке начала XX столетия и доказать, что эклектичность и многопластовость искусства этого периода не связаны со стремлением авторов противопоставить его искусству романтизма, скорее это обусловлено появлением нового типа художественного мышления – монтажного. Анализ показал, что в музыкальной культуре монтаж предстает не как элементарный способ конструирования музыкального сочинения, а скорее как масштабное художественное явление, ставшее для творцов некой универсалией, позволившей им свободно работать с формообразованием, тематизмом, идейно-концептуальным наполнением и отразить их чувствование и видение окружающей действительности. Методологическим основанием статьи служит комплекс методов: теоретический, семантический, аналитический. Доминирующим методом выступает метод исторический, когда художественные течения западной музыки начала XX столетия рассматриваются поэтапно, в связи друг с другом, базирующийся на выявлении, противопоставлении, сопоставлении, обобщении. Основными выводами исследования являются следующие. Монтаж как художественно-концептуальное явление открывает невероятные перспективы для творчества, позволяя творцам соприкасаться с различными культурными пластами и черпать в них ответы на многие вопросы сегодняшнего дня. Анализ позволил выявить авторские новации зарубежной музыки начала XX в., основой которых выступил монтаж. Новизна исследования заключается в том, что впервые некоторые этапы зарубежной музыки рассматриваются в контексте монтажа как целостного художественного явления, которое сегодня нуждается в научном осмыслении и новой исследовательской интерпретации.

Ключевые слова: монтаж, зарубежная музыка, авангардные течения, электронная музыка, текст, драматургия, композиция

Конфликт интересов. Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Для цитирования: Денисова, З.М. Монтаж и авангардные течения в зарубежной музыке начала XX в. // *Вестник музыкальной науки*. 2022. Т. 10, № 1. С. 49–57. DOI: 10.24412/2308-1031-2022-1-49-57.

INSTALLATION AND AVANT-GARDE TRENDS IN FOREIGN MUSIC OF THE EARLY XX CENTURY

Z.M. Denisova¹

¹ Ekaterinburg Children's Art School No. 2, Ekaterinburg, 620137, Russian Federation

Abstract. The purpose of this study is to consider the avant-garde movements in foreign music of the early 20th century and prove that the eclecticism and multi-layered nature of the art of this period are not related to the authors' desire to oppose it to the art of romanticism, but rather it is connected with the emergence of a new type of artistic thinking – montage. The analysis showed that in musical culture, montage does not appear as an elementary way of constructing a musical composition, but rather as a large-scale artistic phenomenon that has become a kind of universal for creators, allowing them to freely work with shaping, thematics, ideological and conceptual content and reflect their feelings and vision surrounding reality.

The methodological basis of the article is a set of methods: theoretical, semantic, analytical. The dominant method is the historical method, when the artistic movements of Western music of the early 20th century are considered in stages, in connection with each other, based on identification, opposition, comparison, and generalization. The main conclusions of the study are as follows. As an artistic and conceptual phenomenon, montage opens up incredible prospects for creativity, allowing creators to come into contact with various cultural layers and draw answers to many questions of today from them. The analysis made it possible to identify the author's innovations in foreign music of the early 20th century, which were based on montage. The novelty of the study lies in the fact that for the first time some stages of foreign music are considered in the context of montage as an artistic phenomenon that today needs scientific understanding and a new research interpretation.

Keywords: editing, foreign music, avant-garde trends, electronic music, text, dramaturgy, composition

Conflict of interest. The author declares the absence of conflict of interests.

For citation: Denisova, Z.M. (2022), "Installation and avant-garde trends in foreign music of the early XX century", *Journal of Musical Science*, vol. 10, no. 1, pp. 49–57. DOI: 10.24412/2308-1031-2022-1-49-57.

Обращаясь к исследованию монтажа как художественного явления XX столетия, невозможно не учитывать опыт зарубежных композиторов этого времени, ярко демонстрирующий стремление к выстраиванию пестрых, неоднозначных, мозаичных концепций музыкальных сочинений, отказ от устоявшихся веками канонов, приведший к поиску новых смелых способов выражения.

В 1910–1920-е гг. в западной музыке происходит прорыв. Об этом пишут многие исследователи, среди которых И.В. Нестьева, И.И. Мартынов, М.С. Друскин, Д.В. Житомирский, Н.Г. Шахназарова и мн. др. Именно это время ознаменовалось появлением большого количества «измов»: футуризма, кубизма, конструктивизма, урбанизма, фовизма. Несмотря на разное концептуальное наполнение этих художественных течений, их объединяет одно – противопоставление идеям романтизма с его психологизацией образов и субъективностью высказывания. Главное стремление – воспроизведение быстрых ритмов, передающих пульсацию, эклектичность современного мира. Одним из домини-

рующих художественных явлений, позволяющих воссоздать звучание этого мира, становится монтаж.

В отечественном музыкознании в отношении монтажа сложилось доминантное мнение, связанное с тем, что монтаж – это способ конструирования музыкального произведения. Однако анализ большого количества исследований в области киноведения (особенно отечественного (Эйзенштейн С., 1964), литературоведения (Берков П., 1934; Хализев Е., 2000), эстетики¹ (и, в особенности, философии (Азизов З., 2010; Ермилова Г., 2008)) дает возможность утверждать, что это не совсем так. Данный тезис отражает лишь одну из сторон монтажа, имеющую отношение преимущественно к формообразованию. Анализ музыки разной направленности, стиливых направлений, художественных образов показывает, что монтаж для музыкального искусства XX в. – это нечто большее. Это значимое художественное явление, выступающее некой универсалией, породившей многие композиторские новации и ставшей своеобразной платформой для их рождения.

Ярким доказательством этого тезиса и станет западная музыка начала XX столетия. В этом качестве монтаж выступает в музыке «Группы шести». С его помощью композиторы воплощают в жизнь свои невероятные концептуальные эксперименты, соединяя несоединимый музыкальный материал в одном художественном пространстве: популярные и опереточные мелодии («Бык на крыше» Д. Мийо), ритмы машин («Пасифик-231» А. Онегера), звучание города (фокстрот «Прощай Нью-Йорк» Ж. Орика).

Экспрессионизм – броское, яркое искусство, открывшее новые образные миры, которые буквально ворвались и взбудоражили сложившийся порядок обывательского существования. Концепция этого течения обусловила энергичный поиск композиторами новых средств выразительности, сформировавших впоследствии неповторимый музыкальный язык экспрессионизма.

Анализ музыки экспрессионизма позволяет сделать вывод, что его главным стилевым признаком является принцип «фрагментарного разрушения», ориентированный, как это ни парадоксально, на создание единого художественного пространства. Принцип фрагментарного разрушения можно обнаружить на различных уровнях музыкального произведения. На уровне звуковысотности – это атональность, создающая в полотнах экспрессионистов атмосферу неуравновешенности, смятения, хаоса. Так, на смену мелодийному началу приходит тематизм с обилием пауз, остановок.

Именно экспрессионизм возвестил о новой эпохе плакатного стиля, благодаря которому композиторам удается воплотить суть воссоздава-

емых ими образов. Это стремление экспрессионизма к своеобразной четкости, сжатию времени, приводящей к предельному выражению концентрированной информации, к поиску тревожных звуковых формул вместо развернутых тематических построений, а также отношение к образу как к кодированному изображению смысла, были подхвачены искусством второй половины XX столетия.

В начале 1920-х гг. атональное письмо сменяется строгим математическим упорядочиванием творческого процесса. В музыкальном искусстве, вслед за искусством живописи и архитектуры намечается внезапный поворот к рациональному конструированию как порождению технизированного мышления человека. Воплощаемый мир в музыкальных сочинениях композиторов-экспрессионистов воспринимается не таким как он чувствуется, а таким, как осмысливается – рационально упорядоченным. Вся окружающая действительность предстает неким пространством конструктивной деятельности личности.

Основные принципы конструктивизма, отраженные в уникальных музыкальных формах в творчестве А. Шенберга периода «чистой двенадцатитоновости», корреспондирующие с монтажностью как принципом композиторского мышления, заключаются в следующих тезисах: отсутствие образности; объединение принципов искусства и точных наук; идеальное воплощение видится как связь, определяемая соотношением равных математических значений; практическое, рассчитанное технологическое решение концепции произведения, которая поднимается

до уровня художественного обобщения. Каждая линия в сочинениях указанного периода есть музыкальная мысль, которая излагается композитором с помощью графических средств. Настолько все предстает в музыкальных текстах точно и лаконично.

Одновременно с А. Шенбергом идею музыкального «строительства» развивает и И.Ф. Стравинский. В те годы композитор еще не работал с додекафонией. Однако утверждал, что музыка дана нам, чтобы внести порядок во все существующее и, прежде всего, в отношения между человеком и временем. Строжайшая композиционная упорядоченность характерна и для сочинений А. Берга (особенно для оперы «Лулу»). Несколько позднее в творчестве П. Хиндемита идея «порядка» модифицируется и вырастет до масштабной идеи «гармонии мира». И эта трансформация постепенно наблюдается от *Ludus tonalis*, симфонии, оперы «Художник Матис» вплоть до оперы «Гармония мира» и симфонии «Гармония мира».

Сам А. Шенберг в поздний период творчества, начиная со Скрипичного концерта (1936), уже не столь строг в своих ограничениях, допуская компромиссные с тональностью варианты серийной техники («Ода Наполеону»). Н. Шахназарова считает, что это очередное свидетельство противоречивости, непоследовательности позиции А. Шенберга (1975). Мы полагаем, что новая позиция композитора есть результат творческой эволюции художника, достижения им зрелости, поиск путей к преодолению крайностей сериализма.

Этот метод, а именно метод смешения, оказался перспективным

для многих композиторов. Так, к соединению серийности с традиционными идиомами приходят в своем творчестве Л. Даллапиккола, Р. Малипьеро, Х. Хенце. Интересно, что итальянский последователь шенберговской традиции Л. Даллапиккола в опере «Узник» (1949) пытается соединить несоединимое: серию – с интонациями бельканто, отголосками вердиевских героических арий, а также хоровой партии – с традицией монтевердиевских мадригалов, и в этом мы усматриваем также проявление принципов монтажности.

Монтажность в какой-то мере присутствует в творчестве А. Веберна на уровне звуковысотной организации его сочинений. В музыке мастера важен культ тишины, молчания, недосказанности, невесомости образных линий. Подобное достигается композитором определенным комплексом средств выразительности. В его музыкальных партитурах встречаются разомкнутость тем, бестелесность камерных партитур, обилие пауз, особая информационная насыщенность тематического комплекса. Все названные признаки пунктирно обозначенной авторской мысли, являющейся одновременно смысловым стержнем целостного музыкального сочинения, можно рассматривать как предвестники монтажного мышления.

Во время послевоенного двадцатилетия одновременно с поздним периодом жизни этих выдающихся мастеров в музыкальной культуре появляется поколение композиторов, противопоставлявших свое творчество, назвавших себя представителями авангарда музыкального искусства.

При детальном анализе просматривается, что так называемый «большой авангард» 1950–1960-х гг. возник не сам по себе. Его основы лежат в периоде первой волны авангарда 1920-х гг. Первые авангардные сочинения 1950-х гг. базировались на технике «тотального сериализма», традиции которого восходят к творчеству А. Веберна. Это был «поствеберновский» стиль авангарда, хотя в сравнении с его утонченным стилем, отмеченный рационализацией творческого процесса. Музыкальное творчество становится отныне вмес­ти­лицем структуралистских идей, когда целостность и красота музыкального образа видится в «распространении чистой структуры». Снова оживает концепция творческой деятельности как сферы чисто рационального проектирования, связанного с позитивной реакцией на достижения научно-технической революции эпохи. Неслучайно лидерами авангарда выступают инженер-акустик П. Шеффер, математик П. Булез, архитектор Я. Ксенакис.

Во Франции с 1951 г. П. Шеффер, П. Анри, Л. Феррари, Б. Пармеджиа­ни, а в США Дж. Кейдж возглавляют движение «конкретной» музыки, что ассоциируется с поп-артом в изобразительном искусстве и также апеллирует к «новой вещественности», фиксации необработанных художественным сознанием реалий внешнего мира. В откликах печати на спектакль П. Шеффера «Орфей» отмечалось: «После двухчасового любительского представления довольно запутанного нового варианта мифа о смерти и просветлении Орфея... когда электроакустические шумовые аппараты довели до апогея и, сопровождаемый звуковой орги-

ей, пулеметным огнем, фабричными сиренами, грохотом подземки и тысячей других эффектов “конкретного” шума, явился Зевс, разыгрался скандал» (Priebert F., 1958, S. 310). Действительно, возникает впечатление, что композитор стремится уйти от прошлого звучания музыки и создать мир современной музыки, «...мир будущего... монтаж из звуков и шумов на магнитофонной пленке» (Priebert F., 1960, S. 77–78).

Художественный «потенциал» монтажного способа построения музыкального произведения заметно расширяется в 1940-е гг. с появлением возможности писать звук на ленту, которую можно разрезать на куски и монтировать звучание в любом их сочетании. Так монтаж становится важным техническим средством электронной и конкретной музыки. В. Ерохин называет его методом монтажно-фонографической композиции: «Созданное этим методом произведение нельзя “исполнить”: его можно лишь “проиграть” на звуковоспроизводящем устройстве – точно так же, как нельзя “исполнить” произведение киноискусства или видеофильм» (1997, с. 359). Музыкальное сочинение, созданное подобным образом, исследователь сравнивает с музыкально-фонографическим фильмом, который можно услышать по радио либо через пластинку. Также он предлагает использовать в научном обиходе в процессе изучения композиций подобного рода более широкое понятие «неотехногенная музыка», которое отражает все феномены музыкального искусства, порожденные научно-технической революцией.

Нередко встречаются сочинения, находящиеся на стыке двух обла-

стей: монтажно-фонографической и партитурной. В одном из высказываний К. Штокхаузен уточняет эту позицию: «Теперь мы уже не ставим вопрос так: “инструментальная музыка ИЛИ электронная музыка”. Отныне мы должны выражаться иначе: “инструментальная музыка. И электронная музыка”. Каждый из этих двух звуковых миров имеет собственные обусловленности и собственные границы» (цит. по: (Ерохин В., 1997, с. 367). К примерам такого рода можно отнести сочинения «Пустыни» Э. Вареза, «Контакты» (вторая редакция) К. Штокхаузена, «Музыка в двух измерениях» Б. Мадерна.

Первым обратился к методу монтажно-фонографической композиции П. Шеффер, создавший несколько шумовых «этюдов», которые положили начало такому направлению, как конкретная музыка. В 1948 г. П. Шеффер использовал большое количество внемузыкальных звуков – падающих капель дождя, транспортного шума, слов, выхваченных из речевого потока. В 1952 г. Дж. Кейдж собрал из фрагментов грамзаписей свой «Воображаемый пейзаж № 5», являющийся первым образцом американской монтажно-фонографической музыки.

В этот же период к электронной музыке обращается и Л. Берио. Это стремление композитора обусловлено определенными впечатлениями от электронной музыки, а именно, широким спектром необычных звучаний и редким ресурсом создавать музыкальные партитуры без непосредственного участия музыкантов-исполнителей. В начале, по просьбам режиссеров, мастер полу-

чал звукоиллюстративные эпизоды (звуки легкого дождя, сильного ветра, шума толпы и др.) для различных радиопостановок. Позже Л. Берио организует Студию электронной музыки в Милане при местном радиообществе RAI. Студия славилась высоким уровнем технического оборудования и считалась одной из самых обеспеченной в Европе на тот период. К концу 1950-х гг. в ней уже работали многие выдающиеся мастера, среди них Л. Ноно, Дж. Кейдж, А. Пуссер и мн. др.

Напомним, что опыт работы в студии уже был у Л. Берио. Ранее композитор уже экспериментировал в Студии электронной музыки в Кельне. В Студии созданием электрозвуков занимался композитор Х. Аймерт в сотрудничестве со звукотехниками Ф. Энкелем и Х. Шютцем. Результаты своей работы они продемонстрировали в 1951 г. на Дармштадтских летних курсах Новой музыки.

С 1970-х гг. на протяжении нескольких лет Л. Берио заведует электроакустическим отделением исследовательского центра ICRAM в Париже. Однако, обретя большой опыт работы в сфере электронной музыки, композитор приходит к заключению, что, обращаясь за помощью в получении звука и звуковых эффектов к машинам, художник лишает себя главного своего предназначения, своей созидательной природы. Творец теряет уникальную возможность создать собственное художественное пространство, а значит, мыслить. Ситуация подобного характера приводит композитора, по мнению Л. Берио, к духовному разорению художественного сознания.

В. Ерохин в фундаментальном исследовании «De musica instrumentalis» выделяет еще один вид электронной музыки – «живая электронная музыка». «В музыке этого типа, – пишет он, – применяются электронные способы преобразования звука; исходным звуковым материалом в ней могут служить как звуки, не имеющие отношения к электронике, так и звуки сугубо электронного происхождения» (1997, с. 375). В процессе размышлений исследователь предлагает именовать этот тип электронной музыки как «прагматоника», предполагающая создание-исполнение музыки в момент восприятия ее слушателем. Несмотря на то что в этом типе музыки отсутствует фонографический процесс, принципы монтажности в ней все же просматриваются. Примерами музыкальных экспериментов подобного рода служат сочинения К. Штокхаузена «Процессия», «Микрофония», «Микстура».

Анализ музыкальных экспериментов в электронной музыке выявил доминирование монтажных принципов на уровне как выстраивания формы, так и мельчайшего комбинирования звуковых элементов в сочинениях. Интерес композиторов к созданию подобной музыки В. Ерохин объясняет активной работой авторов над музыкой к кино и телефильмам, которая, в свою очередь, «накладывает отпечаток и на их филармонические сочинения» (1997, с. 355). Более того, «идея вовлечения инженерных методов композиции в теорию и практику музыкального искусства носилась в воздухе» (Ерохин В., 1997, с. 356).

На Западе еще 1920-е гг. были разработаны первые электрифици-

рованные музыкальные инструменты, которые позволили открыть масштабное поле для решений современного авангарда в области электронной музыки. По замечанию Х. Штукеншмидта, резкое и холодное звучание новых реальных объектов урбанистической области лучше воспроизводить посредством машин. Эта урбанистическая перспектива видения продиктована обращением мастеров к стилистике репортажа, своеобразному документализму, к смене прежних субъективных, откровенных интонаций темброво-колористической окраской, к стилистике монтажно-хроникальной. Подобную стилистику мы обнаруживаем в поэзии французских поэтов Б. Сандрара, М. Жакоба, Г. Аполлинера в 1910-е гг., либо в живописи кубофутуристических направлений (Ж. Брак, П. Пикассо, Ф. Леже). Заметим, что тенденция подобного плана укрепится в искусстве XX в., проявившись в итальянском неореализме, «Новых левых» в 1960-е гг. и современной «конкретной музыке».

Итак, анализ зарубежной музыки XX столетия показал, что монтаж — не только способ и метод конструирования музыкального сочинения. Это масштабное художественное явление, которое служит художественно-концептуальной платформой, позволяющей композиторам открывать новые средства выразительности, тем самым убедительно воссоздавать свою картину сложного и неоднозначного современного мира. Благодаря монтажу музыка в XX в. выходит на другой уровень своего развития, обретает новые коммуникационные возможности, которые дают

ей возможность, с одной стороны, вести некий итог тому, что было передано многопластовость происходящих событий, с другой – под- создано культурой за все предшествующие столетия.

ПРИМЕЧАНИЕ

¹ Монтаж: Литература. Искусство. Театр. Кино / отв. ред. Б.В. Раушенбах. М.: Наука, 1988. 240 с.

ЛИТЕРАТУРА

Азизов З. Ответ обществу потребления: Монтаж как искусство // Художественный журнал. 2010. № 3/4. С. 31–33.

Берков П.Н. Монтаж // Литературная энциклопедия / гл. ред. А.В. Луначарский: В 11 т. М.: ОГИЗ РСФСР, Сов. энциклопедия, 1934. Т. 7. 447 с.

Ермилова Г.И. Постмодернизм как феномен культуры конца XX века // Знание. Понимание. Умение. 2008. № 4. URL: <http://www.zpu-iournal.ru/e-zpu/2008/4/Ermilova/> (дата обращения: 25.04.2021).

Ерохин В. «De musica instrumentalis»: Германия. 1960–1990. Аналитические очерки. М.: Музыка, 1997. 400 с.

Хализев Е.В. Теория литературы. М.: Высш. шк., 2000. 398 с.

Шахназарова Н.Г. Проблемы музыкальной эстетики в теоретических трудах Стравинского, Шенберга, Хиндемита. М.: Сов. композитор, 1975. 238 с.

Эйзенштейн С. Избранные произведения: В 6 т. М.: Искусство, 1964. Т. 2. 778 с.

Prieberg F.K. Lexikon der Neuen Musik. München: 1958. 670 s.

Prieberg F.K. Musica ex machine. Über das Verhältnis von Musik und Technik. Frankfurt / Main, Berlin, 1960. 125 S.

REFERENCES

Azizov, Z. (2010), "The answer to the consumer society: Installation as art", *Khudozhestvennyi zhurnal* [Art journal], no. 3/4, pp. 31–33. (in Russ.)

Berkov, P.N. (1934), "Installation", *Literaturnaya entsiklopediya: V 11 t.* [Literary encyclopedia in 11 vols], in A.V. Lunacharskii (ed.), Vol. 7, OGIS RSFSR, Sovetskaya entsiklopediya, Moscow, 447 p. (in Russ.)

Eizenshtein, S. (1964), *Izbrannye proizvedeniya: v 6 t.* [Selected works: In 6 vols.], Vol. 2, Iskusstvo, Moscow, 778 p. (in Russ.)

Ermilova, G.I. (2008), "Postmodernism as a cultural phenomenon of the late XX century", *Znanie. Ponimanie. Umenie* [Knowledge. Understanding. Ability], no. 4, Available at: <http://www.zpu-iournal.ru/e-zpu/2008/4/Ermilova/> (Accessed 25 April 2021). (in Russ.)

Erohin, V. (1997), "De musica instrumentalis": *Germaniya. 1960–1990. Analiticheskie ocherki* ["De musica instrumentalis": Germany. 1960–1990. Analytical essays], *Muzyka*, Moscow, 400 p. (in Russ.)

Khalizev, E.V. (2000), *Teoriya literatury* [Theory of literature], *Vyssaya shkola*, Moscow, 398 p. (in Russ.)

Prieberg, F.K. (1958), *Lexikon der Neuen Musik*, München, 670 p. (in Germ.)

Prieberg, F.K. (1960), *Musica ex machine. Über das Verhältnis von Musik und Technik*, Frankfurt / Main, Berlin, 125 p. (in Germ.)

Shakhnazarova, N.G. (1975), *Problemy muzykal'noi estetiki v teoreticheskikh trudakh Stravinskogo, Shenberga, Hindemita* [Problems of musical aesthetics in the theoretical works of Stravinsky, Schoenberg, Hindemith], *Sovetskii kompozitor*, Moscow, 238 p. (in Russ.)

Сведения об авторе

Денисова Зарина Мухриддиновна, кандидат искусствоведения, заместитель директора Екатеринбургской детской школы искусств № 2
E-mail: zmdenisova@mail.ru

Author information

Zarina M. Denisova, Cand. Sc. (Art Criticism), Deputy Director of the Ekaterinburg Children's Art School No. 2
E-mail: zmdenisova@mail.ru

Поступила в редакцию 02.02.2022

После доработки 09.02.2022

Принята к публикации 11.02.2022

Received 02.02.2022

Revised 09.02.2022

Accepted for publication 11.02.2022