

УДК 111.852

П.В. ГОНЧАРЕНКО

ТЕНДЕНЦІЇ АВАНГАРДИЗМУ У СОЦІАЛЬНОМУ БУТТІ МУЗИКИ

Гончаренко Павло Володимирович – доцент кафедри філософії Запорізького національного університету, кандидат філософських наук

Розглядаються абстракціоністські явища, які сьогодні отримали значення глобального феномена і характеризують якісно новий період у соціальному бутті музики. Аналізуються грані, що відокремлюють одне мистецтво від іншого та мистецтво взагалі від того, що вже не є мистецтвом.

Ключові слова: авангард, соціальне буття музики, суспільна функціональність, постмодернізм, національний стиль.

Рассматриваются авангардистские явления, которые сегодня приобрели значение глобального феномена и характеризуют качественно новый период в социальном бытии музыки. Анализируются грани, отделяющие одно искусство от другого и искусство вообще от того, что уже не является искусством.

Ключевые слова: авангард, социальное бытие музыки, общественная функциональность, постмодернизм, национальный стиль.

Are considered the phenomena of avant garde which today have got value of a global phenomenon and characterize qualitatively new period in social life of music. Analysed the sides separating one art from another and art in general that any more is not art.

Keywords: avant garde, social life of music, public functionality, postmodernism, national style.

© П.В. Гончаренко, 2012

Постановка проблеми. Стрімкі темпи суспільного розвитку й глибокі суспільно-політичні перетворення в сучасному світі загострюють бінарну опозицію авангардизму-традиціоналізму у соціальному бутті мистецтв, зокрема, музики. Не випадково при цьому висувається вимога про перегляд традиційних критеріїв оцінки мистецтва з метою впровадження у широку слухачську аудиторію авангардистських добутків. Хоча неможливо прямолінійно вказати подальші шляхи розвитку в мистецтві, у творчій практиці спостерігається ряд певних симптомів, що дозволяють говорити про всезростаючі тенденції до цілеспрямованого й, з іншого боку, випадкового об'єднання досягнутого. Це аж ніяк не означає створення синкретичних стилів замість розрізнених, але тяжіння до узагальнення дозволяє сьогодні наочно побачити процес завершення певного періоду розвитку у соціальному бутті музики, як це мало місце на її попередніх етапах. Корінні відмітні риси сучасних засобів вираження – стислість і одночасно багатоплановість – збільшують труднощі синтезування й роблять його значно більш контрапунктичним, ніж, наприклад, у кінцеві періоди класичного або романтичного періодів, що становить основні теоретичні проблеми вирішення питань соціального буття музики.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Увага вчених до проблем музичного авангарду не згасає, про що свідчать роботи В.Діанової [2], Є.Бобринської [4], Н.Довгаленко [5], Н.Кобцевої [6], А.Рафікової [8] та інших. Однак поза увагою часто залишається соціальне буття музики, чому і присвячена дана стаття.

Мета дослідження. Проаналізувати характерні риси сучасної стадії розвитку авангардизму, де має місце граничне різноманіття естетичних поглядів

і засобів; дослідити межі елітарності, замкнутості сфери філософії й естетики у соціальному бутті музики, коли кожний більш-менш відомий митець стає винахідником і пропагандистом своїх ідейних концепцій; визначити проблеми відособленості мистецтва від соціальної проблематики та вимоги його суспільної функціональності, тобто відволікання від протиріч і невдоволення умовами життя, компенсації незадоволених соціальних потреб.

Виклад основного матеріалу дослідження. Одні з найбільш відомих представників авангардизму ХХ століття Г. Лігеті і К. Штокхаузен констатують, що «у кінцевому підсумку крайності абсолютного детермінізму і абсолютної випадковості збігаються» [1, с. 67]. Хоча тенденції авангардизму і постмодернізму багато в чому різні, проте можна помітити, що музика як у першому, так і в другому випадку стоїть перед вибором фетишизму матеріалу і випадковості. «Дозволимо собі у цій разючій невідповідності побачити якусь роздвоєність, що нагадує шизофренічність свідомості, характерну для ситуації постмодерну» [2, с. 115].

У неоавангардизмі еклектично поєднуються метод раціонально визначеного творчого процесу серіальності з анархічно вільним, гранично роз'єднаним хепенінгом або колективною імпровізацією.

Залежно від естетичної позиції об'єднання досягнень традиціоналізму й авангардизму може бути більш-менш органічним і доцільним. Це можуть бути не тільки авангардистські тенденції. Реалістичний метод, у якому має місце злиття народної характерності із загальнолюдською спряваністю може бути прикладом подібного синтезу. Проблеми, що виникають тут, зосереджують на подальшій розробці питань співвідношення національного й загальнолюдського (інтернаціонально-

го, глобального), народного й професійного спрямування у мистецтві, на теоретичному обґрунтуванні й узагальненні творчого процесу.

Ці процеси значно складніші у сучасній західній музиці. Синтез тут викликаний усвідомленням еkleктичності й одномірності багатоманітних прийомів. Зокрема, Я. Ксенакіс, автор стохастичної теорії перенесення у музику закономірностей точних наук і монтування композицій за допомогою рахункової машини, свого часу став спиратися на сонористику, акустично-просторове розміщення виконавців та інші ефекти. П. Булез вводить алеторику і комп'ютерний метод роботи. К. Штокхаузен й багато інших композиторів оновлюють свою мову шляхом залучення й сполучення ще більш широкого кола засобів як музичних, так і позамузичних, на основі самої музики або з використанням інших видів мистецтва. При цьому Штокхаузен усе далі йде безпосередньо від музики. У «Коротких хвилях» він написав лише короткий словесний текст як імпульс для колективної музичної імпровізації виконавців.

Сам синтез у сучасній музиці розуміють, перш за все на Заході, по-різному, залежно від естетичної позиції: як механічне нагромадження розрізнених елементів у дусі хепенінга; як об'єднання радикальних музичних традицій ХХ-ХХІ століть; деякі при цьому усвідомлюють, що справжня перспективність складається в опорі на досягнення реалістичних національних шкіл і підпорядкуванні техніки завданням розкриття змісту.

У першому випадку можна говорити скоріше про завершення певної лінії розвитку, ніж про передбачення нової; вихідною точкою тут є хиткість самої ситуації в музиці, зняття меж між певними видами мистецтва. Множинність джерел проявляється у цьому випадку суто зовні, насамперед у наявності позамузичних елементів. Це запозичення поняття «мобільності» з абстракціоністського образотворчого мистецтва, включення оптичних, зорових моментів у вигляді «інструментального театру» або графічної нотації. Відповідно, з іншого боку, представники образотворчого мистецтва застосовують мовні партитури, синтез світла, простору, руху й звуку. Багато композиторів-авангардистів декларують те, що починалась ера поєднання мистецтв і що музика могла б відігравати у цьому процесі спрямовуючу роль. Проте в абсолютизації таких положень є небезпеки нівеляції, причому подвійної: по-перше, знищення основної цінності окремих мистецтв – їхньої неповторної специфіки й самого мистецтва як такого; по-друге, вихід за межі окремих видів мистецтв загрожує повним розпадом, знищенням самої сутності художнього.

Подібним чином погоджується у наш час також музика з літературою. Це знайшло своє відбиття у вокальних добутках, де слово розкладається на понятійні елементи, де сполучаються різні способи голосової артикуляції, що перемижуються з літературним і нотним текстом. Дана лінія привела до таких крайнощів, як, зокрема, «Добуток для рота» Дітера Шнебеля, де під назвами чотирьох частин симфонії відтворюються звучання, які добувають за допомогою легенів, горла, порожнини

рота, язика, губ. Подібні добутки часто виходять за межі не тільки музичної естетики. У самій музиці така зовнішня багатоплановість ґрунтується на «звільненні величезного простору звукових фарб і шумів», що стали загальною базою для об'єднання абстракціоністською естетикою окремих технічних систем. Звідси один крок до твердження апологетів хепенінга, що «музика вже не хоче піднімати й відновлювати, не знаходить більше задоволення у грі звучної рухливої форми, а також не бажає повчати, але прагне змусити мислити» [3, с. 23]. Останнє треба розуміти в дусі хепенінга як пробудження ініціативи слухача (точніше глядача) до участі у дії й визначенні її подальшої спрямованості.

Друга, більш широка точка зору на необхідність об'єднання досягнутого виходить із суто музичних позицій і навіть визнання традицій як еkleктичних, так і творчих, як регресивних, так і прогресивних. Подібні тенденції також в остаточному підсумку ведуть до визнання хепенінга як перспективного явища. У самій музичній мові тут допускаються поряд із серійним і серіальним способами письма також консонанси як будівельний елемент. З повною підставою авангардисти припинили суперечку тональності й атональності, що тяглися протягом третьої чверті ХХ століття, тому що «молоді композитори вже не розділяють заклопотаності А. Шенберга, що тривзук міг би привести до небажаного повернення до зіпсованої музичної мови» [3, с. 31]. При цьому, однак, безсумнівним для даних композиторів є панування атональності, і пошуки шляхів сьогоденної музики «усередині величезного ігрового простору, звільненого численними емансипованими процесами» [3, с. 26], розуміються поза всякою послідовністю.

Експерименти «музичного інструментального театру» сполучаються із впливом опер Р. Штрауса, величезні виконавські склади – з мініатюрними ансамблями; відповідно фонічні ефекти гучномовців протистоять камерності до порога чутності, що ледве вловлюється, а багатогодинні добутки – мікроформам, «анахронічний» симфонічний оркестр – камерним індивідуалізованим складам ансамблів з незвичайними, рідко використовуваними інструментами. Ще істотніше подібні тенденції синтезування проявляються у рівному прийнятті граничної диференційованості й безформної приблизності, відточеної структури й імпровізаційної волі, діючого хепенінга й містичного самозаглиблення за зразком буддизму або інших філософських течій Сходу.

При цьому у таких плинах, як індетермінізм і мінімалізм, зійшлися раніше опозиційні тенденції, – з одного боку, музика, що спирається на інтуїцію, з іншого – та, котра заснована на раціональному розрахунку. І в недетермінованих, «інтуїтивних» творах Штокхаузена, і в «мінімалістських» творах американців Е. Брауна, М. Фелдмена й інших характерними є невизначеність часу виконання й виразних засобів, їхнє збіднення, нерідко обмеженість одним прийомом. Відштовхуючись від філософських вчень Сходу, мінімалізм спрямований до статичності й безконфліктності музичного процесу. Один із прихильників цього плину К.Вольф пише: «Музика носить статичний харак-

тер. Вона не йде у певному напрямку, не прагне потрапити кудись, здійснити прогрес або прийти спеціально звідкись від традиції або майбутнього» [4, с. 12]. Дж. Кейдж посилається на дзен: «Якщо щось набридає після двох хвилин, пробуй це чотири хвилини. Якщо продовжує набридати, пробуй 8, 16, 32. Часом можна відкрити, що воно не докучливе, а дуже цікаве» [4, с. 12].

Комбінації звуків і пауз у музичних добутках Кейджа задають у них якісь вектори, умовно кажучи, дають настанови або розставляють своєрідні дорожні сигнали на шляхах, на які можна, але зовсім необов'язково, орієнтуватись свідомість. «Його добутки побудовані так, начебто з них вилучена готова форма і на її місці залишений тільки вільний, порожній простір, у якому й розгортаються слухання і споглядання» [4, с. 14].

Тут бажано підкреслити зв'язок музичних плинів кінця ХХ – початку ХХІ століть з аналогічними напрямками образотворчого мистецтва. Так, мінімалізм близький до холодного, формалістичного, абстрактно-геометричного оп-арту, з іншого боку, – до «концептуального» мистецтва, що також розвинулося в Америці. Мінімалізм складається тут в обмеженні добутку самим проектом, задумом, теоретичною концепцією.

Поп-музика йде своїми коріннями у поп-арт американців Раушенберга й Джонса, що вводили у мистецтво заради доступності найпростіші форми – рекламні плакати й предмети побуту, а крім того, – колаж. У свою чергу поп-музика стала одним із джерел натхнення психоделічного мистецтва, пов'язаного з модою на східну філософію й одночасно атмосферою молодіжних зустрічей.

З поп-арту (по суті, сучасної форми натуралізму, що нівелює розходження між життям і мистецтвом) виводиться гіпер- (або радикальний) форміше фотографічний реалізм. Розповсюджене у США з 70-х років ХХ ст., дана течія претендує на точне соціологічне відбиття дійсності. Неважко побачити прояв цього напрямку у використанні К. Штокхаузеном, Л. Беріо та іншими записаних на плівку молодіжних демонстрацій, звуків і шумів, що нанизуються без якого-небудь логічного зв'язку.

У зазначених засобах вираження ігнорується реалістична традиція національних шкіл. Стерильність серіальності порушилася не тільки радикальними рішеннями у сфері алеаторики і музичної сцени, але й двома взаємозалежними шляхами: у молодих музичних культурах, особливо Східної Європи й Сходу, техніка авангардизму застосовувалася не догматично, а вільно й епізодично, вибірково, підкоряючись вимогам змісту («Жалобна музика» Лютославського, «Чотири есе» Берда). З іншого боку, зокрема, у Німеччині (у Хенце), поступовий відступ від серіальності привів до синтезу з минулим (вже у опері «Король-олень») [5].

Слід зазначити, що у польських, російських, а пізніше чеських і українських композиторів спостерігався схожий процес, але повернення до традицій минулого спирається у них на глибоко національний ґрунт. У цілому зазначений напрямком називають на Заході «інтернаціональним віталізмом», і до нього зараховуються найрізноманітніші

явища й композитори. Із цього видно, наскільки недиференційовано воно трактується на відміну від точної розмежованості всіх різновидів авангардизму. Не зауважувати й не визнавати реалістично-фольклорного напрямку неможливо, давно пройшов той час, коли воно вважалося багатьма музикантами перехідним явищем і найчастіше характеризувалося як примітивне. Адже фольклор за всіх часів являв собою частину національної культури її творця і носія. У фольклорі відбулася й відбивається вся сукупність не тільки психолого-педагогічних і релігійно-магічних поглядів, але й етичних, естетичних ідеалів етносу, його поетичного й музичного таланту, артистизму, а також історії сімейно-шлюбних відносин. Знання фольклору «збагачує загальнолюдську й філософську культуру, дозволяє людині проникнути у суперечливу душу народу, пізнати його найтаємніші думки й переконання» [6, с. 66].

Зрозуміло, що ідеї й практика соціального буття мистецтва нікого не залишають байдужими. Сьогодні тяжіння до соціально спрямованого мистецтва властиве багатьом митцям. Межі реалізму у цих композиторів охоплюють широкий діапазон образів і виразних засобів – від традиційних до найсучасніших.

Неоавангардисти перебувають на протилежному полюсі. Модернізм у наш час в основному завершив період дезінтеграції мистецтва, що відбиває в експресіонізмі, сюрреалізмі, дадаїзмі й інших подібних плинах роз'єднаність людини із суспільним середовищем і його протест у формі анархічного бунтарства. На сьогоднішній день теорії відособленості технічної сторони мистецтва від суспільного процесу проявляються як виняток.

Добутки західних композиторів свідчать, що відмежування від традицій стають не надто популярними, і звертання до мови класичної і докласичної музики здобуває найрізноманітніші форми, що давно вийшли за межі колажу (як приклади можна назвати «Барочні варіації» модерніста Л.Фосса, «Сценічні варіації на теми Моцарта» Б. Лорентцена). Не вдаючись у домисли при прогнозуванні подальших шляхів розвитку сучасної музики, ми маємо право опертись на ті конкретні факти процесу її розвитку у ХХІ ст., які дозволяють зробити певні висновки. Авангардисти відмовляються у наш час від претензії на винятковість, типової для теорій ХХ ст., починаючи від Шенберга. Спроби розширення сфери засобів виразності (також і у суто раціоналістичних плинах) спираються тут на усвідомлення надзвичайно швидких змін у науці, зокрема фізиці, яких у музиці швидко не надолужити.

Хоча сучасна естетика не займається спеціально проблемою зв'язку мистецтва з політикою у новітній художній практиці, «представники всіляких естетичних шкіл змушені враховувати політичну детермінацію мистецтва... Ця тенденція простежується у найширших за діапазоном коливаннях естетичних тверджень: від лівацького визнання мистецтва безпосереднім, навіть найадекватнішим інструментом політичної активності аж до песимістичної констатації його соціального безсилля. Ча-

сом ці крайнощі протиставляються у поглядах того самого мислителя» [7, с. 154].

Причини цього закладені у глибоких змінах філософської орієнтації західних митців. «Якщо в авангардизмі академічної фази його еволюції домінував ідеалістичний світогляд, то для неоавангардизму специфічна сьогодні полемічно виражена вульгарно-матеріалістична орієнтація. Якщо академізованому авангардизму було властиво відверто елітарне устремління, то у сьогоднішньому неоавангардизмі панує діаметрально протилежна антиелітарна спрямованість» [2, с. 205].

Відмова від елітарності, що знайшла своє відбиття у філософії Ортега-і-Гассета, і безкомпромисного радикалізму Т. Адорно дозволив авангардистам перебороти бар'єр некоммунікбельності й встановити контакт із публікою, що, правда, за допомогою, великої сфери далеко не художніх засобів. Закономірність змикання елітарного й масового мистецтва і розходження між ними можна визначити у такий спосіб: «Метою авангардистського мистецтва є в основному пасивне відволікання художників і глядачів від проблем реальності. Масовому мистецтву ставиться завдання максимально активного, наполегливого нав'язування слухачам (глядачам, читачам) бажаних для масової аудиторії стереотипів думки і поведіння» [4, с. 118].

Під цими гаслами може виступати як абстракціоністське елітарне, так і поп-мистецтво. У добу постмодернізму обидва протилежні за своєю суттю види нерідко поєднуються у хепенінгах. Такі добутки можна вважати типовими проявами форм синтезу неоавангардизму. Завдяки цьому «через різні переживання у музиці слухач може відчутти, а потім зрозуміти зміст ХХІ століття, тобто виразити категоріально своє сприйняття». Тому в епоху постмодерну з'являється така велика кількість активних поціновувачів музичного мистецтва [8].

Хоча на практиці це особливо показово було ще у К. Штокхаузена – одного з яскравих представників авангардизму. Замість колишніх вимог синтезу суто технологічного характеру у різних добутках він претендував на філософсько-естетичне узагальнення соціальної проблематики. Так, у зв'язку з «Гімнами» Штокхаузен говорить про необхідність дійового опору насильству. Одночасно в цьому ж творі він виявляє досить розповсюжене тяжіння до містики, різних форм окультизму (частково це характерно і для американського композитора Джорджа Крамба). Штокхаузен пише, що музика в «Гімнах» «буквально народжується з хаосу» [3, с. 27], він приписує їй космічний вплив на долі людства.

Підавшись впливу філософії Сходу (одночасно з американцями Поллоком, Кейджем та іншими), Штокхаузен домагається музики, тотожної філософській медитації, міркуванню. Вже у «Карре» у нього проявляється східне розуміння часу, що відрізняється значно більшою довжиною. Далі в «Контактах», «Вимірі часу» витримані звуки піддаються мікроскопічному розщепленню на спектри. Починаючи з «Контрапунктів» для Штокхаузена не існує різних планів, тла – всі елементи

добутку, на його думку, однаково важливі. У «Настроюваннях» протягом 75 хвилин співаки створюють «ритмізовані тембри» – співають один акорд, що інтонаційно не змінюється. У «Фортепіанній п'єсі XI» також має місце статична взаємодія визначених композитором компонентів. Дана тенденція у ще більш обмеженій сфері засобів і художнього впливу переломлюється в американській мінімалістській музиці, особливо у творчості М.Фелдмена («Вертикальні лінії»). Найбільш характерним втіленням статичної концепції Штокхаузена є один з його останніх добутків – «Мантра», де одна 13-звучна формула на двох електронно-деформованих фортепіано повторюється протягом 62 хвилин 156 разів у всіляких розширеннях і стисканнях. Однак Штокхаузен бачить у «Мантрі» двоїсту функцію: суто східної абстрагованості від зовнішнього світу і активного впливу на нього. «Мантрою називаються основні або істотні звуки, здатні встановити спілкування» [3, с. 31]. З метою встановлення комунікативності Штокхаузен застосує різні засоби композиції і виконання. У «Моментях» матеріалом є оплески, «Короткі хвили» представляють «колективну інтуїтивну музику», «Музика для будинку» – колективна композиція з постійною зміною випадкових виконавців. При цьому, зрозуміло, музичні засоби є лише окремим елементом добутків, що претендують на роль подразника суспільства «шляхом об'єднання прогресивних і активних сил у творчому акті».

Еклектичне навантаження прийомів, композиційних систем і стильових особливостей є типовою рисою неоавангардизму і в наш час. Серіалізм та алеаторика, статика й мінімалізм, хепенінг і сонористика рідко виступають як ізольовані явища.

Висновки. У цілому прагнення до синтезу в авангардизмі можна розглядати у теоретичному плані, як підтвердження загальної тенденції і сучасної музики. Але подальший його розвиток по цій лінії виходить за межі соціального буття виключно музики. Представники авангардизму шукають можливостей синтезу на більш широкій платформі залучення традицій європейської музики і народної творчості Сходу. При цьому фольклорна основа розглядається із двох боків: як джерело розширення засобів музичної мови і як шлях виходу з глухого кута знеособленості, нейтральності абстракціоністської музики. Питанню національної характерності особливу увагу приділяють причетні до авангардизму композитори східнослов'янських країн, зокрема Польщі, Росії, Чехії та України.

Переживши період захоплення новою технікою композиції ще у середині ХХ ст., авангардисти усвідомили, що потенції і цінність національної музики у світовій музичній культурі залежать від того, наскільки творчо вона асимілює впливи інших музичних культур і сама впливає на них. З іншого боку, композитори-традиціоналісти усвідомили, що застосування фольклорного матеріалу у професійній музиці ще не створює національного стилю. Його визначають лише змістовний момент, що відповідає способу вираження, та ідейна позиція автора.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Штокхаузен К. Подобно свободной естественной науке. Интервью // Советская музыка, 1990. – №10. – С. 65-68.
2. Дианова В.М. Постмодернистская философия искусства: истоки и современность. – СПб.: ООО Издательство «Петрополис», 2000. – 240 с.
3. Савенко С.И. Карлхайнц Штокхаузен // XX век. Зарубежная музыка. Очерки. Документы. Вып. 1. – М.: «Музыка», 1995. – С. 11-36.
4. Бобринская Е. «Коллективные действия» как институция // Хрестоматия: «Художественные практики XX века как школа толерантности» / Сост. Галеева Т.А. – Екатеринбург: Изд-во Уральского Государственного ун-та, 2008. – С. 11-19.
5. Довгаленко Н. Український музичний авангард у контексті стилевих пошуків XX століття. – Режим доступу – http://www.musica-ukrainica.odessa.ua/_a-dovgalenko-ukravant.html
6. Кобцева Н.Е. Духовно-нравственное воспитание будущих специалистов на народных традициях. Актуальные проблемы современной науки и образования / Общественные науки: Материалы Всероссийской научно-практической конференции с международным участием. Т. VII. Ч.1. – Уфа: РИЦ БашГУ, 2010. – С. 64-69.
7. Долгов К.М. О встрече с Жан-Поль Сартром и Симоной де Бовуар // Вопросы философии, 2007. – № 2. – С. 151-160.
8. Рафикова А.Р. Культура постмодерна и музыка XX века. – Режим доступу – <http://www.musmaking.com/sc/kultura-postmoderna-i-muzyka-hh-veka>