

Константин Владимирович Зенкин

kzenkin@list.ru

Доктор искусствоведения, проректор по научной и воспитательной работе, профессор кафедры истории зарубежной музыки Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского

Konstantin V. Zenkin

kzenkin@list.ru

Dr. Habil. in Art Studies, Vice-Rector for Research and Educational Affairs, Professor of Foreign Music History Department of Moscow P. I. Tchaikovsky State Conservatory

Стилевые поля в посттрадиционалистской музыке и их инварианты

Аннотация

В статье предлагается новый метод стилового анализа, который предполагает, наряду с существованием различных стилей, также их объединение в мегаобщности — стилиевые поля. В качестве примера рассматриваются стилиевые поля романтизма и неоклассицизма — явления посттрадиционалистского искусства, в лоне которого процессы стилиевых взаимодействий обрели особую свободу, непредсказуемость и сложность, а стилиевая атрибуция, за исключением ряда «чистых» и «однозначных» стилей, стала особенно проблематичной. Метод предполагает обнаружение инвариантов стилиевых полей и всего множества вариантов их взаимодействий.

Ключевые слова

Стиль, стилиевое поле, романтизм, неоклассицизм, стилиевый инвариант

Style fields in post-traditionalist music and their invariants

Abstract

The article proposes a new method of style analysis, which assumes, along with the existence of various styles, also their unification into mega-groups — style fields. As an example, the stylistic fields of Romanticism and neoclassicism are considered — the phenomena of post-traditionalist art, in the bosom of which the processes of stylistic interactions have gained special freedom, unpredictability and complexity, and stylistic attribution, with the exception of a number of “pure” and “unambiguous” styles, has become especially problematic. The method involves the detection of invariants of style fields and the whole set of variants of their interactions.

Keywords

Style, style field, Romanticism, neoclassicism, style invariant

Установление тех или иных генетических общностей — одна из главных задач научного исследования, а терминология, концепты и понятия — инструменты, которые позволяют достичь поставленной цели, установить различного рода обобщения. Наука, в том числе гуманитарная, должна пользоваться предельно точными понятиями, а в жизни мы видим неопределенность, постепенность переходов от одного свойства к другому, градацию качественных характеристик и разного рода миксты. В науке должен быть закон, а в жизни возможен любой хаос и иррациональность. И как раз рабочий термин «стилевые поля» предложен нами для того, чтобы попытаться отразить непрерывность и постепенность стиливых переходов, которые наблюдаются во многих явлениях искусства.

Что следует понимать под стиливым полем? Это некая система стилей, но не ряд, а именно единство, своего рода мегастиль. Такое непрерывное единство имеет свой центр, свою периферию и, конечно, более или менее определенные границы. Что определяет пределы стиливого поля? Оно имеет некий инвариант, и пока этот инвариант действует, можно говорить о том, что стиль сохраняется; когда эти незримые рубежи преодолеваются, все плавно переходит в какое-то другое стиливое пространство.

Что означает в данном случае посттрадиционалистское искусство? В этом вопросе я опираюсь на теорию, изложенную, в частности, А. В. Михайловым [4], о том, что до начала XIX века в европейском искусстве господствовал традиционализм, или эпоха «готового слова». А начиная с XIX века этот традиционализм исчезает, искусство переходит в сферу посттрадиционализма, который быстро набирал обороты и уже к XX веку привел к авангарду. Во избежание возможных недоразумений попутно заметим, что, конечно, и романтическая музыка выработала свои «формулы», клише и в конце концов даже штампы — прежде всего в виде кочующих интонаций. Однако повторяющиеся формулы романтической музыки, во-первых, никогда не исчерпывают собой всего текста, и во-вторых, они почти всегда семантически нагружены, символичны (например, интонации вопроса и т. п.) В искусстве «готового слова» можно любой текст без труда разложить на исходные модели, из которых только весьма небольшая часть будет нести какие-то определенные внемузыкальные смыслы, и самая вдохновенная музыка Баха и Моцарта очень просто на такие модели раскладывается. В таком искусстве определяющим и главным стилиобразующим фактором будет жанр. Дело в том, что, если музыкально-культурная традиция в целом представляет собой систему, то внутри нее некие стиливые нюансы и градации будут связаны как раз с жанрами: это будут отсылки либо к театральному началу, либо к церковному ритуалу и так далее, то есть к тому, что связано с непосредственной жизненной потребностью.

В посттрадиционалистском искусстве модели тоже, конечно, существуют, но они весьма активно преобразуются и трансформируются. Эта внутренняя трансформация моделей приводит к тому, что традиционализм уступает место новому методу — историзму [1]. В отличие от простого традиционализма, это уже более свободная форма диалога с прошлым, с историей.

Стили XIX и XX веков неоднозначны, их определение требует немалых усилий — это очевидно по тем большим затруднениям в их идентификации, спорам, дискуссиям, которые имеют место в искусствознании. Например, в 1960-е годы была очень большая дискуссия о романтизме, в основном на материале литературы. Дискутировали ученые разных специальностей. И в том числе обсуждался вопрос: что это: стиль или направление? Существуют и другие термины, наряду со стилем, которые обозначают некие культурные общности: направление, течение, метод. Есть термин «большой стиль», есть термин «исторический стиль». Но невозможно остановиться ни на одном из них, потому что принято считать, что направление — это нечто меньшее, чем стиль; так, по крайней мере, считается в

литературоведческих трудах. Романтизм характеризуется как направление. С другой стороны, направление часто может характеризоваться не какими-то стилевыми параметрами, но уже более отвлеченными эстетическими категориями. Еще большей статусной неопределенностью обладает понятие школы. Поэтому в данной статье не применяется ни один из существующих терминов, а используется понятие поля.

Если мы обратимся к романтическому стилю, то сегодня уже очевидно единство всей романтической музыки, то есть мы примерно понимаем, какой она может быть. Но, с другой стороны, сказать, что это действительно единый стиль, было бы тоже большим преувеличением. Истоки романтической музыки весьма неоднородны в разных национальных культурах, в разных национальных традициях. Одно дело — немецкий романтизм, который произошел из немецкой Lied (песни). Совсем другое — итальянский романтизм, возникший на базе оперы. Французский романтизм демонстрирует связь с оперой, театром, но иным способом, чем итальянский. У обозначенных стилевых явлений совершенно разные истоки, однако в их интерпретации все приходит к чему-то более или менее единому. Есть какой-то глубинный инвариант, который позволяет говорить о том, что это музыка романтическая. В данной статье предпринимается попытка сформулировать этот инвариант применительно и к романтическому стилевому полю, и затем к неоклассическому, которое получило распространение уже в XX веке.

Всем известно, что романтическая музыка гораздо более субъективна, лирична по сравнению с классической. Но такие общие эстетические характеристики, конечно, нуждаются в корреляциях со стилевыми определениями, то есть должны быть сформулированы в стилевых понятиях. И здесь открываются новые смысловые перспективы. С одной стороны, романтизм действительно «вторичный стиль»¹. Самый внешний и простой инвариант романтического стиля, при этом, подчеркну, не специфичный для него — это те рамочные условия пространства-времени в виде тональности, гармонических функций, метрического времени, тактового метроритма. Это наиболее общий слой, имеющий черты общности и с классицизмом, и с барокко. Но в романтической музыке вызревает совершенно новое качество звука. Именно это новое ощущение звука и определяет повышенную экспрессию, субъективность, а главное — время, которое мы ощущаем в самом звуке; его биение, вибрацию, жизнь: то, как звук живет. Например, когда звучит орган, звук может длиться сколько угодно, но он не меняется. И это вовсе не свидетельствует о недостатках органа. Просто для эпохи барокко не было необходимости в трепетном, дышащем, вибрирующем звуке. Такая необходимость возникла именно в XIX веке, когда и появился прием вибрато у вокалистов и у скрипачей. В это же время возникло усовершенствованное фортепиано с педальной техникой, которая позволила создать совершенно новый тип фактуры — всем хорошо известный колышущийся фон длящейся педальной фортепианной фактуры, известный по творчеству Шопена, Листа и других композиторов-романтиков. Тогда же возник еще один признак внимания к внутренней жизни звука — это, конечно, тембр, то есть совершенно новая роль тембра в музыкальной композиции. Ведь если мы обращаем внимание на окраску звука, мы также акцентируем внимание на нем не как на точке, а именно на его длении, на его качестве. Это принципиально важный момент.

¹ Здесь возможно апеллировать к дихотомической модели смены стилей, предложенной Д. С. Лихачёвым, который алгоритм стилевых колебаний определял как смену первичных и вторичных формаций стиля. Первичные стили — романское средневековье, Ренессанс, классицизм. Это стили, основанные на рациональном видении мира, создавшие определенные нормы. Вторичные стили (готика, барокко, романтизм) следуют за первичными, отталкиваются от них, но при этом существуют с ними в постоянном диалоге и на них ориентируются [3, 5].

И такое качество жизни внутри звука появляется благодаря разным специфическим жанрам. Конечно, все коренится в вокальном интонировании, лежащем в основе и немецкой Lied, и итальянской оперы. Именно оттуда идет лирическая экспрессия, новое отношение к звуку и эмоциональная гибкость: не постоянство аффекта, а мгновенные переходы. Когда человек поет романс, мы видим, как может меняться эмоциональное состояние даже на протяжении одного периода. И в миниатюре может быть очень большой эмоциональный диапазон. Внутреннее время звука (еще одно проявление нового качества) как бы расшатывает изнутри метрическую сетку времени, и, как следствие, происходит высвобождение музыки от оков такта, появляется свободное дыхание, то есть то, что получило название *tempo rubato*. Расцвет в использовании данного приема произошел именно в эпоху Шопена, Листа и в более поздней романтической музыке. Дальше последствия этого нового качества повлияли на гармонию. Все особенности романтической гармонии сформулированы Ю. Н. Холоповым, когда он говорит о состояниях тональности. Тут та же самая ситуация: произошедший подрыв некоей целостности и устойчивости изнутри, расшатывание изнутри, но все-таки при сохранении целостности. И все парящие, рыхлые, колеблющиеся, инверсионные, многозначные, снятые тональности [8, 383–398] — они как раз об этом и свидетельствуют.

И последнее — новое ощущение формы, потому что именно процессуальность звука в итоге приводит и к повышенной процессуальности формы. Классические модели формы трансформируются, возникают так называемые свободные, а точнее, высокоиндивидуализированные формы, в которых на первый план выходит именно процесс. Так бывает, естественно, не всегда, и не вся романтическая музыка написана в этих новых свободных формах, но что является постоянным? Вот тут-то мы и подходим к самому главному.

Постоянным для романтической музыки является качество повышенной нарративности. Сам по себе нарратив, конечно, не новость для XIX века: свой нарратив был в барочной музыке, свой нарратив был в сочинениях Моцарта и Бетховена. Но в романтической музыке достигается какая-то особая высокая степень нарративности, которая связана с двумя моментами. С одной стороны, этому способствует повышенная процессуальность, ее естественная направленность. Баллады Шопена, например, являются собой ярчайший пример. А с другой стороны, для романтической музыки характерна повышенная знаковость. Почему? Потому что романтический музыкальный язык опирается прежде всего на жанровые модели. Именно жанр, который из условия композиторской работы, каким он был раньше, становится средством выразительности, причем таким средством, которое связывает музыку с окружающей жизнью. Когда мы слышим хорал, марш, колыбельную, ноктюрн, мы и без всякой программы понимаем, о чем эта музыка говорит. И все вместе в сочетании с процессуальностью дает совершенно особое, новое качество романтической музыке, которое и составляет ядро, то есть инвариант стиля.

Ядро романтического поля представляют стили Шопена, Шумана, Берлиоза, Листа, Вагнера, Чайковского, Рахманинова, а вокруг него, на удалении от центра, чаще всего располагаются явления, связанные с какими-то историческими границами. Это или ранний романтизм (Шуберт, Вебер, Паганини), или — наоборот — поздний, который почти без видимых усилий переходит в импрессионизм, экспрессионизм и в неоклассицизм — пока еще «внутриромантический» и не модернистский, который наблюдался у П. И. Чайковского, Р. Штрауса и у многих других. Мы можем фиксировать стилевую градацию, переходы, иногда более плавные, иногда менее, но они всегда имели место.

Перейдем к другому стилевому полю, а именно — неоклассицизму. Всем известна полушуточная классификация И. Стравинского, в которой он к композиторам–неоклассикам, помимо себя самого, относит Хиндемита и Шёнберга [7, 265]. Но нешуточная проблема

возникла для исследователей, ведь до сих пор идут споры о проявлениях неоклассицизма. Можно наблюдать полярно противоположные точки зрения на этот счет. Например, Шёнберга прежде как-то не принято было относить к неоклассикам. Тем не менее, Стравинский, а вслед за ним Булез и многие современные музыковеды ([9], [10], [11, 126–127; 159–200], [12]) это делают, и мы видим, что действительно рациональное основание для этого есть. Нет никакой необходимости ломать копыя относительно того, относится ли Шёнберг к неоклассицизму или нет, достаточно понять, на пересечении каких стиливых полей находятся его тексты. Конечно, творчество Шёнберга не в столь явной степени близко к центру неоклассического стиливого поля, но тем не менее оно так или иначе с ним соприкасается. Сейчас даже нет большого смысла говорить, каким именно образом это происходит, это не так важно. Главное — увидеть поэтику каждого композитора — и Стравинского, и Шёнберга, и Бетховена, и Шуберта — на «карте» соприкасающихся, переходящих друг в друга и накладывающихся друг на друга стиливых полей. Такой динамичный взгляд позволил бы не навязывать характеристики, а увидеть все многообразие связей, которые задействованы в стилиеобразовании, и не бояться достаточно определенных терминов.

Что же привносит неоклассицизм? Следующий новый важный шаг в диалоге с традицией. Романтическая музыка преобразует все предсуществующие, предзаданные модели. И музыкальный стиль неоклассицизма тоже формируется на основе моделей прошлого, только теперь это прежде всего стиливые модели. И здесь очень большая разница: отсюда проистекает, во-первых, то, что сам диапазон данного преобразования может быть значительно более широким.

Прокофьев, в частности, отделял понятие стилизации (как, например, в его Классической симфонии, в гавотах) от собственно неоклассицизма, который, по мнению композитора, имел место в его сонатах и концертах [5, 24]. Кстати, в современном музыковедении не все безоговорочно считают Прокофьева неоклассиком ([2, 106–107], [12, 754]). Тем не менее, сам Прокофьев квалифицировал как неоклассические те свои произведения, в которых очевидные стиливые связи с прошлым отсутствуют либо минимальны, и в этом, конечно, есть очень значительная доля истины.

Становится очевидным, что градации в стиливом поле неоклассицизма, в отличие от романтического, определяются не столько фазами исторического процесса и особенностями национальных традиций, сколько степенью близости к модели или, наоборот, ее преобразования, где максимальная близость будет, условно говоря, стилизацией (хотя, надо заметить, прямая стилизация встречается в музыке очень редко). Минимальная близость, в случае предельной трансформации стиливых моделей, когда эти модели все равно так или иначе узнаются, но язык откровенно модернистский.

И еще одно очень важное следствие именно для неоклассиков. Поскольку общим инвариантным явлением стало отречение от романтического мироощущения, то возник разрыв с традицией. Но только если в авангардной музыке этот разрыв с традицией устремлен в будущее, то здесь мы видим разрыв, но в отношении прошлого. Традиция прервалась.

Стиливая модель, в отличие от жанровой, очень веско подчеркивает то обстоятельство, что предметом искусства теперь стало само искусство, а не окружающая жизнь. Отказ от нарратива — вот та общность, которая объединяет композиторов-неоклассиков и авангардистов. Нарратив уже в такой степени здесь не действует, а в авангардной музыке и в минимализме он вовсе будет сведен к минимуму. Можно также установить какие-то рубежи неоклассического стиливого поля, которые будут граничить с самыми разными явлениями. Неоклассицизм будет соприкасаться даже с первой волной авангарда в лице Шёнберга. Он будет граничить и с академизмом XX века, просто с традиционной музыкой, которую много

писали в Советском Союзе. Это, конечно, не неоклассицизм, тем не менее неоклассицизм может плавно переходить в этот стиль. Он даже может граничить с неоромантизмом. Например, очень интересный синтез можно наблюдать в творчестве позднего Рахманинова. По большому счету его следует отнести к модернизированному романтическому стилю (романтизм перетекает в неоромантизм), но переключки с неоклассицизмом, конечно, есть и в Рапсодии на тему Паганини, и в Третьей симфонии. Это все является примером взаимодействия и плавного перехода стилиевых полей. И поэтому однозначно определять стиль и Рахманинова, и Прокофьева не представляется возможным. Анализируя их творчество, необходимо именно погружать их художественные системы в это не всегда однородное стилиевое пространство, в стилиевые поля и исследовать очень внимательно все связи и все нюансы стилиевой неоднозначности.

Также весьма характерно, что если, как мы отметили выше, ряд инвариантных качеств романтического стиля *и даже языка* совпадает с другими стилями Нового времени (классицизмом и барокко), то фундаментальным инвариантом музыки XX века, который объединил бы всю пеструю разноголосицу его стилей, стало уже совсем не языковое, а историко-культурное качество. Конечно, и упомянутые технические инвариантные характеристики всей музыки XVII – XIX веков также коренятся в историко-культурных, мировоззренческих предпосылках (в ощущении времени и пространства, например). Но общее «имя музыки» XX века найти на основе языковых и вообще технических явлений совершенно невозможно, и А. С. Соколов видит его в таком качестве, действительно присущим и суперавангарду, и «нео-стилям», как «договаривание» того, что было сказано ранее [6]. Тем самым обнаруживается глубинная мировоззренческая основа не только для конкретных стилиевых полей, но и для всей современной музыки.

Литература

1. Антонова С. Е. Историзм музыкального мышления и его проявление в симфоническом творчестве И. Брамса и А. Брукнера. Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. Нижний Новгород, 2007. 302 с.
2. Левая Т. Н. Русская музыка начала XX века в художественном контексте эпохи. М.: Музыка, 1991. 166 с.
3. Лихачёв Д. С. Развитие русской литературы XI — XVII вв.: Эпохи и стили. Л.: Наука, 1973. 254 с.
4. Михайлов А. В. Поэтика барокко: завершение риторической эпохи // Михайлов А. В. Языки культуры. М.: «Языки русской культуры», 1997. С. 112–175.
5. Прокофьев о Прокофьеве: статьи и интервью [сост. В. П. Варунц]. М.: Сов. композитор, 1991. 285 с.
6. Соколов А. С. На пороге ретроспективы обобщений и перспективы ожиданий // Журнал ОТМ, 2024, № 2. С. 1–10. DOI: 10.26176/otmroo.2024.46.2.001.
7. Стравинский И. Ф. Диалоги. Л.: Музыка, 1971. 448 с.
8. Холопов Ю. Н. Гармония: Теоретический курс. М.: Музыка, 1988. 544 с.
9. Hyde M. M. Neoclassic and Anachronistic Impulses in Twentieth-Century Music. *Music Theory Spectrum*, Autumn, 1996, vol. 18, no. 2 (Autumn, 1996), p. 200–235. Published by: Oxford University Press on behalf of the Society for Music Theory.
10. Messing S. Neoclassicism in music: from the Genesis of the Concept through the Schoenberg/Stravinsky Polemic. Ann Arbor, 1988. 248 p.
11. Morgan Robert P. *Twentieth-Century Music*. New York, London: W. W. Norton, 1991.
12. Whittall A. *Neo-classicism* // *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Vol. 13, 2001. P. 753–755.

References

1. Antonova, Svetlana E. 2007. “Istorizm muzykal'nogo myshleniya i ego proyavlenie v simfonicheskom tvorchestve I. Bramsa i A. Bruknera [Historicism of Musical Thinking and its Manifestation in the Symphonic Works of I. Brahms and A. Bruckner].” Ph.D. diss., Nizhny Novgorod. (In Russian).
2. Levaja, Tamara N. 1991. *Russkaya muzyka nachala XX veka v khudozhestvennom kontekste epokhi* [Russian Music of the Early XX Century in the Artistic Context of the Epoch]. Moscow: Muzyka. (In Russian).
3. Likhachev, Dmitriy S. 1973. *Razvitie russkoy literatury XI–XVII vv.: Epokhi i stili* [Development of Russian Literature of the XI–XVII Centuries: Epochs and Styles]. Leningrad: Nauka. (In Russian).
4. Mikhaylov, Aleksandr V. 1997. “Poetika barokko: zavershenie ritoricheskoy epokhi [The Poetics of the Baroque: The End of the Rhetorical Era].” In *Yazyki kul'tury* [Languages of Culture], 112–75. Moscow: Yazyki russkoy kul'tury. (In Russian).
5. Varunts, Viktor P., comp. 1991. *Prokof'ev o Prokof'evе: stat'i i interv'yu* [Prokofiev on Prokofiev: Articles and Interviews]. Moscow: Sov. kompozitor. (In Russian).
6. Sokolov, Aleksandr S. 2024. “Na poroge retrospektivy obobshcheniy i perspektivy ozhidaniy.” *Zhurnal OTM / The Journal of the Society for Theory of Music*, no. 2 (June), 1–10. (In Russian). DOI: 10.26176/otmroo.2024.46.2.001.
7. Stravinskiy, Igor' Fedorovich. 1971. *Dialogi* [Dialogues]. Leningrad: Muzyka. (In Russian).
8. Kholopov, Yuriy N. 1988. *Garmoniya: Teoreticheskiy kurs* [Harmony: Theoretical Course]. Moscow: Muzyka. (In Russian).
9. Hyde, Martha M. 1996. “Neoclassic and anachronistic impulses in twentieth-century music.” *Music Theory Spectrum*, vol. 18, no. 2 (Autumn): 200–35. Published by: Oxford University Press on behalf of the Society for Music Theory.
10. Messing, Scott. 1988. “Neoclassicism in music: from the Genesis of the Concept through the Schoenberg/Stravinsky Polemic.” Ann Arbor, Mich.: UMI Research Press.
11. Morgan, Robert P. 1991. “Twentieth-Century Music.” New York, London: W. W. Norton.
12. Whittall, Arnold. 2001. “Neo-classicism”. In *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 13, 753–55.