

ВЛИЯНИЕ МОДЕРНИСТСКОЙ ФИЛОСОФСКО-ЭСТЕТИЧЕСКОЙ МЫСЛИ НА ТВОРЧЕСКИЕ ИДЕИ ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКИХ КОМПОЗИТОРОВ XX ВЕКА

Брежнев Лев Олегович

Аспирант, Российский государственный социальный университет (Москва)
leva05031992@gmail.com

THE INFLUENCE OF THE MODERNISM PHILOSOPHICAL AND AESTHETIC THOUGHT ON THE CREATIVE IDEAS OF THE WESTERN EUROPEAN COMPOSERS OF THE XX CENTURY

L. Brezhnev

Summary. In this article the influence of philosophical and aesthetic thought on the stylistic and creative representations of composers of the XX century is examined. The influence of some philosophical works and ideas on the conceptual and stylistic features of the Wagner's and Strauss' musical compositions are studied and analyzed. Modernist «reforms» of the art worldview of the XX century are examined, where modernism (in the opinion of many researchers) is identified with the definition of «avant-gardism», which finally leads to a new paradigm of the musical composition perceived in modern times as an undeniable value for worlds culture.

Keywords: Postclassical philosophy, modernism, avant-gardism, composer's art, style, influence, creative ideas.

Аннотация. В статье исследуется влияние философско-эстетической мысли на стилистические и творческие представления композиторов XX века. Рассматриваются и анализируются реальные случаи воздействия некоторых философских трудов и идей на концептуально-стилистические особенности музыкальных сочинений таких авторов как Рихард Вагнер и Рихард Штраус. Изучаются модернистские «реформы» мировоззрения в искусстве XX века, где модернизм, по мнению многих исследователей, отождествляется с определением «авангардизм», что в итоге подводит к новой парадигме музыкальной композиции, воспринимаемой в современности как неоспоримая ценность для мировой культуры.

Ключевые слова: Постклассическая философия, модернизм, авангардизм, композиторское искусство, стиль, влияние, творческие идеи.

Философия Нового времени — это новый тип философствования в Европе, одним из этапов которого стала философия модерна. Модернизм как философско-эстетическое явление сложился в конце XIX — начала XX века. Для нашей темы необходимо в первую очередь рассмотреть собственно философское содержание музыкально-эстетических поисков, впитавших себя модернистские представления об окружающей действительности.

Необходимо отметить, что философия модернизма претендовала на всеохватность общей картины мира, основанной на синтезе религиозных, философских и эстетических установок и претендующей на кардинальный поворот от классической к постклассической философии (А. Шопенгауэр, Ф. Ницше).

Философия модернизма претендовала на всеохватность общей картины мира, основанной на синтезе религиозных, философских и эстетических установок и претендующей на кардинальный поворот от классической к постклассической философии (А. Шопенгауэр, Ф. Ницше).

Этот синтез лег в основу общей установки модернистской философии на новаторство во всех сферах жизни, претен-

дующее на переворот в базовых духовно-мировоззренческих представлениях в западно-европейской культуре («Бог умер» — Ф. Ницше). В центр философии модернизма ставится творящий индивидуальный субъект, формирующий собственное мировоззрение и реализующий «волю к жизни» в качестве исходного методологического принципа. Этот принцип реализуется в проектности философского мышления как альтернативы попытке объяснения мира вместо его преобразования (К. Маркс). Но это преобразование не ограничивается ориентацией на достижение окончательного результата. Оно является перманентным манифестирует известный лозунг «Движение — все, конечная цель — ничто» [1].

Таким образом, новаторское мышление становится безоговорочной ценностью для модернистской философии. Идея «вечного обновления» обрекает философов-модернистов на состояние повышенной тревожности, связанной с отсутствием устойчивой системы представлений о мире и неизбывное стремление к поиску все новых направлений познавательной деятельности и возможностей философской критики окружающей действительности.

Возникает особый тип философствования, ориентированного в будущее и претендующего на субъективизм

мышления как главной опоры в критике традиций. Это философское мышление отразилось и в музыкальном творчестве, впитавшем идеи модернизма.

Модернизм в музыкальном искусстве не обращается к исторически сложившимся классическим канонам сочинения музыки, а наоборот является противопоставлением академизму. Это противопоставление проявляется в оригинальности творческого подхода с последующим переосмыслением художественных форм.

В качестве переходного периода между романтизмом XIX века и модернизмом начала XX века рассматривают творчество выдающегося австрийского композитора и дирижёра Густава Малера.

В России такой знаковой фигурой стал великий русский композитор А. Н. Скрябин. В разных странах к композиторам-модернистам относят во Франции Клода Дебюсси, Мориса Равеля, Поля Дюка, Артюра Онеггера, Дариуса Мийо, Франсиса Пуленка; в Германии — Рихарда Штрауса, Пауля Хиндемита, Карла Орфа, Курта Вейля; в Австрии — Александра фон Цемлинского, Арнольда Шёнберга, Альбана Берга, Антона Веберна; в Италии — Ферруччо Бузони, Отторино Респиги, Джан Франческо Малипьеро, Альфредо Казеллы; в Великобритании — Фредерика Делиуса, Ральфа Воан-Уильямса, Бенджамин Бриттена; в Венгрии — Бела Бартока, Золтана Кодаи; в Чехословакии — Богуслава Мартину, Алоиса Габа; в Румынии — Джордже Энеску; в Испании — Мануэля де Фалья; в Финляндии — Яна Сибелиуса; в Польше — Кароля Шимановского. Также к русским модернистам в композиторском искусстве помимо указанного выше Александра Скрябина принято относить таких сочинителей как Игорь Стравинский, Сергей Прокофьев, Дмитрий Шостакович.

Слово «модернизм» (франц. *modernisme*, от *moderne*) принято переводить как «новейший», «современный». Необходимо отметить, что на различных этапах развития европейской и отечественной музыки это понятие трактовалось по-разному. Модернизм многими исследователями музыкальной культуры в XX веке начинает отождествляться с понятием «авангардизм», предполагающий полный разрыв с классическим наследием, включая романтическое композиторское искусство.

Первым композитором, в творчестве которого стали проявляться элементы модернистского стиля, был Рихард Вагнер. «Согласно Освальду Шпенглеру, модернизм в музыке связан с реформаторской деятельностью Рихарда Вагнера, с его идеей *Gesamtkunstwerk*. Полагая окончательно развившуюся ещё во времена Баха музыкальную форму в качестве идеала, отмечая затем титанические усилия Бетховена, направленные на удержание

своего гения в рамках этой формы, Шпенглер упрекает Вагнера в разрушении этого стиля» [10, с. 245].

Немецкий философ Фридрих Ницше, являвшийся близким другом Вагнера и разделявший его идеалы и жизненные принципы, предвещал композитору вернуть высокие позиции немецкой музыки, заложенные Бахом и Бетховеном, ослабевшие из-за всеобщего упадка европейской культуры. Эта тенденция характеризовалась им как господство разумности вкупе с теоретическим и практическим утилитаризмом и демократией, которые не являются симптомом силы, а представляются предвестниками старости, утомления и деградации [6, с. 51–52].

Ницше в своей концепции культурных форм творческой деятельности (основанной на ранних трудах философа, посвященных культуре древней Греции) прибегает к определению «дионисийского начала», истоками которого являются музыкальное искусство и лирика. «Из дионисических основ немецкого духа возникла сила, не имевшая ничего общего с первоусловиями сократической культуры и не находившая в них ни своего объяснения, ни своего оправдания, напротив, она ощущалась этой культурой как нечто необъяснимо ужасное и враждебно мощное; то была немецкая музыка, причем под нею надо понимать главным образом могучий солнечный бег от Баха к Бетховену и от Бетховена к Вагнеру» [5, с. 135].

Именно Вагнер, по мнению Ницше, должен был проложить путь «дионисийскому началу» в немецкой музыке, но, к сожалению, таким задумкам великого немецкого философа не суждено было сбыться в виду того, что Вагнер отчасти перестал разделять те ценности, идеи и выстраданные идеалы объединяющие когда-то двух выдающихся людей, потворствуя интересам массовой публики.

Так или иначе, Рихард Вагнер в своем творчестве представляется как родоначальник воплощения модернистских идей философа Артура Шопенгауэра (1788–1860) в композиторском искусстве. Будучи ярким сторонником и пропагандистом философии Шопенгауэра, Вагнер через свое музыкальное искусство пытается приблизиться к такому явлению философии Шопенгауэра как мировая воля. Стоит отметить, что сам философ обращался в своих трудах к осмыслению философии музыки, выделял свою концепцию относительно её осмысления. В одном из своих главных трудов «Мир как воля и представление» он пишет о музыке, что она «отличается от всех других искусств тем, что она отражает не явление, или, вернее, адекватную объективность Воли, а непосредственно саму Волю, и, следовательно, всему физическому в мире противопоставляет метафизическое, всякому явлению — вещь в себе» [9, с. 371].

В дополнении к вышесказанному он отмечает: «Дело в том, что музыка — такая же непосредственная объективация отражения всей воли, как и сам мир, как идеи, явления которых во множественности составляет мир отдельных вещей. Следовательно, музыка, в отличие от других искусств, отнюдь не отражение идей, а отражение самой воли, объективностью которой служат и идеи... именно поэтому действие музыки значительно сильнее и проникновеннее действия других искусств: они говорят только о тени, она же — о существе» [9, с. 366–367].

Рихард Вагнер явился действительным реформатором оперы. Своими нововведениями, такими как ввод декламационных эпизодов, речитативов он изменил и модернизировал жанр. «В унисон с Шопенгауэром Вагнер утверждал, что счастье состоит в отказе от желаний, которые суть проявления воли. Отрешенность от злой воли, способно привести к спокойствию и, следовательно, к счастью. В результате идеи Шопенгауэра Вагнер воплотил в собственном, «исправленном» виде. Искусство и философия были связаны у него с элементами общего мировоззрения, что и подтверждает сходство творчества Вагнера и Шопенгауэра» [4, с. 153].

Одним из ярчайших представителей модернизма в музыкальном пространстве конца XIX и начала XX века является немецкий композитор Рихард Штраус (1864–1949). В своем творчестве, композитор удивительным способом воплощает искания новых и оригинальных форм, что в той или иной степени повлияло на историю мировой музыки первой половины XX века. Знакомство Штрауса с модернистской философско-эстетической мыслью Ф. Ницше произошла в 1983 году. «Прославление силы и индивидуализма придает его симфоническим поэмам «Дон Жуан», «Так говорил Заратустра», «Жизнь героя» ницшеанскую окраску, неиссякаемую жажду «все расширяющегося бытия» [11, с. 29].

Рихард Штраус стал первым композитором, сочинившим крупное музыкальное сочинение, идеей и сюжетом для которого послужило философское произведение. Симфоническая поэма освобождена от программности и не представляет из себя рафинированное переложение философского сюжета относительно музыкальной составляющей. Факт независимости от программности в своей музыке автор описывает так: «музыка только тогда возможна и представляет собой произведение искусства, когда её автор является прежде всего музыкантом, одарённым фантазией и мастерством. В противном случае он шарлатан, ибо ценность программной музыки определяется прежде всего силой и значением музыкального вдохновения» [3, с. 7–8].

Таким образом Штраус дает понять, что его произведение в некоторой степени свободно от Ницше, он

не стеснен жесткими границами «либретто», но именно в симфонической поэме «Так говорил Заратустра» композитор по его собственным пояснениям пытался воплотить замыслы происходящие из труда Ницше о происхождении человечества, религиозных и научных фазах его развития, что в конце концов приводит к главной и первостепенной идее Ницше о сверхчеловеке [7].

Модернизм в значительной мере определил творчество Г. Малера (1860–1911) что, проявилось в свободной трактовке симфонических циклов, поиске новых звуковых возможностей, использовании необычных инструментов (бубен), у Клода Дебюсси (1862–1918) модернизм проявляется в гармонии и тембре, интересе к восточной музыке, у Александра Скрябина (1872–1915) — в трактовке гармонии, смене тональностей, идей мистики.

Музыка XX века основывается на экспериментальных началах в использовании музыкального языка. Известный исследователь «Новых парадигм музыкальной эстетики XX века» Ю. Холопов разделил Новую музыку на два отрезка: «Эволюция есть постепенная смена парадигм. Применительно к Новейшей музыке эволюция эта носила стремительный, взрывной характер. Ее развитие шло динамично, двумя большими волнами, так называемыми «авангардами»: Авангард-I (≈ 1908–1925) и Авангард-II (≈ 1946–1968). Стихийные мощные всплески творческой энергии вызвали радикальные переломы в музыкальной композиции, воплощавшие глубинные смены музыкально-эстетических парадигм» [8].

Рассматривая вышеуказанные периоды, можно с уверенностью констатировать, что они зависимы друг от друга и в сумме образуют новый этап развития современной музыки. «Понятие «авангард» в сегодняшней музыкально-теоретической литературе применяется, как известно, неоднозначно. Есть более широкое и более узкое его толкование. Узкое обычно относят к середине XX века и связывают, как правило, с музыкой П. Булеза, К. Штокхаузена, Л. Берио, Л. Ноно. В широкое же толкование включают также творчество представителей новой венской школы (прежде всего А. Веберна, А. Шёнберга), протекавшее в первой половине прошлого столетия» [2, с. 68].

Стоит обратить внимание, что представители художественных идей авангардизма не скупались на собственные комментарии и анализ своих же художественных произведений. Проявлялось это в виде «научного» философского обоснования, новой школы или течения. При этом чем менее известен художник, тем более у него развита тенденция к наукообразности и теоретизации.

Впоследствии, отличительной чертой авангардистов становится использование в своей творческой практике

всевозможных, порою даже радикально настроенных манифестаций благодаря которым в значительной мере о творчестве того или иного композитора узнавала ши-

рокая публика. Именно свойство публичной самодемонстрации в значительной мере определило существование музыкального модернизма как явления культуры.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бернштейн Э. Социальные проблемы / Э. Бернштейн. — М., 1901. — С. 281.
2. Дубравская Т. Н. Музыкальный авангард XX в.: Механизмы исторической преемственности / Т. Н. Дубравская // *Философские науки*, Министерство образования Российской Федерации. 01/12/2005. — № 12. — С. 68–81.
3. Краузе Э. Рихард Штраус. Образ и творчество / Э. Краузе — М., 1961. — 600 с.
4. Кривых Е. Ю. Метафизика воли в иррационалистических концепциях А. Шопенгауэра, Р. Вагнера, Ф. Ницше / Е. Ю. Кривых // *Вестник ЧелГУ*. — 2009. — № 33. — С. 151–155.
5. Ницше Ф. Рождение трагедии из духа музыки / Сочинения: В 2 т. Т. 1. — М.: Мысль, 1990. — 830 с.
6. Ницше Ф. Рождение трагедии, или Эллинство и пессимизм / Сочинения: В 2 т. Т. 1. — М.: Мысль, 1990. — 830 с.
7. Роллан Р. Рихард Штраус и Ромен Роллан. Переписка. Выдержки из дневника / Р. Роллан — М., 1960. — 214 с.
8. Холопов, Ю. Н. Новые парадигмы музыкальной эстетики XX века / Ю. Н. Холопов // *Электронная библиотека [Электронный источник]*. — Режим доступа: <http://www.kholopov.ru> (Дата обращения — 7 октября 2017 года).
9. Шопенгауэр А. Мир как воля и представление. Т. 1: Критика кантовской философии / А. Шопенгауэр — М. Наука, 1993. — 672 с.
10. Шульдешов А. А. Начало модернизма в музыке: Ницше и Вагнер / А. А. Шульдешов // *Вестник МГУКИ*. — № 3 (59). — 2014. — С. 244–248.
11. Щербакова Е. В. Разные лики Заратустры: Рихард Штраус versus Фридрих Ницше / Е. В. Щербакова // *Вестник МГУКИ*. — № 5. — 2009. — С. 28–33.

© Брежнев Лев Олегович (leva05031992@gmail.com).

Журнал «Современная наука: актуальные проблемы теории и практики»



Российский государственный социальный университет