

Ирина СКВОРЦОВА

РУССКАЯ МУЗЫКА И СТИЛЬ МОДЕРН

Стиль модерн – одно из уникальных и необычных, сложных и даже загадочных явлений в истории культуры вообще и русской культуры в частности. Он предстал самым быстротечным из всех исторических стилей, которые прежде встречались в истории искусства. Тем не менее, он занял в реестре признанных музыкальных стилей столь же важное, существенное место, как и его предшественники.

Суть своеобразия и необычности стиля модерн была осмыслена и понята исследователями и теоретиками искусства не сразу. В связи с этим процесс его вычленения в качестве самостоятельного исторического явления был достаточно длинным и вызывал долгие споры.

Однако на сегодняшний день можно констатировать постоянный и устойчивый исследовательский интерес к стилю и к проявлению его типологических черт в разных видах искусства. Причина интереса к модерну, прежде всего, коренится в его особенностях, оригинальности художественно-эстетической концепции, двоякой функции - итога по отношению к предшествующим историческим стилям и прозрения в будущее, искусство XX века.

Стиль модерн соприкоснулся фактически со всеми видами искусств. Музыкальное искусство не является в этом ряду исключением, хотя его сопричастие со стилем модерн имеет ряд особенностей.

Необычность стиля модерн, прежде всего, была обусловлена особым качеством - стремлением проецировать свое влияние, и подчинить себе абсолютно всю окружающую среду. Все стороны жизни и низовые, и духовные, все, в широком смысле экстерьерное и интерьерное, включая *стиль жизни, моду, манеру поведения, афиши, витрины, ювелирные*

украшения, тип мышления, и творчество, было пропитано духом модерна. Именно за это качество стиль модерн называют универсальным стилем.

В связи с этим важным представляется на первый взгляд неожиданное высказывание П.Пикассо о значимости стиля модерн: «Движение кубизма *распалось*, я понял, что мы были спасены от полной изоляции как *личности* тем обстоятельством, что, несмотря на различия, у нас было и нечто общее: *все мы были художники “стиля модерн”*. Столько было всего накручено на всех этих входах в метро, да и в других проявлениях “стиля модерн”, что я ограничил себя почти исключительно прямыми линиями, и все же, на свой лад, я участвовал в движении “стиля модерн”. Потому что, *даже если ты против движения*, ты все равно *остаешься его частью*. Ведь “про” и “контра” по сути – два аспекта одного и того же движения... Ты не можешь избежать своей эпохи. Какую сторону ты ни возьмешь, “за” или “против”, ты все равно внутри нее». (Курсив, мой, И.С.)¹

Эти мысли, выраженные не приверженцем стиля модерн, особенно ценны. Они звучат в устах художника, по его собственному определению, «отграничивающего себя от стиля модерн». Пикассо подчеркивает доминирующую и объединяющую роль модерна, который подчинил себе разных художников. Все оказывались погруженными в художественную систему стиля модерн, независимо от различия направлений.

Эта ситуация актуальна и для русского музыкального искусства.

Стиль модерн проявился в русском музыкальном искусстве во всем: в духе самой музыки, ее атмосфере, настроении, содержании, образах, смыслах и в технике письма.

Как это ни парадоксально звучит, стиль модерн привлек всех без исключения русских композиторов, живущих на рубеже веков, и тех, кто мыслил новаторски и громогласно об этом заявлял, и тех, кто воинствующе отстаивал академичные взгляды и для кого традиция составляла мерило ценности. Фактически не было художника, чье творчество не поразило бы своими флюидами стиль модерн, независимо от того, осознавал ли сам художник этот чаще всего подсознательный процесс.

Другой вопрос, в какой мере русские композиторы соприкоснулись с эстетикой и художественными свойствами модерна, и какие особенности стиля отразились в творчестве каждого из них.

В связи с этим необходимо обозначить три существенных обстоятельства.

¹ Цит. по Бачелис Т. Линии модерна и «Пизанелла» Мейерхольда//Театр.1993. №5. С.62.

Первое. Стиль модерн *частично и избранно* отразился в индивидуальных творческих стилях. Нормы стиля редко выдерживались полностью, а его проявления были подчас достаточно локальны.

Данная особенность, была подмечена одним из первых исследователей визуального модерна, академиком Дмитрием Владимировичем Сарабьяновым.² Она явственно ощутима и в музыке. Выдвинутый им, в качестве критерия принадлежности того или иного явления к модерну, принцип «притяжения» к стилю, а не требование выполнения всех его «обязательств», четко прослеживается в музыкальном искусстве.

Однако, в отличие от архитектурного и изобразительного модерна, где все же в виде исключения можно обнаружить абсолютных *адептов стиля*, таких как Ф.Шехтель и Л.Кекушев, М.Врубель, в русском музыкальном искусстве рубежа веков в «чистом виде» представителей стиля модерн мы не найдем. Многочисленные и весьма разнообразные черты стиля, в творчестве одного композитора или даже в одном конкретном произведении в полной мере найти трудно. Действие принципа «притяжения» ведет естественно к разнообразию стилевых вариантов. Расхождение между ними могут быть достаточно сильными. В музыкальном искусстве пример такого рода разнообразия демонстрирует творчество поздних П.Чайковского и Н.Римского-Корсакова, А.Глазунова и А.Лядова, С.Рахманинова и А.Скрябина, И.Стравинского русского периода.

Столь разные *музыкальные индивидуальности*, совершенно по-разному отразили в своем творчестве всю многоликость палитры этого загадочного явления.

2-е обстоятельство.

Вторичность музыкального модерна по отношению к архитектурному, изобразительному, то есть к визуальному модерну.

Как известно, становление модерна происходило в лоне архитектуры, изобразительного искусства, и позднее распространилось на литературу, театр и музыку. Поэтому именно по аналогии с архитектурой и живописью мы можем говорить о воплощении типологических черт модерна в этих видах искусства.

Сравнение теории стиля модерн в визуальных искусствах и в русском музыкальном искусстве подразумевает аналогию прежде всего *общеэстетических позиций, иконографии и художественных средств*, адаптированных к материи музыкального искусства. Имеются в виду такие художественные средства, как: декоративность ткани, орнаментальность, эмансипация мелодической линии, рельефность и прихотливость мелодического и

² Сарабьянов Д. Стиль модерн. М., 1989.

ритмического рисунка, особое соотношение рельефа и фона, культ деталей, многостильность в системе одного произведения, стилизация, особенности хроноса и др. Эти художественные средства, в основном пришедшие в музыку из визуальных искусств, наряду с другими указывают на признаки музыкального модерна.

Есть еще одна, *третья особенность*. Она связана с новаторством модерна в области музыкального языка. Русский музыкальный критик Эмиль Карлович Метнер так писал об этом времени, «это был пересмотр и преобразование основ музыкального искусства».

В связи с этим интересны выдержки из писем современников эпохи модерна.

Из письма А.И.Зилоти Г.П.Юргенсону: «Не захочет ли Ваша фирма приобрести Скерцо для оркестра И.Стравинского...превосходная вещь, которую я в январе исполняю. Если не прочь, то черкни два слова, и я пришлю партитуру для просмотра; наконец-то и у нас *модерная* музыка пошла»³ (Курсив мой, И.С.)

Ц.А.Кюи – М.С.Керзиной: «...Насчет скерцо Стравинского...уверен, что оно пройдет у Вас с таким же крупным успехом, как и у нас. Музыки в нем мало, но много курьезных звуковых эффектов и к тому же оно вполне *moderne звук*, а ведь москвичи на это очень падки, хотя бы, судя по их домам»⁴. (Курсив мой, И.С.)

Ц.А.Кюи-М.С.Керзиной: «Теперь о модернизме. Он проник всюду и создан людьми малоталантливыми, или бездарными, но желающими стать гениями... в музыке отсутствие музыки и замена ее *звуком* и поисками *звучности*. Результат – полная бессодержательность, дикая и глупая какофония, безличность, однообразие и скука! Слава Богу, у нас их пока немного: Штейнберг (хоть и бывший протеже Корсакова), Стравинский и Скрябин. Первые два бездарны, а Скрябина жаль»⁵. (Курсив мой, И.С.)

Столь красноречивые высказывания относятся примерно к одному и тому же времени – 1907 – 1910 годам XX века. Голоса современников, косвенно или прямо характеризуют общее явление – русский музыкальный модерн или модернизм. На сегодняшний день мы подразумеваем под этими терминами совершенно разные по смыслу, разведенные во времени понятия. В начале же XX века, в музыкальном искусстве так начали называть все новое, необычно звучащее.

³ Зилоти А.И. Г.П.Юргенсону. Письмо от 14/27 июня 1908 г.// Стравинский. Переписка с русскими корреспондентами. М.,1998. С.190.

⁴ Кюи Ц.А. М.С.Керзиной. Письмо от 29//11 февраля 1909 г.// Стравинский. Переписка с русскими корреспондентами. М., 1998. С. 202.

⁵ Кюи Ц.А. М.С.Керзиной. Письмо от 21/3 февраля 1909 г.// Стравинский. Переписка с русскими корреспондентами. М.,1998. С. 201.

Модерн был буквально одержим идеей новизны, рождением новых художественных концепций, поиском новых форм, новаторских опытов в области языка. И к музыкальному искусству это имеет самое прямое отношение.

Композиторы рубежа веков, обладавшие обостренным художественным чутьем, четко осознавали эту эстетическую константу модерна. Вспомним строки из известных писем Лядова: «Уверяю тебя, что зародилось новое и великое искусство»⁶, «Я страшно болен жаждою новизны и необыкновенного: пускай все будет на голове – только не на ногах»⁷

Для музыкального мышления, музыкального творчества рубежа веков, как и для других видов искусств, характерны эксперименты, активные поиски новой системы организации звука и звукового пространства. Именно в это время рождаются новые гармонические, ладовые, фактурные закономерности, новое отношение к тональности, к форме. Процессуальность функциональной гармонии, сменяется ладовой свободой и атональными построениями, длительными погружениями в звуковые пласты. Все вместе взятое создает ощущение остановки движения, остановки музыкального времени, застылости и статики.

Новизна затронула, хотя и в разной степени, практически всех крупнейших композиторов этого времени, композиторов первого ряда: позднего Римского-Корсакова, Лядова, Скрябина, частично Рахманинова и, конечно же, Стравинского. В результате, можно сказать, что стиль модерн нацелен был на то, чтобы вобрать в себя все новое в области музыкального мышления и музыкального языка, что появилось в музыкальном искусстве на рубеже 19-20 веков.

Рассматривая специфику проявления черт модерна в русской музыке рубежа веков, кратко остановимся на двух важнейших вопросах: современной музыкальной иконографии и типологических признаках стиля модерн, отраженных в самом музыкальном тексте.

1. Иконография. Музыкальное искусство вобрало в себя множество характерных иконографических тем модерна. Многие из них генетически наследовались от романтизма, приобретая в модерне большую остроту звучания, обнаженность. Среди них темы *молодости, весны, пробуждения, порыва, вихревого движения*, которые слышны во многих фортепианных произведениях Рахманинова и Скрябина. Музыкальные претворения темы Весны мы находим и у Рахманинова (кантата «Весна», романсы, в которых по-разному обыгрывается эта тема) и у Стравинского («Весна священная», романс «Весна

⁶ Лядов А.К. Из писем 1901 – 1909 гг.// А.К.Лядов. Пг., 1916.

⁷ Там же, с.194.

монастырская») и в романах Танеева «Палящий зной сменил тепло весны», Корещенко «Придешь ли с новою весной», Ребикова «Весна», «Весенние сказки».

Особое место в иконографии модерна занимает культ *женской красоты*.

И в музыкальном искусстве эта тема и одновременно тема амбивалентности женского образа – нашла свое отражение. Здесь уместно назвать «Принцессу Грезу» Черепнина, противоположные парные женские натуры в операх Римского-Корсакова: возвышенные, неземные и исступленно-страстные, такие как Снегурочка и Купава в «Снегурочке», Марфа и Любаша в «Царской невесте», Волхова и Любава в «Садко». Венчает ряд неземных, божественных натур – образ Февронии в «Китеже», а противоположный пик составляет загадочный и неоднозначный образ Шемаханской царицы в «Золотом петушке» – своего рода воплощение модерновых черт, характерных для женских образов той эпохи, сродни Саломее, Юдифи Климта.

Одно из ведущих мест в иконографии модерна занимает эротичность. Одним из ярких примеров музыкального модернового эротизма является творчество Скрябина. Это качество еще при жизни Скрябина отмечалось современниками. Так, Вячеслав Каратыгин пишет об: «экзальтированности, исступлённой страстности, истомном, почти *болезненно обострённом эротизме*, скрябинского искусства»⁸. [4, 31]

Некой пряной чувственностью, отличаются и многие страницы музыки Рахманинова. Достаточно вспомнить фантазию для двух роялей, отдельные эпизоды второго концерта и многочисленные фортепианные миниатюры.

Интерес к сказочности, как проявление мифологического мышления, стал характерной приметой эпохи модерна. И музыкальное искусство рубежа веков, отразило во всем многообразии сказочную иконографическую тематику. Прежде всего, тяготение к сказке выразилось в творчестве Римского-Корсакова и Лядова, Черепнина, Метнера и Стравинского.

Пересекаются с эстетикой «нового стиля» и три последние сказочные оперы Римского-Корсакова: «Сказка о царе Салтане», «Кашей» и «Золотой петушок». Эти поздние оперы композитора представляют собой эстетизированные, стилизованные сказки. Написанные все для мамонтовского театра, они ставились художниками, для которых стиль модерн был естественной формой выражения. Декорации и костюмы к «Салтану» писал М.Врубель, (к другим постановкам – К.Коровин и И.Билибин), к «Кашею» и «Золотому

⁸ Каратыгин Вяч. Скрябин и молодые московские композиторы// Аполлон, 1912, №5. С.31.

петушку» - И.Билибин, а потом А.Бенуа. Само оформление спектаклей не только полностью соответствовало характеру новизны музыки, но еще более ее подчеркивало.

Стилизованный отстраненно-условный характер сюжетики - не единственная общая черта трех последних сказок композитора. Их сближает единый пародийный дух, сосуществование высокого и низменного. В этих операх реальное и условное, натурность и декоративность соотносятся, переплетаются в прихотливое узорчатое целое. Словно в картинах Климта, где фрагментарная натуралистичность растворяется в декоративной пестроте фона, в «Золотом петушке» примитивизмы интонационного строя партии Додона тонут в прихотливо-орнаментальных, красочно-извилистых линиях мелодики Шемаханской царицы. А в «Салтане» орнаментальные ритмы и узоры соседствуют с лубочными народными стилизациями.

Особое отношение к сказке было свойственно Лядову. Мир сказки – фантазийный и гармоничный, светлый и справедливый, насыщенный всякой доброй нечестью и совершенством природы – фактически заменял ему реальную жизнь. Он жил в сказке и сказкой. Хорошо известная цитата из письма Лядова от 9 июля 1908 г., красноречиво свидетельствует об этом: «Мой идеал: найти в искусстве неземное. Искусство – царство «чего нет». От реализма меня тошнит, как и от всего человеческого»⁹. Он сам рисовал сказочно-мифических существ, которые были сродни «Пану» Врубеля.

Сказка для Лядова была воплощением замороженной красоты. В 1908 г. Он пишет: «Мое «Озеро» совсем готово, то есть как сочинение, но, конечно, чисто, со звездами и таинственностью в глубине! А главное – без людей, без их просьб и жалоб – *одна мертвая природа – холодная, злая, но фантастичная как в сказке*». ¹⁰ (Курсив мой, И.С.)

Лядов привносит в свои сказки элемент мистической загадочности, отстраненности, любования идеальной красотой. Его сказки – подражание народному творчеству и народному стилю, и в этом они схожи с иллюстрациями к сказкам Вик.Васнецова и И.Билибина. Своими стилизациями он подчеркивал мир условности в них. Недаром так зыбок и неуловим мир «Волшебного озера», загадочен и глубокомыслен сон Кикиморы, стремителен полет Бабы-Яги».

Сказки-балеты Стравинского также отражают характерный для модерна иконографический интерес к стилизации и условной трактовке народно-сказочной тематики. В обоих ранних балетах присутствуют русские фольклорные и лубочные

⁹ Лядов А.К. Из писем 1901 – 1909 гг.// А.К.Лядов. Пг., 1916. С.132.

¹⁰ Лядов А.К. Из писем 1901 – 1909 гг.// А.К.Лядов. Пг., 1916. С.202.

мотивы. Но если в «Жар-птице» «Хоровод царевен» сходен с эстетикой стилизации русской сказочности Билибина и Васнецова, то в «Петрушке» сказка смыкается с народно-площадной стихией сродни Кустодиеву, Малявину, Сапунову.

Популярные в модерне образы сказочных чарующих *дев-птиц* встречаются в музыке: Царевна Лебедь Римского-Корсакова, Жар-птица Стравинского.

Цветочная тематика, характерная для модерна, также находит отражение в музыкальном искусстве. Тонкая музыкальная метафора картины цветущей сирени Врубеля (1900) предстает в одноименном романсе Рахманинова и его фортепианной транскрипции. Среди произведений Рахманинова есть еще один «цветок», столь же вдохновенный и нежный образ маргаритки, воплощенный в романсе и его фортепианной транскрипции.

Цветочная красота картин-афиш А.Мухи перекликается с «цветочной музыкой» балета Глазунова «Времена года», «обольстительными васильками и маками» (Асафьев). Вообще эстетика А.Глазунова в одноактных балетах по многим параметрам, сходна, как это не странно на первый взгляд, с эстетикой А. Мухи.

В модерне оживают типично барочные и отчасти романтические мифологемы, такие как *сон, сад, зеркало и его двойник - озеро*. Они неоднократно встречаются в сюжетике музыкальных произведений: достаточно перечислить: «Щелкунчик», «Иоланта» Чайковского, «Сад смерти» Василенко, «Волшебное зеркало» Корещенко, «Волшебное озеро» Лядова и др.

Излюбленная двойная рама – типично модерновая черта - как оправа присутствует в «Золотом петушке», в «Соловье» Стравинского.

В моде того времени были мистические сюжеты и настроения, туманные и странные, словно в дымке. И в музыкальном искусстве нашли отражение эти сюжетные мотивы и настроения. Тому пример, «Остров мертвых» Рахманинова, «Сад смерти» Василенко, скрябинские мистические страницы, симфонические поэмы «Молчание» и «Аластор» Мясковского и др.

Однако необходимо отметить, что присутствующая в модерне мистическая сумрачная тематика все же растворяется в общей позитивной направленности стиля, связанной с его основной миссией: он призван был утверждать, а не отрицать. Вспомним Ф. Шехтеля – одного из самых влиятельных архитекторов модерна, который говорил: «Главное - делать жизнь приятнее». Тяготение модерна к *декоративности*, украшающей жизнь, его *чувственность и эротичность*, всепоглощающее стремление к *наслаждению* и, вопреки всему, к *красоте и эстетизму*, в конечном итоге оказывались главными и

определяющими характер стиля, и характер музыкального искусства, впитавшего его сюжетно-иконографические смыслы.

2. *Проявление современных черт на уровне самого музыкального текста.* Прежде всего, здесь необходимо отметить *декоративность*, которая, как и в визуальных видах искусств стиля модерн, в большей мере определяет облик музыки этого времени. Ярко выраженное тяготение к внешней декоративности в русском музыкальном модерне рождает целый ряд стилистических черт таких как: орнаментальность, культивирование всевозможных деталей-украшений, особый прихотливый характер рисунка мелодической линии, артикуляционные особенности произнесения текста, самостоятельная функция фактуры, и ее свойства - соотношение рельефа и фона.

Все эти средства направлены на подчеркивание внешней стороны художественного образа, проявлении внешней красоты, столь важной для модерна. Не случайно, Василий Кандинский, не избежавший влияния модерна, писал в 1909 году, в письме из Мюнхена: «Мы ушли по скрытой от нас причине от внутреннего к внешнему».¹¹

Орнаментальность в музыке – в определенном смысле аналогична орнаментальности визуальной, с характерной для нее узорчатостью, мозаичностью, избытком хитросплетенных, витиеватых линий. Эквивалентом визуального современного орнамента в музыке могут быть разные формы организации музыкальной материи. Одна из них, самая простейшая, - стилизованные украшения, форшлагги, трели, морденты и т.д, то есть в прямом смысле украшающие детали, делающие более изысканной и прихотливо разукрашенной утонченную мелодическую ткань. У Глазунова, например в балете «Времена года» в условиях прозрачной гомофонной фактуры и классически ясной гармонии мы встречаем стилизацию барочной мелизматике, дающей ощущение узорчатости, орнаментальности всей ткани.

А у Скрябина под орнаментальными «украшениями» подразумеваются не столько мелизматика сколько сам мелодический рисунок, причудливо-извилистый, часто спиралевидный, придающий мелодии характер графической линии, напоминающей хрупкие узоры-арабески.

Мастер орнамента, мелодического узора, детальной отделки музыкальной ткани – Лядов. Орнаментируют ткань его миниатюр мягко извивающийся рисунок и разнообразные кружевные украшения-мелизмы.

¹¹ Кандинский В. Письмо из Мюнхена // Апполон, 1909, №1.С. 21-22.

Орнаментальностью отличаются совершенно разные музыкальные примеры. Достаточно вспомнить музыкальные эпизоды, связанные с Царевной Лебедь в «Салтане» - сплетения *извилистых линий*, их причудливые повороты и изгибы в прихотливо-изысканный узор, рождает ощущение замороженного любования. Красотой и рельефностью мелодического узора изобилуют страницы и «Золотого петушка». В эпизодах с Шемаханской царицей воедино сплетается стилизация явного восточного колорита, пропитанного пряной эротикой и восточной негой, (заметной, прежде всего в особенностях гармонии), и орнаментальные черты в красочно-извилистых линиях мелодического рисунка. Музыкальный рисунок партии Шемаханской царицы Римского-Корсакова оказывается поразительно близок знаменитым картинам Климта «Саломея» и «Юдифь», где также причудливо сплетается утонченная эротика и разнообразная орнаментальность.

Особым свойством организации музыкальной материи и в частности фактуры большинства произведений модерна, является взаимодействие *рельефа и фона*, их равноправие, перетекание друг в друга. Это общее качество стиля модерн (например, картины Климта, Врубеля) проявляется в музыке как соотношение фактуры и тематизма. Происходит как бы растворение тематизма в фактуре. Вся фактура оказывается насыщена всевозможными переключками, имитирующими друг друга интонациями, контрапунктическими линиями. Возникает эффект мерцающей фактуры. Такого рода примеры мы находим в совершенно разных сочинениях Рахманинова: «Острове мертвых» и во многих фортепианных пьесах (например, многих этюдах-картинах ор. 33 и 39, и в авторских фортепианных транскрипциях «Сирень» и «Маргаритки»), в многочисленных фортепианных миниатюрах Скрябина, «Весне священной» Стравинского.

Особый признак музыкального модерна - внимание *к деталям произнесения текста, то есть к артикуляции*. Сюда относится динамика, штрихи, акцентуация, то есть, то, как произносится музыкальный текст. Эта типологическая черта – частный случай проявления общей тенденции стиля модерн – безграничной страсти к детализации, к деталям.

В результате в музыкальных текстах появляется изобилие артикуляционно-динамических деталей, обозначений, штрихов, на каждую единицу времени. Эта особенность отличает фортепианные пьесы Скрябина, и Рахманинова, одноактные балеты Глазунова, фортепианные и оркестровые миниатюры Лядова, ранние произведения Стравинского.

Как отдельное качество, характеризующее музыкальную материю стиля модерн, отметим возрастающую роль *мелодической линии*. Линия приобретает самостоятельное

значение, как средство выразительности. В модерне мелодическая линия теряет свое традиционное качество – мелодичность, певучесть. В ней начинает доминировать сам мелодический рисунок, в прямом смысле слова, пластика движения, то есть направление движения, характер движения. Обостряется графический характер рисунка: его отличает извилистость, прихотливость, изломанная капризность причудливо-выразительных линий-арабесок. Сочинения разных композиторов рубежа веков насыщены примерами, в которых стихии музыкальной линии, ее прихотливому рисунку, придается первостепенное значение. Такого рода современные линии мы найдем в фортепианных произведениях Скрябина и отчасти Рахманинова, в «Золотом петушке» Римского-Корсакова, в «Соловье» Стравинского.

Начинают преобладать мелодические линии, рисунки которых заимствованы из визуальных искусств. Это всевозможные волновые линии, а также фигура спирали. Обе стали знаковой чертой мелодических линий в музыкальных произведениях этого времени. Они также часто встречаются у Рахманинова и Скрябина.

К современным чертам музыкального текста относятся особое чувство времени, и тяготение к статичным композициям, многостильность в системе одного произведения и связанный с ней принцип стилизации.¹²

Объективная оценка любого исторического факта связана с определением его места в художественной культуре и его значения для будущего.

Модерн появился на рубеже Нового и Новейшего времени. Подводя итог прошлым стилям, он прочертил перспективы в будущее, предвосхив многое из того, что будет развиваться в музыке в дальнейшем. Это была ключевая, в какой-то мере поворотная для русской культуры эпоха. Поэтому сейчас кажется вполне естественным, что Ю.Энгель еще в начале века, рассматривая эволюцию русской музыки, обозначил современный ему период стиля модерн, как третий, подразумевая под первым и вторым - доглинкинский и классический периоды в русской музыке.

Подводя итог хотелось бы подчеркнуть значимость модерна для музыкального искусства XX и даже XXI веков. Он предвосхитил многое из того, что будет развиваться в музыке в дальнейшем и естественным образом привел к своим антиподам конструктивизму и авангарду 1920-х годов. В недрах стиля модерн сложились предпосылки, обусловившие радикальные изменения в художественной культуре XX столетия. В нем совместились два разнонаправленных стремления – к языковой новизне и

¹² См. подробно об этом: И.Скворцова «Стиль модерн в русском музыкальном искусстве рубежа XIX-XX веков». М., Композитор, 2009 г.

к ассимиляции стилистических моделей предшествующих эпох (историзм модерна). Обсуждаемые модерна, - оказались востребованы культурой XX века, в основе которой, во-первых, диалог с другими эпохами, во-вторых, всевозможные эксперименты в области музыкального языка.