

УДК 78.03

**Цитування:**

Бабухівський В. В. Поставангард і німецьке необароко ХХІ століття. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2023. № 3. С. 225–229.

Babukhivskiy V. (2023). Post-Avant-Garde and German Neo-Baroque of the 21st Century. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 3, 225–229 [in English].

*Бабухівський Василь Васильович,*  
аспірант Одеської національної музичної  
академії імені А. В. Нежданової,  
соліст Одеського національного  
філармонічного оркестру  
<https://orcid.org/0009-0003-3755-8366>  
[sylar0095@gmail.com](mailto:sylar0095@gmail.com)

## ПОСТАВАНГАРД І НІМЕЦЬКЕ НЕОБАРОКО ХХІ СТОЛІТТЯ

**Метою** даної роботи виступає виявлення стильових уточнень щодо такого всеохоплюючого і надзвичайно впливового від минулого століття напряму, як необароко, що сприймалося як відгалуження сукупного неокласицизму ХХ століття, з урахуванням поставангардного внеску від 1970-х років і пост-поставангардного («неопоставангардного») доданка від 2010-х – в умовах німецького музичного світу. Останній від часів Віденського класицизму утримував базисні позиції в художній музиці, суттєво постачаючи і на сьогодні репертуар виконавських подань. **Методологічною основою** дослідження виступає інтонаційний підхід, як він зазначився у роботах послідовників Б. Асаф'єва в Україні (публікації Д. Андросової, О. Маркової, О. Муравської, ін.), а також з опорою на розробки інструментального виконавства одеської школи (праці З. Буркацького, К. Мюльберга, інших науковців). **Наукова новизна** роботи зазначається через оригінальність подання смислу стильових дифузій інструментального мистецтва від ХХ до ХХІ століття, що дозволили відродити у виконанні твори, що минають художність на користь чи то церковного естетизму вираження, чи відверто традиціоналістського мислення, яке не асоціювалося із уявленнями про стильовий динамізм німецької музики останніх двох сторіч. **Висновки.** Необарокова стильова еkleктика німецького мистецтва від ХХ століття ґрунтувалася на внесках стильового екстремалізму П. Хіндемита, що минало «м'які» виявлення у творах А. Цемлінського, З. Вагнера, Ф. Шмідта тощо, ведучи до «неошубертіанства» В. Рімма, що став визнаним лідером німецького музичного світу на зламі поставангарду і пост-поставангардних надбань. Виконавська практика, виконуючи твори німецького композиторського поставангарду рівня Б. Ціммермана, Й. Відмана, А. Раймана, ін. майстрів, органічно це поєднала з відродженням спадку А. Цемлінського, Ф. Шрекера, З. Вагнера, Ф. Шмідта, а також композиторів доби бароко - Й. Мольтера, Г. Телемана, ін., мислення яких не співпадало з критеріями авторського твору Нового часу, але співвідносне із необароковим наповненням поставангарду композиціями, відзначеними церковним естетизмом в обминанням критерію художності, що зазначаємо терміном «необароко поставангарду» в музиці.

**Ключові слова:** бароко, необароко ХХ століття, неокласицизм, необароко поставангарду, німецький стиль в музиці, стиль епохи, поставангард.

*Babukhivskiy Vasyl, Postgraduate Student, Odesa National A.V. Nezhdanova Academy of Music, Soloist Odesa National Philharmonic Orchestra*

### **Post-Avant-Garde and German Neo-Baroque of the 21st Century**

**The purpose of this work** is to identify stylistic clarifications regarding such an all-encompassing and extremely influential direction from the last century as neo-baroque, which was perceived as an offshoot of the overall neoclassicism of the 20th century, taking into account the post-avant-garde contribution from the 1970s and the post-post-avant-garde ("neo-post-avant-garde") addition from 2010s – in the conditions of the German music world. The latter has held basic positions in art music since the times of the Viennese classicism, significantly supplying the repertoire of performance even today. **The methodological basis** of the study is the intonation approach, as it was noted in the works of B. Asafiev's followers in Ukraine (see the publications of D. Androsova, O. Markova, O. Muravska, and others), as well as based on the development of instrumental performance of the Odesa school (works by Z. Bupkatskiy, K. Muhlberg, other scholars). **The scientific novelty** of the work is noted due to the originality of the presentation of the meaning of the stylistic diffusions of instrumental art from the 20th to the 21st centuries, which made it possible to revive in the performance of works that bypassed artistry in favour of either church aestheticism of expression or frankly traditionalist thinking, which was not associated with ideas about the stylistic dynamism of German music of the last two centuries. **Conclusions.** The neo-baroque stylistic eclecticism of German art from the 20th century was based on the contributions of the stylistic extremism of P. Hindemith, which bypassed the "soft" detections in the works of A. Zemlinsky, Z. Wagner, F. Schmidt, and more, leading to the "neo-Schubertianism" of V. Rimm, which became the recognised leader of the German musical world at the break of the post-avant-garde and post-post-avant-garde heritages. Performance practice, performing the works of German post-avant-garde composers at the level of B. Zimmerman, J. Widman, A. Raiman, and other masters, organically combined it with the revival of the legacy of

A. Zemlinsky, F. Schreker, Z. Wagner, F. Schmidt, as well as composers of the Baroque era – J. Molter, H. Telemann, and so on, whose thinking did not coincide with the criteria of the author's work of the New Age, but corresponded to the neo-baroque filling of the post-avant-garde with compositions marked by church aestheticism in bypassing the criterion of artistry, which we denote by the term "post-avant-garde neo-baroque" in music.

**Keywords:** baroque, neo-baroque of the 20th century, neoclassicism, post-avant-garde neo-baroque, German style in music, style of the era, post-avant-garde.

Актуальність заявленої теми визначається виконавським еством сьогодення, коли на концертній естраді звучать твори докласичного періоду, співвідносні із духовними стимулами побудови композицій символістів кінця XIX – початку XX століття, що не виконувалися з ідеологічних причин у вітчизняних умовах і з естетичного неприйняття їх статичності на Заході в інтервалі 1920–1960-х років. Виходи на позахудожні критерії розуміння смислу цих композицій, які спиралася на естетизм церковного музичного надбання, походив з глибин *калофонії*, тобто прекраснозвуччя візантійського Середньовіччя (див. про це у О. Муравської [5]) і що ніяк не співпадало із художністю авторського твору Нового часу. Сказане спонукає до теоретичних узагальнень виконавської практики, яка через так звану *генеративну* музику виходить на сучасні засади виконавської над'активності (за традиційними вимірами), співвідносну із самостійністю виконавського рішення щодо виконуваного авторського тексту в сьогоденні.

Метою цієї роботи виступає виявлення стильових уточнень щодо такого всеохоплюючого і надзвичайно впливового від минулого століття напрямку як неobaroko, що сприймалося у якості відгалуження сукупного неокласицизму XX століття, з урахуванням поставангардного внеску від 1970-х років і пост-поставангардного («неопоставангардного») доданка від 2010-х – в умовах німецького музичного світу. Останній від часів Віденського класицизму утримував базисні позиції в художній музиці, суттєво постачаючи і на сьогодні репертуар виконавських подань. Методологічною основою дослідження виступає інтонаційний підхід, як він зазначився у роботах послідовників Б. Асаф'єва в Україні (див. публікації Д. Андросової, О. Маркової, О. Муравської [1; 4; 5], ін.), а також з опорою на розробки інструментального виконавства одеської школи (праці З. Буркацького, К. Мюльберга [3; 6], інших). Наукова новизна роботи зазначається в оригінальності подання смислу стильових дифузій інструментального мистецтва від XX до XXI століття, що дозволили відродити у виконанні твори, які минають художність на користь чи то церковного естетизму вираження, чи відверто традиціоналістського мислення, яке не асоціювалося із уявленнями про стильовий

динамізм німецької музики останніх двох сторіч.

Неobaroko як спеціальний напрям в межах широко витлумачуваного неокласицизму XX сторіччя, коли під класичними вкладуваними в нього моделями розумілися не тільки класицистські запозичення в єдності з стильовим екстремалізмом напрямків авангарду, але загалом традиційно прийняті в їх самостійності і цілісності стильового вираження фрагменти й засоби. Це демонстрував І. Стравінський у своєму неокласицизмі, починаючи з «Пульчінели» за Дж. Перголезі і охоплюючи найширші пласти вилучень з Дезуальдо, генделівських, бахіанських побудов раннього, центрального, пізнього бароко і класики музики доби романтизму. Бароківі запозичення знаходимо і до «епохи Стравінського», самозначущість яких стала усвідомлюватися не раніше періоду поставангарду, тобто після 1970 року, бо еклектично-ігрові наміри останнього контактували із символістською еклектикою, в якій, як це демонструють полотна Г. Клімта, стильово-сміслово несумісні складові (засобів руського іконопису і об'ємного традиційного європейського живопису) народжували принципово нову якість вираження.

Символістська еклектика А. Бьокліна вирішувалася на особливого типу стильово-сислових неузгодженнях програмних і зображально представлених смислів («Острів мертвих»), на полотні даних реальних і в реалістичній ж манері намальованих міфологічних істот («У кузні»). Те ж стосується поєднань і в музиці символістів – наприклад, у «Дальньому дзвоні» Ф. Шрекера, де за веристськими нормативами «драми кохання» побудовані самостійні новели I, II і III актів, підсумково складаючи дивний «романтичний» континуум розгорнутої «елегії нездійснених надій». І вказане зіставлення впізнаваних запозичених моделей традиційної музики із побудовами атрадиціоналістських форм вираження закладає чітко «стильову еклектику» у символізм, що на рівні поставангарду виводить, за О. Марковою [4, 99-134], на неосимволістські засади поставангардного мистецтва.

Символістські надбання зламів XIX-XX століть склалися в атрадиціоналістському руслі відновлення значущості духовної музики і тим вже зазначивши вихід за межі

художності Нового часу. Відтог барокові, а згодом необарокові лінії «дисгармонії церковного і позацерковного» надзвичайно органічно увійшли у символістську виражальну палітру. Однак в бароковому здобутку черпали й романтики – тільки останні все залишали в руслі художньої штучності, яка з часів йозефінізму Віденської школи склала недоторкану цінність мистецьких надбань. Бароковий стрижень неокласицистських побудов ХХ століття мав дещо відмінне від художніх огорнень романтиків через підкреслення актуальної стильової складової – для ХХ століття то чи мелодійна тонікальність (за Р. Реті) символістів, чи «емансипована дисонантність» авангардних напрямків.

Для німецького музичного світу неокласицизм асоціюється, перш за все, з постаттю П. Хіндеміта, бахіанство якого сполучалося з проекспресіоністським тлумаченням ладу в його умовно біфункціональному виявленні. Однак існує також неокласицизм Р. Штрауса, у якого просимволістське-проекспресіоністське вагнеріанство сполучається із формами барокової музики. Певною мірою та стильова лінія представлена також у творчості вагнеріанців З. Вагнера, Ф. Шмідта, «пом'якшеною» виглядає та позиція у Г. фон Айнема, ін. Барокові вкраплення мають місце у творах послідовного модерніста Б. Бляхера, вихованець якого А. Райнер зайняв лідируюче положення у поставангардному бутті на грані ХХ і ХХІ століть. Відкривач німецького поставангарду Б. Ціммерман характером світобачення надзвичайно був наближений до показового для німецького мистецтва у цілому проекспресіоністського стильового типу. Доказ того – «крещендуюча» драматургія ритуалотворення в його «Солдатах», закладена «Очікуванням» А. Шенберга як та, що в тому чи іншому варіантах виявлена у сценічних композиціях експресіоністів.

Барокові торкання заявлені Пасіонним твором В. Рімма 2002 року на честь 250-річного ювілею Й.С. Баха, що став «відліковою точкою» щодо композиційного й виконавського долучення до барокових запозичень у творчості минулого століття. Композиційно це проявляється у вищеназваного В. Рімма, який відверто здійснює ту «емансипацію консонанса» (термін введений щодо смислу діяльності мінімалістів Д. Андросовою [1, 38-39], а мінімалізм є єдиним існуючим напрямом поставангарду), особливо значущим для німецького мистецтва минулого століття, де волею історичних обставин воно стало

осередком експресіоністської естетики і художності.

Шубертіанство творів 2010-х років В. Рімма подає зразок того «позацерковного долучення» до засад духовності барокової сфери, яке проявляється у відстороненні від драматично-трагічних акцентуацій, що живили театралізовану класичну музику і вибудували специфічно музичну процесуальність *initium – movere – terminus* (в асаф'євському формулюванні), закладену Арістотелем в усвідомлення театральної виставної специфіки (відмічаємо спеціально: античний театр це *музичний театр*).

В. Рімм спирається на замилену-алілуйну сторону барокового і бідермаєрівського-шубертівського звукоутворення, «знімаючи» тематичну антитетичність і представляючи зіставлення, але не контрасти тем-образів, що різняться фактурою-динамікою, проте урівнені угрунтованістю у архетиповій лексиці символів і узагальнень вищого порядку. Такий підхід до творчого вираження демонструє абсолютне «перевернення» експресіоністської антиестетики на користь компенсативності естетизму загально-прийнятних позначень. А цей зумовлюється не «правдою агармонічного буття» (як пояснював смисл шенбергової музики Т. Адорно [8]), але відповідністю ідеальним установленням мислення людини сьогодення.

В цьому плані показовим явищем виконавства у німецькій музичній традиції виступає діяльність скрипальки світового значення А.С. Муттер, яка увела ліричний всеохоплюючий виразний тонус у художню дійовість, відчого усталені в драматичному («маскулінному») поданні композиції Л. Бетховена опинилися в аурі довіри до кантово-сентименталізованих ліній спадщини творця «Егмонта». Відповідно до того виконавсько-слухацького базування на адраматизмі звучачого здійснився процес реабілітації «малих» Сонат, Першої, Сьомої-Восьмої симфоній Л. Бетховена, насичених кантовою злагоженістю звучання, виведеного в образі ідеалу у фіналі Дев'ятої симфонії, що «відкидає» драматичні пориви перших трьох частин даної композиції.

На тлі таких слухових налагоджень закономірним постає інтерес до творів вищезгаданих символістів кінця ХІХ – початку ХХ століття, в яких драматичні сюжетні колізії представлені у споглядально-відстороненому аспекті і який імponує ігрово-«мозаїчному» мисленню поставангардної епохи. Суттєвим постає вихід поставангарду на культивування імпровізаційної, так званої генеративної сфери музикування, що розкріпає виконавську

ініціативу у створенні «разової композиції» чи то за програмою митця, що заміщає в сьогоденні традиційно названого композитора, чи то імпровізуючи за тембро-ритмо-моделями, заявленими виконавцями ж. Останнє – в діяльності Київського державного імпровізаційного оркестру при Київській філармонії, що сформував свою аудиторію і має вже розгорнуту історію виступів і творчих виявлень.

Наведені акти музикування зовні протилежні тому, що прийнято називати аутентичним виконанням, тобто грою на старовинних інструментах із максимальним зосередженням на історичній відповідності конкретики вибудовуваного у виступі звучання показникам віддаленої епохи, а найчастіше це стає гра на інструментах барокової доби. Однак виконання такого роду, при всіх зусиллях учасників акцій, не може обійти імпровізацію, що торкається тембральності, темпо-ритму, сукупного тону звукового подання. Адже знайдену звукову архаїку треба представляти сучасній аудиторії, що жадає естетичного задоволення від сприйняття такого типу музики. І тому мимоволі, від самого підходу артистів, розкритих до запитів аудиторій, поступає у звучання континуум прийомів, зворотів, нарешті, зорових уявлень, що досить вільно сполучаються із аутентичністю як такою сукупного явлення акторів та їх дій.

Великим завоюванням минушого віку стало відновлення ентузіазму щодо музики Й. Мольтера, скрипаля за провідною виконавчою кваліфікацією, якого Концерти для труби, кларнета з оркестром мають великий попит і отримують розуміння як у виконавців, так і у слухачів. Його твори грають із захватом на аутентичних і сучасних інструментах, конструкція і можливості яких досить вільно сполучається із органологією XVIII століття. Але чарівність такого визнання вражає спокійним сумісництвом названої творчої продукції із прийнятими класичними надбаннями, наприклад, із творами Г. Генделя, Й. С. Баха (спеціально про це в роботі автора даного нарису [2]). Нарівних з Й. Мольтером звучать на сучасній концертній естраді побудови Г. Телемана, інструментально-концертні здобутки якого типу Концертів, Сюїт, Фантазій, Сонат для ансамблів, інструментів-соло струнного, духового типів, з участю клавіру у тому числі, охоплюють сотні композицій [7].

Сам композитор володів виконавськими навичками гри на струнних інструментах, на клавірах, спеціалізувався в майстерності на блокфлейті, згодом оволодів флейтою як такою, шалюмо (один із попередників

кларнету), тромбоном. Особливе визнання мала оркестрова Сюїта G-dur у 6 частинах – з підзаголовком «Народи старовинні і сучасні» («Les Nations anciens et modernes»), де окремі частини показували «італійців», «московитів», «португальців» і т.ін. Особливо багато творів Телеман писав для флейти, шалюмо, гобоя, фагота, дуетів в поєднанні названих та інших, серед композицій знаходимо Фантазії для фагота і шалюмо, фагота і гобоя, для гобоя і труби, нарешті, для труби і літаврів (згадаємо Інтродукцію у «Глаголицькій месі», 1927, Л. Яначека із соло труб і літавр – на відтворення оркестру Запорізької Січі).

Вказаний перелік надихає аналогіями до тембрових виборів і поєднань музики XX – XXI століть, що в паралель до дивних, несхожих за побудовою ні з Г. Шютцем, ні з Й. С. Бахом телеманівських Пасіонів складає дивний запас затребуваної і широко виконуваної музики як в Німеччині, так і в інших країнах, зокрема в Україні. Всі ці здобутки вражають адраматичною картинною театралізованістю у звучанні і послідовним уникненням індивідуалізованого вираження, риторичною піднесеністю образів, для яких афект як розумом і мораллю контрольований вираз емоцій складає головний принцип впливу на слухачів. Така а-індивідуалізація зазіхала на атрибут музичної класики Нового часу і його стилістичних продовжень у Новітню епоху -- і відповідала накопиченням деіндивідуалізації у антиромантичних виходах музики минулого століття. Тільки у випадках гри Й. Мольтера і Г. Телемана теперішніх слухачів вражає не екзотика несхожості із «душевністю» класичного мистецтва, але органічна співвідносність із засвоєними бароковими надбаннями у творах Генделя і Баха, апробованими дотичністю до відкриттів XVIII і XIX століть.

Аналіз вказаних виконавських виходів на забуті барокові накопичення і відновлених для гри в межах неосимволізму XXI століття символістських здобутків початку Новітньої доби показує, що залучення із барокових надбань виходить на нові рубежі їх втілення. А саме: тембральна імпровізаційність і невипикуваність найбільш складних і авторськи-виконавськи «невидаваних» пасажів і зворотів у нотах представників бароко висувала «генеруючий» флер щодо композицій тих митців. І то були виконавці і композитори в одній особі, що представляли у звуках часом зовсім несхожі із зафіксованими у нотному тексті побудовами – відомо, що віртуози «не видавали» секрети своєї виконавської майстерності нотними записами, залишаючи найбільш складні Богом натхненні прийоми для особистого виступу. І це народжує

мимовільну імпровізацію сучасних артистів, що грають за нотами, які «неповно» відтворюють авторську музику. І тим більш, коли фрагмент тої барокової композиції стає матеріалом виступів виконавців-імпровізаторів як таких.

Підсумовуючи представлені описи, відзначаємо, що неobaroko XXI століття, виявлюване в епоху «мозаїчності» поставангарду, відрізняється від неobarokovих надбань XX століття своєю стильовою «зглаженістю» відносно екстремалізмів авангардного наповнення. І одночасно ігрова відстороненість вираження, натхненна бароковими торканнями церковності, виводить на піднесений тонус подання того ігрового запалу, стикаючись з виконавською налаштованістю на імпровізаційні виходи і самостійність того радісно-піднесеного музичного подання.

Висновки. Неobarokova стильова еklekтика німецького мистецтва від XX століття уґрунтовувалася на внесках стильового екстремалізму П. Хіндемита, що минало «м'які» виявлення у творах А. Цемлінського, З. Вагнера, Ф. Шмідта тощо, ведучи до «неошубертіанства» В. Рімма, що став визнаним лідером німецького музичного світу на зламі поставанагарду і пост-поставанградних надбань. Виконавська практика, виконуючи твори німецького композиторського поставангарду рівня Б. Ціммермана, Й. Відмана, А. Раймана, ін. майстрів, органічно це поєднала з відродженням спадку А. Цемлінського, Ф. Шрекера, З. Вагнера, Ф. Шмідта, а також композиторів доби бароко - Й. Мольтера, Г. Телемана, ін., мислення яких не співпадало з критеріями авторського твору Нового часу, але співвідносне із неobarokovим наповненням поставангарду композиціями, відзначеними церковним естетизмом в обминанням критерію художності, що зазначаємо терміном «неobaroko поставангарду» в музиці.

#### *Література*

1. Андросова Д. Мінімалізм в музиці. Учбовий посібник для вузів мистецтв. Одеса: Астропринт, 2008. 126 с.
2. Бабухівський В. Й. Мольтер та неоготика поставангарду. Захід-Схід: культура і мистецтвознавчі надбанні. Пам'яті видатних митців України присвячується. До ювілею Г. Сковороди. Збірник наукових праць. Київ: Ліра – К, 2023. С. 40–42.

3. Буркацкий З. Инструктивно-художественный материал в системе формирования мастерства кларнетиста. Канд.диссертация, 17.00.03, ОНМА имени А. В. Неждановой. Одеса, 2004. 179 с.

4. Маркова Е. Проблемы музыкальной культурологии. Одеса, Астропринт, 2012. 164 с.

5. Муравська О. В. Східнохристиянська парадигма європейської культури і музика XVIII–XX ст.: монографія. Одеса, Астропринт, 2017. 564 с.

6. Мюльберг К. Оркестровые трудности для кларнета и особенности их воплощения в творчестве П.И. Чайковского : научно-методическое пособие. Одеса: Астропринт, 2008. 188 с.

7. Телеман Георг Філіп. URL: [https://uk.wikipedia.org/wiki/Телеман\\_георг\\_Філіп](https://uk.wikipedia.org/wiki/Телеман_георг_Філіп) (дата звернення: 11.06.2023).

8. Adorno T. Philosophie der neuen Musik. Frankfurt a.M., 1978. 200 S. 37.

#### *References*

1. Androsova, D. (2008). Minimalism in music. Textbook for universities of arts. Odessa, Astroprint [in Ukrainian].
2. Babukhivsky, V. Y. (2023). Molter and neo-Gothic post-avant-garde. West-East: culture and art heritage. Dedicated to the memory of outstanding artists of Ukraine. To the jubilee of H. Skovoroda. Collection of scientific papers. Kyiv: Lira – K, 40–42 [in Ukrainian].
3. Burkatskyi, Z. (2004). Instructional and artistic material in the system of formation of the clarinetist's skill. Candidate's thesis, 17.00.03, Odessa National A.V. Nezhdanova Academy of Music. Odessa [in Ukrainian].
4. Markova, E. (2012). The problem of music culturology. Odessa, Astroprint, 99–134 [in Ukrainian].
5. Muravska, O. (2017). Eastern Christian paradigm of European culture and music of the XVIII–XX centuries: monograph. Odessa, Astroprynt [in Ukrainian].
6. Mühlberg, K. (2008). Orchestral difficulties for the clarinet and features of their implementation in the work of P.I. Tchaikovsky. Scientific and methodological textbook. Odessa: Astroprint. [in Ukrainian].
7. Telemann Georg Filip. Retrieved from: [https://uk.wikipedia.org/wiki/Телеман\\_георг\\_Філіп](https://uk.wikipedia.org/wiki/Телеман_георг_Філіп) [in Ukrainian].
8. Adorno, T. (1978). Philosophie der neuen Musik. Frankfurt a.M. [in German].

*Стаття надійшла до редакції 14.07.2023  
Отримано після доопрацювання 17.08.2023  
Прийнято до друку 24.08.2023*