

На правах рукописи

НОВИКОВА Татьяна Витальевна

**ТРАДИЦИИ И НОВАТОРСТВО
В МУЗЫКЕ РУБЕЖА XX–XXI ВЕКОВ
(на примере фортепианных произведений
отечественных композиторов)**

Специальность 17.00.02 — Музыкальное искусство

Автореферат
диссертации на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения

Ростов-на-Дону — 2016

Работа выполнена на кафедре теории музыки ФГБОУ ВО
«Воронежский государственный институт искусств»

Научный руководитель: доктор искусствоведения, профессор,
Трембовельский Евгений Борисович

Официальные оппоненты: **Саввина Людмила Владимировна**
доктор искусствоведения, профессор,
Астраханская государственная консерватория,
проректор по научной работе,
заведующая кафедрой теории и истории музыки

Клочкова Елена Викторовна
кандидат искусствоведения, доцент,
Государственная классическая
академия имени Маймонида,
заведующая кафедрой истории и теории
исполнительского искусства

Ведущая организация: Нижегородская государственная консерватория
им. М. И. Глинки,
кафедра теории музыки

Защита состоится «30» июня 2016 г. в 14:00 часов на заседании Диссертационного совета
Д 210.016.01 в Ростовской государственной консерватории им. С. В. Рахманинова по
адресу:
344002, г. Ростов-на-Дону, пр. Будёновский, 23, ауд. 314.

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке Ростовской государственной
консерватории им. С. В. Рахманинова и на сайте www.rostcons.ru/discouncil.html

Автореферат разослан «___» _____ 2016 г.

Ученый секретарь
диссертационного совета



Дабаева Ирина Прокопьевна

Общая характеристика работы

Актуальность темы исследования. Традиции и новаторство — сущностные проявления художественного творчества. Их взаимодействие, развиваясь в недрах искусства с момента его зарождения, каждый раз осуществляется по-особому: иногда оно носит мирный и бесконфликтный характер, в другие же периоды обрывает противоречиями. Двадцатое столетие прошло под знаком противостояния традиций и новаций, что сказалось во всех сферах человеческой жизни: социальной, экономической, духовной. В искусстве такое противостояние, имевшее место и в предыдущие эпохи, заметно обострилось. С одной стороны, это было вызвано стремительным по времени раздвижением стилового диапазона выразительных средств до небывалых масштабов, с другой, — усилением тенденции сбережения, призванной сохранить веками формировавшиеся эстетические ценности как основу творчества.

Быстротечные изменения художественной реальности внесли немало путаницы в оценку роли и значения каждой составляющей пары «традиции — новаторство». Если бóльшая часть XX века была ознаменована бурным потоком новаторств, то его последние десятилетия и начало XXI столетия прошли скорее под знаком традиций, хотя и нельзя сказать, что стремление к новому себя исчерпало. Между тем, место новаторства оказалось под вопросом, поскольку композиторы испробовали чуть ли не все возможные на сегодняшний день выразительные средства — как в самой музыке, так и в сопряженных с нею областях. И даже относительно новые завоевания авангарда к этому времени успели породить собственные традиции, пусть и совсем молодые.

Произошедшие трансформации поставили под сомнение правомерность преувеличения роли одной из сторон, а также возможность их субъективной оценки как явлений положительного или отрицательного

характера. Сегодня требует переосмысления не только сама эта пара понятий, но и их соотношение с родственными и зачастую ошибочно употребляемыми в качестве синонимов понятиями — типическое, консерватизм, академизм, эпигонство, застой, привычка, инерция, рутина, с одной стороны, и экспериментализм, радикализм, индивидуализм, с другой. Новые трактовки вытекают из самой композиторской практики, которая их и рождает, и подтверждает.

Объект исследования: фортепианные произведения отечественных композиторов рубежа XX–XXI веков.

Предмет исследования: взаимодействие традиций и новаторства на примере современных фортепианных сочинений.

Материал исследования: «Квинтэссенция» Ю. Каспарова, «Impression — Expression» В. Тарнопольского, «Лунная соната» В. Екимовского, «Бриколаж» В. Мартынова, «Тринадцать пьес» И. Соколова, «Три эксцентрические пьесы» М. Коллонтая, «Три романтические пьесы» В. Рябова, «Музыка на бис» С. Павленко, фантазия «О России с любовью и болью...» А. Украинского, а также ряд опусов молодых авторов — Ю. Акбалькана, М. Булошникова, Е. Герке, А. Глазкова, В. Горлинского, А. Коржова, А. Лукьянца, Д. Екимовского, А. Наджарова, Э. Низамова, Д. Писаревского, Д. Платоновой, М. Полеухиной, А. Светличного, С. Хисматова, Д. Хорова, Н. Хрущёвой.

Цель исследования: выявить специфику претворения традиций и новаторства в фортепианной музыке отечественных композиторов рубежа XX–XXI веков.

Задачи исследования:

- изучив существующие теоретические трактовки понятий традиция и новаторство, переосмыслить их сообразно реалиям современной композиторской практики;
- уяснить роль традиции в современной музыке;

- выявить пути новаторства в условиях современного музыкального творчества;
- выяснить специфику взаимодействия традиции и новаторства между собой, а также в соотношении с родственными, но не тождественными альтернативами: типическое и индивидуальное, консерватизм и экспериментализм;
- изучить современные трактовки постмодернизма как исторического контекста бытования традиции и новаторства на рубеже XX–XXI веков;
- осуществить анализ отобранных сочинений и на его основании выявить общие тенденции в развитии фортепианного творчества в преломлении традиций и новаторства.

Степень научной разработанности проблемы. В связи с заявленной в исследовании проблематикой всю источниковедческую базу можно представить в трех группах.

Первую составляют труды представителей различных наук, посвященные вопросам традиций и новаторства. Для данного исследования оказались особенно важными мысли и умозаключения представителей философии, социологии, литературоведения — М. Кагана, С. Иваненкова, Е. Шацкого, Ш. Эйзенштадта, Ю. Ершова, В. Хализева, А. Мурахтанова, Т. Воротилиной, Т. Лобановой, Н. Балакиной, Г. Биктагировой. В музыковедении исследуемая проблематика также занимает первостепенное положение и имеет исключительно широкое поле действия. Она возникает в связи с отдельными произведениями, композиторскими стилями, школами, поколениями и целыми эпохами. Потребность в специальном осмыслении такого рода объектов привела к появлению множества исследований. Среди наиболее значимых: сборники трудов «Проблемы традиций и новаторства в современной музыке», «Традиционное и новое в отечественном музыкальном искусстве», «О взаимодействии традиционных и новаторских черт в искусстве», материалы Всероссийской научно-практической конференции «Традиции и новаторство в культуре и искусстве: связь времен», статьи

В. Цуккермана «О проблемах новаторства», Г. Орджоникидзе «Историческая преемственность и пафос будущего», Ф. Шнайдера «Традиция как проблема современного творчества», глава «Взаимосвязь традиции и новаторства в музыке XX века как феномен художественного “договаривания”» из исследования А. Соколова «Введение в музыкальную композицию XX века». Литература по теме столь обширна и богата, что ее более или менее подробное освещение осуществлено в основных главах диссертации соответственно их тематике с привлечением отдельных выдержек и цитат. Здесь же назовем только имена авторов тех трудов, что стали особо полезными для данного исследования: М. Тараканов, И. Нестьев, В. Цуккерман, Л. Мазель, Г. Орджоникидзе, А. Соколов, М. Бонфельд, Г. Григорьева, Д. Житомирский, О. Леонтьева, К. Мяло, Ю. Холопов, В. Холопова, И. Барсова, В. Задерацкий, Л. Саввина, К. Зенкин, А. Цукер, Е. Шевляков, Т. Чередниченко, Н. Лазарева, Л. Купец, Я. Тимофеев, Е. Мусаелян, М. Паддисон, Э. Лайнсдорф, Ф. Шнайдер. Большую ценность представляют также взгляды и суждения по проблеме традиций и новаторства композиторов А. Шёнберга, И. Стравинского, Х. Лахенмана, А. Шнитке, Э. Денисова, В. Тарнопольского, И. Соколова, В. Мартынова, Н. Хруста.

Вторую группу источников составляют исследования, посвященные непосредственно фортепианной музыке второй половины XX – начала XXI веков. Ввиду своей многосоставности и разнохарактерности эта музыка с трудом поддается попыткам обобщения, ведь в различных произведениях иной раз общим оказывается лишь сам инструмент. Поэтому внимание исследователей и сосредотачивается чаще на отдельных фрагментах целостной картины. Это может быть: обзор фортепианных сочинений региональных и национальных композиторских школ, характеристика фортепианного творчества конкретных авторов, отдельных жанров, рассмотрение конкретных произведений как самих по себе, так и в ракурсе той или иной проблемы. Приведем фамилии исследователей: Л. Белозер,

М. Быченкова, Т. Гальперович, Н. Гарипова, О. Калашникова, Е. Ключкова, О. Красногорова, А. Куликов, С. Курносова, П. Левадный, С. Платонова, Н. Растворова, Н. Ручкин, З. Тлехурай, О. Юферова. Особый интерес представляет диссертация Н. Говар «Фортепианная миниатюра в творчестве отечественных композиторов второй половины XX – начала XXI вв.: проблемы стиля и интерпретации», содержащая обобщение и каталогизацию опусов с учетом их жанрово-содержательных параметров. Специального внимания заслуживают исследования «звучащего образа» фортепиано, ставшие в последнее время актуальным направлением. В фортепианном творчестве рельефно воплотились общие веяния XX века, в том числе и тенденция изобретения новых тембров и звучностей, нашедшая прямое отражение в появлении препарированного фортепиано и целого ряда нетрадиционных приемов звукоизвлечения. Их осмысление и систематизация осуществляются в связи с разработкой понятия «звучащий образ» такими учеными, как Л. Гаккель, Ю. Холопов, Т. Самсонова, О. Щербатова.

К третьей группе примыкают исследования феномена «постмодернизм». Автор данной работы сознательно сконцентрировался не столько на концепциях классиков постмодернизма, которые представляются уже широко известными и основательно изученными, сколько на их интерпретации и развитии следующим поколением исследователей, преимущественно отечественных. Среди них выделяются работы таких авторов, как: Ю. Кристева, У. Эко, П. Андерсон, И. Ильин, Н. Маньковская, В. Бычков, В. Савчук, А. Дугин, С. Кургинян, Н. Хренов, М. Высоцкая, Г. Григорьева, С. Савенко, А. Соколов, Р. Фархадов, Т. Сиднева, А. Амрахова, Е. Лианская, И. Соколов, В. Тарнопольский. Их взгляды и суждения отражают сегодняшнее понимание и бытование постмодерна, свидетельствуя об актуальности тех или иных положений и сигнализируя об имеющихся внутри него проблемах и противоречиях.

Методология. В основе данной работы лежит феноменологический или описательно-аналитический метод (В. Дильтей), который представляется

действенным при изучении как научной литературы, так и музыкальных произведений. В качестве отправного пункта избраны два тезиса, сформулированные М. Таракановым: «музыкальное произведение остается своего рода последней инстанцией, к которой восходят все, подчас весьма хитроумные музыковедческие рассуждения»; «анализ музыкальных произведений есть основное звено всей музыковедческой работы, держась за которое можно вытянуть, фигурально выражаясь, и всю цепь»¹.

В исследовании учитываются современные тенденции методологического синтеза или синергетики, что выражается в совмещении классических и современных научных подходов к построению материала, музыковедческому разбору и характеру изложения. Из классических методов используются дедукция, индукция, системный и сравнительный методы. Также в исследовании задействованы методы современной науки, следующие сформулированному П. Фейерабендом принципу «допустимо всё» («anything goes»). Речь идет о постмодернизме (именно как метод музыковедения он описан в работе Н. Гуляницкой²) и ризоматике (Ж. Делёз, Ф. Гваттари). Данные методы отвечают общей тенденции расширения границ и ракурсов, наблюдаемой в современном искусствознании, поскольку «методология подхода к музыкальному смыслу должна гарантировать недопустимость сужения и ограничения последнего»³.

Научная новизна диссертации состоит в том, что в ней впервые выполнен углубленный теоретический анализ большого корпуса фортепианных произведений рубежа XX–XXI веков, отражающих основные

¹ Тараканов М. Е. О методологии анализа музыкального произведения (к проблеме соотношения типологического и индивидуального) // Методологические проблемы музыковедения: Сборник статей. — М.: Музыка, 1987. — С. 32–33.

² Гуляницкая Н. С. Методы науки о музыке. — М.: Музыка, 2009. — 256 с.

³ Зенкин К. В. Музыкальный смысл как энергия (energeia) // К. А. Жабинский, К. В. Зенкин. Музыка в пространстве культуры. Избранные статьи. — Ростов н/Д, 2010. Вып. 4. — С. 3–26.

тенденции композиторского творчества последних тридцати лет. Впервые в научный обиход включены практически неизученные сочинения маститых и молодых, столичных и периферийных авторов. Их комплексное рассмотрение и впервые представленное панорамное освещение основных трудов по заявленной проблеме позволили выработать собственный взгляд на соотношение и взаимодействие традиций и новаторства применительно к современной композиторской практике.

Теоретическая значимость исследования состоит в том, что переосмысление понятий традиция и новаторство в аспекте современной композиторской практики проясняет и снимает некоторые противоречия, накопленные в музыкознании. Теоретические положения диссертации и предпринятые в ней анализы могут быть привлечены к таким музыкально-теоретическим курсам, как: «Современная музыка», «Техника современной композиции», «Анализ музыкальных произведений», «Гармония», «История музыки», «Современный репертуар». Кроме того, рассмотрение фортепианных опусов современных авторов в свете разрабатываемой проблематики может способствовать их грамотной исполнительской трактовке, требующей не только специальных знаний и умения разобраться в технических параметрах языка, но и постижения лежащих в их основе эстетико-философских концепций. Данное исследование призвано содействовать скорейшему внедрению этих произведений в научный обиход, исполнительскую и педагогическую практику, что говорит, помимо всего, и о его **практической значимости**.

На защиту выносятся следующие положения:

1. Диалектический комплекс «традиции и новаторство» имеет в своей структуре вневременную неизменную основу и мобильно трансформируемую надстройку. Составляющие этот комплекс противоположно направленные понятия являются двумя полюсами, между которыми выстраиваются многочисленные композиторские концепции. Соотношение традиций и новаторства, как и осмысление их роли,

подвержено изменениям в зависимости от исторического и стилевого контекста. В связи с этим создаются предпосылки для придания большего или меньшего значения той или иной составляющей, высвечивания их единства или противоположности, а также наделения их положительной либо отрицательной характеристикой.

2. В современном композиторском творчестве феномен новаторства чаще всего проявляется в виде качественного переосмысления объектов старых и относительно молодых традиций. Это, в свою очередь, свидетельствует о возросшем удельном весе традиции.

3. Стилистическую основу постмодернизма на рубеже XX–XXI веков составляет проблема выбора и сочетания выразительных средств, которая кроется в абсолютной свободе и отсутствии ограничений. Безграничны как сам материал («всё есть»), так и принципы его организации («всё можно»).

4. Рассмотренные в исследовании разноплановые произведения наглядно демонстрируют следующие общие тенденции и черты в развитии современного творчества: свободное оперирование всем спектром традиций, накопленных к концу XX века, многообразие способов их сочетания и переосмысления, наличие индивидуальных концепций, обуславливающих выбор тех или иных средств и видов их взаимодействия.

Апробация работы. Положения исследования используются в образовательном процессе Воронежского государственного института искусств, Воронежского музыкального колледжа, Дзержинского музыкального колледжа.

Отдельные результаты были апробированы на научных конференциях: «Стратегия развития молодой композиторской мысли в XXI веке», Москва, 2012 (доклад «Современная фортепианная музыка отечественных композиторов»); «Проблемы истории и эстетики музыки», Ростов, 2014 (доклад «Постмодернизм: теория и практика»); «Болховитиновские чтения – 2011, 2012, 2013», Воронеж (доклады «“Тринадцать пьес” И. Соколова в контексте жанра инструментального театра»; «О претворении минимализма в

“Музыке на бис” С. Павленко и “Бриколаже” В. Мартынова»; «Пост-модернизм: игра с терминологией»). Также состоялись выступления на форуме Союза композиторов России «Созвучие», Воронеж, 2012 (лекция «Фортепианная музыка отечественных композиторов рубежа XX-XXI веков») и на семинарах молодых композиторов и музыковедов «Руза — 2012, 2013, 2014» («Традиции и новаторство сегодня», «Фортепианное творчество молодых композиторов», «“Лунная соната” В. Екимовского в контексте традиции»).

Диссертация обсуждена на кафедре теории музыки Воронежского государственного института искусств и рекомендована к защите.

Структура диссертации включает Введение, пять глав, Заключение, Список литературы и Приложения. Каждая глава состоит из общетеоретического и практического разделов. Теоретическая проблема рассматривается по частям в рамках каждой главы, сопровождаясь иллюстрирующими ее аналитическими очерками ⁴, что обусловлено исследуемым материалом — нелинейным (ризоматичным) и разнопараметровым.

Основное содержание диссертации

Во **Введении** раскрывается основная проблематика исследования; обосновывается актуальность темы; формулируются объект, предмет, цель и задачи; определяется методологическая основа; освещается степень научной разработанности; аргументируются научная новизна, практическая и теоретическая значимость; приводятся выносимые на защиту положения;

⁴ Форма очерков (или эссе) в современной литературе, в том числе и в научных трудах, стала знаменем времени (И. Ильин, В. Бычков, М. Высоцкая). В данной диссертации это не просто дань моде, но адекватный способ изложения материала, продиктованный самим объектом исследования.

даются сведения об апробации результатов исследования и о структуре работы.

В **Первой главе «Два полюса художественного творчества»** традиции и новаторство рассматриваются с разных ракурсов.

В зависимости от конкретной исторической и идеологической ситуации эти понятия наделяются то положительными, то отрицательными характеристиками. Спор между «Ars nova» и «Ars antiqua» так или иначе проявляет себя на любом историческом этапе. Достаточно вспомнить известные случаи, с одной стороны, неприятия сочинений Моцарта, Бетховена, Мусоргского, Прокофьева, Шёнберга и других авторов, склонных к яркому новаторству, и, с другой стороны, недооценки творений Баха, Рахманинова, Метнера, Мясковского как устаревших. Превозношение то традиций, то новаторства оригинальным образом подчиняется принципу маятника. Его колебания наблюдаются до сих пор и находят отражение в творчестве молодых композиторов⁵.

Существует, по крайней мере, два подхода к проблеме взаимоотношения традиции и новаторства, которые зафиксированы А. Соколовым⁶, Ю. Ершовым⁷, и которые, в общем-то, не отрицают друг друга: традиция и новаторство воспринимаются как антиподы и противопоставляются, или рассматриваются как два полюса единого целого, две стороны, всегда присутствующие в любом явлении искусства.

Противопоставление традиций и новаторства нередко обусловлено отрицанием определенных традиций. Между тем, избегание одних традиций приводит к переключкам с другими. Как правило, при таком характере

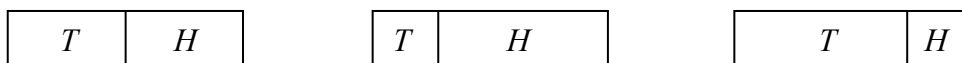
⁵ См.: Молодые российские композиторы / Ред.-сост. Я. И. Тимофеев, Е. С. Мусаелян. — М.: Композитор, 2010. — 200 с.

⁶ Соколов А. С. Введение в музыкальную композицию XX века. Учеб. пособие. — М.: ВЛАДОС, 2004. — С. 6.

⁷ Ершов Ю. Г. Традиция // Современный философский словарь / Ред. В. Е. Кемеров. 3-е изд., испр. и доп. — М.: Академический Проект, 2004. — С.734–736.

отрицания срабатывает закон спирали: отвергая традиции предыдущего этапа («отцов»), художники зачастую обращаются в более далекое прошлое (к «дедам»): например, корни такого ультрановаторского изобретения, как сонористика, обнаруживаются в «сверхмногоголосных» партитурах Ренессанса и некоторых фольклорных явлениях⁸, пуантилизма — в жанре гокета, хэппенинга — в ритуале. Возрождением старых принципов в условиях нового языка отмечены неофольклоризм, неоклассицизм, новая модальность, а к последней трети XX века и неоромантизм.

Векторы развития традиций очень прихотливы и иной раз с трудом прослеживаются. Это является одной из причин противопоставления рассматриваемых категорий. Однако взгляд на них как на неделимый комплекс представляется более продуктивным (его придерживается, в частности, и М. Тараканов⁹). В каждом стиле эпохи, композитора и даже в любом произведении в том или ином виде присутствуют компоненты и «старого» и «нового», которые вступают в разные формы взаимодействия. Пропорции их соотношения всегда индивидуальны — обе сферы могут находиться в состоянии подвижного равновесия или же одна из них будет преобладать. В самом общем плане существующие соотношения между традиционным (Т) и новаторским (Н) можно отразить схематически следующим образом:



Черта, разделяющая зоны Т и Н, подобна свободно перемещающемуся вправо и влево движку. В каждом конкретном случае зоны Т и Н могут быть больше или меньше, но одна никогда полностью не исключит другую.

⁸ См., например: *Алексеев Э. Е.* Есть ли у якутов многоголосие? // Советская музыка. — 1967. №5. — С. 97–105.

⁹ *Тараканов М. Е.* Традиции и новаторство в современной советской музыке (опыт постановки проблемы) // Проблемы традиций и новаторства в современной музыке. Сборник статей / Сост. А. М. Гольцман, общ. ред. М. Е. Тараканова. — М.: Советский композитор, 1982. — С. 30–51.

Взаимодействие традиций и новаторства в современном музыкальном творчестве представляет собой сложный, противоречивый конгломерат, в каждом конкретном произведении реализующийся по-разному, в зависимости от индивидуального авторского замысла. Пример такого конгломерата представлен в *Первом очерке «Традиции по-новаторски: “Три эксцентрические пьесы” op. 21с М. Коллонтая»*, служащим продолжением Первой главы. Исходя из названий пьес (№ 1 — «Как матрёшки (или мартышки?) звонили в колокола», № 2 — «Менуэт Призрака Пиковой Дамы», № 3 — «Русского!»), можно сделать вывод о наличии в цикле двух полярных образных сфер. Крайние номера по-своему отражают национальную русскую тематику, а образный строй центральной пьесы связан с областью inferнального. Столкновение этих противоположных начал говорит о воплощении в рассматриваемом цикле одной из вечных тем искусства — темы жизни и смерти. Новаторски переосмысливая разнообразные традиции, начиная от формообразования и заканчивая семантикой черных и белых клавиш, композитор создает глубокую философскую концепцию, скрытую под маской афористичности и эпатажа.

Вторая глава «Традиция — залог современности» посвящена рассмотрению различных вопросов, связанных с традицией и ее ролью в современном музыкальном искусстве.

В последнее время данная категория становится главным объектом внимания во всех сферах гуманитарного знания, что объясняется попыткой найти некие стабильные ориентиры в стремительно изменяющемся мире. Показательно появление работ, суммирующих взгляды на традицию в разных науках¹⁰. Исходя из ряда определений, приводимых учеными, традиция

¹⁰ Приведем названия работ: Н. Балакина «Традиция в кластере современных понятий»; Г. Биктагирова «Междисциплинарный анализ понятия “традиция”»; Т. Лобанова «Основные подходы к изучению проблемы традиции», А. Мурахтанов, Т. Воротилина «Понятие традиции в социальных науках: содержание, структура, значение».

оказывается сложным комплексом, в устройстве которого заложены механизмы отбора самого ценного опыта, его сохранения, передачи и приспособления к действительности. Как и в случае с парой «традиция — новаторство», рассмотренной выше, существует два противоположных взгляда на традицию: традиция как застой, рутина, привычка, инерция, эпигонство, вторичность, академизм, тиражирование ценностей прошлого, отсутствие индивидуальности и творческого подхода; традиция как творческое овладение наследием прошлого в соответствии с современными реалиями.

Понятие «традиционный» и все, что попадает в его орбиту, довольно часто получает отрицательную окраску как нечто уступающее «новаторскому» в художественной ценности. Негативное отношение к традиции, как считают исследователи, берет начало в эпоху Просвещения. В XX веке оно усугубилось «достижениями научно-технического прогресса, который ориентируется на новшества как противоположность традиции»¹¹. Однако по прошествии времени отрицание традиции признавалось недалеким, а бесконечная погоня за новаторством — занятием «незрелых и пресыщенных умов» (Й. Хейзенга).

Данные изменения произошли и в музыковедении, о чем свидетельствуют приведенные в диссертации высказывания Э. Лайнсдорфа, Ю. Холопова, манифест композиторского объединения «СоМа». Подвижность, гибкость и предпосылки к творческому развитию заложены в самой этимологии слова «традиция» (лат. *tradition* — передача, предание). Именно эти свойства традиции отмечали такие выдающиеся деятели, как Г. Свиридов, Г. Орджоникидзе, Ф. Шнайдер.

Способов следования традициям много, о них пишут Ф. Шнайдер, Л. Мазель, Н. Гуляницкая. В настоящее время традиция вбирает в себя все известные на сегодняшний день художественные явления. Даже авангард

¹¹ Биктагирова Г. Ф. Междисциплинарный анализ понятия «традиция» // *Фундаментальные исследования*. — 2013. № 6. — С. 725–729.

вопреки своей этимологии стал одной из традиций, на что указывали Д. Лигети, Т. Чередниченко, В. Задерацкий.

Во *Втором и Третьем очерках «В традициях русской школы: Фантазия “О России с любовью и болью” А. Украинского» и «О традиции одного шедевра. “Лунная соната”: Л. Бетховен — Д. Шостакович — В. Рябов — В. Екимовский»* демонстрируются различные способы следования традициям.

Очерк № 2 посвящен произведению, основанному на традициях русской музыки, идущих от Глинки и Рахманинова и уходящих корнями в народное искусство. Фантазия «О России с любовью и болью» (1990) — одна из вершин фортепианного творчества воронежского композитора А. Украинского. Эпиграфом к произведению служат строки из стихотворения Н. Рубцова «Видения на холме», определившие его основное содержание как в образном плане (размышления о родине, ее истории, судьбе, личное отношение автора к теме России), так и в композиционном воплощении — общая драматургия, принцип картинности, форма, тональный план. Существенны и отдельные приемы, которые, как следует из анализа, адекватны стихотворному прообразу.

В Очерке № 3 рассматривается актуальный для рубежа XX–XXI веков способ наследования традициям, исходящим из конкретного шедевра — «Лунной сонаты» Л. Бетховена. Ее первая часть, представляющая оригинальный сплав из важных для европейской музыки традиций, в свою очередь, породила собственные традиции, которые по-разному воплотили композиторы XX столетия: Д. Шостакович, В. Рябов, В. Екимовский. Характернейшие свойства «Лунной» обнаруживаются в каждой из последующих композиторских интерпретаций. Это общеэмоциональное состояние, многослойность смыслов, форм, стилей и жанров, особенности музыкальной ткани — определенные фактурные формулы, линейная

подвижность голосоведения, выраженная в поступенных сдвигах-смещениях, системность хроматического развития¹².

В Третьей главе «Новаторство сегодня — возможно ли?» поднимается вопрос о месте данного феномена в современном творчестве. Интенсивное развитие музыкального языка в прошлом столетии все более остро ставило перед композиторами проблему новаторства. Шквал художественных открытий привел к некоему «кризису перепроизводства», к ситуации, когда, как говорил М. Тараканов, «недозволенных, недопустимых средств в музыке нет» и «никакими новыми звуковыми реальностями нас более не удивишь»¹³. Более того, как констатирует Т. Чередниченко, «с 1970-х годов не появилось ни одной новой технической системы»¹⁴.

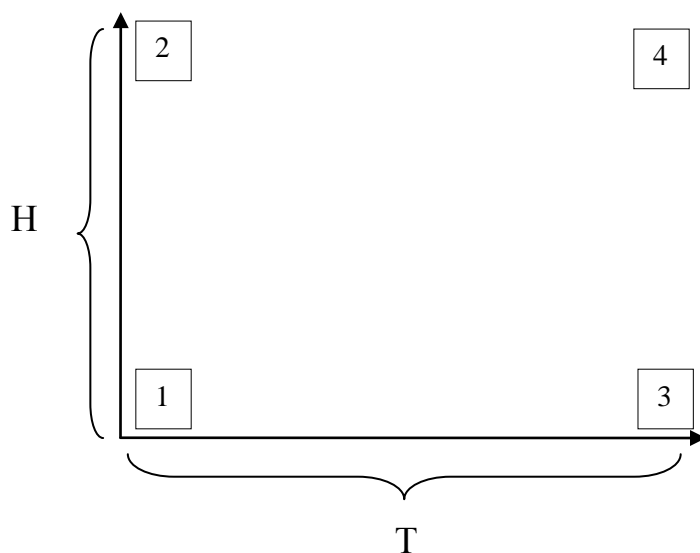
В связи с этим у ряда художников и исследователей возникли сомнения в возможности новаторства на данном этапе истории. Однако принимая во внимание вневременной характер пары «традиции — новаторство» и их взаимообусловленность, логично предположить, что новаторство не исчезает со сцены совсем даже в нынешних условиях преобладания традиции. Но оно уже не может быть таким, каким было в начале и середине XX века. Меняются его роль и место. Если даже относительно «молодые» приемы и средства ввиду их тиражирования быстро теряют статус «новаторских» и примыкают к «новым традициям», то истинным новаторством представляется внесение их в новый контекст, придание им нового смысла.

Обобщить сказанное можно в следующей схеме, в которой горизонтальная ось соответствует временной смене традиций (от старинных до современных), а вертикальная — повышению степени новаторства, то есть переосмысления и индивидуализации в рамках этих традиций.

¹² Данное явление описывается терминами Е. Трёмбовельского («пополнение звукоряда» и «сбережение тона») и Э. Грина («техника хроматического развертывания»).

¹³ Цит. изд. С. 31

¹⁴ Чередниченко Т. В. Музыкальный запас. 70-е. Проблемы. Портреты. Случаи. — М.: Новое литературное обозрение, 2002. — С. 19.



Как видно из схемы, произведение может практически не содержать новаторских черт как в случае опоры на классические традиции (цифра 1), так и на новейшие — авангард, минимализм и т.д. (цифра 3). И наоборот: произведение может быть новаторским, как в рамках классических, так и современных традиций (цифры 2 и 4). Естественно, между этими крайними точками, отмеченными цифрами, существует огромное множество вариантов для маневрирования. Степень новизны, таким образом, всегда будет разной, но всегда будет присутствовать хотя бы в минимальном значении.

О разных типах новаторства писали А. Шёнберг, И. Стравинский, А. Шнитке, Х. Лахенман, И. Нестьев, Л. Мазель, Ю. Холопов. Подобно тому, как «традиция» иногда ошибочно отождествляется с консерватизмом и застоём, новаторство часто подменяется экстравагантностью и необычностью, стремлением к отказу от традиций вообще (что невозможно в принципе). Нестьев называет такой тип «псевдоноваторством», Шёнберг — «маньеризмом», «видимостью новизны». Путей новаторства, как представляется, всего два: экстенсивный и интенсивный. Экстенсивный путь предполагает поиск новых элементов, не встречавшихся в прежней системе. Второй путь — качественное переосмысление соотношений старых элементов. Этот путь более «опасный», так как связан с использованием средств, уже бывших в употреблении, в силу чего художник неизбежно попадает под определение в лучшем случае традиционалиста, в худшем —

эпигона. Прибегать к приемам, выработанным другими композиторами, вне их стилевой системы можно лишь при условии, что они будут адаптированы к новой системе.

Как следует из всего вышесказанного, новаторство бывает разным — подлинным и мнимым, самоцельным и органичным. Подлинное новаторство всегда имеет глубокие корни в той или иной традиции. Степень новаторства сегодня определяется не столько приемами самими по себе, сколько характером их взаимодействия в произведении, качественно новым их осмыслением.

В продолжающем Третью главу *Четвертом очерке «В контексте жанра инструментального театра: “Тринадцать пьес” И. Соколова»* рассматривается произведение, в котором традиционные приемы инструментального театра переосмысливаются и поднимаются на новый уровень благодаря уникальной авторской концепции, заложенной в его основу. Несмотря на то, что «музыкальный хэппенинг или музыкальный театр абсурда “академизируются” гораздо быстрее, чем какая-либо иная продукция современных новаторов»¹⁵, Соколову удалось создать новаторское сочинение, которое при всей своей внешней занимательности содержит глубокие философские идеи, размышления над серьезными вопросами современной действительности и вечными темами художественного творчества. В свете общего замысла абсурдные, казалось бы, действия пианиста (надувание и лопанье воздушного шарика, игра на воображаемых клавишах и другие) приобретают символическое значение и становятся неотъемлемой частью музыкальной драматургии.

В Четвертой главе «“Типическое-индивидуальное” — “традиционное-новаторское”» сопоставляются пары близких понятий. Выше высказанные соображения могут создать впечатление, что традиция в современном творчестве соответствует понятию типическое, а новаторство

¹⁵ Житомирский Д. В., Леонтьева О. Т., Мяло К. Г. Западный музыкальный авангард после второй мировой войны. — М.: Музыка, 1989. — С. 189.

— понятию индивидуальное. В самом деле: любая находка, любое открытие, примененное второй раз, — это уже некая типизация, копирование, тиражирование. И только новое содержание, новое смысловое наполнение тех или иных приемов может сообщить им статус новаторских. Однако простая подмена понятий в данном случае может привести к таким же искажениям, как и рассмотренные ранее отождествления традиции и консерватизма (академизма, застоя и т.д.), новаторства и экспериментализма. Точек соприкосновения, несомненно, много, но все же пары этих понятий не совпадают друг с другом полностью.

С одной стороны, художник может творить по уже готовым моделям, которые его предшественники вырабатывали для других сочинений. Но, будучи вырванными из контекста, эти модели становятся для него только строительным материалом. Приходится искать свой способ их сочетания, прокладывать свои пути их взаимосвязи и выстраивать, тем самым, свою систему со своими закономерностями. Но, с другой стороны, для современных авторов такой подход становится неким правилом, обязательным предписанием, что, в свою очередь, превращает его в традицию, которую Н. Лазарева определяет как «“Я” — традиция, традиция индивидуального»¹⁶. Традиция, таким образом, вбирает в себя и типическое, и индивидуальное.

Традиция индивидуального получила мощное развитие к концу XX века: к этому времени все более индивидуализированными становятся не только стили композиторов, но и стили конкретных сочинений, обладающих, как правило, яркой неповторимой концепцией, что уже определялось «индивидуальным проектом» (Ю. Холопов) и «моностилистикой» (Г. Григорьева). Всеобщая ориентация на единичность приводит к тому, что этих «индпроект» становится все больше и больше. Причем они все сильнее начинают походить друг на друга внешне, оставаясь внутренне

¹⁶ Лазарева Н. Индивидуальное и типическое как категории музыковедческого анализа. — М.: НИЦ Московская консерватория, 1999. — С. 52.

индивидуальными. Единичность стирается, и на ее место приходит типичность.

Как видно, «типическое-индивидуальное» и «традиционное-новаторское» — это явления разного порядка. Традиция шире и объемнее, чем понятие типическое. Она включает не только типизацию, но и творческий подход. Новаторство же всегда индивидуально, но часто меры индивидуальности и новаторства не совпадают. Например, Рахманинов и Шостакович, о новаторстве или традиционализме которых нередко идут споры, без сомнений, воспринимаются как композиторы, обладающие яркой индивидуальностью.

В *Пятом* и *Шестом очерках* из Четвертой главы «*Два лика авангарда: “Impression — Expression” В. Тарнопольского, “Квинтэссенция” Ю. Каспарова*» и «*Два лика минимализма: “Музыка на бис” С. Павленко, “Бриколаж” В. Мартынова*» сопоставляются произведения, объединенные стилевыми направлениями авангарда в первом случае и минимализма во втором. При наличии общих стилевых факторов, эти произведения оказываются кардинально непохожими по своему воплощению. Индивидуальное берет верх над типическим, а новаторские замыслы дают возможность традиционным средствам заиграть новыми красками.

В *Пятой главе «Рубеж XX-XXI веков (постмодернизм). Проблема выбора и сочетания»*, как уже было сказано, рассматриваются современные трактовки постмодернизма. При обзоре существующих точек зрения на постмодерн и постмодернизм становится очевидным, что даже самые элементарные вопросы: «что обозначают постмодерн и постмодернизм?», «каковы их хронологические рамки?», «как они соотносятся между собой и в какие отношения вступают с модерном и модернизмом?», — вызывают, подчас, прямо противоположные ответы. Тем более это касается самых главных вопросов, которыми задаются исследователи: «постмодернизм —

химера или реальность?»¹⁷, «существует ли сам феномен постмодернизма?»¹⁸. Даже беглый экскурс в область парадоксальных разногласий и неувязок, сопутствующих постмодерну, наводит на мысль о мифичности этого понятия. Однако приоритетная позиция, отводимая постмодерну в современной науке и других интеллектуальных сферах, вполне реальна и составляет внушительную часть действительности. Думается, что вывод вновь напрашивается диалектический: постмодерн — это химера, ставшая реальностью благодаря своей исключительной растиражированности и сопутствующему огромному пласту рефлексии.

Что же касается собственно музыковедческих трудов, то в них поиск позитивных определений сложившейся ситуации приводит исследователей к констатации стилистической всеохватности и плюрализма. Среди определений выделим следующие: «универсальный музыкальный стиль», «новый синкретизм» (А. Соколов), «эпоха синтеза» (Л. Берио, К. Пендерецкий), «эпоха стилей» или «моностилистика», (Г. Григорьева), «время tolleranza» (В. Тарнопольский), «диалогическое миропонимание» (В. Медушевский), «полилогическое миропонимание» (Е. Шевляков).

В сферу применения понятия «постмодернизм» сегодня попадает, фактически, любое явление современной действительности, а также прошлое и даже ближайшее будущее. Постмодернизм вбирает в себя абсолютно всё: и то, что уже создано, и то, что будет создано, так как оно будет приобщено ко всему уже существующему в настоящий момент. Поэтому постмодернизм не может быть сопряжен с понятиями новизны и традиционализма: композитор черпает всё, что возможно на данный момент, любыми способами. Отсюда следуют два главных принципа современного творчества: «всё есть» и «всё возможно».

¹⁷ Здесь цитируется название дискуссии на страницах журнала «Neue Zeitschrift für Musik», освещенной Ж. Козиной в Советской музыке 1989 №9.

¹⁸ Ильин И. П. Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм. — М.: Интрада, 1996. — С. 200.

Дать конечное определение рассмотренному термину невозможно, поскольку любое определение предполагает выявление предела действия данного понятия, но нельзя определить то, что не имеет границ. Такая всеохватность создает опасность, что, объясняя всё, он в то же время не объясняет ничего. Поэтому данный термин используется в настоящем исследовании, помимо рассматриваемого раздела, нечасто и с осторожностью.

Совсем не случайно в качестве продолжения главы предлагается *Седьмой очерк «Поиски молодых: Решения вечной проблемы»*. В нем речь идет о произведениях молодых авторов, потому как именно в их творчестве ситуация «можно всё» особенно заострена. Молодые композиторы XXI века так же талантливы, плодотворны и интересны, как и их предшественники. В свои 20–25 лет они заняли видное место в музыкальной жизни страны. И хотя трудно заранее прогнозировать, кто из них будет причислен к сонму великих спустя некоторое время, уже сегодня их творчество привлекает своей свежестью, непосредственностью и непредсказуемостью. Оно интересно не только с точки зрения перспектив, но и само по себе как особое художественное явление, достойное внимания и пристального изучения.

Для данного исследования были отобраны фортепианные сочинения семнадцати композиторов, представляющих различные города России. Сгруппировать многообразные проявления их фортепианного творчества весьма непросто — любая классификация здесь будет несовершенной. Тем не менее, выделим ведущие тенденции: склонность к оригинальным названиям и программности в самом широком смысле, обращение к сонорике. Композиторов умеренного профиля отличает развитие тенденций начала XX века — импрессионизма, неоклассицизма, а также стремление к общедоступности и «шлягерности». Ультрамодернистски настроенных авторов характеризует желание «начать всё с чистого листа»: подвергается переоценке сама природа инструмента, прежде всего многоголосного, акустические свойства и эстетическая ценность звукового материала, приемы

звукоизвлечения и даже способы записи. Активно используются звуковые эффекты расширенного и препарированного фортепиано, ресурсы электроники. Ярко проявляет себя «новый дадаизм», выраженный в стремлении к примитивизации. Популярной становится монодийная фактура, однострочная или, напротив, многострочная запись, «неудобность» для исполнения, пьесы для одной руки, специфический «нехудожественный» материал, ударная трактовка инструмента.

В **Заключении** подводятся итоги исследования, акцентируются его основные положения и раскрываются дальнейшие перспективы. Глубокое проникновение в суть опусов, создаваемых нашими современниками, — важная задача музыковедения. Не только с помощью панорамного охвата, но и через погружение в их индивидуальные миры можно приблизиться к пониманию явления «современная фортепианная музыка». Автор по мере сил пытался это сделать в русле широких перспектив, открывающихся перед будущими исследователями проблем, поднимаемых в диссертации. В этом, как представляется, и состоит пафос данной работы.

По теме диссертации опубликованы следующие работы:

Статьи в рецензируемых научных журналах, рекомендуемых ВАК:

1) О смысло-технологических решениях в фортепианных опусах В. Гарнопольского и Ю. Каспарова: к проблеме духовного и материального в современно-авангардных явлениях музыкального творчества // Проблемы музыкальной науки. — 2013, № 1 (12). — С. 178–183;

2) «Три эксцентрические пьесы» op. 21c М. Коллонтая в аспекте взаимодействия традиций и новаторства // Проблемы музыкальной науки. — 2012, № 2 (11). — С. 256–261;

3) О традиции одного шедевра. «Лунная соната»: Л. Бетховен — Д. Шостакович — В. Рябов — В. Екимовский // Научный вестник Московской консерватории. — 2014. № 4. — С. 109–125.

Другие публикации:

4) «Тринадцать пьес» И. Соколова в контексте жанра инструментального театра // Болховитиновские чтения — 2011. Мат. Всерос. конф. / Отв. ред. Скрынникова О. А. — Воронеж, 2011. — С. 101–107;

5) Постмодернизм: теория и практика // Южно-Российский музыкальный альманах. 2015. № 1. С. 53–60;

6) О претворении минимализма в «Музыке на бис» С. Павленко и «Бриколаже» В. Мартынова // Болховитиновские чтения — 2012. Мат. Всерос. конф. / Отв. ред. Скрынникова О. А. — Воронеж, 2012. — С. 69–75;

7) «Пост-модерн-изм»: виртуальная реальность // Болховитиновские чтения — 2013. Мат. Всерос. конф. / Отв. ред. Скрынникова О. А. — Воронеж, 2013. — С. 91–97.