

# Содержание

ВВЕДЕНИЕ .....	5
ГЛАВА 1.	
Два поляса художественного творчества .....	14
Очерк 1. Традиции по-новаторски:	
«Три эксцентрические пьесы» оп. 21с М. Коллонтая .....	21
ГЛАВА 2.	
Традиция — залог современности .....	35
Очерк 2. В традициях русской школы: Фантазия	
«О России с любовью и болью» А. Украинского .....	41
Очерк 3. О традиции одного шедевра. «Лунная соната»:	
Л. Бетховен — Д. Шостакович — В. Рябов —	
В. Екимовский .....	58
ГЛАВА 3.	
Новаторство сегодня — возможно ли? .....	80
Очерк 4. В контексте жанра инструментального театра:	
«Тринадцать пьес» И. Соколова .....	87
ГЛАВА 4.	
«Типическое-индивидуальное» — «традиционное-новаторское» .....	100
Очерк 5. Два лика авангарда: «Impression — Expression»	
В. Тарнопольского, «Квинтэссенция» Ю. Каспарова .....	103
Очерк 6. Два лика минимализма: «Музыка на бис»	
С. Павленко, «Бриколаж» В. Мартынова .....	118
ГЛАВА 5. Рубеж XX–XXI веков (постмодернизм).	
Проблема выбора и сочетания .....	132

Очерк 7. Поиски молодых: Решения вечной проблемы .....	146
<b>ЗАКЛЮЧЕНИЕ .....</b>	<b>174</b>
<b>СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ .....</b>	<b>179</b>
<b>ПРИЛОЖЕНИЯ .....</b>	<b>197</b>

## Введение

*Традиция 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 обрастают противоречиями.

Двадцатое столетие прошло под знаком противостояния традиций и новаций, что сказалось во всех сферах человеческой жизни: социальной, экономической, духовной. В искусстве это противостояние, имевшее место и в предыдущие эпохи, обострилось двумя факторами:

1. небывалым по масштабам и стремительным по времени раздвижением стилевого диапазона выразительных средств;
2. противоположно направленной тенденцией сбережения, призванной сохранить веками формировавшиеся эстетические ценности как основу творчества.

Быстротечные изменения художественной реальности внесли немало путаницы в оценку роли и значения традиции и новаторства. Если большая часть XX века была ознаменована бурным потоком новаторств, то его последние десятилетия и начало XXI столетия, напротив, прошли под знаком традиций, хотя и нельзя сказать, что стремление к новому себя исчерпало. Между тем, место новаторства оказалось под вопросом, поскольку композиторы испробовали едва 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 односторонне-субъективной оценки как явлений положительного или отрицательного характера. Сегодня требует переосмыслиния 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.

Чтобы убедиться в этом и, в то же время, не «утонуть» в безграничном море музыкальных опусов рубежа XX–XXI веков, автор исследования счел возможным сосредоточиться на некоторых явлениях фортепианной музыки, во все времена служащей композиторам своего рода «творческой лабораторией»<sup>1</sup>, где те или иные тенденции проявлялись наглядно и выпукло. Она не только всегда отражала общую направленность художественных поисков, но порой реагировала на изменения композиторского мышления быстрее и острее, чем всякая другая<sup>2</sup>. Не случайно XIX век даровал роялю титул «короля всех инструментов», а многие композиторы и в более поздние времена не мыслили процесс сочинения без него. Так, например, А. Скрябин, по свидетельству своего современника Б. Фохта, заявлял: «Я не знаю, чего бы я не мог выразить на рояле» [цит. по: 125, 31], а И. Стравинский признавался, что рояль служит точкой опоры во всех его музыкальных открытиях, и что каждая написанная им нота «испробована на рояле» [143, 90].

---

<sup>1</sup> Существует мнение, что в XX веке фортепиано, оставаясь таким же вос требованным, как и раньше, все же «несколько растеряло свои “королевские привилегии”» [16, 44]. Одни композиторы продолжали и продолжают хранить ему верность, другие же обращаются к нему крайне редко. Показательны слова Э. Денисова, который на вопрос, почему у него так мало фортепианных опусов, ответил: «...не потому, что я не люблю рояль, а потому что как-то вот очень трудно найти свой собственный подход в наше время к этому инструменту» [182, 128]. Композиторы, увлеченные поисками новых звучаний, стали все охотнее отдавать предпочтение инструментальным ансамблям различных составов и электронике, позволяющей конструировать звук. Однако при всем сказанном выше, произведения для фортепиано все же остаются одной из самых важных областей современного творчества, о чем свидетельствует их небывалое множество (предопределеннное, правда, резко увеличившись числом авторов).

<sup>2</sup> Так, к примеру, Л. ван Бетховен до того, как он приступил к жанру симфонии, уже написал около половины своих сонат. А в эпоху романтизма, как известно, с фортепиано было связано осмысление принципов миниатюры, балладности, песенности и других жанровых проявлений, обусловивших важнейшие открытия, в том числе, в области формы.

Всем сказанным выше и определяется **актуальность**<sup>3</sup> данного исследования, призванного раскрыть современную трактовку композиторами проблемы традиций и новаторства, ярко проявленную в изучаемых фортепианных произведениях.

Отечественная фортепианная музыка рубежа XX–XXI веков — явление сложное и неоднородное. Его образует огромный массив произведений для фортепиано соло, написанных с конца 80-х годов прошлого века до середины 10-х годов века нынешнего. Эти сочинения принадлежат композиторам, различающимся по возрасту и стилевым пристрастиям. Стилистический плюрализм отразился в самых разнообразных подходах к фортепиано, которое трактуется в русле как «славных традиций», так и любых, порой неожиданных новаторств и изобретений.

Охватить весь корпус созданных в изучаемый период фортепианных опусов в рамках задач данного исследования едва ли возможно. Поэтому для него был избран ряд конкретных произведений, представляющих различные стилевые направления и отражающих те или иные ракурсы заявленной проблематики. Как экспертиза нескольких граммов почвы может дать информацию о местности, так и подробный многосторонний анализ отдельных сочинений позволяет получить достаточно целостное представление о ведущих тенденциях соответствующей области творчества в аспекте традиций и новаторства. При включении большего их числа такой анализ был бы невозможен, а панорама фортепианной музыки все равно оказалась бы неохваченной.

**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

---

<sup>3</sup> Исследование, выполненное в 2016 году под руководством док. иск., проф. Е. Б. Трембовельского, представлено в данном издании с незначительными изменениями.

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. Лукъянца, 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.** Вопрос взаимодействия традиций и новаторства в XX веке стал самостоятельным объектом изучения в философии, социологии, искусствоведении. Ему придается первостепенное значение и в музыказнании, где данная проблематика 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 процессов привела к появлению множества исследований по данной теме. Среди наиболее значимых: сборники трудов «Проблемы традиций и новаторства в современной музыке» [114], «Традиционное и новое в отечественном музыкальном искусстве» [152] и «О взаимодействии традиционных и новаторских черт в искусстве» [103], материалы Всероссийской научно-практической конференции «Традиции и новаторство в культуре и искусстве: связь времен» [151], статьи В. Цуккермана «О проблемах новаторства» [174], Г. Орджоникидзе «Историческая преемственность и пафос будущего» [106], Ф. Шнайдера «Традиция как проблема современного творчества» [193], глава «Взаимосвязь традиции и новаторства в музыке XX века как феномен художественного “договаривания”» из исследования А. Соколова «Введение в музыкальную композицию XX века» [138, 7–18]. Но и не будучи вынесенной в заглавие эта тема зачастую оказывается самой важной и значимой, становясь полем для дискуссий, как это произошло, например, в ходе круглого стола на конференции «Искусство, масс-медиа, политика» [55], где ей было уделено гораздо больше внимания, чем заявленной проблематике.

Литература по теме столь обширна и богата, что ее подробное освещение будет осуществляться по ходу изложения с привлечением отдельных выдержек и цитат. Здесь же назовем авторов трудов, наиболее полезных для данного исследования. Исследователи из других областей гуманитарного знания (философия, социология, литературоведение): М. Каган, С. Иваненков, Е. Шацкий, Ш. Эйзенштадт, Ю. Ершов, А. Мурахтанов, Т. Воротилина, Т. Лобанова, Н. Балакина, Г. Биктагирова, В. Хализев. Ученые-музыковеды: 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, Х. Лахенмана, А. Шнитке, Э. Денисова, В. Тарнопольского, И. Соколова, В. Мартынова, Н. Хруста.

Сложностью и многогранностью проблемы объясняется, видимо, то, что подходы названных и некоторых других авторов часто не совпадают, а иной раз и противоречат друг другу. Отсюда вытекает своеобразный парадокс: при всем обилии трудов эта проблема так и остается проблемой, нуждающейся в дальнейшей разработке. Вероятно, окончательное ее решение невозможно в принципе, поскольку сама музыкальная практика непрерывно развивается. Между тем нахождение оптимальной позиции в рамках определенного исторического этапа представляется весьма реалистичным и необходимым.

Поскольку, как уже было сказано, более подробные сведения о литературе по различным ракурсам темы будут даны в соответствующих главах, сейчас попытаемся осуществить обзор трудов по общим вопросам фортепианной музыки рассматриваемого этапа. Ввиду своей многосоставности и разнохарактерности она с трудом поддается попыткам обобщения, ведь в различных фортепианных произведениях иной раз общим оказывается лишь сам инструмент. Поэтому внимание исследователей и сосредотачивается чаще на отдельных фрагментах целого. Это может быть: обзор фортепианных сочинений региональных и национальных композиторских школ — нижегородской [69], воронежской [58; 59; 60]; башкирской [28], адыгской [150], казахской [9] и т. д.; характеристика фортепианного творчества конкретных авторов: А. Караманова [66], А. Муравлёва [72], Г. Корчмара [75], В. Платонова [109], Т. Чудовой [83]; рассмотрение конкретных произведений (здесь стоит особо выделить серию статей в журнале *PianoForum* В. Екимовского [82], В. Казенина [81], В. Кобекина, [119] К. Волкова [80], И. Соколова [121]). Фортепианные опусы нередко привлекаются для разработки каких-либо теоретических тем — например, криптографии [187], постановки [27]. В плане изучения отдельных жанров особый интерес представляет диссертация Н. Говар [29], содержащая обобщение и каталогизацию фортепианных миниатюр в творчестве отечественных композиторов второй половины XX – начала XXI веков с учетом их жанрово-содержательных параметров. Правда, направленность на освещение всей панорамы не предполагала подробного разбора конкретных произведений (в данной работе он в той или иной мере будет осуществлен).

Специального внимания заслуживают исследования «звучавшего образа» фортепиано. В последнее время они стали актуальным направлением, и это не случайно. Как известно, в фортепианном творчестве рельефно воплотились общие веяния XX века<sup>4</sup>, в том числе и тенденция изобретения новых тембров и звучностей (сонорика), нашедшая прямое отражение в появлении препарированного фортепиано и целого ряда нетрадиционных приемов звукоизвлечения. Их осмысление и систематизация осуществляются как раз в связи с разработкой понятия «звучавший образ». Это выражение использовал Л. Гаккель [26, 281], идеи которого получили развитие в диссертации О. Щербатовой [184] и в исключительно ценной статье Ю. Холопова «Новый музыкальный инструмент: рояль» [167]. В последней ставится вопрос о принципиальном обновлении его звучания вследствие изобретения нетрадиционных приемов игры, подразделяемых на 4 группы: новые звучности традиционного способа звукоизвлечения, то есть нажатием клавиш (флажолеты, кластеры, пуантилистические россыпи и др.); игра не на клавишиах, а на периферических

---

<sup>4</sup> По выражению Б. Бородина, в фортепианной музыке даже «был установлен целый ряд “рекордов”, которые «вполне могли быть вписаны в “Книгу рекордов Гиннесса”» [16, 47]. К ним автор относит «4` 33``» Дж. Кейджа, упоминаемую Ц. Когоутеком [67, 261], «Сонату без рук» Ф. Жевского, исполняемую подбородком, и «Opus clavicembalisticum» (1929–30) К. Ш. Сорабджи, продолжительностью более четырех часов. Последнее сочинение исследователь называет «самым протяженным сочинением за всю историю фортепианной литературы». Однако справедливости ради стоит все же внести поправку, лишь подтверждающую статус фортепиано-«рекордсмена»: самое протяженное произведение, по-видимому, было написано гораздо раньше. Это «Vexation» для фортепиано Э. Сати (наиболее часто встречающийся перевод — «Неприятности»). В основе произведения лежат всего три небольших фрагмента, которые по предписанию композитора должны повторяться 840 (!) раз. Его исполнение занимает от восемнадцати до двадцати четырех часов (естественно, в отличие от «Opus clavicembalisticum», «Vexation» исполняется не одним, а несколькими пианистами, последовательно сменяющими друг друга).

Безусловно, такие экстремальные явления стали возможны лишь в XX веке, и в этом смысле они выступают своеобразной приметой времени, свидетельствуя о расширении выразительных и изобразительных ресурсов инструмента и демонстрируя «изменившиеся понятия о возможностях и тем самым изменившиеся возможности» (Л. Гаккель) [26, 7].

частях инструмента; модификация звучания путем препарации и средств электронного усиления; комбинация приемов из различных групп. Вопросам сонористики в фортепианной музыке XX века посвящена книга Т. Самсоновой [128], рассматривающей как общие вопросы фортепианного звучания и истории сонористики, так и конкретные сочинения С. Слонимского, Л. Пригожина, Б. Тищенко, Г. Уствольской, А. Шнитке, А. Кнайфеля, Ю. Корнакова, А. Попова, Г. Фиртича.

В русле поставленной в данной работе проблемы одних сведений о «художественно-акустическом облике инструмента», конечно, недостаточно. Помимо них важно учитывать особенности исторического контекста, композиторского стиля, организации музыкального языка, применяемых композиционных техник. Со-вокупность этих ракурсов может быть охвачена лишь с помощью целостного и всестороннего изучения конкретных образцов.

Ввиду специфики исследования основное внимание сосредоточено на трудах по фортепианной музыке отечественных композиторов. Между тем изучение данной области творчества зарубежных авторов также представляет интерес. Назовем некоторые труды: С. Айзенштадт «Фортепианные школы стран Дальневосточного региона (Китай, Корея, Япония). Проблемы теории, истории, исполнительской практики», диссертация Цюй Ва «Фортепианное творчество Чу Ванхуа в контексте китайской музыки XX века», а также см.: 116; 149.

Отдельного упоминания заслуживают современные исследования феномена «постмодернизм», обзор которых осуществляется в Пятой главе. 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.

**Научная новизна** исследования состоит в том, что в нем впервые выполнен углубленный теоретический анализ большого корпуса фортепианных произведений рубежа XX–XXI веков, отражающих основные 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.

**Методы исследования.** В основе данной работы лежит феноменологический или описательно-аналитический метод (В. Дильтей), который представляется единственным 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,figурально выражаясь, и всю цепь» [144, 32–33].

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. Гуляницкой [33]) 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» [47, 25].

# ГЛАВА 1

## Два полюса художественного творчества

*Нельзя повсюду таскать за собой труп отца. Его оставляют мертвым... Отцам не стоит ждать, что кто-то из детей захочет повторить их путь ради того, чтобы оживить их трупы.*

*Хотя все попытки оторваться от земли, где лежат наши мертвые, безрезультатны.*

Г. Аполлинер

Как было сказано во введении, традиция и новаторство — категории, имеющие долгую историю, в ходе которой трансформировались не только оттенки их взаимодействия, но и отношение к ним. Чашу весов по степени значимости перевешивали то традиция, то новаторство. В зависимости от конкретной исторической и идеологической ситуации эти понятия наделяются то положительными, то отрицательными характеристиками.

Что касается исторической панорамы, то ориентация на традицию в искусстве занимала гораздо больше времени, чем ориентация на новаторство. Огромный пласт фольклора, а также профессиональное искусство вплоть до эпохи Возрождения принято называть «традиционным» или «каноническим»<sup>5</sup>. Суть художественной деятельности многие века составляло следование сложившимся канонам. Но даже в условиях всепоглощающей роли традиции искусство не стояло на месте. Каждый канон, по теории художественного канона А. Лосева, проходит в своей эволюции три стадии, сведенные в единую формулу А. Соколовым: протоканон — канон — постканон [138, 7]. Одни каноны постепенно сменяют другие, а значит, даже в рамках традиционного периода искусство интенсивно развивается. Новаторство имело место и в

---

<sup>5</sup> Под эти определения попадает также устно-профессиональное искусство народов Востока.

традиционном периоде, но только начиная с Нового времени и, главным образом, в эпоху романтизма оно «было возведено в ранг абсолютной ценности» [173, 9].

Спор между «Ars nova» и «Ars antiqua» так или иначе проявляется на любом историческом этапе. В свое время введение многоголосия в профессиональную музыку было решительным новаторством и с трудом прокладывало себе дорогу, будучи осуждаемым строгими ревнителями церковно-монодической традиции. Известно, что многие страницы музыки Моцарта и Бетховена современники называли какофонией, а то и вовсе «кучей хлама», не понимая и не желая принять то новое, что было в них заложено. Хрестоматийными примерами неоцененных при жизни новаторов являются Берлиоз и Мусоргский. А в начале XX века многие концерты современной музыки сопровождались публичным скандалом: на премьере «Скифской сюиты» Прокофьева Глазунов, «вышел из себя и из зала»; при исполнении тем же Прокофьевым «Трех фортепианных пьес» оп.11 Шёнберга в зале стоял «гомерический хохот»; на парижском концерте «Политональность», где звучали опусы Онеггера, Пуленка и Казеллы, зал разделился на два лагеря, громко выкрикивающих восклицания «за» и «против»... Противоборство «старого» и «нового» могло приобретать поистине устрашающие формы. Достаточно вспомнить средневековые, где понятие новаторства, по сути, «было синонимом еретичности» [57] со всеми вытекающими отсюда последствиями. История повторилась в XX веке, когда подобное отношение к новому в искусстве предстало в ином обличии: «...Авторитарные режимы последовательно трактовали преследование всякой выраженной новизны как преследование элитарности» [42, 12].

Сегодня это противостояние если и имеет место быть, то, как правило, не покидает пределов поля для дискуссий. Показательно в этом плане издание «Молодые российские композиторы» [94], повествующее о членах Молодежного отделения Союза композиторов (МолОт). «Сверхцелью» этого объединения является «обретение нового музыкального языка XXI века» [там же, 147], а необходимым условием достижения этой цели члены МолОта считают отсутствие стилистических ограничений, что, безуслов-

но, отражает особенности всего современного искусства в целом и постсоветского в частности. В результате организация практически сразу разделилась на два равноправных крыла: «правое» («приверженцы тональной музыки») и «левое» («экспериментаторы и авангардисты»). Их взаимоотношения в свете избранной проблемы представляют особый интерес.

Традиционалисты, по мнению Я. Тимофеева, оказавшиеся словно бы скомпрометированными в условиях последних десятилетий, теперь пытаются возвратить себе репутацию поборников истинного искусства, используя оружие противника и переходя в наступательную позицию. В то же время авангардисты, заведомо уверенные в своей правоте, напротив, проявляют несвойственную им по определению сдержанность, и, не сдавая своих позиций, в полемике практически не участвуют. Причиной таких парадоксальных метаморфоз является «обратное движение маятника, запущенного в 60–70-е годы: тогда сторонники нового пробивали себе путь сквозь застарелую машину традиции, теперь традиция с той же страстью отвоевывает свои права» [там же]. Подтверждением сказанному является Манифест новой тональной музыки «7 ударов МолоТКа», представленный в 2010 году А. Шишовым — инициатором создания тональной секции «МолоТК» (Молодые Тональные Композиторы). Примечательно уже то, что приверженец традиций прибегает для изложения своей позиции к манифесту — самому распространенному авангардистскому жанру.

Легко заметить, что превозношение то традиций, то новаторства полностью подчиняются принципу маятника. На смену одним представлениям приходят другие — прямо противоположные, и тогда одни и те же явления начинают восприниматься по-разному. Показательный пример — изменение отношения к А. Скрябину и С. Рахманинову. Известно, что Скрябин всегда причислялся к наиболее ярким новаторам, в то время как его соученик нередко получал упреки в традиционализме. Однако в наше время стала возможной и другая точка зрения, согласно которой Рахманинов оказывается ближе современным композиторам и, следовательно, более актуальным. Приведем слова композитора И. Соколова: «...Для меня Рахманинов — это уже отчасти поставангард. Условно говоря, если Скрябин — это Кейдж, то Рахма-

ников — это Сильвестров. Хотя, с другой стороны, существуют и некие параллели у Рахманинова с Кейджем. В целом, по-моему, Рахманинов (может быть, в пару с Метнером) как бы “обогнул” стадию русского авангарда» [161, 113]. Другой пример — Н. Метнер, которого при жизни также обвиняли в отсталости и несовременности. Однако сегодня музыканты обращаются к нему все чаще и чаще: среди исполнителей — известный пианист М. Лидский, в репертуаре которого все фортепианные опусы Метнера; среди композиторов — В. Рябов, считающий себя продолжателем его линии «русского германизма».

На картине взаимодействия традиций и новаторства отдельные детали иногда перерисовываются соответственно времени, диктующему те или иные интересы и предпочтения, в связи с чем она представляется весьма противоречивой. Существуют, по крайней мере, два взгляда на взаимоотношения традиции и новаторства:

1. традиция и новаторство воспринимаются как антиподы и противопоставляются друг другу.
2. традиция и новаторство — два полюса единого целого, две стороны, всегда присутствующие в любом явлении.

О наличии и равноправии этих двух подходов пишут А. Соколов [138, 6] и автор статьи о традиции в «Современном философском словаре» Ю. Ершов [40].

Противопоставление традиций и новаторства нередко обусловлено отрицанием определенных традиций. Однако избегание одних традиций приводит к перекличкам с другими. Чаще всего такое отрицание происходит по отношению к непосредственно предшествующим стилям и направлениям. Так, классицизм «боролся» с барочными «излишествами», представители авангарда — с признаками романтизма. По этому поводу А. Шёнберг писал, явно критикуя своих устремленных к «новаторству стиля, а не мысли» современников, что «принципы, на которых должна основываться эта Новая музыка, еще более негативны, чем строгие правила строжайшего старого контрапункта. Надлежит избегать: хроматики, экспрессивных мелодий, вагнеровских гармоний, романтизма, намеков на личную биографию, субъективности, функционально-гармонических последовательностей, ил-

люстративности, лейтмотивов, следования за настроением или сценическим действием и характерной декламации текста в операх, песнях и хорах. Иными словами, всему тому, что было хорошо в предшествующий период, теперь не должно быть места» [180, 65]<sup>6</sup>.

Как правило, при таком характере отрицания срабатывает закон спирали: отвергая традиции предыдущего этапа («отцов»), художники зачастую обращаются в более далекое прошлое (к «дедам»), черпая оттуда несколько подзабытые «свежие» идеи и осуществляя подобным образом историческую преемственность. «Новое — это хорошо забытое старое», гласит известная поговорка.

В XX веке этот принцип стал актуальным направлением композиторских поисков. Здесь можно назвать даже такие, казалось бы, ультрановаторские завоевания, как сонористика, корни которой лежат в «сверхмногоголосных» партитурах Возрождения и фольклоре (например, в описанных Э. Алексеевым групповых формах музицирования якутов в процессе охоты [см.: 3]); пуантилизм, восходящий к жанру гокета; хэппенинг, воскрешающий архаический ритуал, и многое другое. Отдельного упоминания заслуживает возрождение старых принципов в условиях нового языка, которым отмечены неофольклоризм, неоклассицизм, новая модальность, а к концу XX века и неоромантизм. М. Паддисон в статье о стиле сербского композитора Л. Марич, пишет, что ее связь с архаичной культурой определяет ее современность как композитора и объясняет это определенными историческими, культурными и географическими условиями, сложившимися на Балканах [192, 46].

Одной из причин противопоставления традиции и новаторства является то, что векторы развития традиций очень приветливы и иной раз с трудом прослеживаются. Порою же они совершенно неожиданно проступают в новаторских изобретениях, но постижение этих скрытых связей зачастую происходит

---

<sup>6</sup> А спустя некоторое время вышла в свет известная статья П. Булеза «Шёнберг мертв» (этот же приговор был вынесен также Онеггеру и Прокофьеву [см.: 17, 134]).

Конец ознакомительного фрагмента.

Приобрести книгу можно

в интернет-магазине

«Электронный универс»

[e-Univers.ru](http://e-Univers.ru)