

Полковникова Татьяна Валерьевна

"НОВЫЙ ЭТАП" В РАЗВИТИИ ЧУВАШСКОЙ КОМПОЗИТОРСКОЙ ШКОЛЫ (1970-1990-Е ГОДЫ)

В данной статье рассматривается третий этап развития чувашской композиторской школы (1970-1990-е годы), в рамках которого выделяются творчество композиторов М. Алексеева и А. Васильева, на материале произведений которых исследуется проблема преломления авангардных и постмодернистических тенденций в чувашской музыке. Общим признаком новизны чувашской музыки указанного периода автор считает взаимодействие авангардных техник (додекафонии, сонорики, алеаторики и полистилистики) с национальной интонационностью.

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/3/2014/7-1/38.html

Источник

Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики

Тамбов: Грамота, 2014. № 7 (45): в 2-х ч. Ч. I. С. 141-144. ISSN 1997-292X.

Адрес журнала: www.gramota.net/editions/3.html

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/3/2014/7-1/

© Издательство "Грамота"

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: www.gramota.net

Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: voprosy_hist@gramota.net

УДК 7

Искусствоведение

В данной статье рассматривается третий этап развития чувашской композиторской школы (1970-1990-е годы), в рамках которого выделяются творчество композиторов М. Алексеева и А. Васильева, на материале произведений которых исследуется проблема преломления авангардных и постмодернистических тенденций в чувашской музыке. Общим признаком новизны чувашской музыки указанного периода автор считает взаимодействие авангардных техник (додекафонии, сонорики, алеаторики и полистилистики) с национальной интонационностью.

Ключевые слова и фразы: школа; этап; направление; новая музыка; чувашские композиторы.

Полковникова Татьяна Валерьевна

*Чувашский государственный педагогический университет им. И. Я. Яковлева
tatpolko@mail.ru*

**«НОВЫЙ ЭТАП» В РАЗВИТИИ ЧУВАШСКОЙ
КОМПОЗИТОРСКОЙ ШКОЛЫ (1970-1990-Е ГОДЫ)©**

Феномен чувашской композиторской школы в музыковедении принято рассматривать в формате внутрисистемных «молодых национальных композиторских школ». В своем развитии на протяжении XX века чувашская композиторская школа преодолела несколько этапов. Первый этап (20-30-е годы) связан с зарождением и становлением композиторского искусства и представлен деятельностью как основоположников чувашской музыки – Ф. Павлова и С. Максимова, так и одного из ярких профессионалов 30-х годов – Г. Воробьева. Это время зарождения традиций чувашской музыки, когда складываются основные композиторские приемы – приемы пентатонной ладовой организации и многоголосной модально-тональной гармонизации. На втором этапе (50 – середина 70-х годов), связанном с деятельностью традиционного направления в чувашской музыке, представленного именами Ф. Лукина, В. Ходяшева, Г. Хирбю, Г. Лебедева и др., композиторами были освоены основные жанры инструментальной музыки (сюита, увертюра, концерт), все сценические жанры (опера, балет, оратория, кантата). Это время наивысшего взлета чувашской музыки, связанное с развитием культурной инфраструктуры республики. И. Данилова, рассматривая в своем исследовании ^[4] указанные два этапа развития чувашской школы (автор определяет их как становление чувашской национальной композиторской школы (НКШ) и период экстенсивного развития НКШ), не затрагивает позднейших тенденций в развитии чувашской музыки, лишь обозначает их в рамках следующего третьего этапа, изучение которого и является целью нашей работы.

Период 1970-90-х годов можно назвать «новым этапом» в развитии чувашской композиторской школы или временем *новой чувашской музыки*. «Лицом» третьего периода становится творчество композиторов новонационального направления (или, национально-инновационного, термин М. Г. Кондратьева, обозначенный им в статье «Стилевые поиски в камерно-инструментальном творчестве композиторов Чувашии» (1983)), чья музыка открывает мир новой эстетики, рассчитана на новый тип мышления, на соответствующего *нового* (подготовленного) исполнителя и слушателя. К новонациональному направлению принадлежат М. Алексеев, А. Васильев, Л. Новоселова, Ю. Григорьев, Л. Быренкова, Н. Казаков, Л. Чекушкина, А. Галкин и др. Стоит отметить, что одновременно продолжает развиваться традиционное искусство (сочинения традиционалистов данного периода, в том числе симфонии, увертюры, концерты Ф. Васильева, Т. Фандеева, Г. Хирбю, В. Ходяшева рассмотрены в исследовании И. Даниловой), уступающее место новым тенденциям.

Отличительным свойством чувашской музыки указанного периода стала *новизна*. Новым по отношению к музыкальному искусству XX века стало принято считать все ее составляющие, начиная от эстетики, стиля, техники, заканчивая самой музыкой, ее создателей, интерпретаторов и слушателей. Новой в XX веке стала, как известно, сама история музыки, которая поделилась на два этапа – собственно, *новую* (музыка довоенного авангарда, берущая начало на западе с появлением ново-венской школы и получившая развитие на протяжении всего XX века утверждением новейших техник композиции – серийной, сериальной) и *новейшую* музыки (музыка послевоенного авангарда, связанная с возникновением ново-польской, американской и др. композиторских школ, с открытием алеаторной, сонорной, полистилистической, репетитивной техник и др., достигшая начавшихся процессов компьютеризации музыки и продолжающаяся развиваться в наши дни). Новая музыка, таким образом, стала одной из центральных проблем зарубежного и отечественного музыковедения как в XX веке, так и в наши дни.

Новая чувашская музыка впервые за свою историю включилась в указанный период в общий процесс развития отечественного искусства, отразив как авангардные, так и постмодернистические тенденции. Появляются сочинения чувашских авторов, демонстрирующие необычайное богатство проявления композиционных техник XX века (сонорика, алеаторика, серийная техника и полистилистика) [10], выступающих в сочетании с индивидуальными творческими методами, стилевыми особенностями, связанными с национальной характерностью. Показательным с этой точки зрения стало творчество двух представителей чувашской национальной композиторской школы – **Михаила Алексеевича Алексеева (1933-1996)** и **Александра Георгиевича Васильева (1948-2012)**, творческий путь которых, во многом различный, но общий в единой направленности в сферу новаторства.

Первый из них – М. Алексеев – по праву считается композитором-авангардистом в чувашской музыке. Его новаторские опыты появляются к концу 60-х годов, став заметными на музыкальной арене в 70-е годы прошлого века. К ним относятся симфонические поэмы «*Причуды*» и «*Сельские эскизы*» (обе написаны в 1969), *Квинтет для духовых и фортепиано* (из цикла «Чувашские мелодии», 1970), *Сонаты для скрипки соло* (1972) и *для виолончели соло* (1974), *Концерт-соната для скрипки и виолончели* (1975) и «*Трудовая*» для смешанного хора (1977) и др. В этих сочинениях отразился остро экспериментальный характер творчества Алексеева, обращенный к новым тогда композиторским техникам, сложным исполнительским приемам и драматургическим решениям. Тонкое знание особенностей инструментария определило в тот период выбор композитором главной сферы творчества – инструментальной музыки, которая стала самой объемной частью его творческого наследия.

Показательным, с точки зрения нового письма М. Алексеева 70-х годов, стал его фортепианный цикл «*48 полифонических образов. Старые и новые вехи бытия*» (1979). Как отмечают исследователи, это сочинение продолжает традицию полифонических циклов, идущих от И. С. Баха и заканчивая композиторами XX века – П. Хиндемитом, Д. Шостаковичем, Р. Щедриным и т.д. [3, с. 51; 8, с. 17]. В цикле Алексеева на первый план выходит национальная интонационность, которая вступает в органичный сплав с атональностью и полифоническим развитием. Здесь наиболее ярко прочерчивается основной его композиторский прием – прием мотивной комбинаторики, позволяющий на микроинтонационном уровне применять попевки трихордовой основы, в чем очевидна неразрывная связь композитора с его корнями. Кроме того, в этом ярко авангардистском произведении наглядно выступила еще одна черта зрелого творчества М. Алексеева – стремление к обобщенности интонации, широким мазкам, картинности, и даже плакатности, исчезновению мелодичности в сравнении с более ранними сочинениями (например, с «*Чувашским каприччио*», 1962). Отсюда программность фортепианного цикла, проявившаяся в его структуре из двенадцати разделов – Сказов, включающих по четыре полифонические миниатюры (прелюдии, инвенции, постлюдии и т.д.), каждому из которых предписаны различные народные пословицы и поговорки. Композитор хотел тем самым показать картину жизни чувашского народа, подчеркивая это и в самом названии.

Произведения 80-х годов следует считать вершиной творчества М. Алексеева. В этот период его композиторский почерк заметно усложняется, становится более графичным [9], вырабатывается характерный тип атональной композиции, абсолютно новый для традиционной чувашской музыки, основанный на сочетании национальной интонационности и авангардных техник (серийной, сонорной, алеаторной и др.). Тем не менее, композитор не отходит от привычной поэтической основы. Среди таковых сочинений в инструментальной музыке выделяются *Вторая соната для фортепиано* (1981), *Прелюд и каприз для ударных* (1982), в вокальной – *Хорфония «Самана»* (1981), *Картины свадебных обрядов* (1982) и др. Усложняются и исполнительские требования к его сочинениям. Становится очевидным преобладание концертности, являющейся одной из ведущих тенденций отечественной музыки того времени. Концертными чертами наделяется большинство сочинений Алексеева данного периода, кроме того, внимание композитора сосредоточено на так называемых жанровых ассимиляциях инструментальной музыки.

Так, например, *Симфония-концерт для скрипки и фортепиано с оркестром* (1985) М. Алексеева, занимающая особое место среди сочинений 80-х годов, сочетает два жанровых признака – симфонию и концерт. Прозвучавшее впервые в Москве в 1988 году в рамках фестиваля X Московской осени в исполнении государственного симфонического оркестра Министерства культуры СССР под управлением Г. Рождественского (солисты А. Рождественский (скрипка), Т. Сергеева (фортепиано)), это сочинение получило свою жизнь как одно из крупных оркестровых произведений автора, выполненных в характерном авангардном русле, опирающихся на чувашскую национальную основу. Симфония-концерт аккумулировала основные черты его композиторского почерка: атонализм мышления, обращение к концертному жанру, чувашской поэтике, цикличность в композиционном строении, комбинаторный принцип интонационного развития трихордовой природы. В своей аннотации к премьерному исполнению Симфонии-концерта Алексеева в 1988 году В. Екимовский пишет: «Получилось сочинение, в котором основой является симфонизм как метод мышления, но которому присущи все специфические атрибуты концертной стилистики. Солирующая скрипка и фортепиано определяют драматургию произведения – выразительными монологами, ансамблями, переключками с оркестром. Характерная особенность состоит в его многомерных связях с чувашским фольклором, хотя автор не прибегает к цитированию народных мелодий и не имитирует звучание народного инструментария. При этом композитор использует приемы самой современной композиторской техники (эффектны, например, третья часть, финал с алеаторическими разнотемповыми пластами)» [11].

Имя чувашского композитора М. Алексеева, таким образом, можно поставить в один ряд с теми отечественными композиторами-шестидесятниками, чье творчество в той или иной степени отразило движение авангардизма, получившего распространение в России в 60-е годы прошлого века. Подобные фигуры выделяются в типологически схожих национальных школах. Это, например, А. Монасыпов, Ш. Шариффулин, Л. Любовский, А. Миргородский и Р. Калимуллин (Казань), Р. Касимов, Л. Исмаилова (Уфа), Г. Вдовин (Саранск). Во всяком случае, творчество М. Алексеева – крупного чувашского авангардиста – получило отклик крупнейших музыкантов своего времени – Д. Шостаковича, Г. Рождественского, Б. Тевлина, А. Лемана, А. Любимова, В. Попова и др. Один из отзывов принадлежит известному теоретику советского авангарда Э. Денисову, который в 80-е годы об Алексееве писал следующее: «талантливый и независимо идущий своим путем в музыке композитор. Его мышление всегда нестандартно и всегда сочетает национальные истоки с самыми современными приемами композиторского письма» [9].

Фигуру еще одного представителя новонационального направления в чувашской музыке указанного периода – А. Васильева – следует отнести к поколению постшестидесятников, чье творчество связано со стилистической эволюцией в отечественном музыкальном искусстве XX века, начиная с 70-х годов, которую кратко можно обозначить как «от авангарда к постмодерну» (см. биографию А. Шнитке, А. Пярта, В. Сильвестрова, В. Мартынова и др.). В отличие от своего старшего коллеги М. Алексеева, который жил и писал в Москве, и потому был мало знаком чувашскому слушателю, композитору А. Васильеву пришлось пройти сложную, не столь длинную (оборвавшуюся в период творческой зрелости), но богатую событиями и успешную творческую дорогу. Его творчество в Чувашии получило огромный резонанс при жизни, востребовано в исполнительской практике (его произведения исполняются лучшими коллективами Чувашии) как на республиканском, так и общероссийском уровне, продолжает жить и звучать.

Примечательно, что в ранний период (70-е годы) творчество Васильева во многом пересекалось в устремлениях с Алексеевым. Особую роль для них в это время сыграло московское пространство, в котором чувашские композиторы находились и черпали новизну, подчиняя ее своим идеям и задачам. Оба начинали свой творческий путь в Москве. М. Алексеев получил первоначальное образование как скрипач в Московской консерватории (1952-1957), продолжив обучение в Казанской консерватории по композиции у А. Лемана (1957-1962). А. Васильев закончил институт им. Гнесиных по композиции у Г. И. Литинского (1967-1972). В Москве они оказались в самый сложный, экспериментальный период своего творчества. С 1967 года М. Алексеев окончательно переезжает в Москву, там живет и работает, А. Васильев начинает там свое обучение. Именно в это время у обоих композиторов складываются индивидуальные вкусовые предпочтения, вырабатывается свое отношение к новым явлениям искусства, новой эстетике музыки, повлиявшее на формирование их личностей.

В отличие от М. Алексеева, который последовательно на протяжении всего своего творческого пути разрабатывал экспериментальную новизну на национальной основе, а потому отражал авангардные тенденции в чистом виде, отношение А. Васильева к новой эстетике было иным. Васильев стал художником времени, которое в современном музыкознании принято обозначать как постмодерн. В своем творчестве он не прошел мимо, в том числе, и авангардной тенденции, и различных «иных» стилей. Однако в его музыке периода 80-х годов заметна *лирическая манера* высказывания, связанная, думается, с проявлением неоромантического стиля отечественной музыки второй половины XX века. Во всяком случае, начавшийся с середины 80-х – 90-е годы этап характеризуется появлением новейших тенденций в чувашской музыке (в это время, кроме А. Васильева появляется целая плеяда современных чувашских композиторов – Н. Казаков, Ю. Павлов, Л. Быренкова, Л. Чекушкина, А. Галкин и др.).

Особую роль в переходе к новому времени в чувашской музыке сыграло обращение А. Васильева в 80-е годы к полистилистике, которую он не рассматривал как экспериментальную композиционную технику в отличие, например, от додекафонии, сонорики или алеаторики, встречавшихся в более ранний и зрелый периоды творчества. Поиск новизны всегда сочетался у Васильева с философским размышлением в композиторском творчестве, в поздний период перешедшим в самоуглубленность, в рефлексию о прошлом, в стремление к народной мудрости. Особую роль занимает лиризация портретов, в особенности, женских (отсюда, особое внимание к тембру сопрано в хоровых сочинениях) и т.д. Эти и другие особенности мышления композитора объясняют применение полистилистики, органично вошедшей в творческий метод Васильева в произведениях 80-90-х годов (*Хоровая поэма «Осыпались с Тухьи кораллы»*, *Песня и Такмак для струнного оркестра*, *Концерт для хора «Бабье лето»* и др.).

Подытоживая, отметим, что представленные тенденции в рамках «нового этапа» развития чувашской композиторской школы ранее не рассматривались в других исследованиях по чувашской музыке, также как и сам этап. В трудах М. Г. Кондратьева данная проблематика была впервые обозначена как идея двух стиливых направлений в чувашской музыке – традиционного и инновационного [5, с. 38; 6, с. 36.]. В других исследованиях об этом не говорится совсем. И. Данилова, единственный исследователь, обратившийся к феномену чувашской композиторской школы, по сути, охватила лишь развитие классической ветви чувашской музыки, оставив «новый этап» за пределами своей работы. Различные аспекты данной проблемы были обозначены ею в отдельных статьях, посвященных новому стилю в чувашской музыке [2; 3]. Между тем, в исследованиях, посвященных изучению типологически сходных национальных композиторских школ других стран и культур, например, Сирии [1], в последнее время все чаще поднимаются похожие вопросы. Автор данной статьи пришел к убеждению, что назрела необходимость отдельного рассмотрения данных тенденций на примере чувашской композиторской школы как комплексного явления.

Список литературы

1. **Беляева Е. В.** Музыка сирийских композиторов рубежа XX-XXI вв.: новый этап диалога культур // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. Тамбов: Грамота, 2014. № 4 (42). Ч. I. С. 36-38.
2. **Данилова И. В.** К новому стилю национальной музыки: 60-е – первая половина 70-х годов XX века // Искусство композиторов Чувашии: История и современность / научн. ред. М. Г. Кондратьев. Чебоксары: ЧГИГН, 2012. С. 34-55.
3. **Данилова И. В.** Михаил Алексеев. Поиски нового стиля чувашской музыки // Чувашское искусство: Вопросы истории и теории: сб. ст. Чебоксары: ЧГИГН, 2009. Вып. 6. С. 34-60.
4. **Данилова И. В.** Этапы развития чувашской профессиональной музыки: К проблеме становления национальной композиторской школы: автореф. дисс. ... к искусствоведению. М., 2003. 23 с.
5. **Кондратьев М. Г.** О динамике музыкально-теоретического статуса пентатоники // Музыкальная академия. 1999. № 4. С. 37-46.

6. **Кондратьев М. Г.** Проблемы становления национальной школы профессионального музыкального искусства Чувашии и творчество Александра Васильева // Композитор Александр Васильев: творчество в контексте времени и традиций: сб. ст. Чебоксары: ЧГИГН, 1999. С. 9-37.
7. **Кондратьев М. Г.** Стилиевые поиски в камерно-инструментальном творчестве композиторов Чувашии // Чувашское искусство. Поиски и решения. Чебоксары: ЧНИИ, 1983. С. 35-63.
8. **Макарова С. И.** Михаил Алексеевич Алексеев. Он шел своим независимым путем // Мастера музыкального искусства. Чебоксары, 2009. С. 9-20.
9. **Полежаев А. В.** Михаил Алексеев: буклет. М.: ВААП-Информ, 1987.
10. **Полковникова Т. В.** Композиторские техники XX века в современной чувашской музыке // Актуальные проблемы высшего музыкального образования: сб. ст. ННГК им. М. Г. Глинки. Н. Новгород, 2010. № 2 (14). С. 16-20.
11. **Программа концерта VI пленума Союза композиторов (аннотация).** Чебоксары: НА ЧГИГН. Отд. VI. Ед. хр. 727. Инв. № 2684.

“NEW STAGE” IN THE CHUVASH COMPOSITION SCHOOL DEVELOPMENT (THE 1970S – 1990S)

Polkovnikova Tat'yana Valer'evna

*Chuvash State Pedagogical University named after I. Y. Yakovlev
tatpolko@mail.ru*

This article discusses the third stage of the Chuvash composition school development (the 1970-90s), within which the composers M. Alekseev's and A. Vasil'ev's creativity is distinguished, by the examples of their works the author investigates the problem of avant-garde and post-modernist trends refraction in the Chuvash music. The author states that the common feature of the novelty of the Chuvash music of the mentioned period is the interaction of avant-garde techniques (dodecaphony, sonorism, chance music and poly-stylistics) with the national intonations.

Key words and phrases: school; stage; direction; new music; the Chuvash composers.

УДК 78.03

Искусствоведение

Статья посвящена ранним теоретико-информационным исследованиям стиля в музыке. Автор показывает, как с помощью выявления энтропии и информационной избыточности учеными делались выводы о структурно-стилевых закономерностях музыкальной композиции. Отмечается сугубо математическая ориентация этих исследований. Вместе с тем их значение заключается в расширении методологии традиционного музыкознания и практическом развитии музыкальных компьютерных технологий.

Ключевые слова и фразы: теория информации; музыкальный стиль; энтропия; информационная избыточность; музыкальные компьютерные технологии.

Полозов Сергей Павлович, к. искусствоведения, доцент

*Саратовская государственная консерватория (академия) имени Л. В. Собинова
polozov@forpost.ru*

ЗНАЧЕНИЕ РАННИХ ТЕОРЕТИКО-ИНФОРМАЦИОННЫХ ИССЛЕДОВАНИЙ СТИЛЯ В МУЗЫКЕ[©]

В настоящее время трудно кого-либо удивить тем, что компьютер выполняет некоторые творческие функции. Он может осуществлять поиск информации, реферирование, рисование и т.д. Особенно ярко и разнообразно подобные его возможности проявляются в работе с музыкальным материалом. Он может гармонизовать мелодию, создать к ней аккомпанемент, аранжировать, оркестровать и даже сочинять музыку. Но с чего всё это началось? Мы хотим обратиться к истокам и посмотреть, с какими проблемами столкнулись учёные в то время и как в этом плане обстоят дела сегодня.

Одним из мощных импульсов к развитию компьютерных технологий в музыкальной сфере стало обращение к идеям теории информации. Как известно, эта теория в классическом шенноновском варианте имела сугубо техническую ориентацию. Она была разработана для средств связи, и этой областью практически ограничивалась. Однако в 1950-60-х гг. она стала стремительно проникать в различные научные области. Такое её активное распространение в основном было связано с пропагандой, своеобразной рекламой её исследовательских возможностей. Именно этим обстоятельством в первую очередь обусловлено её проникновение в это время и в теорию музыки.

С появлением теории информации некоторые её идеи нашли применение в исследовании музыки. При этом следует отметить, что её приложение к изучению различных аспектов музыки выходило за пределы методологии традиционного музыкознания. Поэтому неслучайно большинство работ было связано с разработкой новых методов и инструментов изучения музыки. Учёные, проводившие такие исследования, предполагали,