

*На правах рукописи*



A handwritten signature in black ink is positioned in the upper right quadrant, below the text 'На правах рукописи'. The signature is stylized and appears to consist of several connected loops and strokes.

**ЩЕРБАКОВА НАТАЛЬЯ ВЛАДИМИРОВНА**

**НОВЫЙ ЗВУКОВОЙ МИР В ОТЕЧЕСТВЕННОМ  
МУЗЫКАЛЬНОМ ИСКУССТВЕ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА**

специальность 24.00.01 – Теория и история культуры

**АВТОРЕФЕРАТ**

диссертации на соискание ученой степени

кандидата искусствоведения

**Саранск 2009**

**Работа выполнена на кафедре культурологии  
ГОУВПО «Мордовский государственный университет  
имени Н. П. Огарева»**

**Научный руководитель:** заслуженный деятель науки РФ  
доктор философских наук профессор  
**Воронина Наталья Ивановна**

**Официальные оппоненты:** заслуженный деятель искусств РФ  
доктор искусствоведения профессор  
**Бояркин Николай Иванович**  
  
кандидат искусствоведения  
**Галкина Ирина Александровна**

**Ведущая организация:** ФГОУВПО «Московский государственный  
университет имени М. В. Ломоносова»

Защита состоится «24» июня 2009 г. в 11.30 часов на заседании диссертационного совета Д 212.117.10 по защите диссертаций на соискание ученой степени доктора философских наук, доктора культурологии и доктора искусствоведения при Мордовском государственном университете им. Н. П. Огарева по адресу: 430005, г. Саранск, пр. Ленина, д. 15, ауд. 301.

С диссертацией можно ознакомиться в Научной библиотеке им. М. М. Бахтина Мордовского государственного университета.

Автореферат размещен на сайте Мордовского государственного университета [www.mrsu.ru](http://www.mrsu.ru) «19» мая 2009 г.

Автореферат разослан «22» мая 2009 г.

Ученый секретарь  
диссертационного совета  
кандидат философских наук  
доцент



Ю. В. Кузнецова

## ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

**Актуальность исследования.** «Все есть музыка», – провозгласили два новатора XX в. Дж. Кейдж и К. Штокхаузен<sup>1</sup>. Среди всех видов искусства музыке принадлежит особое место, потому что музыка – наиболее специфическое и сложное для теоретического осмысления, понимания и освоения искусство. Несмотря на длительную историю существования музыки (и значительное место в искусстве и культуре), ее сущность и смысл до сих пор остаются открытой темой.

Отечественная музыкальная культура второй половины XX в., пестрая и многообразная в своих проявлениях, представляет собой наименее разработанную тему в искусствоведении и заслуживает особого внимания со стороны исследователей, так как именно этот период был отмечен высокими достижениями в музыке и появлением уникальных по своей сути произведений. Обретая новые виды, формы и жанры, получая в свое распоряжение все более совершенные технические и технологические возможности, легко преодолевая реальные и виртуальные границы, музыка стала одним из атрибутов современного глобализирующегося мира, сформировав множество направлений и стилей, сменявших друг друга и существовавших рядом.

Еще в начале столетия в условиях плюрализма художественных явлений сложились ведущие направления искусства XX в. – импрессионизм, экспрессионизм, неоклассицизм и другие. Позже, во второй половине века, с явными признаками пост- или нео- они порождают оригинальные синтетические (или полистилистические) явления, адаптируются к новым стилевым условиям, диктуемым новыми способами организации звукового материала, использованием новых техник композиции. Поистине революционные принципы организации звуковой среды предложил авангард.

В качестве музыкального термина «авангард» до сих пор недостаточно укоренен, что дает возможность его широкого толкования. Некоторые исследователи (И. В. Нестьев, Н. Г. Шахназарова) определяют авангард как совокупность течений, характеризующихся отказом от традиций и поиском новых выразительных средств. Другие (С. И. Савенко, Т. В. Чередниченко) называют авангардом «взрывообразное» движение в сфере художественной выразительности и языка музыкального искусства. Опираясь на различные точки зрения, диссертант принимает в качестве рабочего понятия авангарда как направления в музыкальном искусстве XX в., основанного на радикальном новаторстве и на сознательном стремлении к максимальному обновлению композиторских средств.

Авангард второй половины XX в. дал невиданный скачок в развитии музыкального мышления, обогатив музыку новыми способами звуковых технологий. Это была своеобразная реакция на очевидную ограниченность и даже негативность эстетико-стилевых и технологических установок искусства соцреализма. Именно тогда отечественными композиторами были широко востребо-

---

<sup>1</sup> Холопов, Ю. Н. Вклад Кейджа в музыкальное мышление XX века / Ю. Н. Холопов // Джон Кейдж. К 90-летию со дня рождения : материалы науч. конф.; редкол. : Ю. Н. Холопов [и др.]. – М. : МГК, 2004. – С. 79.

ваны современные западные техники композиции, которые были больше чем техниками – они выразили в корне изменившееся отношение художника к жизни, к человеку, к основным категориям искусства. Они стали знаком подвижности во имя свободы. Для западного композиторского движения «неофиты из-за железного занавеса»<sup>2</sup> стали лучшим подтверждением исторической значимости избранного пути. В свою очередь, западная ажитация вокруг авангардных опусов социалистических коллег усиливала их идеологический резонанс.

Анализируя ситуацию сегодня, с некоторого временного расстояния, можно заметить внешнюю пестроту авангардных явлений: кажущееся разнообразие инициатив, сосуществование различных стимулов и целей. При более широком рассмотрении обнаруживаются противоречия между идеями и их реализацией, разная степень жизнеспособности, серьезности самих по себе творческих концепций и проектов. Скороспелость многих идей столь же быстро порождала внутренние кризисы и споры, менялись интересы и цели, возникали новые концепции. Однако то, что становилось «вчерашним днем», отнюдь не исчезало и в качестве престижных явлений «новой музыки» продолжало впитываться в композиторскую практику, входить в репертуар музыкальных фестивалей, образуя разнообразные стилистические смеси.

Сериализм, пуантилизм, алеаторика, конкретная и электронная музыка – этот спектр технических новаций, пришедших с авангардом 50–60-х гг., был объединен общей идеей абсолютного приоритета проблем музыкального языка над всеми остальными проблемами творчества. Главное, что в той или иной мере определяет все эти опыты, – идея «нового звукового мира». Общее настроение (особенно на Западе) было таково: не существует музыки вне этих новых языковых форм. Это «самоупоение авангарда» выразил Г. Эймерт: «Сегодня музыка существует либо в том виде, как создает ее авангард, либо не существует вовсе»<sup>3</sup>.

После взлетов авангардных течений набирает силу тенденция своего рода «эпилога» – постмодернизм, который широко продемонстрировал искусство смешения стилей вплоть до совмещения несовместимого. Целый ряд явлений, не имеющих между собой ничего общего в области эстетики, технологии, языка, причисляются к постмодернизму (среди них заметное место занимают сложные варианты полистилистических композиций и минимализм). Комплекс постмодернистского искусства можно представить рядом антиномий, оппозиций, полярно противоположных явлений.

По мнению А. К. Якимовича, и в основе авангарда, и в основе постмодернизма лежит некий сверхмиф об «идее всемогущего и сверхъестественного Духа, который властвует над миром, умея его отрицать и умея отрицать себя самого, жертвовать собой, тем самым окончательно подтверждая свою абсолют-

---

<sup>2</sup> Чердниченко, Т. В. Музыкальный запас. 70-е. Проблемы. Портреты. Случаи. / Т. В. Чердниченко. – М. : Новое литературное обозрение, 2002. – С. 74.

<sup>3</sup> Цит. по: Житомирский, Д. В. Западный музыкальный авангард после второй мировой войны / Д. В. Житомирский, О. Т. Леонтьева, К. Г. Мяло. – М. : Музыка, 1989. – С. 68.

ность и власть»<sup>4</sup>. Отсюда следует, что оба направления принадлежат к одной и той же большой стадийной общности.

Тем не менее, анализ отечественной музыкальной культуры интересующего нас периода пока не получил полного и объективного освещения и не занял достойного места в искусствоведческих исследованиях, что и определяет актуальность рассматриваемой проблемы. Выбор данной темы является попыткой комплексного исследования проблем возникновения и развития авангарда в отечественной музыке второй половины XX в., а также его последующего бытования в ситуации постмодернизма.

Таким образом, актуальность исследования определяется, во-первых, потребностью современного гуманитарного знания в комплексном, интегративном исследовании явления отечественного музыкального авангарда второй половины XX в., во-вторых, попытками отыскать связи и определить взаимообусловленность авангарда второй половины XX в. и постмодернизма в музыкальном искусстве и в-третьих, необходимостью преодоления многих устаревших стереотипов, сложившихся в рамках идеологизированного, чрезмерно социологизированного подхода к анализу искусства, господствовавшего в отечественной науке долгие годы.

**Степень разработанности проблемы.** Изучение практики недалекого прошлого таит в себе естественные сложности. Однако и на небольшом временном расстоянии многое уже видится как очевидное. Об этом свидетельствует интенсивность появления публикаций, посвященных истории отечественной музыки.

В гуманитарном знании сложилась своеобразная ситуация: с одной стороны, существует огромное количество источников, относящихся к интересующему нас периоду, а с другой – количество исследовательской литературы, в которой был бы представлен полный исчерпывающий анализ явлений музыкального авангарда, все же недостаточно.

Насколько российская история XX столетия богата переменами, настолько историография рассматриваемой проблемы предстала изменчивой, подверженной идеологическим искажениям. Констатируется это не в укор прошлым поколениям историков и других деятелей музыкальной культуры (нельзя забывать, в каких сложнейших условиях им приходилось работать), а с целью подчеркнуть особую общественную функцию этой отрасли музыкальных знаний, из которых исторический опыт черпался весьма избирательно, нередко сквозь конкретный социальный заказ, реально действующий в тот или иной промежуток времени.

Библиография настоящего диссертационного исследования отличается видовым разнообразием, поэтому источники условно можно разделить на несколько групп:

*Первая* – работы ученых, осмысливавших феномен авангарда, его становление и развитие в отечественной музыкальной культуре второй половины XX в.:

---

<sup>4</sup> Якимович, А. К. О лучах просвещения и других световых явлениях / А. К. Якимович // Иностранная литература. – 1994. – № 1. – С. 245.

Л. О. Акопян, И. А. Барсова, В. Б. Валькова, О. И. Гладкова, Е. Б. Долинская, Н. К. Дроздецкая, Е. А. Дубинец, Е. С. Зинькевич, Н. А. Гаврилова, Т. Н. Левая, А. С. Мешкова, Л. Д. Никитина, С. И. Савенко, А. С. Соколов, Т. В. Чередниченко.

*Вторая группа* – работы, появившиеся непосредственно в период расцвета авангардных устремлений. Выделим два типа работ: ориентированные на некритическое, доктринальное воспроизведение господствующих идеологических и идейно-художественных установок (В. В. Ванслов, Д. В. Житомирский, В. А. Крючкова, Л. А. Мазель, О. А. Макаров, И. В. Нестьев, И. Я. Рьжкин, Н. Г. Шахназарова, Г. М. Шнеерсон), и работы, имеющие относительно самостоятельный характер, в той или иной мере содержащие критический анализ в раскрытии проблем развития отечественной музыки (В. В. Аксенев, М. Г. Арановский, Ю. В. Келдыш, Ю. И. Паисов, Л. Н. Раабен, С. Ю. Румянцев, А. Н. Сохор, М. Е. Тараканов, Ю. Н. Холопов, Е. Г. Шевляков).

*Третью группу* составляют работы авторов, которые рассматривали изучаемую тему в связи с широкой философской проблематикой: Т. В. Адорно, К. А. Богданов, В. В. Иванов, В. Я. Ивбулис, И. П. Ильин, Г. С. Кнабе, Е. Г. Красильникова, В. Н. Курицын, Н. Б. Маньковская, В. С. Турчин, М. С. Уваров.

В *четвертую группу* входят теоретические разработки композиторов-современников анализируемого явления, в числе которых Э. В. Денисов, В. И. Мартынов, С. М. Слонимский, А. Г. Шнитке, Р. К. Щедрин.

*Пятую группу* составляют труды по теории культуры, представляющие собой общетеоретическую основу исследования, – М. М. Бахтин, А. В. Богданова, Н. И. Воронина, П. С. Гуревич, О. А. Кривцун, Д. С. Лихачев, М. В. Логинова, А. В. Михайлов.

На рубеже 80–90-х годов создаются первые монографии о композиторах-шестидесятниках или публикуются беседы с ними А. В. Ивашкина, В. Н. Холоповой, Ю. Н. Холопова, В. С. Ценовой, Е. И. Чигаревой, Д. И. Шульгина.

Значительное место среди источников заняли музыкальные журналы «Советская музыка» (с 1992 г. – «Музыкальная академия»), «Музыка и время», «Музыкальная жизнь», «Музыковедение».

Несмотря на достаточно большой пласт научной литературы, совершенно очевидно, что существует потребность расширить круг музыкально-теоретических представлений и методов, ибо многие уникальные произведения композиторов XX в. не поддаются научному анализу на основе лишь традиционной теории. По-прежнему не выяснена до конца связь и взаимообусловленность между музыкальным авангардом и постмодернизмом. К тому же в рассматриваемый период искусствоведческая мысль явно не «успевала» за интенсивным появлением экспериментальных новинок в музыке, что привело к негативной оценке или недооценке многих явлений музыкального авангарда.

**Гипотеза научного исследования.** Во второй половине XX в. в музыкальном искусстве происходит изменение творческого мышления, связанное с выходом на авансцену художественной культуры двух направлений – авангарда и постмодернизма. Однако, принимая во внимание широкий спектр различий между ними, необходимо отметить сходные явления, связывающие авангард и

постмодернизм. В рамках музыкального авангарда складываются предпосылки формирования некоторых характерных признаков постмодернизма в музыке. Таким образом, оба направления могут быть взаимосвязанными и в целом принадлежать более крупной эпохе в музыкальной культуре. Данные обстоятельства и обусловили выбор объекта и предмета работы, перечень задач, которые решаются в данном диссертационном исследовании.

**Объектом исследования** является музыка второй половины XX в. и ее актуальное теоретическое осмысление. Внутри объекта исследования выделен **предмет** – новый звуковой мир авангарда и постмодернизма в отечественном музыкальном искусстве и проблема их соотношения.

**Цель исследования** – комплексный анализ особенностей выразительности и образности языка авангарда и постмодернизма, а также процесса их взаимодействия в музыкальном искусстве XX в. Данной целью определены следующие конкретные **задачи**, решаемые в работе:

– рассмотрение этапов становления и развития музыкального авангарда второй половины XX в.;

– выявление специфики языка в композиционных достижениях произведений авангарда;

– определение проблем нотации в музыке второй половины XX в.;

– поиск музыкальной выразительности, объединяющей авангардное творчество рассматриваемого периода и музыку постмодернизма;

– выявление полистилистики как метода музыкальной композиции;

– рассмотрение минимализма и тишины как феноменов новой музыки.

**Методологическая основа** исследования обусловлена спецификой изучаемого объекта, целями и задачами работы и имеет комплексный характер. Основой методологии выступает *системный анализ* явлений отечественной музыкальной культуры второй половины XX в., с помощью которого музыкальный авангард осмысливается как совокупность взаимодействующих элементов. В качестве центральных методов исследования выступают:

– *сравнительно-исторический метод*, позволивший проследить особенности развития авангардных и постмодернистских тенденций в отечественной музыке в хронологической динамике;

– *музыковедческий метод*, с помощью которого стало возможным анализировать язык, проблематику и поэтику произведений, причисляемых к течениям авангарда и постмодернизма;

– *метод интерпретации*, давший возможность восприятия и понимания феноменов авангарда и постмодернизма в отечественной музыке;

– *интегративный метод*, позволивший использовать данные различных областей гуманитарного знания применительно к решению задач, поставленных в настоящем исследовании.

**Научная новизна** исследования заключается в том, что автор одним из первых обратился к комплексному рассмотрению процесса становления и развития отечественного музыкального авангарда и постмодернизма второй половины XX в. и выявил:

- смысловое наполнение изобретений авангарда в языке музыки как принцип нового звукового мира;
- специфические способы фиксации звучания как визуальную репрезентацию замысла композитора;
- метод полистилистики как утверждение синтетического типа мышления, универсальности музыкального языка;
- категории тишины и минимализма как феномены музыкального постмодернизма.

На защиту выносятся следующие положения:

1. Музыкальный авангард второй половины XX в. был подготовлен ходом истории музыкального искусства и оказался столь же закономерным, как и достижения раннего авангарда (разрушение тональной основы, новое отношение к отдельному звуку-сонору и т. д.). Этот процесс прошел несколько этапов становления. Первый связан с идеей создания новых закономерностей организации звучания. Второй – с идеей выхода за пределы сложившихся представлений о музыкальном произведении и его материале. Обе идеи, появившись на Западе, получили развитие в отечественном музыкальном авангарде «второй волны», который воспринимался не как чисто художественное явление: новаторство отечественных композиторов означало прорыв к духовной свободе.

2. Стремление к радикальным переменам, к коренному переустройству творчества выразилось в новых способах звуковых техник, претендовавших на универсальность, – сериализме, додекафонии, пуантилизме, алеаторике, сонорике и технической музыке. Авангардом разрабатывались два пути обновления музыкального языка: а) экспериментирование с музыкальными структурами (композиции без регламентации начала и конца, логики и длительности развития в серийной технике, пуантилизме и алеаторике); б) экспериментирование со звуковым материалом (конкретная, электронная музыка и сонорика).

3. Расширение звуковых явлений, увеличение набора новых звучаний и исполнительских приемов позволили выявить два основных направления развития средств фиксации: а) внедрение нетрадиционных символов (геометрических, пиктографических) в устоявшуюся нотацию; б) создание новой системы, подчиняющейся какому-то одному композиторскому принципу (алеаторному, сонорному и др.). Это привело к замене знаковой фиксации произведения описательными характеристиками. Характерным признаком становится кризис культуры музыкального (нотного) текста. Информационная насыщенность текста в авангарде и постмодернизме перекрывается вторжением бесписьменной культуры (электронная и конкретная музыка, хэппенинг и т. д.).

4. Музыкальная выразительность, объединяющая авангард и постмодернизм, рассмотрена на философско-эстетическом уровне и в аспекте самой материи музыкального творчества. Достижения авангарда в постмодернизме стали естественным языком для выражения композиторских идей и концепций (опыты со звуком, новые формы существования музыки во времени). Однако постмодернизм использует «материальное» наследие музыкального авангарда, как правило, упрощая и схематизируя его технику.



Поиск новой выразительности происходит в двух направлениях: а) совмещение разнородных стилевых элементов становится основным методом реализации множественности в единстве; б) построение языка вне опоры на традиции музыкальной культуры ведет к формированию новой музыкальной реальности.

5. Музыкальный постмодернизм как новая парадигма отечественной культуры становится очевидным через: а) *полистилистику* и стилевой синтез, поколебавшие основы привычного восприятия стилевого единства, превратившись в вариант «свалки как картины мира»; б) *минимализм*, уникальность которого состоит в подчеркнутой простоте приемов изложения и повторения тезиса, в новом ощущении времени; в) *тенденцию к использованию выразительного потенциала тишины*, которая, выступая в качестве первоэлемента минимализма, предстает знаковым явлением музыкального постмодернизма.

**Теоретическая и практическая значимость.** Диссертационное исследование имеет как теоретическое, так и практическое, прикладное значение. Данная работа является попыткой дать целостное представление о феномене музыкального авангарда второй половины XX в., о его становлении и развитии, взаимоотношениях с постмодернизмом. Исследование открывает перспективные пути дальнейшей разработки данной темы; позволяет по-новому взглянуть на общие проблемы теории и истории музыкальной культуры; может служить базой для новых научных исследований в области музыкальной культуры. В практическом плане работа может использоваться в рамках образовательной деятельности, в создании спецкурсов по музыке в средних специальных и высших учебных заведениях.

**Апробация работы.** Основные теоретические положения и выводы диссертации отражены в публикациях автора, апробированы в выступлениях на конференциях: международных (XXIII IFUSCO = XXIII финно-угорских студентов, Саранск, 2007; Четвертый философско-культурологический симпозиум, Рязань, 2007); всероссийских («Майские чтения», Пермь, 2007; «Искусство в современном мире», Саранск, 2007; «Четвертые Саранские философские чтения», Саранск, 2008); региональных («II Яшевские чтения», Саранск, 2008).

Диссертация обсуждена на заседании кафедры культурологии Мордовского государственного университета имени Н. П. Огарева в мае 2009 г. и рекомендована к защите.

**Структура и объем диссертации.** Диссертация состоит из введения, двух глав, шести параграфов, заключения и приложения. Ее содержание изложено на 186 страницах. Библиографический список включает 200 наименований.

## ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ

Во **введении** обосновывается актуальность темы, анализируется степень научной разработанности проблемы, определяются объект, предмет, цель, задачи и методы исследования, раскрываются научная новизна, теоретическая и практическая значимость работы, сформулированы положения, выносимые на защиту.

**Первая глава «Авангард в музыке второй половины XX века: смысловое единство и противоречия»**, состоит из трех параграфов. В первом –

«Этапы становления» автором диссертации прослеживается развитие феномена авангарда, устанавливается его культурно-историческое значение, определяются побудители его возникновения и характерные черты, главными из которых являются революционность и экспериментальность.

В музыкальном искусствоведении понятие «авангард» поначалу обозначало любые творческие течения, основанные на радикальном новаторстве и на сознательном стремлении к максимальному обновлению композиторских средств. В отечественном музыковедении понимания авангарда как многообразия видов новых композиторских техник долгое время не существовало. Оно пришло на смену бытовавшему понятию «новая музыка» лишь в 70-е гг. До этого были возможны лишь определения «авангардизм», «авангардистский», составлявшие элемент официальной негативной лексики.

Новизна авангардных сочинений рассматривалась в первую очередь во внешних, технических свойствах. Однако к новым звучаниям вскоре привыкли, и понятие авангарда стало лишь признаком временного конфликта новатора с первыми слушателями.

История музыки XX в. отмечена двумя крупными авангардными взрывами: в 10-20-е гг., когда началось то, что впоследствии было названо «авангардом первой волны» (Д. В. Житомирский), и в 50-60-е гг., объединивших обилие школ, направлений, систем, которые быстро возникали и зачастую так же быстро исчезали, общим термином «авангард второй волны».

Говоря о советском музыкальном авангарде (слово «советский» здесь объединяет различные национальности страны), диссертант имеет в виду группу композиторов-новаторов 60-х гг., в первую очередь трех-московских композиторов – С. А. Губайдулину, Э. В. Денисова, А. Г. Шнитке.

Развитие этого направления сопровождалось определенными трудностями – отсутствие концертной судьбы авангардных произведений, изданий, грамзаписей и, следовательно, реального общественного влияния на отечественную художественную культуру при постоянных попытках оградить композиторов от освоения зарубежного опыта, с критикой «устарелости», рациональной сухости и механистичности некоторых технологий.

Авангардные техники были приняты далеко не всеми композиторами, и период увлечения авангардом длился недолго. Однако процесс смыслового наполнения авангардных изобретений, скрещивания их с традицией протекал у отечественных композиторов настолько интенсивно, что скоро начал затмевать их собственно авангардные достижения.

Сейчас авангард – это одно из направлений современной музыки, еще не исчерпавшее свой потенциал, особенно в области электронной музыки.

Во втором параграфе «Обновление языка музыки: множественность в единстве» диссертант раскрывает содержание авангардных композиторских техник как следствие изменения картины мира во второй половине XX в., пестрота которой была обусловлена необычайно интенсивным стремлением к «плюрализму» творческих инициатив.

Ориентиром для молодых отечественных художников служил западный авангард 50-х – начала 60-х гг. «Новый язык» означал тогда освоение неизвестных отечественной музыке стилей:

а) сериализма и нововенской додекафонии;

50-е гг. – время наивысшего авторитета школы А. Шёнберга и приверженца додекафонной техники А. Веберна. Музыкально-структурный рационализм, эстетика избегания всех действовавших до тех пор музыкальных законов, атональность, постепенно все более организуемая, базирующаяся на равномерном использовании одинаково значимых (равноправных) музыкальных элементов, собранных в ряд (серию) развились в двенадцатитоновую систему композиции или додекафонию.

б) пуантилизма – особого метода композиции, при котором отдельный тон или интервал берет на себя задачи, выполнявшиеся ранее мотивом, темой, музыкальной фразой;

Благодаря функциональной изолированности составляющих серию звуков стало возможным их отдельное использование в регистровом, тембровом и динамическом отношении. Тон определенной высоты, отдельно звучащий в звуковом контексте, должен был стать носителем музыкального выражения, идеи.

в) алеаторики, провозглашающей принцип случайности главным формирующим началом в процессе творчества и исполнительства (произвольное соединение, досочинение и прочтение ряда музыкальных фрагментов – алеаеди-ниц, созданных композитором);

г) «технической музыки», то есть звуковых монтажей, создаваемых с помощью появившейся техники (тенденция к «инженеризации» композиторского труда), которая достаточно определенно проявила себя за короткий период существования конкретной и электронной музыки;

д) сонористики, благодаря которой стало возможным создавать разного рода красочные эффекты, в частности, воплощать в музыке звуковые явления внешнего мира.

В музыке последней трети XX в. стала возможной комбинация сразу нескольких техник – например, электронных и живых звучаний, сонористики и модальности, серийности и полистилистики. Эта тенденция синтеза, условно говоря, «традиционных» и «новых» композиционных техник, становится общераспространенной, причем в одних сочинениях доминируют традиционные структуры, лишь модернизируемые в той или иной мере средствами новой техники, в других происходит внедрение традиционных мелодико-гармонических образований в атонализм, алеаторическую или сонористическую ткань.

**В третьем параграфе «Проблемы нотации»** рассматриваются проблемы соотношения нотации и методов композиции в современном композиторском и исполнительском творчестве. Стремление музыкантов заявить о своем авторском начале привело к двухэтапному процессу художественной деятельности во второй половине XX в.:

*первый этап* – создание теоретического концепта в виде трактата, который рассматривается как авторская система, как особое произведение искусства;

*второй этап* – работа непосредственно над произведением.

Каждый автор стремился сформировать собственный художественный мир, зачастую ради индивидуальности отрицая все известные средства его создания и условия для его восприятия другими людьми. В подобных актах творческого выражения исчезают коренные свойства знака: означающее и означаемое теряют связь и перестают взаимодействовать.

Аналогичная ситуация возникла в условиях «графической» нотации, где графические символы никак не связаны с их звуковой реализацией и призваны создавать у исполнителей некие образы, обращаемые впоследствии в звуковую импровизацию. Особенно остро встал вопрос фиксации алеаторических произведений, которая превращается в некоторый род шифра и может быть многозначно истолкована, вплоть до упразднения собственно фиксации и собственно звучания.

В музыкальной практике автор обнаруживает разные способы записи авангардных опусов. Теоретически они могут быть сведены к следующим группам:

1) детерминированная нотация – любая устоявшаяся, унифицированная нотация, не допускающая множественности трактовок; включает в себя традиционную нотацию, сложившуюся в начале XVII в., кластеры и табулатуры, то есть нотацию для инструментальных техник;

2) недетерминированная нотация, в которой отдается предпочтение гибким способам воплощения нотного текста в звуки. Ее акустическим результатом является музыка, имеющая в основе не только композиторский замысел, но и творческую инициативу исполнителя. При этом степень исполнительской импровизации, а также качество формы существования музыки оказываются обратно пропорциональными точности прочтения нотации. Практически все виды недетерминированной нотации – флуктуационная, зонная, «mobile», графическая, вербальная нотации – нашли свое применение в алеаторике.

Диссертант приходит к выводу, что изменение способа фиксации существующего во времени феномена музыкального звучания вполне осознанно влечет за собой формулирование совершенно новых принципов теоретического музыкознания.

Единства в подходе к реформированию нотной записи XX столетие не демонстрирует. Ни один из предлагавшихся сценариев реформы нотной записи или не был реализован вовсе, или далек от завершения. Причины этого разнообразны. Но, по мнению диссертанта, главная состоит в том, что ни одна из предлагаемых новых нотаций не может сравниться с существующей классической пятилинейной нотной записью ни по универсальности своего практического применения, ни по универсальности описания, фиксации необходимых исполнителю аспектов музыкального целого.

**Вторая глава «Формы новой образности в музыке авангарда»** посвящена осмыслению музыкальной выразительности, объединяющей авангардное и постмодернистское творчество, раскрытию их взаимообусловленности путем анализа характерных признаков постмодернизма в музыкальном искусстве.

В первом параграфе «**Между авангардом и постмодернизмом: поиски музыкальной выразительности**» анализируется терминологическое расхож-

дение в трактовке понятий «авангард», «модернизм», «постмодернизм», устанавливается их взаимосвязь.

Постмодернизм – это «многозначный и динамически подвижный в зависимости от исторического, социального и национального контекста комплекс философских, эпистемологических, научно-теоретических и эмоционально-эстетических представлений»<sup>5</sup>. Отечественные композиторы смысл термина «постмодернизм» трактуют предельно индивидуально – как «непредвзятость в выборе средств и идей», их связей на «звуко-генетическом уровне», как стремление к обобщающему метастиллю или некоей «эвфонии – новому благозвучию»<sup>6</sup>.

Вопрос «что есть постмодернизм» и сегодня остается дискуссионным. Корень противоречий – в трактовке понятия «модернизм». Если понятие «авангард» в музыке относительно устоялось, то вопрос о «модерне в музыке» на серьезном научном уровне долгое время даже не был поставлен. Изначально авангард утверждался в художественной культуре как антимодерн, несмотря на то, что модернизм – это целеустремленное движение за обновление языка искусства.

Постмодернизм был рожден авангардом, и его субъективное сознание оперирует внеличными категориями. Его стратегия – индивидуальный проект, но внеиндивидуальный язык. Наряду с письменными текстами применяются бесписьменные, произведение становится интерактивным, структурно разомкнутым.

Один из главных признаков постмодернизма – плюрализм – коренится в потребности художника созидать собственный мир, непохожий на другие художественные миры и в принципе столь же реальный, что и жизненный мир (особенность модернизма). Однако постмодернизм отказался от претензий на созидание индивидуальных миров и принял хаос как неизбежное условие художественной деятельности.

Признаки музыкального постмодернизма были сведены диссертантом в некую систему, которая позволила идентифицировать многие произведения как постмодернистские опусы. Главными среди этих «примет» стали вариант «свалки как картины мира», возникающий в полистилистических опусах, минимализм, поставивший во главу угла простоту музыкальной речи, и тишина, скрепляющая эстетические поиски удаленных во времени художественных направлений и различных в своей основе культур.

Из сказанного автор диссертации делает вывод, что границы феномена, который по инерции продолжает называться музыкой, неизмеримо расширяются: от полной тишины, отсутствия звучания и звуковых форм до длительного («бесконечного») варьирования или включения разностилевых звучаний в одно произведение и выключения композиторской индивидуальности в современных «технологических» формах.

<sup>5</sup> Ильин, И. П. Постмодернизм от истоков до конца столетия: эволюция научного мифа / И. П. Ильин. – М. : Интрада, 1998. – С. 764.

<sup>6</sup> Тарнопольский, В. Когда время выходит из берегов / В. Тарнопольский // Музыкальная академия. – 2000. – №2. – С. 17.

Во втором параграфе «Полистилистика – метод музыкальной композиции» анализируется полистилистика как явление музыкального постмодернизма. Она представляет собой конкретный вид композиторской техники, связанный с включением цитатного и псевдоцитатного плана, игрой стилей (аллюзии) и прочими способами намеренных стиливых конфронтаций.

Долгое время появление полистилистики рассматривали как еще одну экстравагантность, призванную поразить слушателя, но уже при помощи не эпатирующего новизной произведения, а включением в новый звуковой контекст «старой», традиционной музыки. Однако полистилистическая природа современной музыки подтверждается множеством «живущих» сегодня стилей, а также внутренней изменчивостью отдельного индивидуального стиля и стилистической неоднородностью отдельно взятого произведения.

Провести полную классификацию всех разновидностей полистилистики и описать каждую из них невозможно, так как иногда крайне сложно отличить одну разновидность от другой. Тем не менее, опираясь на систематизацию музыковеда Л. П. Казанцевой, диссертант выделяет приемы полистилистики, наиболее часто встречающиеся в музыкальном искусстве:

а) стилизация (значительный перевес заимствованного стиля, почти полностью растворяющий авторское начало в стиле-прототипе);

б) ассимиляция (превалирование авторского стиля в стилистическом синтезе);

в) коллаж (соединение музыкальных блоков, непосредственно друг с другом не связанных и принципиально не соединимых);

г) цитата (целая шкала приемов, начиная с цитирования стереотипных микроэлементов чужого стиля, принадлежащего иной эпохе или иной национальной традиции, и заканчивая точными или переработанными цитатами или псевдоцитатами);

д) аллюзия (плавный переход в новый стиль и возвращение из него).

Полистилистика имела довольно широкое распространение в отечественной музыке, знаменуя собой дальнейшее утверждение синтетического типа мышления, универсального художественного языка. Сегодня многие категории полистилистики получают иное освещение. Так как это явление совпадает по времени с эпохой постмодерна в современном искусстве, то целый корпус музыкальных произведений этих лет требует нового осмысления.

Анализ ситуации музыкального постмодернизма приводит автора к рассмотрению минимализма и феномена тишины в музыке, чему посвящен **третий параграф «Минимализм и тишина – феномены новой музыки».**

Появление музыкального минимализма произошло в рамках авангардного пуантилизма. Музыковеды склонны думать, что возникновение минимализма стало реакцией на структурную усложненность авангардной музыки и в первую очередь на функциональную избыточность сериализма. На протяжении своего существования он постепенно эволюционировал, приобретал новые очертания, попадая в иной культурный контекст.

При всем различии философских и религиозных ориентиров национальных школ выделяется некоторая общность музыкальных истоков минимализма – обращение к доиндивидуальным стилям и заимствование их методов организа-

ции музыкальной ткани. Минимализм концентрирует внимание на звуке, который не является ни синтаксической единицей в логической структуре, ни элементом концепции.

Совокупность минимализма и репетитивности стала первым проявлением в музыке широкого постмодернистского движения «новой простоты».

Отдельный звук и тишина – первоосновы музыки. Феномен тишины в музыкальных сочинениях может проявлять себя различно: в одном случае тишина – действенный музыкальный образ, «тишина-персонаж», в другом – непроявленный образ, «тишина-аура», сверхидея, постигаемая на интуитивном уровне. Различно и семантическое наполнение тишины: от глубокого, осмысленного, «вселенского» молчания до абсурдистского ироничного беззвучия.

В истории музыкальной композиции последней трети XX в. тишина воспринимается как одна из характернейших примет музыки постмодернизма, что проявилось в возрастании роли медитативности, в развитии идей минимализма, в использовании новых технических приемов (беззвучных кульминаций, эффекта «звуковых окон», пустотности, «окрашенных пауз» и т.п.).

В заключении диссертации автором подводятся итоги исследования, формулируются основные выводы и теоретические обобщения, намечаются перспективы развития темы.

На протяжении XX столетия облик отечественного музыкального творчества менялся подчас радикально. Внимания заслуживают два течения, вызвавшие возникновение новых явлений в музыке – авангард 50-70-хх гг. и следующий за ним постмодернизм. Несмотря на неприятие установки на постоянное обновление языка, изобретения и открытия авангарда были успешно ассимилированы постмодернизмом. Оба направления в совокупности превратились в своего рода «пружину века», растянутую над всем его пространством, как векторы культуры XX в., они «структурировали» его панораму.

Автор отмечает, что последствия радикальных изменений музыкального искусства пока еще не полностью осознаются. Изменилась не просто техника как система выразительных средств, не просто необозримо расширился диапазон образных, жанровых и иных возможностей музыки. Постепенно изменилась сама ее эстетика, сущность, представление о том, что есть музыка вообще.

**Основные положения и выводы диссертации получили отражение в следующих публикациях автора:**

*Ведущие рецензируемые научные журналы*

1. Щербакова, Н. В. Полистилистика в музыкальном искусстве / Н. В. Щербакова // Регионология. – 2008. - № 2 (№ 63). – С. 333-335.

*Научные статьи, тезисы выступлений*

2. Щербакова, Н. В. Роль творческих организаций в музыкальной жизни СССР в 20-е годы XX века / Н. В. Щербакова // Гуманитарные исследования: традиции и инновации : сб. науч. тр. / МГУ им. Н.П. Огарева ; отв. ред. Н. Л. Новикова. – Саранск : Тип. «Крас. Окт.», 2006. – С. 181-182.

3. Щербакова, Н. В. Город и музыка: проблема соотношения / Н. В. Щербакова // Культурные миры большого города : материалы XIX Всерос. конф. «Майские чтения». – Пермь, 2007. – С. 89-92.

4. Щербакова, Н. В. Музыкальный авангард – магистральное направление XX века / Н. В. Щербакова // Эффективные модели и методы государственного и муниципального управления : материалы Всерос. науч.-практ. конф. / редкол.: Н. Д. Десяева [и др.]. – Саранск, 2007. – С. 217-220.

5. Щербакова, Н. В. Полистилистика – новая тенденция диалога эпох / Н. В. Щербакова // Феникс – 2007: Ежегодник каф. культурологии / редкол.: Н. И. Воронина [и др.]. – Саранск: Изд-во Мордов. ун-та, 2007. – С. 205-206.

6. Щербакова, Н. В. Неоромантизм – новая концепция мироощущения в советской музыке 70-80-х годов / Н. В. Щербакова // DISCURSUS – VIII : материалы аспирант. семинара / сост. Ю. А. Кондратенко, Н. В. Щербакова. – Саранск : Тип. «Крас. Окт.», 2007. – С. 36-41.

7. Щербакова, Н. В. Драма искусства XX века: отношение «власть-художник» / Н. В. Щербакова // Искусство в современном мире : материалы Всерос. науч. конф. В 2-х ч. Ч. I. / под ред. Н. И. Ворониной. – Саранск : Тип. «Крас. Окт.», 2007. – С.46-48.

8. Щербакова, Н. В. Стилевое «многоголосие» музыки XX века / Н. В. Щербакова // Человек в мире культуры: вызовы современности : материалы Четвертого междунар. филос.-культуролог. симпозиума. – Рязань : Рельеф-Принт, 2008. – С. 148-153.

9. Щербакова, Н. В. Советский музыкальный авангард: трансформация традиций (60-70-е годы XX века) / Н. В. Щербакова // XXIII IFUSCO = XXIII Междунар. конф. финно-угорских студентов : материалы докл. : в 2 ч. Ч. 1 / отв. за вып. А. М. Кочеваткин, В. Н. Немечкин. – Саранск : Изд-во Мордов. ун-та, 2008. – С. 355-359.

10. Щербакова, Н. В. Интерпретация идей Т. Адорно о музыке в отечественных исследованиях / Н. В. Щербакова // Четвертые Саранские философские чтения : материалы Всерос. науч.-практ. конф. / под общ. ред. Е. В. Мочалова. – Саранск, 2008. – С. 304-307.

11. Щербакова, Н. В. Признаки музыкального постмодернизма / Н. В. Щербакова // II Яшевские чтения : материалы респ. науч.-практ. конф. / редкол.: Н. И. Воронина [и др.] ; сост. О. Н. Прокаева. – Саранск : Изд-во Мордов. ун-та, 2008. – С. 80-83.

12. Щербакова, Н. В. Музыкальная тишина как явление постмодернизма / Н. В. Щербакова // Феникс – 2008: Ежегодник каф. культурологии / редкол.: Н. И. Воронина [и др.]. – Саранск: Изд-во Мордов. ун-та, 2008. – С. 199-200.

13. Щербакова, Н. В. Постмодернизм и музыка: возможные формы диалога / Н. В. Щербакова // DISCURSUS – IX : материалы аспирант. семинара / сост. Н. В. Щербакова. – Саранск : Изд-во Мордов. ун-та, 2009. – С. 50-55.



Подписано в печать 19.05.2009.  
Объем 1,0 п. л. Тираж 100 экз. Заказ № 725.  
Типография Издательства Мордовского университета  
430005, г. Саранск, ул. Советская, 24