

На правах рукописи



Шатрашанова Мария Викторовна

**РЕЦЕПЦИИ НОВЫХ ТЕХНИК В СОВЕТСКИХ
НАЦИОНАЛЬНЫХ КОМПОЗИТОРСКИХ ПРАКТИКАХ
1960-х — НАЧАЛА 1970-х ГОДОВ**

Специальность 17.00.02 — Музыкальное искусство

АВТОРЕФЕРАТ

диссертации на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения

Казань – 2022

Работа выполнена в ФГБОУ ВО «Казанская государственная консерватория имени Н. Г. Жиганова»

- Научный руководитель: доктор искусствоведения, профессор
Маклыгин Александр Львович
- Официальные оппоненты: **Векслер Юлия Сергеевна**
доктор искусствоведения, профессор,
Федеральное государственное бюджетное
образовательное учреждение высшего
образования «Нижегородская государственная
консерватория им. М. И. Глинки», профессор
кафедры истории музыки
- Новичкова Ирина Викторовна**
кандидат искусствоведения, Федеральное
государственное бюджетное учреждение
культуры «Российский национальный музей
музыки», старший научный сотрудник
- Ведущая организация: Федеральное государственное бюджетное
образовательное учреждение высшего
образования «Астраханская государственная
консерватория»

Защита состоится 15 июня 2022 года в 14:00 часов на заседании диссертационного совета Д 210.027.01 при Казанской государственной консерватории имени Н. Г. Жиганова по адресу: 420015, г. Казань, ул. Большая Красная, д. 38.

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке и на сайте Казанской государственной консерватории имени Н. Г. Жиганова, адрес сайта: <https://www.kazancons.ru/>

Автореферат разослан

2022 г.

Ученый секретарь
диссертационного совета,
доктор искусствоведения,
доцент



М. Е. Гирфанова

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

Актуальность темы исследования. В отечественной музыке период 1960-х — начала 1970-х годов отмечен постепенным освоением современных западных техник сочинения. Композиторы, музыковеды, исполнители открывали для себя доселе неведомый и «запретный» мир, содержащий новые принципы организации музыкального материала и формы.

Среди широкого круга советских музыкантов «вторжение» западных систем мышления естественным образом вызвало разные реакции — от полного отрицания и резкой критики (в основном со стороны «хранителей советского интонационного строя») до нескрываемого интереса к новым знакам музыкального «прогресса» (как правило, со стороны творческой молодежи).

Активному «проникновению» новых средств музыкальной выразительности способствовала эпоха «оттепели», которая создала ощущение свободы — достаточно иллюзорной, как показало время, но после жёстких сталинских десятилетий невероятно ценной для художников. Одним из её проявлений стал интерес к современной зарубежной музыкальной культуре и, в особенности, к авангардным техникам композиции.

В 1960-е годы особое значение приобрели термины «авангард» и «авангардисты», которые имели разное смысловое наполнение в зависимости от конкретной дискуссионной ситуации. Они не были новыми для советской музыкальной жизни и сразу получили неоднозначную трактовку. В спектре идеологем того времени чаще всего они приводились в негативном ключе, как характеристика отдельных форм «псевдоискусства». Однако рассматривая происходившую ситуацию с позиции сегодняшних дней, можно увидеть разные степени как негативного, так и позитивного восприятия новых систем композиционного мышления.

Главным образом западные техники активно осваивались композиторами из крупных культурных центров (Москва, Ленинград), и зачастую именно этот творческий опыт является показателем картины внедрения новых систем в отечественный музыкальный язык. Вместе с тем круг композиторских практик был гораздо шире и включал в себя сочинения авторов из национальных республик. Одними из первых в союзных республиках были: Р. Гринблат, П. Васке (Латвия), Э. Бальсис, Ю. Юзелюнас В. Юозапайтис (Литва), А. Пярт, Я. Ряэте, В. Тормис (Эстония), Л. Грабовский, В. Сильвестров (Украина), А. Бабаджанян, Т. Мансурян, А. Тертерян (Армения), К. Караев (Азербайджан), Г. Канчели, Н. Габуня, Н. Мамисашвили, С. Цинцадзе (Грузия), В. Загорский (Молдавия); в автономных республиках: А. Монасыпов, А. Лупшов, Ш. Шарифуллин (Татария), М. Алексеев, А. Васильев (Чувашия) и др.

Процесс развития искусства в национальных регионах был одной из первостепенных задач культурной политики страны. Шестидесятые годы стали знаковыми, поскольку к этому времени национальными композиторами уже был пройден этап освоения европейского тонального многоголосия и академических жанров. И тем самым неизбежно возникала проблема дальнейшего развития

музыкально-выразительных средств, обогащения технологического арсенала, обновления «национального языка».

В широком значении определение «национальный композитор» можно применить ко всем авторам. Вместе с тем в советское время это понятие имело разное толкование и нередко относилось к отдельным категориям авторов. Чаще всего он использовался по отношению к композиторам, представлявшим регионы, в которых шел процесс становления национальных академических культур. В настоящей работе термин «национальный композитор» трактуется в том значении, в каком он понимался в советской музыкальной культуре.

Выбор временного периода с 1960-х и до начала 1970-х годов обусловлен происходившими в отечественном искусстве явлениями, имеющими принципиальное значение для обогащения музыкального языка национальных композиторов новыми конструктивными системами. Именно тогда с разной скоростью шли процессы рецепции и восприятия авангардных техник.

В настоящей работе исследуется отечественная рецепция новых техник (двенадцатитоновых, сонорики, алеаторики). Среди них акцентируется внимание на двенадцатитоновости в силу большей степени интереса к ней авторов. Именно это музыкально-языковое средство стало восприниматься как знак технологической современности. В меньшей степени затрагиваются другие системы музыкального мышления (сонорика, алеаторика), так как их освоение национальными авторами по-настоящему начало разворачиваться преимущественно с семидесятых годов.

Проникновение западных техник в музыкальный язык национальных авторов шло специфично и по времени освоения, и по характеру рецепции. Если на основе общего интереса к новой музыке в Москве и Ленинграде помимо существовавшего Союза композиторов возникали разные формы творческих объединений музыкантов (композиторов, музыковедов, исполнителей), то подобные содружества в национальных регионах были практически невозможны. Обращение к авангардным системам мышления нередко было инициативой отдельных, не лишенных смелости композиторов, пытавшихся своим творчеством обозначить радикальные ракурсы в развитии национальных культур.

В республиках в силу большего идеологического контроля, обусловленного идеей сохранения национальной самобытности, подобные опыты, разумеется, не могли иметь какой-либо официальной поддержки. Несмотря на постепенное снижение в шестидесятые годы использования фольклора как неперемного компонента музыкального творчества, установка на понимание фольклора как знака национального сохранялась. Именно этот фактор играл важную роль некоего противовеса проникновению западных технологий, исключавшего какое-либо их плодотворное творческое взаимодействие. «Национальный композитор» идеологически трактовался как хранитель национальных традиций формирующейся академической музыки.

Среди композиторов из национальных регионов «болезнь левизны» считалась более серьезной проблемой, чем среди авторов из крупных

культурных центров, поскольку существовало мнение, что западные техники лишали музыку «национального облика».

В настоящее время не подлежит сомнению то, что «идеологические страхи» были безосновательны. Именно с шестидесятых годов начался процесс освоения авангардных техник и попыток их адаптации к той или иной национальной культуре. Не все композиторские пробы были «удачными», однако все стали знаковыми для своих авторов и для дальнейшего развития национальной музыки на пути расширения выразительных средств.

В диссертационной работе акцентируется внимание на проблеме рецепции новых средств в национальных композиторских практиках. Этот процесс шел во всех регионах страны, в том числе в крупных культурных центрах. Значимым представляется опыт первых сочетаний отечественного и западного: сочетание двенадцатитоновости с фольклорными традициями разных культур — русской в «Песнях вольницы» С. Слонимского, «Плачах» Э. Денисова, с дагестанской в «Жалобах Шазы» А. Волконского. Творчество этих композиторов было объектом специального внимания многих композиторов из республик.

Произведения отечественных авторов являлись важной частью единого процесса освоения авангардных техник композиции, в том числе и в плане взаимодействия с национальными традициями. Однако если творчество столичных композиторов (главным образом, московских, ленинградских) становилось объектом внимания музыковедов, то авангардные опыты авторов из национальных республик с учетом специфики рецепции и в условиях существовавших установок сохранения самобытности до настоящего времени остаются малоизученными.

Степень научной разработанности темы. Освещение проблемы рецепции авангардных техник именно в национальных музыкальных практиках представляет значительную трудность, поскольку возникло множество самобытных композиторских решений в условиях идеологического контекста каждой республики и региона.

Процесс обогащения отечественного композиторского языка за счет западных технологий был объектом внимания музыковедов как с момента его возникновения, так и до настоящего времени. В силу изменения идеологической ситуации в стране менялись и подходы к трактовке исследуемого явления.

Если в начале 1960-х годов научная мысль шла в русле почтительного отношения к ценностным приоритетам своего времени, то в исследованиях 2000-х благодаря сложившейся атмосфере определенной гуманитарной свободы возникло более широкое понимание музыкальных событий рассматриваемого прошлого.

В отражении исследуемой проблемы можно отметить несколько тенденций показа авангардных процессов в республиках. Одной из таких в советское время на первых порах стала позиция осуждения, которая ярко отражена в публикациях периодической печати того времени и в пятом томе «Истории музыки народов СССР».

Уже на рубеже 1960-1970-х годов шло снижение критического запала среди идеологов с постепенным усилением идеологически благоприятного

восприятия западных техник. Это выразилось в тактике замалчивания. Нередко первые опыты «национального авангарда» сознательно оказывались вне поля внимания музыковедов. О музыке из республик судили по сочинениям авторов, которые работали в русле общесоветских музыкальных идеологем.

Существовала и третья — позитивная — тенденция, заключающаяся в попытке понять природу явления и ее художественные результаты. Однако зачастую музыковед, который исследовал наметившиеся линии расширения стилевого поля национальных музыкальных культур и желал отразить происходившие процессы, мог оказаться вместе с композиторами в ряду «арт-диссидентов». Особенно это отражалось на исследователях из республик, так как жесткий контроль распространялся не только на композиторское творчество, но и на музыковедческую деятельность. Но если первая тенденция с течением лет постепенно демонстрировала тенденцию к «утуханию», то третья, напротив, явно крещендировала.

Важными для своего времени являлись публикации А. Г. Юсфина, Н. Г. Шахназаровой, Ю. К. Евдокимовой¹. Специальное внимание к вопросам новых техник с точки зрения их внедрения в национальные традиции наблюдается в более поздний период, когда идеологические рамки начали постепенно расширяться, в результате чего авангардные системы мышления перестали трактоваться как абсолютно враждебные советскому искусству.

В связи с рассматриваемой проблемой значимы работы последних десятилетий: Е. С. Власовой, С. И. Савенко, С. К. Саркисян, В. А. Коршуновой, Е. С. Зинькевич, Т. В. Полковниковой, Г. Л. Дауноравичене, В. Р. Дулат-Алеева, Е. Р. Скурко, Е. К. Карелиной².

¹ *Евдокимова, Ю. К.* «Шесть картин» Арно Бабаджаняна // Советская музыка. 1967. № 2. С. 20–24; *Шахназарова, Н. Г.* О национальном в музыке. М.: Музыка, 1968. 87 с.; *Юсфин, А. Г.* Песни для всех народов // Советская музыка. 1966. № 2. С. 13–17; *Юсфин, А. Г.* Фольклор и композиторское творчество // Советская музыка. 1967. № 8. С. 53–61.

² *Власова, Е. С.* Из истории советской музыки: «додекафонный пленум» ССК СССР 1966 года // Научный вестник Московской консерватории. 2014. № 2. С. 107–121; *Дауноравичене, Г. Л.* Проблема жанра и жанрового взаимодействия в современной музыке (на материале творчества литовских композиторов 1975-1985 годов): автореф. дис. ... канд. искус. Вильнюс, 1990. 24 с.; *Дулат-Алеев, В. Р.* Татарская музыкальная литература. Казань, 2007. 492 с.; *Зинькевич, Е. С.* Пути развития советского украинского симфонизма в 60-70-е годы // Музыка народов СССР (60-70-е гг.). М., 1984. С. 95–112; *Карелина, Е. К.* История тувинской музыки новейшего времени (XX-XXI вв.): автореф. дис. ... докт. искус. М., 2010. 47 с.; *Коршунова, В. А.* Додекафонная техника сквозь призму национальных традиций (Творчество московских композиторов в 60-е годы) // История и современность. М., 1990. С. 130–146; *Полковникова, Т. В.* Творчество чувашских композиторов: к проблеме новой музыки в национальном искусстве // Проблемы музыкальной науки. 2014. № 1 (14). С. 14–19; *Савенко, С. И.* Послевоенный музыкальный авангард. URL: <http://opentextnn.ru/old/music/epoch%20/XX/index.html?id=2284> (дата обращения: 08.11.2020); *Савенко, С. И.* Путь к глубинам звука // Музыка из бывшего СССР. М.: Композитор, 1996. Вып. 2. С. 320–333; *Саркисян, С. К.* Армянская музыка в контексте XX века. М.: Композитор, 2002. 296 с. *Скурко, Е.* Башкирская академическая музыка: Пути становления: автореф. дис. ... докт. искусств. М., 2004. 62 с.

Среди западной литературы выделяются работы М. Фроловой-Уокер, Ф. Лемэра, Ф. Буллока, Р. Гиллиса, З. Каирнса, М. Куртца, Р. Тарускина, Б. Шварца, П. Шмельца³. В центре внимания авторов творчество Э. Денисова, А. Шнитке, С. Губайдулиной, А. Волконского, В. Сильвестрова, Д. Шостаковича, Г. Свиридова.

Таким образом, вопрос применения авангардных техник в условиях жесткого идеологического контроля не единожды привлекал внимание музыковедов, но как отдельная многоаспектная проблема внедрения и адаптации новых технологий в специфических условиях становления и развития советских национальных композиторских практик еще не становилась предметом отдельного исследования.

Цель настоящей работы — раскрыть специфические черты применения национальными композиторами западных систем музыкального мышления и их вживления в сложившиеся «каноны» отечественного музыкального языка в сочинениях 1960-х — начала 1970-х годов.

Для реализации цели поставлены следующие **задачи**:

— охарактеризовать художественный контекст 1960-х — начала 1970-х годов с точки зрения влияния западных техник композиции;

— показать трансформацию подходов и оценок в использовании авангардных систем мышления национальными композиторами;

— отразить многообразие и различие трактовок национальными композиторами западных систем мышления;

— выявить особенности проявлений нового музыкального языка во взаимодействии с национальными традициями на уровне ладовых, гармонических, фактурных, ритмических связей.

Объектом исследования являются сочинения 1960-х — начала 1970-х годов, в которых нашло отражение внедрение новых техник в национальные

³ Лемэр, Ф. Музыка XX века в России и в республиках бывшего Советского Союза. СПб.: Гиперион, 2003. 528 с.; Bullock, Ph. Intimacy and Distance: Valentin Sil'vestrov's Tikhie pesni // The Slavonic and East European Review. 2014. Vol. 92, No. 3. P. 401–429; Frolova-Walker, M. "National in Form, Socialist in Content": Musical Nation-Building in the Soviet Republics // Journal of the American Musicological Society. 1998. Vol. 51, No. 2. P. 331–371; Cairns, Z. Edison Denisov's Second Conservatory: Analysis and Implementation // Indiana Theory Review. 2013. Vol. 31, No. 1-2. P. 52–87; Gillies, R. Otchalivshaia Rus': Georgii Sviridov and the Soviet Betrayal of Rus' // The Slavonic and East European Review. 2019. Vol. 97, No. 2. P. 227–265; Kurtz, M. Sofia Gubaidulina. Bloomington: Indiana University Press, 2007. 360 p.; Schmelz, P. Andrey Volkonsky and the Beginnings of Unofficial Music in the Soviet Union // Journal of the American Musicological Society. 2005. Vol. 58, No. 1. P. 139–207; Schmelz, P. Valentin Silvestrov and the Echoes of Music History // The Journal of Musicology. 2014. Vol. 31, No. 2. P. 231–271; Schmelz, P. What Was "Shostakovich," and What Came Next? // The Journal of Musicology. 2007. Vol. 24, No. 3. P. 297–338; Schwarz, B. Arnold Schoenberg in Soviet Russia // Perspectives of New Music. 1965. Vol. 4, No. 1. P. 86–94; Schwarz, B. Soviet Music since the Second World War // The Musical Quarterly. 1965. Vol. 51, No. 1. P. 259–281; Taruskin, R. Russian Music at Home and Abroad: New Essays. California: University of California Press, 2016. 560 с.; Taruskin, R. Some Thoughts on the History and Historiography of Russian Music // The Journal of Musicology. 1984. Vol. 3, No. 4. P. 321–339.

академические практики. **Предмет** исследования — рецепции авангардных техник в системе существовавших художественных и музыкальных ориентиров 1960-х — начала 1970-х годов в развитии национальных культур.

Научная новизна исследования обусловлена тем, что на данный момент как отдельная проблема освоение техник композиции XX века в существовавшую языковую систему композиторов из национальных республик целостно и комплексно не изучалось. Новизна выражается в следующем:

— показывается процесс вживления новых технологий в музыкальный язык ряда композиторов из национальных республик, художественные установки которых были инициированы эпохой «оттепели»;

— отражается исторический ракурс освоения новых систем мышления в динамике и многослойности развития региональных композиторских практик со сменой приоритетности от двенадцатитоновости к сонорности;

— широкий спектр восприятия и оценки западных средств дается сквозь призму проблем национального в советской композиторской практике и обновления музыкального языка;

— представляется аналитическая панорама рецепций новых техник (додекафония, сонорика, алеаторика), используемых национальными композиторами в рамках рассматриваемого периода;

— в работе делается попытка отразить единый процесс обновления музыкально-языковых средств, как в академической, так и в эстрадной сфере, и в частности, в песенной культуре.

Материал исследования охватывает широкий круг документов: изданные и рукописные сочинения ряда композиторов из национальных республик, их статьи, письма, беседы и интервью, музыковедческая литература. Объектом анализа стали произведения, в которых нашли преломление авангардные техники композиции и традиции национального музыкального мышления. Круг избранных сочинений обусловлен стремлением отразить разные композиторские рецепции западного в условиях национального. Особую источниковедческую базу составили документы, обнаружившиеся в фондах Российского государственного архива литературы и искусства, Государственного архива Республики Татарстан и архива Казанской государственной консерватории им. Н. Г. Жиганова.

Теоретическая значимость работы состоит в расширении, обогащении научных представлений, знаний о проблемах отечественного музыкального искусства 1960-х — начала 1970-х годов, а также в изучении отдельных композиторских персоналий. Предпринятое исследование закладывает фундамент для широкого изучения принятия и рецепции новых техник в сочинениях национальных авторов, которое началось в 1960-е годы и продолжается до настоящего времени.

Практическая значимость работы заключается в возможности использования материалов при разработке вузовских музыкально-теоретических курсов по гармонии, музыкальной форме, инструментовке, истории отечественной музыки второй половины XX века.

Методология и методы исследования основаны на комплексном подходе, позволяющем отразить процесс адаптации авангардных техник национальными композиторами в единстве исторических, эстетических и технологических аспектов. В диссертации использовались исторический, аналитический, сравнительный и системный методы исследования.

Теоретическую и методологическую основу диссертации составили труды отечественных ученых, в которых рассматриваются вопросы теории и истории авангардных техник композиции (Ю. Н. Холопов, Ю. Г. Кон, Г. В. Григорьева, Ю. С. Векслер, М. С. Высоцкая), методологии анализа авангардных сочинений (Ю. Н. Холопов, В. Н. Холопова, С. А. Курбатская, В. С. Ценова, Т. С. Кюрегян, Н. С. Гуляницкая, А. Л. Маклыгин, Л. С. Дьячкова, И. В. Новичкова), истории советской музыки исследуемого периода (С. И. Савенко, В. Н. Холопова, И. А. Барсова, Е. С. Власова, Т. Н. Левая, Л. В. Саввина, Т. В. Франтова) и освещаются отдельные стороны творчества национальных композиторов (С. Б. Амадуни, Л. В. Белякаева-Казанская, А. В. Богданова, Л. В. Бражник, Т. С. Вызго, И. М. Вызго-Иванова, Г. Л. Дауноравичене, В. Р. Дулат-Алеев, Н. М. Зейфас, У. И. Иманова, Л. В. Карагичева, Е. А. Михалченкова, Л. А. Птушко, С. К. Саркисян).

Положения, выносимые на защиту:

1. Первые опыты композиторских практик демонстрируют относительно широкий спектр подходов, отражающих естественное адаптирование, казалось бы, далеких систем музыкального мышления: новых техник и собственно национальных традиций.
2. Дискуссионная обстановка 1960-х годов вокруг новых технологий трактуется не в виде сложившегося представления их в контексте полярной оценочности (либо резкая критика, либо полная апология), а как широкая и многоаспектная панорама взглядов и суждений в их разнонаправленной динамике.
3. В восприятии композиторов и музыковедов в 1960-е годы сложилось специфическое, несколько скорректированное, понимание используемых западных средств.
4. К началу 1970-х годов в творчестве композиторов из республик был выработан целый спектр приемов, адаптирующих западные средства к традициям национальных музыкальных культур в области ладовости (гемиолика, пентатоника), музыкального синтаксиса (специфический подход к сегментированию и преобразованию рядов), образных предпочтений, отбора определенных этно-тембровых сочетаний и попытка их соноризации.

Степень достоверности. Настоящее исследование базируется на работе с архивными документами, материалами периодической печати, музыковедческими трудами, опубликованными и взятыми автором интервью, изданным и рукописным нотным материалом.

Апробация результатов работы. Диссертация подготовлена на кафедре теории музыки ФГБОУ ВО «Казанская государственная консерватория имени Н. Г. Жиганова» и неоднократно обсуждалась на ее заседаниях. Отдельные

вопросы исследования были апробированы на следующих **конференциях**: Международная научно-практическая конференция «Губайдулинские чтения» (Казань, 24 октября 2018 г.); XVIII Всероссийская научно-практическая конференция аспирантов и студентов «Слово молодых ученых: актуальные вопросы искусствознания» (Саратов, 3–5 декабря 2018 г.); Международная научно-практическая конференция «Диалог культур: проблемы сохранения традиций исполнительства и перспективы развития» (Альметьевск, 21 апреля 2021 г.); Девятая международная междисциплинарная научная конференция «Музыка — Философия — Культура» (Москва, 15–17 ноября 2021 г.).

По теме диссертации были опубликованы статьи, в том числе в рекомендованных экспертным советом ВАК при Министерстве образования и науки Российской Федерации журналах.

Структура работы. Диссертация состоит из введения, трех глав, заключения, списка литературы и трех приложений.

ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ

Во **Введении** обосновывается актуальность исследования, формулируются его цель и задачи, определяется новизна и достоверность исследования, его теоретическая и практическая значимость, указывается методология и методы исследования, приводятся выносимые на защиту положения и описывается структура работы.

Глава 1. «Советские композиторские практики: после “оттепели”».

1.1. Рожденные «оттепелью». «Проникновение» западных идей и технологических приемов шло в контексте обновления советского искусства, которое было вызвано атмосферой «хрущевской оттепели». Постсталинское время заложило основу для создания новых звуковых красок за счет стремления обогатить музыкальный язык. Одной из важных тенденций рубежа 1950-1960-х годов стал возрастающий интерес к зарубежному искусству, возникший в результате некоторого ослабления идеологического контроля и относительного расширения информационного поля.

1.2. Музыкальные «коллизии» шестидесятых. «Оттепельные» процессы начали происходить и в музыке. Именно со второй половины 1950-х годов композиторы стали размышлять о расширении средств выразительности и внедрять новые технологии в собственное творчество. Во многом эти процессы были вызваны не только открытием информационных «шлюзов», но и благодаря знакомствам отечественных представителей музыкальной культуры с иностранными композиторами и исполнителями. В период «оттепели» произошел ряд знаковых событий, оказавших значительное влияние на сознание музыкантов.

Одной из задач культурной политики страны было максимальное «ограждение» отечественных музыкантов от чуждых западных влияний и в особенности от идеологически порочной додекафонии. Интерес к личности и творчеству А. Шёнберга и его последователей представлялся «опасным» для советского музыкального искусства и, соответственно, подвергался жесткой

критике. Практически все представители зарубежного авангарда стали для советской власти «губительны», так как шли вразрез с господствующей идеей развития национального искусства.

Для советской музыки, несмотря на проникавшую информацию о творчестве «додекафонистов», настоящую «опасность» представлял, по существу, не западный, а «отечественный» композитор — И. Стравинский. Именно его музыка в 1960-е годы стала своего рода «центром авангардного притяжения» творческой молодежи.

1.3. Додекафония — в динамике суждений. В официальных заявлениях представителей культурной политики Советского Союза западные тенденции приравнивались к чуждой идеологии, противоречащей основным принципам советского искусства. Неудивительно, что среди композиторов появилась категория «хранителей чистоты» национальной музыки, для которых объектом критики стали авангардные опыты композиторской молодёжи.

Ряд официальных оценок и тезисов изначально ставил заинтересованного новыми средствами выразительности композитора в незавидное положение, в котором он характеризовался как, по меньшей мере, идеологически сомнительный и «беспринципный автор», который нередко мог упрекаться и в бесталанности: обращение к новым техникам трактовалось как попытка «спрятать» за «модными одеждами» отсутствие творческой одаренности.

Взгляд из нашего времени позволяет увидеть градации отношения к техникам, где наряду с крайним неприятием существовало и «позитивное» видение. К середине шестидесятых и особенно в семидесятые годы усилилась тенденция относительно «позитивного» понимания западных средств. Согласно данной установке, никакие системы мышления «не страшны», если не являются самоцелью и использованы для показа современности.

1.4. Первые «апологии» новых средств. Процессы шестидесятых годов «требовали» скорого теоретического осмысления в музыковедческой науке. Проблема нового музыкального языка в национальных музыкальных культурах весьма показательно отражена в капитальном труде «История музыки народов СССР», созданном к пятидесятилетию со дня революции. Фактически он манифестировал «успех» выстроенной национальной культурной политики, но почти полностью умолчал о внедрявшихся новых композиторских технологиях.

Вместе с тем в научных статьях того времени имеются не только позитивные оценки новых техник, но и достаточно успешные попытки согласования новых терминов и понятий с существующим понятийно-категориальным аппаратом (работы Ю. Н. Холопова, В. Н. Холоповой, А. Г. Юсфина, А. Н. Сохора, Ю. Г. Кона, М. Е. Тараканова).

1.5. Национальные композиторы: в условиях дозированной информации. Настроения «оттепели» захватили и национальные республики. Г. Канчели сравнивал эффект «открытия» новой музыки с «появлением цветного

телевизора после черно-белого изображения. Мир засверкал красками, и жизнь обрела новый интерес»⁴.

Несмотря на ясно ощутимую официальную идеологическую направленность, журнал «Советская музыка», надо отметить, сыграл определенную роль в просвещении отечественных музыкантов, как в центральных регионах, так и в национальных республиках. Именно на ее страницах уже с середины 1950-х годов началась история ретрансляции зарубежных тенденций. Одними из первых «западных вестников» стали статьи И. Тильмана и М. Рубина⁵.

1.6. «Песенный авангард» 1960-х годов. В музыкальной сфере 1960-х годов своего рода авангардизм проявился и в так называемой «легкой» музыке. В это время появилось новое поколение композиторов-песенников, на формирование которых повлияла кратковременная эпоха «оттепели» и в некоторой степени самобытная отечественная «субкультура стилияг». Именно этими факторами объясняется внимание молодых авторов к западным песенно-танцевальным стилям того времени: твист, шейк, рок-н-ролл, рок, буги-вуги. Эта западная волна вызвала не меньшую оппозицию со стороны «хранителей» советских традиций, чем вышеотмеченные авангардные техники композиции. Особенно сильно «досталось» жанру твиста, ритмическая основа которого с его рок-н-рольной энергией вызвала в восприятии критиков ассоциации с буржуазным «загнивающим» Западом. Показательными в этом смысле были творческие опыты А. Бабаджаняна, который в шестидесятые годы обратился и к «опасной» додекафонии, и к «модному» твисту.

Глава 2. «Национальное и авангардное в музыке советских композиторов».

2.1. Национальное и фольклорное: от синонимизации к дифференциации. Существенное значение в советской музыке рассматриваемого периода играл принцип «почвенности», трактованный как знак опоры на фольклор. Фактически происходило отождествление терминов «национальное» и «фольклорное». Из высказываний казахского композитора Г. Жубановой: «Раньше над композитором довлел народный материал, например, в 50-е годы национальным признавалось такое произведение, где звучали подлинные казахские темы. Если же их не было, то сочинение считалось “не казахским”»⁶.

К середине пятидесятых годов установка об абсолютности идеи фольклорного начала как выражения национального стала терять свое всеобъемлющее значение. Символической публикацией стала статья 1956-го года в газете «Советская культура» Д. Шостаковича и В. Виноградова. В ней они критически высказываются касательно тенденции прямолинейного обращения к

⁴ Канчели, Г. А. Шкала ценностей // Музыкальная академия. 2004. № 3. С. 4.

⁵ Тильман, И. П. О додекафонном методе композиции // Советская музыка. 1958. № 11. С. 119–126; Рубин, М. Веберн и его последователи // Советская музыка. 1959. № 4. С. 177–184.

⁶ Жубанова, Г. А. / Газиза Ахметовна Жубанова ; [записала М. Раку.] // Советская музыка на современном этапе: статьи и интервью. М.: Советский композитор, 1981. С. 385.

фольклору в азербайджанской музыке и призывают к более глубокому изучению закономерностей национальных особенностей.

Неоднократно с трибуны и в периодической печати звучало утверждение о невозможности соединения авангардного и национального. Применение новых техник с точки зрения бытовавшей идеологии государственного «музыкального строительства» было знаком определенного отхода от своих национальных истоков, а это уже ставило композитора-«смельчака» в незавидную идеологическую ситуацию. По воспоминаниям Г. Канчели, в шестидесятые годы «определенная часть грузинских композиторов и музыковедов считала, что я пишу не грузинскую музыку, нахожусь под влиянием каких-то западных течений, что мое творчество лишено национальных корней»⁷.

2.2. Новые техники — разные темпы продвижения. Отличия по времени освоения западных техник в регионах во многом обусловлены сложностью взаимодействия национального и авангардного. Зачастую новое с трудом принималось отечественными авторами и потому требовалось время на его адаптацию. Одним из факторов, влиявших на распространение новых систем мышления, был идеологический контроль, дифференцированно довлевший в республиках. Отсюда разный темп и глубина проникновения западных техник в различные региональные композиторские практики.

2.3. О додекафонии с «национальным лицом». Значительный вклад в «просвещение» музыкантов сыграли московские пленумы Союза композиторов. Упомянутый Пятый Всесоюзный, так называемый «додекафонный», пленум стал одним из самых масштабных событий, на котором центральной проблемой стало использование отечественными композиторами авангардных техник. Участников пленума можно подразделить на три группы. Первая занимала позицию полного отрицания «союза» додекафонии и национального языка. Вторая также отрицала, но находила позитивные примеры этого «союза». Третья восторженно приветствовала его.

Удивительным кажется тот факт, что число сторонников «союза» додекафонии и национального языка значительно превышало первые две группы. К третьей группе относились В. Загорский, Н. Шахназарова, В. Фере, М. Бялик, М. Кажлаев, А. Чернов, В. Данилов. Особенно интересно выступление дагестанского композитора М. Кажлаева, специально затронувшего вопрос «новой национальной музыки»: «Я не могу сказать, что Кара Караев не пишет азербайджанскую музыку <...> какой бы ни был отход в сторону, национальный дух есть в музыке национальных композиторов, которую они пишут. Просто эта национальная музыка более сложная»⁸. Кажлаев продемонстрировал попытку трактовать эту музыку в новом ключе как более сложную, во многом непривычную и вследствие этого непонятую.

⁷ Канчели, Г. А. Разговор со счастливым человеком. Гия Канчели — в беседе / Гия Александрович Канчели ; [записала М. Раку] // Музыкальная академия. 1998. № 1. С. 27.

⁸ Стенограммы заседаний V Всесоюзного пленума Правления СК СССР от 27 февраля — 2 марта 1966 года. [Экз. с авторской правкой] РГАЛИ. Ф. 2077, оп. 1, ед. хр. 2460. Л. 458.

«Додекафонный пленум» стал важным этапом на пути «высвобождения» музыки от узкого понимания национального и с точки зрения развития национального композиторского искусства. Сочинения и их авторы разрушили «страх» перед западными техниками, показав, что и они могут быть профессионально использованы.

2.4. Образный мир новых техник. Одной из ведущих форм обращения к новым системам мышления в 1960-е годы стала идеологически компромиссная установка. Она допускала использование техник в «оправданных» случаях, когда новые средства выразительности использовались для показа отрицательных героев. Также имело место использование западных техник для передачи злых сказочно-фантастических образов.

Постепенно композиторы стали обращаться к новым техникам не только для отражения определенной «негативной» или сказочно-фантастической образной сферы, но и как к самодостаточному выразительному средству. Как основной тип музыкального мышления они проявились в творчестве молодого поколения авторов, чьи художественные взгляды формировались в атмосфере «художественного либерализма» шестидесятых годов.

2.5. Первые «отзвуки» на новые средства в музыкально-общественной жизни Татарии. «Авангардные события» середины 1960-х годов как в плане создания новых произведений, так и острой дискуссионности, в той или иной степени нашли последующее отражение в национальных республиках. В каждом из регионов ретрансляция столичных «страстей» получала свое преломление. Достоин внимания то, как это происходило в Казани — столице Советской Татарии.

2.5.1. Назиб Жиганов между официальной идеологией и новой музыкой. Идеологическая культурная политика, академическое образование, долгие годы работы в рамках тональной и модальной систем наложили отпечаток того, как действуют законы конструирования музыкального целого. Авангардные системы представили совершенно иной тип мышления, к которому советские композиторы не совсем были готовы. Тем не менее, ряд музыкантов, к которым относился Н. Жиганов, пытались в какой-то мере осознать возможности использования западных техник в своих национальных культурах. Вполне возможно, что его официальные высказывания на пленумах в Москве и статьи в периодической печати были определенной логически выстроенной системой, позволяющей гибко балансировать между двумя крайностями — отрицания и одобрения новых техник. С одной стороны, как человек, занимающий административную должность, он поддерживал официально принятую в секретариате СК СССР позицию. С другой стороны, как чуткий музыкант, он не мог не понимать, что развитие музыкального мышления и, в частности, творчество национальных композиторов не должно стоять на месте.

2.5.2. О становлении казанского андеграунда. София Губайдулина на пути к авангарду. Во многом на коррекцию художественных взглядов Н. Жиганова могла повлиять многогранная атмосфера Казани 1950-1960-х годов, в которой соседствовали озын көй и джаз, курай и саксофон. «Авангардный дух» города поражал своей палитрой мнений, интересов, лозунгов, этносов,

вероисповеданий и главное, музыкальных красок. Именно в это время сформировались специфические художественные миксты национального и западного.

Казанская молодежная среда 1950-1960-х годов была уникальна с точки зрения бушующего духа свободы и желания создать новое культурное пространство. Имена и творческие ориентиры художников — А. Аникеёнка и К. Васильева, писателей и поэтов — В. Аксенова, Р. Кутуя, В. Мустафина, Н. Беляева, физика Б. Галеева, композитора Л. Блинова звучали как призыв к расширению взглядов на мир и на искусство.

Несмотря на некоторое стихийное желание познания нового, в музыкальной среде города локальная концентрированность и определенная ограниченность информации не давали молодым дарованиям, в том числе, С. Губайдулиной, расширить свой кругозор. Переезд Губайдулиной в Москву сыграл огромную роль в ее творческом становлении. Вместе с тем общекультурная среда родной Казани стала почвой, в которой зародился интерес к новому: «Казань — это моя юность. <...> Это закладывание фундамента»⁹. Профессиональное становление Губайдулиной как музыканта шло в Центральной музыкальной школе, в музыкальном училище и в только что открывшейся Казанской консерватории. Для композитора казанская среда стала основательной профессиональной и психологической подготовкой. Сама Губайдулина в своих интервью подчеркивает, что «без казанского периода ничего не могло бы случиться»¹⁰.

Казанский культурный климат пятидесятых-шестидесятых годов во многом отразил происходившие в стране перемены, а именно либерализацию взглядов на искусство. Зародившаяся в крупных городах страны и распространившаяся по всем регионам жажда слуховых впечатлений стала толчком к созданию новых пространств, в которых формировались умонастроения целого поколения шестидесятников.

Глава 3. «Рецепции новых техник в творчестве национальных композиторов».

3.1. О селекции новых техник. В 1960-х и начале 1970-х годов национальные композиторы молодого поколения начали обращаться к авангардным приемам письма, стремясь адаптировать их к «местным условиям». К применяемым средствам выразительности относятся, прежде всего, двенадцатитоновые техники, сонорика и алеаторика.

Во второй половине 1950-х годов в зарубежной композиторской музыке произошло «открытие» достижений авторов Новой венской школы и, как следствие, большой интерес к серийности. В момент разлома «железного

⁹ Цит. по: *Агеева, Л. В.* София Губайдулина: «Я всё время иду в глубину своей собственной души» // Казанские истории. 03 ноября, 2016. URL: <http://history-kazan.ru/v-kurse-sobytij/vpechatleniya/16751-sofiya-gubajdullina-mne-nuzhna-tishina-chtoby-pisat> (дата обращения: 20.11.21).

¹⁰ *Губайдулина, С. А.* Воздух культуры. Разговор двух художников о том, как не оказаться в интеллектуальном обмороке / София Асгатовна Губайдулина ; [записал Б. Галеев] // Казань. 1994. № 3–4. С. 78.

занавеса» одной из систем, «проникнувших» на отечественную музыкальную культуру, была двенадцатитоновость. Именно она в сознании молодежи стала символом нового мышления, абсолютно иного подхода к конструированию целого. Фактически, освоение двенадцатитоновости стало началом постепенной перестройки мышления молодого поколения национальных советских авторов.

3.2. Двенадцатитоновость и национальная ладовая специфика.

К распространенным явлениям двенадцатитоновости среди поколения шестидесятников в опусах национальных авторов относятся: двенадцатитоновые ряды; двенадцатитоновые поля; додекафония.

3.2.1. Почему приоритет техники ряда? Техника ряда подразумевает синтез двенадцатитоновой мелодической модели с другими типами организации материала, чаще всего тональностью. Для авторов из республик, специально обратившихся к технике, напротив, первоочередной задачей стало конструирование ряда таким образом, чтобы придать ему опосредованный «национальный облик». Одним из приемов в музыке национальных композиторов стало создание серий, основанных на ангемионовых «попевках». К примерам таких рядов следует отнести двенадцатитоновую тему главного «антигероя» Керемета из первого марийского балета А. Луппова «Лесная легенда» («Чодра сем»). В основу ряда положены триорды в пределах чистой и увеличенной кварт. Сам Луппов впоследствии писал, что если бы он создавал тематизм Керемета «в чисто серийном виде, то образ сразу бы потерял национальный дух и был бы в остром противоречии со всей музыкой балета»¹¹. Тем самым автор осуществил национально-интонационную «коррекцию» двенадцатитоновости.

Техника двенадцатитоновых рядов в сочинениях национальных авторов применяется фрагментарно. Композиторы не придерживаются строгой двенадцатитоновости: допускают пропуск и повтор тонов, а также проведение «неполного» и, наоборот, «расширенного» ряда. Ключевым звеном материала становятся избранные интервальные соотношения, пронизывающие музыкальную ткань. Это позволяет достичь соединения двенадцатитоновости и «традиционных» приемов конструирования целого. Например, в «Интермеццо» из «Партиты» Т. Мансуряна соотношение тонов 1-3 пронизывает не только ряд, но и всю пьесу. Фактически, «3» (гемиольный интервал) выступает как характерный для армянской музыки интервал, как своего рода знак национального.

3.2.2. Двенадцатитоновые поля дают бóльшую свободу? Техника поля не имеет жестких правил написания произведения. Если двенадцатитоновый ряд подразумевает распределение тонов в горизонтали, то поле дает возможность преодолеть строгость двенадцатитоновости за счет возможности рассредоточить звуки по голосам фактуры. Это, в свою очередь, позволяет композиторам относительно свободно распределить тоны в фактуре и находить различные

¹¹ Луппов, А. Б. Пентатоника и современная техника композиции // Пентатоника в контексте мировой музыкальной культуры: материалы межреспубликанской научной конференции, Казань, 1–2 ноября 1993 года. Казань, 1995. С. 148.

способы сближения звучания двенадцатитоновости и национально слышимых элементов.

В Сонате для скрипки и фортепиано Ш. Шарифуллин использует технику двенадцатитоновых полей с чертами серийности как одну из систем композиционно-технологического мышления. Терцовая основа сегментов играет не просто конструктивную роль. Она является тем знаком «традиционности», благодаря которому авангардность музыкального языка первой части складывается в «терцовые последовательности» и в слуховом восприятии создает впечатление тонального звучания. Слуховое восприятие консонантной интервалики насыщает серийную организацию «гармоничными» созвучиями, благодаря которым двенадцатитоновый язык приобретает «привычный» окрас. Вместе с тем Шарифуллин вплетает в авангардную ткань фрагменты национальной попевочности — ангемитоновые трихорды и тетрахорды.

Интересен музыкальный язык «Заклятия железа» В. Тормиса с точки зрения постепенного становления двенадцатитонового поля. Оно формируется за счет постепенного включения тонов в мелодическую ткань из первоначальной полутоновой ячейки *a-b*. В результате складывается десятиитоновый ряд с повторением тонов. Его сегменты «рассредоточены» в хоровой фактуре и воспринимаются как элементы общего звукового потока. Каждый первый звук сегмента является временным «устоем». Пульсация восьмыми с постоянным «возвратом» к нему демонстрирует восприятие Тормисом сегментов ряда как соотношений между первыми тонами и им «сопутствующими»: м. 2 (*a-b*) и м. 3 (*a-c*).

3.2.3. Додекафония: со всей строгостью подхода? В силу «требования» выстраивания музыкального материала целиком из основного и производных форм серийного ряда, задача синтеза западного приема с национальным языком в достаточной степени усложнялась. Тем не менее, в музыкальной практике возникли додекафонные произведения, основанные на органичном слиянии двух, казалось бы, полярных систем мышления.

Необычна судьба фортепианного цикла «Шесть картин» А. Бабаджаняна. Среди выступавших на упомянутом «додекафонном пленуме» выдвигались мнения, что произведение вовсе не додекафонное, а написано тонально и имеет народный музыкальный колорит. Однако в V части цикла «Хорале» автор показал строгое следование тем законам додекафонной техники. При этом близость сегментов серии армянской интервалики (м. 2 + б. 2), фактурная организация, квадратность построений, выстраивание формы, динамическое решение способствовали восприятию музыки как тональной. Используемая Бабаджаняном додекафония не нарушала слуховые стереотипы времени.

Среди молдавских композиторов в 1960-е годы к додекафонии обратился Василий Загорский в Рапсодии для скрипки, двух фортепиано и ударных. Одним из элементов национальной характерности в сочинении выступает тембровый состав. Ведущими инструментами в сочинении являются скрипка (один из любимых инструментов молдавских музыкантов — лэутаров) и два фортепиано. Партия первого фортепиано своим ритмом и звучанием напоминает цимбальные перебивки. Скрипка и второе фортепиано ведут «диалог». Ударные, в свою

очередь, насыщают музыкальную ткань ритмическими рисунками, характерными для народной музыки. Уже во вступлении многократные повторения серии «певцом-рапсодом» в образном отношении воспринимаются как обрисовка темы повествования, а также утверждение тематического «главенства» избранного ряда. Загорский отказался от использования мелодической составляющей молдавской интонационности. В то же время он сумел совместить авангардный музыкальный язык с давно сложившейся в музыке жанровой канвой, взяв за основу не столько мелодизм, сколько ритмические, фактурные и тембровые особенности.

Додекафония служит контрастно оттеняющей краской в Симфонии-поэме «Муса Джалиль» А. Монасыпова. Выбранный композитором музыкальный язык послужил оппозицией напевным темам, передающим образ национального героя Джалиля. Решив чисто технологическую задачу передачи отрицательного образа с помощью двенадцатитоновой техники, Монасыпов намеренно убирает знаки национального, в то время как тематизм Джалиля ярко национален. Тем самым, серийная техника была адаптирована для решения конкретных художественных задач с противопоставлением национального героического и двенадцатитонного разрушающего.

В лирическом ключе додекафония трактуется в седьмой картине оперы А. Тертеряна «Огненное кольцо». На первый план выходит характеристика эмоционального состояния девушки: она размышляет о случившемся и предается мечтам. Рассредотачивая серийные ряды в довольно большом диапазоне создается «безграничное» неземное пространственное звучание. Абстрагированность героини, ее «уход» в собственные размышления обрисован с помощью прозрачного «воздушного» фонизма широких интервалов.

Следует обратить внимание на то, что в большинстве случаев двенадцатитоновость использовалась композиторами на определенных участках формы, в частях цикла или в драматургически значимых разделах, встраивалась в общий звуковой поток.

3.3. Сонорность и национальный колорит. Рассматриваемый период 1960-х — начала 1970-х годов в целом прошел под знаком «додекафонизации» музыкального мышления молодых композиторов. Но постепенно стали пробивать путь и другие авангардные средства, которые уже не вызывали столь мощных споров и критики.

Категория «красочности» не являлась чем-то новым для национальной музыки. Уже изначально фольклорное наследие содержало предпосылки для создания сонорных произведений. Эту особенность уже в 1971-м году отмечал Гиви Орджоникидзе: «Сонорными эффектами изобилует игра многих восточных инструменталистов, порою долго заставляющих слушателей наслаждаться красотой звука, словно освобожденного от обязанности “действовать” в системе звуковысотных соотношений мелодики, гармонии, полифонии»¹².

¹² Орджоникидзе, Г. Ш. О динамике национального стиля // Музыкальные культуры народов: традиции и современность. VII международный музыкальный конгресс, Москва, 6–9 октября 1971 года. М.: Советский композитор, 1973. С. 65.

Среди многообразия фактурных форм сонорики ключевыми в 1960-1970-е годы стали: точка, пятно, поток и полоса. Все они представлены в сочинениях эпизодически с разной степенью сонорности.

Одной из простейших форм сонорики стало ее использование в качестве колористической «приправы», не нарушающей тоновую дифференциацию звуков. Такой она представлена в Пятой пьесе из фортепианного цикла «Одиннадцать пьес» чувашского композитора А. Васильева. Звуковая ткань первого раздела складывается из соединения различных музыкально-стилевых гармонических плоскостей: 1) квинтовый остинатный бас, 2) гармоническое заполнение трезвучиями и квартсектаккордами, 3) кластерная «мелодия». Полифония слоев носит «национальный характер»: квинтовый остов вызывает ассоциации с ударным инструментом параппаном, средние голоса — со звучанием волынки, а кластеры — с гармошечными наигрышами.

В числе первых авторов к приемам сонорики обратился грузинский композитор Н. Габуния в Басне для чтеца, трех солистов и инструментального септета. Сюжет раскрывается через комментарии чтеца, а солисты импровизируют на заданные слоги. Обращение к «слоговой системе» корнями уходит к традициям грузинского народно-песенного творчества, а именно к использованию глоссолалий. Непрерывное ритмо-интонационное варьирование отражает характерное для грузинской культуры импровизационное состязание певцов. Особенно выделяется партия тенора, интонационно приближенная к вокальному типу исполнения — криманчули.

В шестой картине «Огненного кольца» А. Тертеряна сонорный поток складывался из множества звуковых линий по гетерофоническому принципу. Ритмическая пульсация восьмыми и поочередное «включение» всех голосов хора создает особую сонорную краску, напоминающую появление все большего количества людей в «безумном хороводе». Каждый тон дается на слог «да», выступающего в музыкальном развитии как определенный фонетический слог.

Обращение авторов к сонорике в некоторой степени обусловлено стремлением передать аутентичную манеру исполнения. Зачастую звучание народной музыки невозможно отразить средствами традиционной классической нотации. Следовательно, необходим поиск иных форм нотной графики. В данном случае звуковысотная неопределенность приводит музыкантов к импровизационности, что в свою очередь сближает сонорiku с алеаторикой.

3.4. Немного алеаторики. Обращение к алеаторике в музыке композиторов из республик в 1960-е — начале 1970-х годов носило единичный характер. Как правило, она использовалась фрагментарно в определенных разделах сочинений. Алеаторические пласты даны наряду с «традиционными», что придает музыке ясность восприятия целого.

К наиболее распространенным «проявлениям» алеаторики в бытовании народных напевов можно отнести отсутствие конкретного состава исполнителей и, соответственно, тембровое разнообразие; устную традицию и, следовательно, вариантность исполнения напевов. Фактически средствами алеаторики, в особенности, графической фиксацией текста можно приблизиться к уникальным звуковым краскам, характерным для аутентичной манеры исполнения.

Однако в музыке национальных композиторов эти заложенные традициями «качества» алеаторики не нашли применение. Новая импровизационность имела иную природу. В частности, обращение к алеаторике в Концерте для оркестра с солирующими трубой, фортепиано, вибратоном и контрабасом А. Эшпая отражает не столько его интерес к авангардной технике, сколько увлечение джазом. Изначально фиксированное соло ударных инструментов в ц. 41 перерастает в импровизацию с примерным указанием ритмических структур в партии ударной установки.

Заключение. Одной из задач «национального культурного строительства» в Советском Союзе было приведение всех регионов к некоему общему знаменателю, к единому высокому уровню профессионализма во всех сферах искусства. Несмотря на идеологические установки времени, многие процессы музыкального развития шли в «своих темпах». Особенно ярко это отразилось в ходе освоения зарубежных техник письма композиторами из национальных республик. В Прибалтике благодаря меньшей степени идеологического давления и географической близости к западным странам музыканты познакомились с авангардом уже в начале 1960-х годов. В республиках Закавказья он развернулся в середине десятилетия. Средняя Азия и Белоруссия стали регионами, в которых к новым техникам обратились на рубеже 1960-1970-х.

В определенной степени на скорость «продвижения» западных новаций повлияла ментальность композиторов из национальных регионов, обусловленная «оттепельными» тенденциями. В закавказских республиках (особенно в Армении и Грузии) авангард не воспринимался как совершенно чуждое явление, поскольку культуры в значительной степени «смотрели в сторону» европейских традиций (возможно и по причине конфессиональной близости). На этом фоне в республиках Средней Азии в силу историко-конфессиональных причин с меньшей долей понимания могли воспринять внезапно хлынувшие европейские новшества.

Прораствание новых элементов музыкального мышления в республиках сдерживалось, а нередко и идеологически подавлялось. Одной из причин критики «национального авангарда» был известный эстетический догматизм, согласно которому авангард характеризовался как чуждая идеологическая система, ограниченная по своим художественно-выразительным возможностям. В числе серьезных упреков критики новых явлений была угроза разрушения национальных основ музыки.

В музыке национальных авторов, несмотря на позднее, по сравнению со столичными регионами, освоение западных техник, достаточно быстро сложились определенные черты их художественной трактовки. В первую очередь они мыслились как средство показа фантастических или отрицательных персонажей, находящихся в образном контрасте по отношению к положительным героям с их тональным или модальным освещением. Вместе с тем «границы» понимания новых композиционных приемов как многогранных средств художественной выразительности неуклонно расширялись.

Первые пробы композиторов-«смельчаков» стали иницилирующей точкой к расширению музыкально-языковой палитры отечественной музыки. Процесс

обогащения и адаптации авангардных техник на «национальной основе» привел в будущем к достижению новых качественных результатов. Двенадцатитоновая «инъекция» 1960-х годов вызвала широкий спектр технологических новаций в республиках в 1970-1980-е годы: сонорика, алеаторика, пуантилизм, новомодалность, электронная музыка.

Выразившееся в опытах 1960-х и начала 1970-х годов тяготение композиторов к западным системам мышления во многом характеризует их дальнейшее творчество как отражение постоянного поиска новых граней национальной музыкальной специфики. Первые пробы заложили постоянную основу модификаций авангардных техник и национальных традиций.

В некоторой степени двенадцатитоновость 1960-х годов в следующем десятилетии стала «уступать место» сонорности. Если организация ткани посредством двенадцати тонов была по-своему далека для большинства национальных культур, то средствами сонорики открывалась возможность передать колорит народного пения, терпкость многоголосной ткани, тембровую специфику народного инструментария.

В настоящее время идея сплетения авангардного и национального не утратила актуальности. Наибольшее предпочтение композиторы отдают сонорике. К последним сочинениям относятся «Шудон гур» («Игровая») Елены Анисимовой, «Четыре стихии» Эльмиры Галимовой, «Шокан ізі» («Дневник Чокана») Таскына Жармукамета, «Акбузат» Фаниля Ибрагимова, «Завтра была война» Ильи Демуцкого, «Отзвуки света» Айгерим Сеиловой, Четвертая симфония Рафаила Касимова.

Таким образом, национальные композиторы проявили большую изобретательность, «примеряя» западные техники к их собственному «почвенному ладу». Среди различного рода приемов можно выделить: использование определенной интервалики как знака национальной интонационности, выбор этно-тембровых сонорных красок, сегментирование ряда, постепенное формирование тематического авангардного материала, метрическую экстраполяцию за счет господства квадратных построений, «переплетение» двенадцатитоновости с тональностью или модалностью, определенные жанровые предпочтения и фактурные решения.

Список работ, опубликованных автором по теме диссертации

Публикации в изданиях, включенных в Перечень рецензируемых научных изданий, утвержденный Министерством науки и высшего образования Российской Федерации

(общий объем — 3,2 п. л.)

1. *Шатрашанова, М. В.* Арно Бабаджанян: «радикализмы» 1960-х годов / М. В. Шатрашанова // Музыкальная академия. — 2021. — № 4 (776). — С. 202–211. (0,8 п. л.)
2. *Шатрашанова, М. В.* Вокруг отечественных споров 60-х годов по поводу «бранного слова» в советской музыке / М. В. Шатрашанова // Музыка. Искусство, наука, практика. — Казань: КГК, 2020. — № 3 (31). — С. 22–32. (0,7 п. л.)
3. *Шатрашанова, М. В.* Назиб Жиганов между официальной идеологией и новой музыкой / М. В. Шатрашанова // Музыкальная академия. — 2021. — № 1. — С. 60–69. (0,6 п. л.)
4. *Шатрашанова, М. В.* О первых «додекафонных инициативах» казанских композиторов / М. В. Шатрашанова // Музыка. Искусство, наука, практика. — Казань: КГК, 2021. — № 3 (35). — С. 64–74. (0,7 п. л.)

Публикации в прочих изданиях:

5. *Шатрашанова, М. В.* Арно Бабаджанян середины 60-х годов: между твистом и додекафонией: тезисы доклада / М. В. Шатрашанова // Слово молодых ученых: актуальные вопросы искусствоведения: сборник статей по материалам XVIII Всероссийской научно-практической конференции аспирантов и студентов, 3–5 декабря 2018 года. — Саратов: Саратовская государственная консерватория им. Л. В. Собинова, 2018. — С. 285–286. (0,1 п. л.)
6. *Шатрашанова, М. В.* София Губайдулина: на пути к «авангарду» / М. В. Шатрашанова // Звуковые пространства Софии Губайдулиной: Губайдулинские чтения: материалы Международной научно-практической конференции, Казань, 24 октября 2018 года. — Казань, 2019. — С. 104–109. (0,3 п. л.)