

Искусствоведение и культурология

УДК – 787,61

Финкельштейн Ю.А.,

кандидат искусствоведения, доцент

Доцент

РГУ имени А.Н. Косыгина, Институт «Академия имени Маймонида»,

кафедра Музыковедения

Россия, г. Москва

Сушкова-Ирина Я.И.,

кандидат культурологии, директор

Профессор

РГУ имени А.Н. Косыгина, Институт «Академия имени Маймонида»,

кафедра Симфонического дирижирования и струнных инструментов

Россия, г. Москва

Белавина С.А.

Преподаватель

Сеть центров дополнительного

образования для детей Факультет.pro

Россия, г. Москва

**СОНАТА ДЛЯ ГИТАРЫ СОЛО ЛЕО БРАУЭРА КАК ОБРАЗЕЦ
ВОПЛОЩЕНИЯ ЭСТЕТИКИ ПОСТМОДЕРНА В ПРОИЗВЕДЕНИИ
КРУПНОЙ ФОРМЫ ДЛЯ ГИТАРЫ**

Аннотация: Статья посвящена Сонате для шестиструнной гитары кубинского композитора XX столетия Лео Брауэра. Цикл содержит новаторские черты, характерные для музыкальной культуры времени. В нем присутствуют аллюзии на стили композиторов прошлого в виде прямого цитирования или стилизации, что ставит перед исполнителем новые

художественные задачи. Произведение становится образцом воплощения интертекстуальности в музыкальном искусстве конца XX века.

Ключевые слова: *интертекстуальность, постмодерн, Брауэр, шестиструнная гитара, соната*

Abstract: *The article is devoted to the Sonata for six-string guitar by the Cuban composer of the XX century Leo Brouwer. The cycle contains innovative features characteristic of the musical culture of the time. It contains allusions to the styles of composers of the past in the form of quotation or stylization, which poses new artistic tasks for performer. The work becomes an example of the embodiment of intertextuality in the musical art of the end of the XX century.*

Keywords: *intertextuality, postmodern, Brouwer, six-string guitar, sonata*

Лео Брауэр (родился в 1939 году) является значительной фигурой в истории развития гитарного репертуара и исполнительства. Его наследие для классической гитары представляет собой огромный корпус произведений самобытного стиля. Будучи прекрасным исполнителем на этом инструменте, композитор сполна воплотил достоинства гитары в своем творчестве. Он относится к числу мастеров, которые поднимают гитару на новый уровень развития, обогатив художественные и технические средства выражения.

Вторая половина XX века — время, когда происходит смена эстетических парадигм, музыкальная культура характеризуется одновременным существованием контрастных явлений, сочетанием несочетаемого. Этот период ознаменован поиском композиторами новых индивидуальных концептуальных решений. Исследователи дают следующую характеристику этому процессу: «Особенность современного культурного пространства — в парадоксальном соединении несоединимого, в видимом хаосе индивидуальных направлений, практик и стилей, взаимообусловленность, динамика взаимодействий и

противодействий которых в конечном счете и формируют разомкнутую целостность, именуемую культурой конца XX — начала XXI веков» [1, с. 12].

Погружаясь в размышления о том, что все средства музыки исчерпаны, все новое уже придумано, использовано и переработано, пытаюсь прогнозировать будущее музыки, автор находится в поисках «нового сильнодействующего средства» [2, с. 353]. Одним из путей становится попытка найти уникальную форму музыкального произведения. Интерес к воплощению в музыке математических, визуальных концепций определяет направление творчества и выражается в возникновении оригинальных воплощений. Некоторые композиторы погружаются в опыты в области тембра, обнаружение новых звучностей и красок, на основе чего выстраивают свое собственное видение композиции.

Для времени характерны процессы сближения всех форм художественной культуры, смешения культурных слоев, переосмысление давно известных исторических явлений. Эта проблема была проанализирована У. Эко, показавшего, что вся современная культура эпохи постмодерна отказывается от практики инновации и возвращается к практике повторения. Возможность обращения ко всему прошлому опыту реализует себя в возникновении оригинальных концепций. Возобновление интереса к стилям ушедших эпох, осознание мастерства композиторов, ценности их идей вызывает к жизни нестандартные решения в области композиционных средств. Интертекстуальность осознается одной из ведущих категорий семиотической структуры искусства. С интерпретацией этого явления в музыке связаны понятия стилизации, эклектики, коллажа, полистилистики и тому подобные феномены, подразумевающие ассимиляцию стилевых моделей, слияния различных музыкальных элементов.

В произведениях появляются фрагменты внедрения «старых» стилей в виде цитирования или стилизации, осмысленные композиторами на новом витке исторического развития музыкальной культуры. «Во второй половине XX века

тотальная цитатность как особый тип художественного мышления обретает значение эстетической универсалии, одного из краеугольных оснований теории и практики интертекстуальности» [1, с. 111]. Для цитирования характерна изменчивость или неизменчивость музыкального материала первоисточника при сохранении авторского стиля композитора. Такие направления в музыке XX века, как необарокко, неоклассицизм, неоромантизм опираются на определенные черты, характеризующие данный стиль, но при цитировании композитор применяет эти идиомы в соответствии с собственными творческими установками. Известны эксперименты подобного рода в творчестве И. Стравинского, Э. Денисова, А. Шнитке, Р. Щедрина, Ф. Караева. Любая музыка в соответствии с эстетическими парадигмами постмодернизма рассматривается как интертекст (Ю. Кристева). Исследователи уточняют: «Текст, основанный на интертексте, существующий благодаря интертексту, — эта постструктуралистская идея была абсолютизирована постмодернизмом, возведшим понятие интертекстуальности в ранг концептуальной парадигмы художественного творчества» [1, с. 87]. В той или иной степени применение инотекста, воссоздание черт стилей композиторов прошлого становятся плодотворным ресурсом для авторов. Подобные явления получают свое воплощение и в произведениях для шестиструнной гитары.

Лео Брауэр также оказывается под влиянием современных ему тенденций. Он является одним из первых кубинских композиторов, обратившихся к средствам авангарда [см. об этом: 3, с. 403–410], использовавших алеаторику и эстетику минимализма. После периода, в который возникают его такие знаковые сочинения, как «Elogio de la Danza» (1964), «Кантикум» (1968), «Вечная спираль» (1971), «Парабола» (1973), музыкант возвращается к национальным истокам и мелодическому началу, стремится к чувственности и теплоте. К этому времени относятся серия из одиннадцати концертов для гитары с оркестром, Двойной концерт для гитары и скрипки с симфоническим оркестром, «El Decameron negro» (1981), «Preludios epigramaticos» (1981), «Ника» памяти Тору

Такемицу (1996) и другие произведения, среди которых — Соната для гитары соло.

Соната для гитары соло Лео Брауэра написана композитором в его зрелый период творчества в 1990 году и посвящена Джулиану Бриму (1933–2020). Этот выдающийся британский гитарист и лютнист сыграл значительную роль в популяризации классической гитары как концертного инструмента. Одной из своих задач он видел расширение репертуара для гитары, чему способствовали его творческие связи с современными композиторами, с которыми он работал плотно и настойчиво. Брим намеренно обращался к авторам старшего поколения национальной композиторской школы Англии, вполне оправданно рассчитывая как на их мастерство, так и на их авторитет. В репертуаре музыканта появились новые сочинения, написанные специально для него М. Арнолдом (Концерт для гитары с оркестром, Фантазия для гитары соло), Б. Бриттеном (Ноктюрн на тему песни Джона Доуленда), Л. Беркли (Концерт, Сонатина, Тема с вариациями), Х. В. Хенце и многими другими композиторами. Брим понимал, насколько важно вывести гитару из положения «аутсайдера», показать, что она способна решать сложные художественные задачи, говорить «самым современным музыкальным языком» [4, с. 75]. Поэтому он всегда был открыт для эксперимента, его не пугали ни жесткие созвучия, ни замысловатые конструкции сочинений композиторов XX века.

Соната Брауэра по праву является одним из значительных произведений для гитары XX столетия и входит в концертный репертуар известных музыкантов. Цикл включен в список обязательных или рекомендуемых произведений, исполняемых в программах престижных конкурсов. Он не только отличается эффективностью и виртуозностью, чем обуславливает высокие требования к исполнителю — загадки композитора в нем не менее важны, чем техника владения инструментом.

Пространство Первой части формируется из жанровых элементов, характеризующих привычную для стиля композитора стихию. После прамбулы

начинается трехчастная композиция, в центре которой располагается взволнованная музыка фанданго, обрамляемая спокойным и умиротворяющим эпизодом болеро. Причудливый музыкальный материал строится на экспозиции и сопоставлении контрастных жанров. На первый план выходят звукоокрасочные приемы — обильное использование флажолетов, типичная гитарная фактура. С этой точки зрения полотно достаточно статично, ему присущи ритуальность, медитативность, что позволяет причислить эту Сонату к образцам применения драматургии эпического типа. Многократные повторения одной и той же фразы с минимальным варьированием призваны гипнотизировать слушателя, погружая его в сон.

Завораживающее движение прерывается внедрением чужеродного материала почти в самом конце части. В коде звучит мелодия из Пасторальной симфонии Л. ван Бетховена (1770–1827), написанной в 1808 году. Этот момент, как правило, является одной из сложных художественных задач для исполнителя. Использование цитаты из симфонии немецкого композитора, представителя венской классической школы олицетворяет вторжение контрастирующего материала. Брауэр преподносит инотекст с авторской ремаркой: «Beethoven visita al Padre Soler», что дословно означает — «Бетховен посещает Падре Солера». Упоминание Брауэром личности испанского композитора Падре Солера (1729–1783) также направляет воображение слушателя к образу и творчеству этого музыканта, в свое время забытого на 200 лет и ставшего известным только в XX веке. Соната была практически основным жанром в его музыке. Из всех произведений Бетховена Брауэр выбирает пасторальную, легкую, созерцательную мелодию, способную быть наиболее гармонично «вписанной» в контекст музыкальной ткани его собственной Сонаты. Однако тема из Пасторальной симфонии Бетховена только по характеру близка музыке Первой части Сонаты Брауэра; по примененным выразительным средствам она представляет полный стилистический контраст.

Герои Первой части Сонаты, пришедшие из другого времени, — Бетховен и Солер — являются композиторами, которые посвятили большую часть своей работы жанру сонаты. В творчестве Бетховена соната достигла высочайшего расцвета. Они оба становятся музыкальными персонажами, которых Лео Брауэр «приглашает» освидетельствовать его собственную Сонату, в которой так мало сонатного в традиционном классико-романтическом понимании. С другой стороны, после проведения мелодии, написанной Бетховеном, вновь восстанавливаются прежние ритм и фактура. Звучит музыка преамбулы, постепенно растворяясь, как будто картина общения композиторов из далекого прошлого привиделась Брауэру во сне.

Творчество А.Н. Скрябина привлекает авторов, пишущих для гитары, вероятно, в силу фактурных свойств его произведений. Фигура Скрябина появляется в центре Второй части Сонаты, носящей название «*Sarabanda de Scriabin*». Краткий эпизод с авторской пометкой *Omaggio a Scriabin*, что дословно означает «дань уважения Скрябину», является фантазией Лео Брауэра на возможное воплощение черт жанра сарабанды в творчестве русского композитора, нетипичного для него.

Стремительный финал Сонаты «*La Toccata de Pasquini*» демонстрирует очередное обращение к жанру токкаты в гитарной музыке и ассоциации с творчеством Бернардо Пасквини (1637–1710), в музыке которого жанр встречается часто и олицетворяет атмосферу концертирующего барочного стиля. Появление образа художника символизирует введение мотива «кукушки» как аллюзии на Токкату композитора для клавесина, носящую одноименное название.

Внедрение аллюзий на уже существующие стили привносит в сочинение черты личности другого композитора, которая может проявляться и интерпретироваться по-разному. В любом случае — это игра, открывающая для автора многие возможности и в первую очередь: обнаружение в контрастном на

первый взгляд стиле музыканта, жившего и творящего много лет назад, общих черт и взгляда на искусство, композицию, предмет, образ.

Соната Лео Брауэра, в которой «лики» композиторов прошлого возникают как в виде прямого цитирования, так и «игры в стиль», становится одним из характерных образцов проявления черт постмодерна в конце XX столетия. Возможность обращаться к разным эпохам, составлять любопытные коллажи, игра стилями, многослойность смыслов являются типичными для музыки конца XX – начала XXI века.

В целом перед нами произведение, в котором важную роль играет программность. Каждая из частей Сонаты имеет название, и это обнаруживает ее близость к сюитности. Композитор создает в Сонате колышущуюся, вибрирующую музыкальную ткань, в основном лишенную ярких мелодических линий. Ее основными выразительными средствами становятся ритм, фактура и гармония. Это музыкальная метафора, символизирующая современное искусство как море разнообразных явлений. На этом фоне перед слушателем «проходят» фигуры художников из разных временных отрезков музыкальной культуры — Бетховена, Солера, Скрябина, Пасквини, что придает сочинению черты театральности. Что же объединяет их, зачем они здесь? Как можно заметить, Лео Брауэр приглашает в пространство своего сочинения мастеров, которые не применяли гитару в своем искусстве. Тем самым композитор демонстрирует широкие возможности инструмента, способного к воспроизведению музыкальной ткани любого стиля.

Список литературы:

1. Высоцкая, М., Григорьева, Г. Музыка XX века: от авангарда к постмодерну. — М.: Московская консерватория, 2011. — 440 с.
2. Губайдулина, С. О музыкальном материале, форме и времени // Композиторы о современной композиции: хрестоматия / Московская гос.

консерватория им. П.И. Чайковского; [ред.-сост.: Т.С. Кюрегян, В.С. Ценова]. — Москва: Московская консерватория, 2009. — С. 347–356.

3. Доценко, В.Р. История музыки латинской Америки XVI – XX веков: дисс.... доктора иск.: 17.00.02 / В.Р. Доценко. — Москва, 2014. — 601 с.

4. Финкельштейн, Ю.А. Этюды по истории гитарного искусства XX века. Часть II. Конспект лекций: Учебное пособие — М.: ФГБОУ ВО «РГУ им. А.Н. Косыгина», 2021. — 146 с.