

DOTSENKO Vladimir. MY BROUWER (NOTES OF THE PERFORMER). Creative work of Brouwer is in the context of the great number of genetic connections, parallels and associations presented. The author calls the composer a “Renaissance man”. Some features of performing in his works are analyzed.

Keywords: musical style, new guitar style, new ways of playing.

УДК 78.03:787.61“19”

Тимур ИВАННИКОВ

ЭВОЛЮЦИЯ ТВОРЧЕСТВА ЛЕО БРАУЭРА В КОНТЕКСТЕ ДИНАМИКИ ОБНОВЛЕНИЯ ГИТАРНОГО ИСКУССТВА XX ВЕКА

Динамика обновления гитарной музыки в XX веке – сложный процесс, движимый не только внутренними закономерностями, но и безусловно испытывающий воздействие контекста – иных областей творчества, смены общих для целой эпохи эстетических парадигм, небывалой пестроты стилевых направлений. Отражение нового в искусстве происходило в данной сфере не всегда синхронно аналогичным явлениям в других областях: чаще всего хронологические рамки не совпадали, раздвигались или смещались. Закономерности этого процесса генерировались и наслаивались в толще явлений прошлого задолго до переживаемого сейчас эволюционного пика. Поэтому обычная констатация нынешнего состояния гитарного искусства как эпохи расцвета, вершинных, кульминационных завоеваний, малоэффективна вне поиска данных закономерностей и возникающих в связи с ними аналогий. Творчество Лео Брауэра является едва ли не уникальной страницей в истории гитарной музыки, в которой отражается целый спектр тенденций современной эпохи. Цель данной статьи – прослеживание музыкально-эстетической общности явлений, движущих эволюцией творчества Лео Брауэра и общей динамикой обновления современного гитарного искусства.

Динамика обновления подчинена действию универсальных законов. Она отражает активность протекания отдельных фаз эволюции в зависимости от преобладания в них периодов устойчивого, стабиль-

ного сохранения традиции или, наоборот, периодов ее бурного опровержения, гарантирующего мощный инновационный всплеск. Подобную динамику можно усматривать в явлениях общекультурного масштаба и отдельно взятого музыкального произведения. Давно известны и научно обоснованы крупнейшие эстетико-стилевые сдвиги в искусстве, обнаружены высшие трехсотлетние ритмы музыкальной истории, исследованы многие пути жанровой эволюции. В самом общем смысле они объяснимы диалектикой изменяющегося и неизменного, традиционного и новаторского.

Динамика эволюции гитарного искусства связана с произошедшей в XX веке сменой эстетических парадигм. Коренное обновление затронуло не только содержание музыки, но и критерии ее общественного восприятия, психологию и ценностно-эстетические ориентиры слушателя. Последние десятилетия ушедшего века, в сравнении с его началом, обнаруживают «резкий перепад эстетических установок, слушательских навыков, представлений о музыкальной красоте и музыкальных ценностях» [4, с. 613], в результате чего «даже Новейшая музыка XX века постепенно входит в толщу музыкальной практики, становится эстетически приемлемой» [4, с. 612]. Это обстоятельство необычайно важно для гитарного искусства. То, что в начале века явно лежало за «пределами компетенции инструмента», в конце столетия стало нормой.

Генетически наследуя функциональный статус народно-бытового и камерно-лирического инструмента, гитарная музыка на протяжении нескольких столетий главным образом опиралась на первичные бытовые жанры, повсеместно закрепившиеся в профессиональном искусстве. Именно они, пропитывая недра вторичных жанровых слоев инструментальной музыки, являлись гарантом легкости ее восприятия. Поэтому гитарное музицирование, нацеленное на доступность слушателю, длительное время ориентировалось на продолжение существовавших музыкальных традиций, на удержание, сохранение достигнутого. Это обеспечивало гитаре безусловную востребованность и гарантированный успех в среде многочисленных почитателей.

Обновление данной сферы в значительной мере сдерживалось механизмом действия *традиционной музыкально-эстетической парадигмы*: чувственно-эмоциональное восприятие гитарной музыки, ее

позитивное эстетическое переживание, укорененное в общественном сознании, требовало совпадения или, по меньшей мере, уподобления тем законам красоты, которые воплощались классико-романтическими, а также более ранними – барочными и ренессансными языковыми нормами. Наряду с уже существующими и новыми гитарными переложениями музыки прошлого, они воплощали идею *художественного канона* своей эпохи, который благодаря современным концертным воспроизведениям продолжает жить в ином стилевом окружении, далеко за пределами времени собственного аутентичного бытования.

Амплуа лирического инструмента этому активно способствовало. В гитарных сочинениях XX века можно встретить огромное количество романтических ретроспекций: это многочисленные страницы испанской музыки (пьесы М. Льобета, Э. Пухоля; «Аранхуэс» Х. Родриго; Концерт М. Кастельнуово-Тедеско; «Колокола Альбы» Э. Сайнс де ла Масы; «Замки Испании» Ф. Морено-Торробы, «Мудейар» А. Абрила), произведения латиноамериканских композиторов («Собор», «Прощальное тремоло» А. Барриоса; «Вальсы» А. Лауро; «Танго-сюита» А. Пьяццоллы; «Милонга» Х. Кардосо; «День в ноябре» Л. Брауэра; «Вода и вино» А. Жизмонти), а также сочинения современных российских и украинских композиторов («Ашер-вальс» Н. Кошкина; «Порыв» А. Иванова-Крамского; «Липа вековая» С. Руднева; «Баллада для Елены прекрасной» В. Козлова; «По течению» А. Ольшанского; «Три миниатюры» Е. Милки; «Грустная баллада» А. Шевченко; «Испанский концерт» Н. Стецюна). В силу фактурных особенностей гитары и ее тембрового колорита, практически каждый гитарный композитор в своем творчестве хотя бы раз обращался к романтическим жанрам инструментального романса, баллады или элегии.

В отличие от многих других инструментальных областей, в гитарной музыке ориентация на *сохранение эстетико-художественного канона* соблюдалась наиболее последовательно. Тембр гитары прочно увязывался с тем хорошо известным слушателю музыкально-языковым арсеналом, который олицетворял красоту, стройность, эстетическую притягательность и понятность музыки, обеспечивая исполнителю неравнодушие аудитории.

Что же так радикально потрясло основы сольного гитарного концертирования, позволив этому искусству вторгаться в эпицентры

новейших художественных течений XX века? Как в условиях охранительных тенденций, укрепляющих традиции преемственности, гитарная музыка оказалась открытой взрывному характеру эволюции вслед за двумя большими волнами первого и второго авангарда? Почему данная область, по сути не являясь активной зоной профессиональных композиторских интересов, подверглась мощным всплескам современных творческих исканий? И наконец, каким образом творчество Лео Брауэра отразило динамику этого процесса?

Стремительные темпы обновления характеризуют ситуацию в искусстве XX столетия как критическую, по динамике новаторства не сопоставимую ни с одним из предшествующих периодов музыкальной истории. *Авангардная музыкально-эстетическая парадигма*, аккумулирующая «в себе излучения *всеобщих* тенденций современной музыки» [4, с. 615], в силу своей экстремальности не способна к длительному преобладанию. Она элитарна, по сути. В ее эстетическом ядре заложен сильный заряд опровержения традиции, разрыв не только с привычной жанровой системой музыки, но и с прежними основами музыкального языка, что предельно сужает радиус ее массового усвоения.

Для гитарной музыки этот путь гипериндивидуализма в творчестве был с самого начала крайне рискованным. Тому есть несколько причин. Во-первых, для профессионального композитора гитара не являлась инструментом, располагающим к трансляции принципиально новых, нигде ранее не апробированных музыкальных идей. Во-вторых, если музыку для инструмента писал гитарист-виртуоз (а зачастую так и происходило, как в случае с Брауэром), то будучи в одном лице и композитором, и исполнителем, он, прежде всего, был небезразличен к слушательскому резонансу. Поэтому когда в музыкальное искусство хлынула первая (1908–1925), а затем вторая (1946–1968) волна авангарда, и даже в период затишья между ними, музыка для гитары получала импульсы к развитию не из творческих потенциалов современных композиторов «первой величины», а из тех этнических регионов мира, где гитарное исполнительство было частью национальной культуры. Так в начале XX века, на фоне общего европейского спада интереса к инструменту, новые ветви динамики обновления этого искусства прорастали в Испании, а также отдаленных, чаще

всего, испано-язычных странах, с устоявшимися народно-бытовыми традициями гитарной игры.

В русле взаимодействия этнических и романтических традиций, окрашенных интонационным колоритом неевропейских культур, развивались латиноамериканские гитарные школы. Здесь немаловажную роль сыграли очень влиятельные процессы становления профессиональных композиторских школ, в мировом масштабе асинхронных европейским. Согласно европоцентристской позиции в искусстве, эти довольно молодые культуры воспринимались как отдаленные музыкальные провинции. Латиноамериканские виртуозы (А. Барриос, К. Густавино, А. Хинастера, А. Пьяццолла, Э. Фалю, Р. Лара, М. Торрес, К. Тирао, Х. Кардосо, Х. Морель, А. Диас, Т. Сантос, Э. Абреу, О. Касерес, А. Лауро) экстраполировали в мир уникальные музыкальные диалекты, а вместе с ними – и то новое, что рождает чувство сопричастности к чужому национальному опыту, к исторической памяти многих поколений, веками живших в окружении совершенно специфического, этнически замкнутого музыкального ландшафта. Для массового сознания это было подобно открытию новых музыкальных континентов.

Активно текущие обменные процессы межкультурных взаимодействий, составившие немаловажную часть динамики обновления искусства XX века, сказались на развитии гитарной музыки самым непосредственным образом. И напротив, гитарная музыка для неевропейских культур стала одной из самых эффективных линий трансляции национальной самобытности. В ней наряду с испанским фламенко звучала бразильская босса-нова, самба, шоро, парагвайские танцы, мексиканские уапанго, креольские мотивы с испанскими корнями, а также музыка афро-кубинских языческих культов («Бразильская сюита», «Мазурка-шоро», «Шоттиш-шоро» «Вальс-шоро», «Гавот-шоро», «Шоринья» Э. Вила-Лобоса, «Гармонии Америки», «Три парагвайских танца», «Шоро» А. Барриоса, «Южный концерт» для гитары с оркестром М. Понсе, «Характерный танец», «Tres Apuntos», «Duerme Negrito», «Tres danzas koncertantes» Л. Брауэра). Сплетались традиции народной американской гитары (пятиструнная чаранго в Эквадоре, Боливии, Аргентине; пятиструнная харанита в Мексике; кубинский трехструнный трес; четырехструнная венесуэльская куатро;

колумбийская типле; бразильская виолана) и шестиструнной новой испанской гитары, принятой в Европе. Вместе с тем, многие страницы латиноамериканской гитарной музыки не были лишены следов подражания европейскому барокко, классицизму или романтизму, часто декларируемого как прием стилизации («Бразильские бахианы», Концерт для гитары с оркестром Э. Вила-Лобоса, «Сюита в стиле Вайса», «Классическая соната», «Романтическая соната» М. Понсе). Это – дополнительное свидетельство неумолкающего в музыкальном наследии XX века диалога с культурами непосредственно предшествующими, а также далеко отстоящими во времени. В совокупности со сходными явлениями в европейском искусстве (неоромантизмом, неоклассицизмом, неофольклоризмом) гитарная музыка подключилась к общему пафосу *договаривания традиции* – одной из «важнейших констант в художественной культуре XX столетия» [2, с. 15], явно оппонирующей авангардной музыкально-эстетической парадигме.

Подобно тому, как гитарная музыка, развиваясь на фоне музыкально-языкового кризиса первой половины XX столетия, продолжала занимать всё новые этнические ниши, в творчестве Лео Брауэра углубление в архаические слои кубинского фольклора стало манифестом первого периода творчества (1955–1964). Данный период назван *«афро-кубинским»* и окрашен сильным увлечением композитора африканской культурой, ее языческими ритуалами и духовными церемониями. В интервью на одном из гитарных фестивалей композитор рассказывал: «Есть на Кубе одна музыка – ритуальная африканская музыка в чистом виде, такая, какой она была 800 лет назад. Если мы попробуем провести аналогии с Россией, то ее можно сравнить с культовыми, религиозными византийскими кантами. Великие композиторы, такие как Шостакович, брали оттуда целые куски (дословно). То же делали болгары и греки XX века. Я “брал”, разумеется, не из византийских кантов, которых не было на Кубе, а из религиозной африканской музыки, очень насыщенной, плотной и совершенно неизученной <...> Она практически никому не знакома. Ее передают как святыню <...> Сейчас же она играется, поется, но по традиции – всегда в узких компаниях и никогда – на радио, телевидении или на улице, только КАК КУЛЬТ, больше ни для чего» [5, с. 19]. Интерес Брауэра к неисследованным пластам африканской культуры сказался уже в пер-

вых серьёзных сочинениях: Колыбельной «Duerme Negrito» (1962), «Характерном танце» (1958), «Tres danzas koncertantes» (1958), «Tres Aruntos» (1959), «Etudies simples» (1960–1961) и других. Они сразу же принесли автору популярность и вошли в мировой гитарный репертуар и педагогическую литературу. Однако в дальнейшем, по мере роста профессиональной композиторской оснащённости, Брауэр во многом изменил оценку этих сочинений и многие из них решил попросту уничтожить.

Хронологически *«афро-кубинский»* период творчества Лео Брауэра совпал с периодом второй волны европейского авангарда, но, по сути, являлся традиционным для гитарной музыки откликом на первую. Таким образом, здесь наблюдается определенная диахронность явлений, логически проистекающих из единых законов эволюции музыкального мышления, но пока еще не синхронизированных во времени.

Итак, находясь в стадии своего становления, авангардная эстетическая парадигма отразилась на развитии гитарной музыки не столь глобально, как на искусстве в целом, а *косвенно*, можно сказать – «задела по касательной», фрагментом. Первая волна музыкального авангарда выхватила тот фрагмент, который не был связан напрямую с сольным гитарным исполнением (вспомним случаи использования гитары в оркестровых и камерных сочинениях композиторов нововенской школы). Ситуация изменилась гораздо позже, когда начало второй волны европейского авангарда совпало с окончанием Второй мировой войны, минувя затянувшийся рубеж глобальных общественно-политических событий, заставивших музыкальный авангард начинаться дважды. Феномен «прерванной эволюции», как свидетельство уникальности ритма культуры XX столетия, отразил очередной радикальный виток новаторства, повторный старт в изменившихся музыкально-исторических условиях, что в науке вызвало беспрецедентную характеристику музыки всего последующего периода как *новейшей*.

Ведущие ее представители (П. Булез, К. Штокхаузен, Л. Ноно, Я. Ксенакис, Дж. Крам, Дж. Кейдж, К. Пендеревский, А. Шнитке, Э. Денисов, С. Губайдулина) открыли *новый звук* (сонористика, алеаторика, сериальность, электронная, конкретная, стохастическая, спек-

тральная музыка) и *новую форму*, далекую от историко-типологических стандартов. Второй, еще более мощный по силе «сдвиг парадигмы» в сторону радикально-новаторских изменений в сферах эстетики и композиторских технологий, генерализовал идеи «взрывного» обновления на все сферы музыкального искусства.

Совокупная энергия новаторского в композиторском мышлении второй половины XX века была настолько грандиозной, что на этот раз действие авангардной эстетической парадигмы в гитарном искусстве ощутилось практически сразу, синхронно другим областям творчества. Это началось в непосредственной хронологической близости к «эпицентру столетия» (1950) – точке, которую К. Штокхаузен назвал «*часом X*», «определившим коренной поворот в эволюции музыкального искусства» [2, с. 17]. Вблизи от эпицентра новых авангардных сочинений европейских композиторов («Структуры» П. Булеза, «Контакты» К. Штокхаузена, «Ритмические этюды» О. Мессиаана) гитара оказалась вовлеченной в общее русло новейшей музыки на правах равноправной камерно-ансамблевой единицы: «Молоток без мастера» (1955), «Горизонты» (1969), «Отблеск» (1965) П. Булеза; «Камерная музыка 1958» для голоса, гитары и 8 инструментов, «Рецитал для четырех музыкантов», «El Cimarron» для баритона, флейты, гитары и ударных (1970), «Voices» (1973) Х. Хенце; «Genesis II: Canti Strumentata» op. 19 No. 2 (1962), «Muzyczka I» op. 22 (1967) Х. Гурецкого; «Песни из Китая» для тенора и гитары (1957) Б. Бриттена; Соната для гитары и флейты (1977) Э. Денисова; «Звон» для флейты, терц-гитары и лютни (1961) Т. Такемицу; «Серенада-трио» № 2 для арфы, гитары и мандолины (1962) Г. Петрасси; «Проливы Магеллана» (1961) для семи инструментов М. Фельдмана; «Концертациони» для гобоя и гитары (1965) Б. Бартолоцци; «Фрагменты из Архилохоса» (1966) Л. Фосса; «Подвижное, статичное» для гитары, голоса и фортепиано (1963) С. Буссотти; Концертный дуэт для клавесина и гитары (1964) С. Доджсона; «От камня к тернию» (1971), «Шотландские танцы» (1973), «Черные ангелы» для сопрано и гитары, «Деревенские скрипачи на свадьбе» (1973–74), «Шуточки и танцы из таверны» (1974) П. Максвела Дэвиса и другие.

Представители европейского и американского авангарда открыли для себя в гитарном звуке новые экспериментальные резервы: иска-

женные препарированием тембры звучаний, микротоновые спектры, электронный звук, новые исполнительские приемы. В этот период *гитара становится источником нового звука и принимает на себя функцию носителя его новой авангардной эстетики*. Гитара не только включается в состав камерно-инструментальных ансамблей, как наиболее продуктивной для эксперимента сферы, но и в оркестровые пьесы. Для развития сольного концертного исполнительства данный период не менее важен. Он отмечен значительным расширением оригинального репертуара: «Ноктюрнал» (1963) Б. Бриттена, Сонатина (1957) Л. Беркелея, считавшиеся в то время, несмотря на всю языковую сложность, лучшими гитарными произведениями века, а также «24 каприччио Гойи» (1961) М. Кастельнуово-Тедеско; Сюита «Компостелана» (1962) Ф. Момпу; «Tiento» (1957) М. Охана; «Tres piezas espanolas» (1954), «Sonata giocosa» (1960), «Invocation y danza» (1961) Х. Родриго; «Каватина» (1952) А. Тансмана¹.

Информация, полученная из каталогов современной гитарной музыки, говорит о стремительно растущей *глобализации творчества*: в период 1950–1960-х годов для гитары созданы более 500 произведений, в том числе около 20 концертов, более 100 сольных произведений; с 1960 по 1970 их общее количество возрастает до 1400 (более 40 концертов, 300 – для гитары-соло); с 1970 по 1980 общее число композиций – более 3000 (более 100 концертов и 800 сольных произведений). С 1980 по 1990 общий список насчитывает более 5000 произведений (около 200 концертов и 1500 сольных композиций). С 1990 по 2000 – уже свыше 8000 работ (более 300 концертов и 2000 сольных композиций). С 2000 по 2009 – более 7000 произведений (200 концертов и более 1500 сольных пьес). В этом смысле показательно сравнение: за предыдущие полвека для гитары было написано не более 400 произведений. Из них лишь 7 концертов и около 100 сольных пьес.

¹ В 1970-е годы этот список значительно пополняется серьезными произведениями профессиональных композиторов: два цикла Х. Хенце «Royal winter music» (1975–1976), посвященных Дж. Бриму; «Тема и вариации» (1970) Л. Беркелея; Соната ор. 47 А. Хинастеры; «Пять багательей» У. Уолтона; «Диаро: Омаджо Че Гевара» (1971) В. Кучеры; «Пасео» (1971) П. Фликера; «Канцона ди Нотте» (1971) Г. Рида; «Обрамление» (1972) Р. Хаубенштока-Рамати; «Фолиос» (1974) Т. Такемитцу; «Омаджо» (1972) Б. Бартолоцци.

Из написанных в период с 1950-х по 1970-е годы концертов для гитары с оркестром наиболее значимы и репертуарны: Концерт (1951) Э. Вила-Лобоса; «Фантазия для джентельмена» (1954) Х. Родриго; Концерт (1956) С. Доджсона; Концерт (1959), «Серенада» для гитары и струнных (1955) М. Арнольда; «Три графики» (1950–1956) М. Оханы; «Concierto madrigal» (1966), «Concierto Andaluz» (1967) Х. Родриго; «Concierto de Castilla» (1960) Ф. Морено-Торроба; «Concerto for guitar and small orchestra» (1974) Л. Беркелея; Концерт (1979) Д. Богдановича; Концерт (1970) Р. Беннета и др.

Статистика, показательная для общего укрепления *академических позиций гитары в современном искусстве*, вовсе не означает тотальной проявленности авангардной эстетики во всех без исключения сочинениях. Здесь надо учитывать *нелинейность* художественных процессов в искусстве XX века, их переплетенность и пестроту, а также влияние неакадемических областей творчества, где гитара сохраняет не менее значимые позиции. Важно то, что действие авангардной эстетической парадигмы во второй половине столетия некоторые гитарные композиторы ощутили непосредственно на себе: она становилась креативным ядром определенного, но, как правило, недолгого периода их творчества. Для Лео Брауэра, чей авангардный пыл разгорелся под влиянием экспериментов К. Штокхаузена, Х. Хенце и угас спустя полтора десятилетия (1964–1980), шаги навстречу новой музыкальной лексике (на которые многие гитарные композиторы того времени не решались) воплощались в использовании алеаторных форм и эстетики минимализма, импровизационной свободе игры текста и спонтанности композиционного становления, в сочетании жанровой специфики испанского фламенко с инновациями штокхаузеновской «момент-формы». В наследство сольному гитарному репертуару достались «Elogia de la danza» (1964), «Кантикум» (1968), «Вечная спираль» (1971), «Парабола» (1973), «Tarantos» (1977). Характерно, что внутри этого *«авангардного периода»* в творчестве Л. Брауэра назревал глубокий внутренний протест против аналитичности, структурированности мышления. Это происходило в 1970-е годы, но реально воплотилось несколько позже, когда своим творческим лозунгом композитор объявит стремление к чувственности, теплоте, усилению коммуникации со слушателем, возвращению

к национальным истокам. «С 1971 года я начал снова знакомиться со старыми универсальными законами музыки: цитатами, аллюзиями, аккордами, каденциями, хоралами Баха <...> Хватит блюза! Хватит Штокхаузена! С этим покончено! <...> Наследие Шенберга сильно повлияло на трансформацию языка – кода коммуникации <...> И через некий промежуток времени вы понимаете, что выражаться, создавать нужно на *многих, разных, других* языках...» [6, с. 16].

Так начался третий период композиторского творчества – **«нео-романтический»** (с 1980), ознаменованный глубоким переосмыслением всего накопленного опыта: «После тридцати лет атональности и алеаторики я чувствую, что пришло время расслабиться и насладиться музыкой сполна» [6, с. 15]. Композитор создал более десятка концертов для гитары с оркестром, Двойной концерт для гитары и скрипки с симфоническим оркестром; для гитары соло – «El Decameron negro» (1981), «Preludios epigramaticos» (1981), «Estudios simples (Vol.2)» (1983), «Paisaje cubano concampanas» (1986), «Retrats Catalans» (1983), Соната для гитары соло (1990), «Ника» Памяти Тору Такемицу (1996) и другие.

Этот частный случай смены парадигмы в творчестве одного из самых известных композиторов-гитаристов показателен в двух аспектах: во-первых, аналогичные явления происходили у целой генерации творцов современной музыки и тем самым приобрели всеобщий характер, во-вторых, подобные сдвиги начались в радиусе конца 1960-х годов и набирают силу вплоть до наших дней: «Мы переживаем очевидный факт: *новые музыкально-эстетические парадигмы распространяются и укрепляются в общественном сознании*. Но это означает лишь то, что происходят какие-то коренные перемены не только в содержании музыкального творчества, но в критериях музыкальной красоты и ценности, в психологии восприятия, в самой человеческой психологии, в самом человеке. Музыка лишь зеркало, которое показывает нам эту эволюцию на своем невербальном, звуко-чувственном языке» [4, с. 613]. В гитарном искусстве «сдвиг парадигмы» не ощущался настолько радикально, как в музыкальном искусстве в целом, в силу упоминавшихся ранее охранительных тенденций, направленных на удержание традиции. И все же он был очевиден в последней трети XX века и во многом синхронен другим сферам музыкального

искусства, шире – всей культуре данного периода. Он получил название *постмодернизм*.

Перебрасывая грандиозную арку от начала XX века к его завершению, «постмодернизм пришел как *антиавангард*, воскрешая многие забытые черты прежней музыки. После абстрактного языка музыкального авангарда, культивирующего сложнейшие структурные шифры, такой поворот тоже был воспринят как дерзкий вызов, брошенный новым композиторским поколением. Терминами “новая простота”, “неоромантизм” ... и т. п. было зафиксировано это неожиданное слуховое ощущение» [2, с.19].

Постмодернизм воплощал некий собирательный звуковой образ уходящего тысячелетия диффузией стилей и смешением художественных языков. Авангардистской установке на новизну было противопоставлено стремление включить в современное искусство весь опыт мировой культуры. Постмодерн знаменовал поворот к традициям прошлого, ближайшего и самого отдаленного, и отражал «стремление культуры заново пережить собственную историю» [1, с. 487].

Брауэровское стремление «выражаться на *многих, разных, других* языках» в «неоромантический» период творчества совпало с эстетикой искусства постмодерна, нацеленного на прямой контакт произведения с массовым восприятием, что несло в себе стимул изъясняться понятным языком, вобрать в собственный опыт все культурное наследие, лишить его четких временных границ, перемешать между собой и позиционировать как авторский, культурный эксперимент, рассчитанный на отклик широкой аудитории.

Постмодернистская ситуация в искусстве является переходной, в ней наблюдается «специфическое проявление парадигматических черт в смене художественных приоритетов, где явно угадываются обобщающие и завершающие моменты рубежного периода» [3, с. 52]. Это – своеобразная форма мироощущения переходной эпохи в ее парадоксальном, на первый взгляд, диалоге с прошлым. На самом деле такой диалог – абсолютно закономерен. Как всегда, переходные периоды в искусстве характеризуются распадом целостности, что дает о себе знать потребностью в реставрации старых, архаичных исторических слоев, порождая некий возврат назад, к процессам, которые происходили в культуре ранее. В свое время их окончательно

ная завершенность была очевидной, но возникает очередной «перелом», и веер забытых культурно-исторических явлений неожиданно раскрывается в настоящем. Происходит это по следующей причине: оцененные как «прошлые», культурные формы входят в неожиданное соприкосновение, в результате которого рождается иная реальность, создающая альтернативу той реальности, которая почти разрушена у всех на глазах. *Постмодерн отражает наступающую, глобальную смену эстетических парадигм*, когда идет вызревание новой целостности, нового порядка, нового тысячелетия. Это своего рода «режим отдыха», энтропии культуры, «уставшей» от экстремизма и тоталитаризма любого рода, что вполне естественно для смены фаз взрывного, стремительного обновления и идущего следом периода стабилизации, торможения, необходимого для нормализации новых традиций. Это – *эпоха смены парадигмы, время завершения очередного тысячелетнего цикла развития*, когда «под занавес XX века Культура проваливается в собственные недра» [2, с. 20]. Стоит ли комментировать тот факт, что эстетика постмодернизма оказалась для гитарного искусства областью «повышенного комфорта»? Или многочисленные факты обращения композиторов к инструменту в последние десятилетия, совпавшие к тому же с новым пиком «золотого века гитары»? В творчестве Лео Брауэра наиболее известными сочинениями эпохи постмодерна являются концерты для гитары с оркестром: «Элегический концерт» (1986), «Торонто концерт» (1987), «Concierto No. 7 “La Habana”» (1998), «Concierto No. 8 “Cantata de Peruja”» (1999), «Concierto No. 9 «de Benicassim»» (2002), а также ряд его произведений для гитары-соло: «El Decameron negro» (1981), Соната (1990), «Ника» (1996), «An idea» (1999), «Nuevos Estudios Sencillos» (2003), «Omaggio a Prokofiev» (2004)². Симптоматично, что на этот раз, в своем третьем периоде творчества, искания Лео Брауэра слились в унисон с новейшими тенденциями музыки рубежа тысячелетий.

² Из списка значительных произведений, написанных для гитары в 1980-2000-е, укажем «Koyunbaba» (1985), Концерт № 5 (1987), «Sindbad, ein Märchen für Gitarre solo» (1991), Концерт № 11 «Cuentos de Atlantida» (1996), «Preludes & fugues» № 1-6 (2000-2004) К. Доменикони; «Concierto Mudejar» (1985) А. Абрила; «Ode an eine Aolscharfe» (1986) Х. Хензе; «Concierto para una fiesta» (1982) Х. Родриго; «Sequenza XI» (1984) Л. Берно; «Composition for guitar» (1984) М. Баббита; «Changes» (1983), «Shard» (1997) Э. Картера; «В сумерках» (1987) Т. Такемицу; Соната (1981) Э. Денисова; цикл

Современное гитарное искусство – отнюдь не изолированная, а напротив, достаточно восприимчивая система, позволяющая довольно пестрой картине новаторских процессов самопроявляться на фоне доминирующей в этом искусстве традиционной эстетической парадигмы творчества. Сила традиций в гитарной музыке необычайно высока. Поэтому масштаб новаторских явлений, их время, периодичность, музыкальный хронотоп, лишены в ней тех качеств грандиозности предыкта, которым отмечены многие другие области инструментального исполнительства. Здесь ситуация иная. Метафорически она вполне согласуется с приставкой «пост-»: то, что идет вслед, *наследует*, длит новое, успевшее стать привычным, без риска быть отторгнутым слушателем.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Катунян М. И. Минимализм и репетитивная техника / М. И. Катунян // *Теория современной композиции: Учебное пособие*. – М. : Музыка, 2005. – С. 465–488.
2. Соколов А. С. Музыкальная хронология XX века / А. С. Соколов // *Теория современной композиции: Учебное пособие*. – М. : Музыка, 2005. – С. 14–22.
3. Судас Л. Г. Постмодернизм [Электронный ресурс] / Л. Г. Судас. – Режим доступа: <http://www.chem.msu.su/rus/teaching/sociology/postmodern.html>.
4. *Теория современной композиции: Учебное пособие* / [отв. ред. В. С. Ценова]. – М. : Музыка, 2005. – 624 с.
5. Ульянов Н. А. Интервью с Лео Брауэром / Н. А. Ульянов // *Гитаристъ*. – 2002. – № 1. – С. 18–20.
6. Cooper C. *Leo Brouwer and the New-romantism* / C. Cooper // *Classical guitar*. – London, 1985. – Vol.3. – № 10. – P. 13–17.

ИВАННИКОВ Тимур. ЭВОЛЮЦИЯ ТВОРЧЕСТВА ЛЕО БРАУЭРА В КОНТЕКСТЕ ДИНАМИКИ ОБНОВЛЕНИЯ ГИТАРНОГО ИСКУССТВА XX ВЕКА. Гитарная музыка Лео Брауэра рассматривается во взаимодействии с общей динамикой обновления искусства XX века. В смене

«Игрушки принца» (1980), Соната (2001), Концерт «Мегарон» (2006) Н. Кошкина; «24 прелюдии и фуги» (1985-1990) И. Рехина; «Chaconne» (1988) и «American landscapes» (1989) Л. Фосса; Соната (1999), «Concerto Origens» (2001) С. Ассад; Концерт (1991) Э. Денисова; «Итальянский концерт» (1998), «Sonata del Guadalquivir» (2004), «Sonata di Lagonegro» (2008), «Sonata Mediterranea» (2004), «Concerto-serenata» (2006) А. Жилардино; «Ex ovo» (2001) Д. Богдановича; «Fratres» (2002) А. Пярта и другие.

индивидуально-стилевых ориентиров прослеживаются аналоги музыкально-эстетических явлений, возникших вследствие развития магистральных тенденций современной музыки.

Ключевые слова: гитара, динамика обновления, музыкально-эстетическая парадигма

ІВАННИКОВ Тимур. ЕВОЛЮЦІЯ ТВОРЧОСТІ ЛЕО БРАУЕРА У КОНТЕКСТІ ДИНАМІКИ ОНОВЛЕННЯ ГІТАРНОГО МИСТЕЦТВА ХХ СТОЛІТТЯ. Гітарна музика Лео Брауера розглядається у взаємодії із загальною динамікою оновлення мистецтва ХХ століття. У зміні індивідуально-стильових орієнтирів простежуються аналоги музично-естетичних явищ, що виникли внаслідок розвитку магистральних тенденцій сучасної музики.

Ключові слова: гитара, динаміка оновлення, музично-естетична парадигма.

IVANNIKOV Timur. EVOLUTION OF LEO BROUWER'S CREATIVE WORK IN THE CONTEXT OF THE DYNAMICS OF RENEWAL OF GUITAR ART OF THE TWENTIETH CENTURY. Guitar music by Leo Brouwer is considered in conjunction with the overall dynamics of renewal of art of the twentieth century. Analogies of musical aesthetic phenomena arising in changing individual-stylistic orientations due to the development of major trends in contemporary music.

Keywords: guitar, dynamic of renewal, music-aesthetic paradigm

УДК 78.01:[78.071.1:787.61]

Егор СТУДИНОВ

ГИТАРИЗМ И ЛЕО БРАУЭР

Наследие крупнейших композиторов таких как, например, И. С. Бах или Ф. Шопен изучается поколениями историков (баховедов, шопенистов), проводятся тематические и монографические симпозиумы, чтения и т. п. Прочие виды инструментальной музыки, включая гитарное искусство, имеющее многовековую историю и почти всемирную географию, тоже не лишены ярких, самобытных явлений, заслуживающих пристального внимания¹. В связи с ростом

¹ Историческое музыковедение по факту малого внимания к гитарному искусству