

**МАКИ.** Стаття присвячена вивченню історії балалайкового виконання як складової народно-інструментального академічного мистецтва в Харкові. Визначена роль знакових постатей М. Ткачова і В. Заболотного. Виявлено жанрово-стилістичні особливості Концерту для балалайки П. Гайдамаки, музичної драматургії циклу і виконавської редакції.

**Ключові слова:** концерт, балалайка, виконавська редакція, українська інтонація, каденція.

**KOSTOGRYZ S. VICTOR ZABOLOTNY – INTERPRETER FIRST UKRAINIAN CONCERT FOR BALALAIKA OF P. GAYDAMAKA.** The article is devoted to studying the history of performing as part balalaika folk instrumental academic art in Kharkov. The role of iconic figures and N. Tkachev V. Zabolotnyu. Identified genre and stylistic features of musical dramatists cycle and performance edition of the Concerto for balalaika P. Gaydamaka.

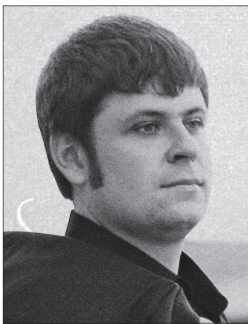
**Key words:** concert, balalaika, performing edition, Ukrainian intonation, cadence.

УДК : 78.03 : 78.071.1

*Андрей Брагин*

## **ИСТОРИЧЕСКАЯ СМЕНА ПАРАДИГМЫ КОМПОЗИТОРСКОГО МЫШЛЕНИЯ**

**(на примере современного репертуара для гитарного квартета)**



*Брагин Андрей Сергеевич – аспирант, преподаватель по классу классической гитары в Харьковской хоровой школе (2011). В 2006 г. окончил Донецкое музыкальное училище (класс гитары участника ансамбля «Мелодия» Пыпенко Н. М.); в 2011 г. – магистратуру Харьковского национального университета искусств им. И. П. Котляревского (класс профессора, заслуженного артиста Украины Доценко В. И.).*

*Тема кандидатской диссертации «Гитарный квартет как феномен исполнительской культуры» – науч. рук. д-р искусствоведения (Л. В. Шаповалова).*

С 2008 г. вместе с студентами-единомышленниками основал «Харьковский гитарный квартет».

*Сфера научных интересов: гитара в контексте современного искусства.*

Музыка стремится стать потоком.

*Владимир Мартынов*

Так исторически сложилось, что классическая гитара очень сильно отставала в развитии от остальных инструментов академической музыки, что продолжалось вплоть до XX века. В XX веке благодаря плеяде современных композиторов (Л. Брауэр, А. Хинастера, Р. Диенс, Н. Кошкин) произошел «взрыв» (Дж. Шнайнед) в гитарном исполнительском и композиторском искусстве. И тем не менее, вопрос о том, как сегодня гитарное общество постсекулярного пространства реагирует на *новейшее композиторское искусство*, остается открытым. Многие гитаристы при исполнении современной музыки сталкиваются с проблемами, как сыграть то или иное место, которое, по их мнению, непонятно или неудобно написано?

Одной из важнейших причин слабой восприимчивости современной гитарной музыки у публики является проблема национальных институтов и исполнительских кадров (в системе «училище-вуз»). Даже в профессиональных заведениях, связанных с исполнительским искусством, изучение современного репертуара завершается началом XX века. Социум не воспринимает современное искусство просто потому, что не принимает его всерьез – к этому его не подготовили. (Порой у людей звучание современных опусов вызывает смех и полное отвращение). Таким образом, **актуальность** предложенной темы обусловлена: *отсутствием* современных новейших методик и специализированной литературы касательно исполнительства на классической шестиструнной гитаре; *влиянием* на содержание репертуара гитарных ансамблей, которые бы учитывали новейшие разработки в композиционном изложении (фактура, регистр, тембр, современные нотационные системы).

**Цель** предлагаемой статьи – обосновать историческую смену парадигмы композиторского мышления, наблюдаемую в области гитарного исполнительства конца XX – начала XXI веков.

Что же произошло с мышлением современных композиторов? Эта проблема содержит как *внешние*, так и *внутренние социокультурные предпосылки их возникновения*.

Внешняя социокультурная причина смены парадигмы композиторского мышления – это неожиданный исторический переход с *научно-технической эпохи* на *информационную эпоху*, который наблюдается с начала 90-х годов XX вв. и до конца еще не сложился. Теперь музыка как способ мышления, смысловая модель мира переходит на новую ступень эволюции – она перестаёт быть *событием*. С появлением звукозаписывающих устройств, микрофонов и различного электро-аудио музыкального оборудования роль композитора занимает иное, нежели ранее место, а именно: композитор выступает в роли *наблюдателя*. Из этого следует, что музицирующему человеку, не имеющему музыкального образования (порой не знающему даже нотной грамоты), доступно записать хитовую пластинку или диск. И продукт, который получится, может оказаться не хуже, чем у профессиональных исполнителей (музыканты андеграунда, рок-музыканты и другие творческие индивиды).

Сменилась картина мира; и это в первую очередь социокультурный феномен, который мы все можем наблюдать сегодня. Именно в музыке этот переход более очевиден, чем в других социальных сферах жизнедеятельности человека. В целом смысл одной из важнейших социокультурных проблем заключается в том, что современному музыканту (как композитору, так и исполнителю) необходимо синтезировать формы деятельности и коммуникации, учитывая современные потребности человека и клише культурных масс. Именно поэтому композитор вынужден отказаться от роли режиссера своего сочинения и стать медиатором между исполнителем и аудиторией.

*Внутренние социокультурные предпосылки* связаны с *homo musicus* в коммуникативной системе ценностей центральным является установка на исполнителя. Взаимодействие между субъектами обеспечивается на основе универсального семиотического устройства, каким является *музыкальный язык/речь* (*залог создания стиля мышления*). Это своего рода медиатор, посредством которого соединяются эмоции, мысли и переживания композитора и интерпретатора.

Возникновение джаза и рока привело к фундаментальному изменению музыкальной картины мира. Композиторская музыка лишилась монополии на владение музыкальной истиной и теперь вынуждена делить право на эту истину с целым рядом других музыкальных направлений и систем. Это не могло не затронуть современную гитарную музыку, «взрыв» которой произошёл, в конце 70-х – начале 80-х годов XX века и продолжается до сих пор. Нотный текст начинает обретать все более и более «подсобное» (формальное) значение, а порой становится просто нежелателен.

Пример 1

**Фрагмент части произведения Р. Камерона-Вульфа  
«Кантаты для гитарного квартета, виолончели и голоса»**

The image shows a handwritten musical score for a guitar quartet, cello, and voice. It consists of five staves. The top staff is for the voice, with the lyrics "I believe me." written below it. The second staff is for the cello, with the instruction "play two extremely high notes together, which have a dissonant relationship / glissando every few seconds" written below it. The third and fourth staves are for two guitars, with the instruction "erratic ultra-high notes played just in front of and also behind the bridge / pp ↔ mp" written below them. A horizontal line with arrows at both ends spans across the cello and guitar staves, labeled "15''".

Конечным продуктом музыки становится собственно звук. Из этого следует, что музыка перестала быть тем, чем она являлась, начиная с эпохи барокко: она перестала быть искусством выражения и изложения.

Каковы принципы работы со звуком как с новой материей? В. Мартынов отвечает на этот вопрос так: «...звук следует восстановить в своих правах, а не использовать для выражения чувств или идей порядка. Среди тех действий, результат которых нельзя предвидеть, полезны действия, происходящие из случайных операций. Од-

нако более существенно, что произведение, сочиненное посредством случайных операций, как мне сейчас кажется, это такое, в котором то, что мы делаем, неопределенно в исполнительском смысле. В таком случае мы можем только работать, и как бы мы ни старались, в результате никогда не получится то, что было заранее задумано» [3]. Яркий пример этому дает исполнение Мискеланским гитарным квартетом произведения композитора М. Jh. Elia «*STAUBZUCKER*» [5] или гениальное переложение струнного квартета Филипа Гласа «Мисима», которое создал Дублинский гитарный квартет [6].

Многие композиторы XXI века, опираясь на традиции джазовой, роковой, электронной музыки, а также восточной музыки (в особенности китайской и индийской) приходят к полной свободе музицирования – *импровизации*. Так, Джон Кейдж декларирует: «*Я оперирую случайным: это помогает мне пребывать в состоянии медитации, а также избегать субъективизма в моих пристрастиях и антипатиях*» [2].

Элементы импровизационности в академической музыке использовались еще в начале XX века, а в гитарной академической музыке появляются только с 80-х годов. Первые отголоски свободной импровизационной игры в гитарном квартете мы встречаем у Л. Брауэра в произведении «Кубинский пейзаж с дождём». В кульминации произведения, где у всех четверых исполнителей звучит приём «пиццикато Бартока», исполняемый в виде звукошумовых паттернов (относительно ритма в полном хаотическом порядке). Однако время исполнения этих паттернов ограничено самим композитором (играть не менее 20–25 секунд) (Пример 2).

Здесь прослеживается синтез композиторского и исполнительского мышления, когда композитор выступает в роли *инструкции* к исполнению своей модели, а исполнитель – в роли художника, работающего по инструкции. Эта закономерность прослеживается в современном гитарном ансамблевом искусстве. Сегодня ни одна современная гитарная партитура не выходит без аннотационного приложения, где композитор даёт четкие инструкции, как исполнять его музыку. При этом композиторы дают частичную или полную свободу действий исполнителю (Пример 3).

Фрагмент произведения Л. Брауэра  
«Кубинский пейзаж с дождём»

The image shows a musical score for guitar, divided into two systems. The first system is marked with a 'G' in a box and 'Agitato'. It includes the instruction 'Bartok pizz., irregolare' and a duration of '20"-25"'. The second system is marked with a 'II' in a box and 'Bartok pizz. a nat.', with a 'rall.' instruction and a duration of '3"-5"'. The score consists of four staves. The first staff has a dynamic marking of 'f'. The second and third staves have 'mf' and 'mp' markings, with 'rallentando' written below them. The fourth staff has 'pp' at the end. There are also some handwritten-style annotations like 'rallentando' and 'p' on the staves.

Здесь прослеживается синтез композиторского и исполнительского мышления, когда композитор выступает в роли *инструкции* к исполнению своей модели, а исполнитель – в роли художника, работающего по инструкции. Эта закономерность прослеживается в современном гитарном ансамблевом искусстве. Сегодня ни одна современная гитарная партитура не выходит без аннотационного приложения, где композитор даёт четкие инструкции, как исполнять его музыку. При этом композиторы дают частичную или полную свободу действий исполнителю (Пример 3).

Приведём фрагмент аннотационного листа партитуры *Orbits*: «Заранее нужно выбрать лидера среди четырех исполнителей. Начиная с первой страницы, каждый исполнитель должен выбрать стартовый мотив (паттерн<sup>1</sup>). Все исполнители начинают одновременно, каждый с выбранным им паттерном. Каждый исполнитель может свободно выбрать свой темп и варьировать его по желанию в любое время. Исполнитель может сменить мотив в любое время, но

<sup>1</sup> *Паттерн* (англ. pattern – модель, шаблон) – мелодический оборот, ритмическая фигура, аккордовый комплекс, фактурная формула и т. п. Употребляется как строительный материал в развертывании и динамизации музыкальной формы в *джазе* и авангардной современной музыке. В электронной музыке – готовый ритмический рисунок для ударных инструментов.

только на соседний с текущим мотивом, двигаясь по окружности (*по* и *против* часовой стрелке). Поочередно, на страницах 1 и 3, исполнитель может перейти через центр круга. На любой странице исполнитель может взять паузу в любое время». Из приведенного текста аннотации четко прослеживается смена парадигмы композиторского мышления: она заключается в том, что исполнитель выступает в роли художника, частично становясь композитором, а композитор, поскольку он сам является лишь инструкцией к исполнению своего сочинения, выступая в роли медиатора между *musica mundana* и исполнителем. Почему инструкцией? Потому что выбор и порядок исполнения паттернов предоставлен исполнителю именно здесь; и проявляется художественное вмешательство в произведение, а композитор лишь инструктирует его определенной информацией. (Например, он должен двигаться по окружности по часовой стрелке и против неё, и каким образом он должен перейти на следующую страницу партитуры). Этот приём «накладывания мотивов» одного на другой, скорее всего, был заимствован автором из электронной музыки. Он же широко применяется в авангардном джазе многими музыкантами с помощью процессора (Loop Station), который имеет встроенную память, и во время исполнения музыки исполнитель может прописывать неограниченное множество паттернов и накладывать их друг на друга. В академической авангардной музыке данный приём первым применил К. Штокхаузен.

**ВЫВОДЫ.** Если обратить внимание на современное общество сегодня, то следует признать, что смена эпох с научно-технической на информационную уже произошла. На представленном выше аналитическом материале мы наблюдали смену парадигмы как композиторского, так и исполнительского мышления.

С появлением жестких дисков, которые могут хранить терабайты данных, знания стали носить прикладной характер и не являются достоянием культуры. Сейчас маломальскому необразованному музыкальному дилетанту, порой не знающему даже музыкальной грамоты, доступна музыкальная слава и признание. И именно поэтому роль композитора как главенствующей фигуры в музыке утрачена. Эта мысль достаточно отчетливо видна в новейших произведениях для гитарного квартета, особенно в творчестве современных амери-

канских композиторов: Ричард Камерон-Вульф, Райан Магуаер, Даниэль Кесснер, Аллан Брингс.

Пример 3

### Фрагмент произведения композитора R. Maguire «Orbits»

play moments continuously. use the centers sparingly. follow the leader.

8va

3

harmonic

6c

sul pmt.

f > p



На первом месте для композитора предстает *человек как пользователь*. Американец Джон Зорн говорит о своём творчестве так: «Мне кажется, что мир прекрасен, и я действительно люблю людей. Люди – это и есть весь мир для меня. Музыка для меня – это люди» [5]. С появлением таких музыкальных направлений, как джаз и рок-музыка, неидиоматическая импровизация, авангардный джаз, неофолкlor современные композиторы вынуждены соотносить своё творчество с иными устоявшимися в обществе нормами музыкальной коммуникации. Сегодня можно полностью согласиться с утверждением В. Мартынова «время композиторов прошло». Хотя это не означает, что тот музыкальный продукт, который появляется, имеет право на существование.

2) Благодаря проведённому исследованию выявлены параметры трансформации парадигмы композиторского мышления:

- на уровне *языковой модели* – это: нотация, тембр, звук, шум, имитации, паттерны;
- на уровне *восприятия*: исполнитель-творец занимает первую позицию, композитор становится медиумом между ним и публикой.

### **СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ**

1. Агафонов А. Ю. *Человек как смысловая модель мира* / Ю. А. Агафонов. — М., 2000. — 170 с.
2. Григоренко Е. *Джон Кейдж. Творчество* / Е. Григоренко. — К. : Муз. Україна, 2012. — 226 с.
3. Мартынов В. И. *Конец времени композиторов* / В. И. Мартынов. — М. : Русский путь, 2002. — 296 с.
4. Манулкина О. Б. *От Айвза до Адамса: американская музыка XX века* / О. Б. Манулкина. — СПб. : Ивана Лимбаха, 2010. — 784 с.
5. <http://www.youtube.com/watch?v=-Q3arH4ggI4>.
6. <http://www.youtube.com/watch?v=iFc40M1g8kA>.

**БРАГИН А. ИСТОРИЧЕСКАЯ СМЕНА ПАРАДИГМЫ КОМПОЗИТОРСКОГО МЫШЛЕНИЯ (на примере современного репертуара для гитарного квартета).** В статье рассмотрены внешние и внутренние социокультурные предпосылки смены парадигмы современного композиторского

мышления в области гитарного исполнительства конца XX – начала XXI ст. На примере произведений Л. Брауэра, Р. Камерона Вульфа, Р. Магуаера для гитарного квартета выявлены содержательные аспекты взаимодействия композиторского и исполнительного мышления, понимания законов новейшей музыкальной речи.

**Ключевые слова:** новейшее искусство композиции, гитарный квартет, парадигма, композиторское мышление.

**БРАГІН А. ІСТОРИЧНА ЗМІНА ПАРАДИГМИ КОМПОЗИТОРСЬКОГО МИСЛЕННЯ (на прикладі сучасного репертуару для гітарного квартету).** У статті розглянуто зовнішні та внутрішні соціокультурні передумови виникнення зміни композиторського мислення в галузі гітарного виконавства кінця XX – початку XXI ст. на прикладі творів Л. Брауера, Р. Камерона Вульфа, Р. Магуайєра. На прикладі сучасного репертуару для гітарного квартету виявлені змістовні аспекти взаємодії композиторської та виконавського мислення, розуміння законів новітньої музичної мови.

**Ключові слова:** новітнє мистецтво композиції, гітарний квартет, парадигма, композиторське мислення.

**BRAGIN A. HISTORICAL PARADIGM SHIFT OF COMPOSER'S THINKING ON THE EXAMPLE OF MODERN REPERTOIRE FOR THE GUITAR QUARTET.** The article is devoted to sociocultural prerequisites of paradigm shift in the field of guitar composer's thinking of the late XX – early XIX centuries. The author reveals some aspects of interaction between composer and performer on the example of L. Brower's, R. Cameron Wolfe's, R. Maguire's creations. The author also pays attention to the changes of thinking function and understanding regularities of the newest music.

**Key words:** contemporary art of composition, guitar quartet, paradigm, compositional mindset.