

Автор статьи – Панова Анна – аспиранта 2 года обучения ФГБОУ ВО «Российская академия музыки имени Гнесиных».

Научный руководитель – Алеев Виталий Владимирович – кандидат искусствоведения, профессор, заведующий кафедрой педагогики и методики ФГБОУ ВО «Российская академия музыки имени Гнесиных».

Панова Анна

«СТИЛИСТИЧЕСКИЕ КЛЮЧИ» ТВОРЧЕСТВА В. НИКОЛАЕВА

Яркий представитель современного музыкального искусства композитор Владимир Николаев в своем творчестве последовательно воплощает различные эксперименты, диктуемые новыми тенденциями постмодернистской культуры. Музыкальная деятельность автора, ориентированная в определенные периоды творчества на отличные друг от друга стилевые направления, включает приемы не только академической музыки, но и электронной, рок-, киномузыки, фольклорной традиции и в некоторой степени джаза.

Обширный круг музыкальных жанров, к которым обращается композитор, охватывает камерно-инструментальные, симфонические, электроакустические произведения, музыкально-театральные композиции, киномузыку.

Жанрово-стилевое многообразие композиторского творчества В. Николаева обусловлено увлечением новыми музыкальными направлениями, возникшим еще в студенческие годы во время обучения в Институте им. Гнесиных. В середине 80-х годов область рок-музыки, а также новых стилистических направлений

музыкального авангарда (тотального сериализма, сонористики, алеаторики и т.д.), к которым проявлял интерес композитор, привлекала лишь определенный, немногочисленный круг авторов. С некоторыми из них у композитора сложилось тесное творческое общение (с В. Екимовским, Н. Корндорфом, А. Вустиным, В. Тарнопольским, И. Соколовым и др.). Результатом коммуникации, связывающей художников по интересам, устремлениям, оценкам происходящего в искусстве, стала их активная деятельность в объединении Ассоциация современной музыки (АСМ-II). Кроме этого, увлеченность новой музыкой способствовала участию в фестивале «Альтернатива»¹ [3], с которого возникла линия концептуализма в творческой биографии В. Николаева, а также сотрудничеству с передовыми арт-деятелями, исполнителями и дирижерами (В. Пономаревой, ансамблем Дм. Покровского, исполнительницей на терменвоксе Л. Кавиной, виолончелистом Д. Чеглаковым, дирижером Т. Курентзисом и др.).

В. Николаев разделяет свое творчество на три периода, сопровождаемых новой стилистикой, композиционными принципами, инструментальным составом и в отдельных случаях жанром. Периоды не имеют четких временных рамок. Принадлежность сочинений к какому-либо из них определяется преобладанием принципов избранного стилевого направления или стилистики. В результате этого время создания ряда музыкальных композиций не соответствует стилистике заявленного периода творчества, к которому они относятся. Условное деление на десятилетия (1980-1990-2000) связано скорее с ключевыми моментами деятельности композитора (участие в международном

¹В 1992 году В. Николаев впервые принял участие в фестивале современной музыки «Альтернатива».

конкурсе им. Лютославского, конкурсе мемориального фонда им. Лили Буланже, фестивале современной музыки «Альтернатива» и др.).

Ранний период композиторской работы, продолжительность которого определяется несколькими десятилетиями (до первой половины 80-х годов), наряду с серьезным увлечением рок-музыкой связан с серийной техникой, а также инструментальной сонористикой. Как отмечает композитор, особый интерес для него представляло взаимодействие тональной музыки и сонористики с постепенным преобразованием, размыванием тональности до полного ее растворения в сонорном звуковом пространстве. Примеры такой работы ярко представлены в сочинении «Осенняя фантазия» для струнного оркестра (1984), «Поэме для фортепиано с оркестром» (1981) и других.

Переход к новому периоду творчества происходит благодаря обращению автора к электроакустической музыке. По мнению композитора, осознанная работа в области электроники, которую А. Амрахова, определяя как черту стиля, называет «синхронной артикуляцией разных звуковых начал», возникает в первой половине 90-х годов. В это время, овладевая новыми компьютерными программами в области работы со звуком, он применяет неиспользованные ранее искусственные тембры, различные приемы объединения акустических и электронных звучаний, увлекаясь выверенной до мельчайших деталей технической точностью исполнения.

Наряду с этим, во второй половине 80-х годов в творчестве В. Николаева возникает новый стилевой вектор, принципы которого впоследствии станут основой композиторской работы. Автор определяет его как концептуальный. Преобладающая роль в нем

отводится «новым приемам формообразования, новым контекстам» [3]. В беседах и интервью композитор подтверждает отсутствие в музыке универсального принципа создания концептуального произведения с комплексом устойчивых структурных элементов. В каждом сочинении нового этапа творчества концептуальные черты проявляются индивидуально. «Поскольку сегодня звуковой результат все чаще бывает вторичен от концепции, то, стало быть, композиторы в своих названиях, как и в прошлые времена, отталкиваются от главного. Только главное теперь – не эмоция, а идея <...> Сегодня к каждому сочинению искать свой стилистический ключ для меня просто аксиома» [1, с. 83], – сообщает он.

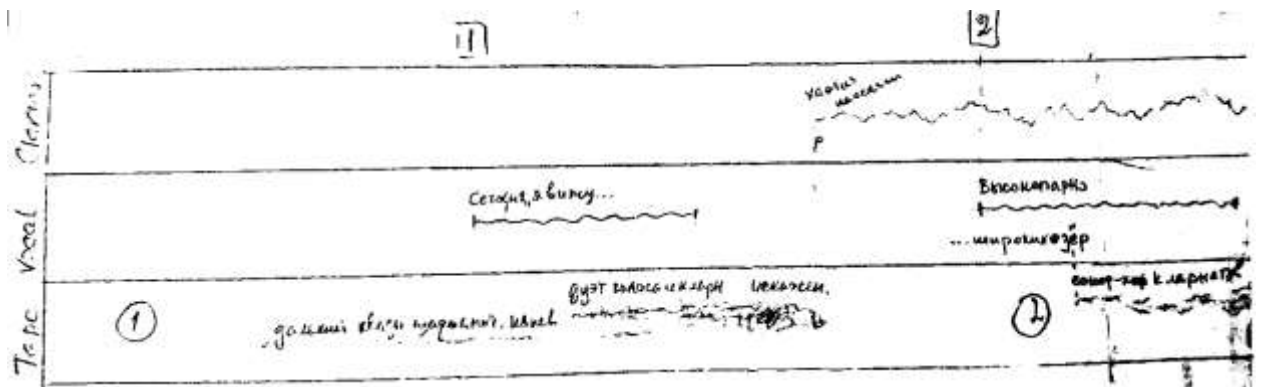
Пытаясь найти универсальные черты сочинения нового этапа творчества, охватывающие стилевое, жанровое, композиционное, структурное, техническое устройство любого музыкального образца, автор говорит следующее: «Каждое новое произведение одного и того же композитора довольно сильно должно отличаться от другого. И, кстати, это то немногое, что роднит меня с [Виктором] Екимовским. Для нас интересно в каждом новом сочинении открывать что-то новое для себя, так сказать, делать шаг в сторону неизвестного. Мне кажется, это вообще характерная черта концептуалистов. Концептуализм больше свойственен современной музыке» [3].

Рассматривая музыкальные композиции В. Николаева 80–90-х годов, в период возникновения нового направления в творчестве автора, можно увидеть применение не используемых ранее композиционных приемов, отражающих индивидуальное воплощение концептуализма всего музыке.

В значительной части музыкальных примеров этого времени композитор практически полностью отказывается от традиционного

нотного письма, заменяя привычную нотацию различного рода графическими партитурами, таблицами и т.п. Как объясняет автор в интервью Н. Алпаровой: «Начальная стадия замысла приводит к появлению необычных черновиков без нот и нотной бумаги. Появляются длиннющие бумажные полосы-дорожки из склеенных друг с другом листов, на которых очень дотошно вычерчиваются некие графики, “кардиограммы”...» [2].

Рисунок 1. «Жираф» (2000). Фрагмент схемы композиции.



Ярким примером такой композиции является сочинение «Жираф» для голоса, кларнета и электроники (2000), написанное персонально для вокалистки В. Пономаревой, неповторимый подход к исполнению, а также артистические и вокальные достоинства которой подчеркивает автор. В нем главным композиционным элементом становится текст одноименного стихотворения Н. Гумилева. Вторая и третья строфы стихотворения произносятся вокалисткой восемь раз, отражая разные эмоциональные состояния благодаря своеобразным исполнительским приемам и поведению музыкантов. Как отмечает композитор: «Основная концептуальная идея – многократное прочтение одного и того же текста, <...> но каждый раз с совершенно

разным посылом, с разным настроением: заносчиво, таинственно, с пафосом, плача, смеясь, издеваясь ... Калейдоскопичность смены настроений воспринимается как нечто иронически абсурдное» [1, с. 85].

Выражая свое отношение к произведению, композитор продолжает: «Я <...> считаю “Жирафа” творческой удачей. Вспоминаю свою переписку с Колей Корндорфом. Когда он уже жил в Канаде, я посылал ему свои сочинения. Слушая их, он давал свои комментарии, какие-то советы, критиковал. А “Жирафа” безоговорочно принял. Писал, что много раз прослушивал его и каждый раз со все большим удовольствием» [1, с. 85].

Другим «стилистическим ключом» творчества В. Николаева являются образцы авторской работы с литературным текстом. Программный подзаголовок ряда музыкальных композиций не несет содержательной функции, отрицая какую-либо связь с художественным образом. Названия произведения скорее являются замысловатым сочетанием букв-фонем, отражающим звуковую структуру используемой языковой системы («Кьюик амокус», «Улари удила» и др.). В некоторых сочинениях такой текст выполняет функцию композиционного элемента наряду с другими средствами музыкальной выразительности. Как отмечает композитор, называя свои литературные опыты quasi-текстом, «мой <...> текст, не несущий определенной смысловой нагрузки и <...> часто создающийся одновременно с музыкой, дает мне необходимую свободу. В то же время мой quasi-текст не является пустым набором фонем. Мои quasi-слова семантически рельефны, они всегда с чем-то ассоциируются, формируя смысловой объем. <...> Я отношусь к своему тексту, как к музыкальной атрибутике, которая несет в себе и симптомы семантики, но очень размыто, почти абстрактно. <...> Меня больше привлекает не

четко очерченная плоскость, а пространство объемное и многозначное в своей неопределенности» [1, с. 81].

Оркестровое сочинение «Кьюик амокусъ» для семнадцати исполнителей является красочным примером такой работы с материалом. Оно было создано в 1997 году для ансамбля «Студия новой музыки». Стилистику произведения В. Николаев определяет, как строго регламентированную импровизацию. Согласно его указаниям в партитуре, все звуки «возникают как бы случайно и неожиданно для самих исполнителей». Наряду со звуковыми элементами автор включает сочиненный им литературный текст, который представляет совокупность не имеющих смысла фраз-фонем, используемых исключительно для звукового эффекта путем различных комбинаций разных по степени мягкости/твердости и звонкости/глухости букв. Одна из них стала названием произведения.

Согласно идее автора, важен не смысл текста, а звуковое воплощение благодаря сочетанию разных звуков (звуковых объектов) и расстановке акцентов между ними. И, как он говорит, «моя композиторская работа была в том, что я в нужном порядке располагал эти звуковые и речевые фразы. Они складывались в музыкальную форму» [3].

Еще одним «стилистическим ключом» нового (концептуального) периода является обращение композитора к жанру инструментального театра, интерес к которому не угасает и в настоящее время («Кьюик амокусъ» (1997), «Море волнуется» (2009), и др.). Такие сочинения, в которых для автора важно индивидуальное выражение исполнителя, предполагают наличие не только театрального элемента, но и необычных способов звукоизвлечения на музыкальных инструментах, нетрадиционных приемов вокальной техники (максимального напряжения голосовых связок на

минимальной динамике, имитации рычания, шипения, шепота, свиста и т.д.), а также взаимодействия различных пластов звука (электронный и инструментальной/вокальной музыки).

Комментируя свою работу в жанре инструментального театра, композитор отмечает: «У меня часто музыка рождается вместе с визуальным представлением того, как она должна исполняться. Я не только слышу, но и вижу, что должно происходить на сцене, поведение каждого музыканта: кто, где как сидит, стоит или двигается, что переживает, как это переживание отражается в его пластике, в интонациях» [1, с. 84].

Таким образом, «стилистические ключи» в музыке В. Николаева представлены в новом подходе к принципам композиторского высказывания, предполагающим экспериментальные подходы в композиционных, структурных, технических аспектах музыкального произведения. Среди них:

– создание индивидуального стиля в каждом произведении, продиктованное новой конструктивной идеей, которая определяет его форму, структуру, комплекс средств музыкального языка. «Форма должна соответствовать <...> “сценарным концептам”², а поскольку концепты могут быть самые разные, то и в формообразовании простор и свобода» [1, с. 85];

– новое обозначение партитурного текста без традиционной нотации (графики, таблицы, авторская знаковая система);

– создание quasi-текста, изображающего звуковое устройство языка путем различного сочетания букв-фонем, которое в ряде случаев используется не только в качестве поэтического названия произведения, но и главного структурного элемента музыкальной композиции;

² Термин А. Амраховой. Конструктивные идеи – сценарные концепты.

– обращение к жанру инструментального театра, закономерности которого в каждом сочинении проявляются индивидуально. Они могут воплощаться в определенном эмоциональном поведении (смех, рычание, шипение), движениях, действиях музыкантов, а также в свободной импровизации исполнительских приемов, способствующих достижению верного (совершенного) воплощения авторской концепции;

– применение искусственного звука (различных версий электронных записей) и внемузыкальных элементов (шума, стука, скрипа и д.т.).

Перечисленные приемы возникают в творчестве композитора в 1980–1990-е годы. Об этом свидетельствуют музыкальные композиции этого времени, определяемые В. Николаевым как концептуальные сочинения.

ЛИТЕРАТУРА

1. Амрахова А.А. Современная музыкальная культура в поисках самоопределения. М.: Композитор, 2017. – 304 с.
2. Алпарова Н.Н. Владимир Николаев. На перекрестке жанров и стилей // Гусли № 1, 2012. [Электронный ресурс]. URL: <http://vnik-ton.ru/%D0%B2%D0%BB%D0%B0%D0%B4%D0%B8%D0%BC%D0%B8%D1%80-%D0%BD%D0%B8%D0%BA%D0%BE%D0%BB%D0%B0%D0%B5%D0%B2-%D0%BD%D0%B0-%D0%BF%D0%B5%D1%80%D0%B5%D0%BA%D1%80%D0%B5%D1%81%D1%82%D0%BA%D0%B5-%D0%B6%D0%B0%D0%BD%D1%80%D0%BE%D0%B2-%D0%B8->

[%D1%81%D1%82%Do%B8%Do%BB%Do%B5%Do%B9.html](#) (дата обращения: 2.02.2019).

3. Панова А. Владимир Николаев – это всегда игра! // Музыкальные сезоны: информационно-аналитический портал. [Электронный ресурс]. URL: <https://musicseasons.org/vladimir-nikolaev-eto-vsegda-igra/> (дата обращения: 17.02.2019).