

Т. Э. БАТАГОВА*Институт «Академия имени Маймонида» РГУ им. А. Н. Косыгина***О ФОРМАХ СИНТЕЗА В СОВРЕМЕННОЙ ФОРТЕПИАННОЙ МУЗЫКЕ
МОСКОВСКИХ КОМПОЗИТОРОВ**

Данная статья посвящена фортепианной музыке, созданной московскими композиторами в последней трети XX – начале XXI века. Отмечается роль музыкантов, имеющих двойное – композиторское и фортепианное – образование, занимающихся и сочинением, и концертно-исполнительской деятельностью. Для таких авторов, как А. Чайковский, Л. Бобылев, Т. Сергеева, В. Довгань, И. Соколов, А. Ананьев, А. Агажанов и другие, фортепиано становится особым знаком причастности к великой классико-романтической традиции. Рассматриваются традиционные и нетрадиционные формы синтеза музыкального и внемузыкального начал, подчеркивается особенный характер преломления литературно-поэтических, культурно-исторических и живописно-изобразительных образов в фортепианных произведениях с программными названиями, посвящениями и авторскими комментариями. Отмечаются новаторские черты подобных сочинений в области музыкального языка, композиции, стиля, драматургии. Особое внимание уделено жанру фортепианной сонаты, претерпевающей композиционные и музыкально-языковые трансформации под воздействием программности. В сонате К. Волкова «Русский Север» идея синтеза музыкального и внемузыкального начал воздействует на приемы музыкальной драматургии, музыкальную образность, в «Лунной сонате» В. Екимовского – на выбор интертекстуальной композиторской техники. На основе анализа новаторских «Симфонии для препарированного рояля» Л. Родионовой, триптиха «Звонарь» Е. Кожевниковой сделан вывод о синтезе жанров, фортепианного и оркестрового письма. Рассмотрение пьесы «Не торопись, Чепаев» С. Загния позволяет сделать вывод о метамодернистских устремлениях автора и новой форме синтеза слова и музыки – порождении данной эстетики. Другая форма синтеза искусств представлена феноменом инструментального театра С. Жукова, автора «Книги превращений для приготовленного рояля» и моноспектакля «Стихомания».

Ключевые слова: современная музыка для фортепиано, Союз московских композиторов, композиторы-пианисты, синтез музыки и слова, синтез музыки и театра, фортепианные опусы конца XX – начала XXI века, программность.

Для цитирования: Батагова Т. Э. О формах синтеза в современной фортепианной музыке московских композиторов // Южно-Российский музыкальный альманах. 2024. № 3. С. 67–74.

DOI: 10.52469/20764766_2024_03_67

T. BATAGOVA*Institute “Maimonides Academy” of A. Kosygin Russian State University***ON THE FORMS OF SYNTHESIS IN MODERN PIANO MUSIC
BY MOSCOW COMPOSERS**

This article is devoted to the piano music by Moscow composers written in the last third of the 20th – early 21st centuries. The role of musicians with dual – composer and piano education, engaged in both composition and concert performance activities, is noted. For such authors as A. Tchaikovsky, L. Bobylev, T. Sergeeva, V. Dovgan, I. Sokolov, A. Ananyev, A. Agazhanov and others, the piano becomes a special sign of involvement in the great culture of the classical-romantic tradition. Traditional and non-traditional forms of synthesis of musical and extra-musical principles are considered. The special character of the refraction of literary-poetic, cultural-historical and pictorial images in piano works with program titles, dedications and author's comments, is determined. Innovative features of compositions with a programmatic idea in the field of musical language, composition, style, and drama are noted. Special attention is paid to the genre of the piano sonata, which has undergone compositional and musical-linguistic transformations

under the influence of programming. In K. Volkov's Sonata "The Russian North", the idea of the synthesis of musical and extra-musical principles affects the techniques of musical drama, musical imagery, in V. Ekimovsky's "Moonlight Sonata" – the choice of inter-textual compositional technique. Based on the analysis of the innovative "Symphony for a dissected Piano" by L. Rodionova, the triptych "Bell Ringer" by E. Kozhevnikova, a conclusion is made about inter-genre synthesis, about the synthesis of piano and orchestral writing. Consideration of the play "Take your Time, Chepaev" by S. Zagniy allows us to conclude about the meta-modernist aspirations of the author and the new form of synthesis of words and music generated by this aesthetics. Another form of art synthesis is noted, represented by the phenomenon of instrumental theatre by S. Zhukov, the author of the "Book of Transformations for a Cooked Piano" and the solo performance "Stikhomania".

Keywords: modern music for piano, Union of Moscow Composers, composers-pianists, synthesis of music and words, synthesis of music and theatre, piano opuses of the late 20th – early 21st centuries, program tendency.

For citation: Batagova T. On the forms of synthesis in modern piano music by Moscow composers. In: *South-Russian Musical Anthology*. 2024. No. 3. Pp. 67–74.

DOI: 10.52469/20764766_2024_03_67

Идеи синтеза искусств, взаимодействия стилей и жанров, определившие важные тенденции художественного творчества XIX–XX веков, и в XXI веке продолжают волновать художников. В современном композиторском творчестве появляются новые сочинения, в которых синтез проявлен на разных уровнях: взаимодействия искусств (музыки и слова, музыки и театра, музыки и визуального изображения), взаимодействия текстов (интертекстуальность как обязательное свойство музыкального сочинения), взаимодействия стилей и жанров. Не является исключением и такая довольно консервативная жанровая область, как фортепианная музыка. Обращение к творчеству московских композиторов, знакомство с продукцией нотных издательств, а также наблюдения за концертными программами столичных фестивалей современной музыки позволяют сделать вывод, что среди камерно-инструментальных произведений, создаваемых композиторами-москвичами в последние три-четыре десятилетия, достаточно большое место занимают фортепианные опусы.

Особенно продуктивно работают в жанрах фортепианной музыки композиторы-пианисты, члены Союза московских композиторов, занимающиеся, наряду с композицией, концертной деятельностью, особенно в целях исполнения собственных сочинений. Размышляя о перспективах творческой деятельности современного молодого композитора, А. Чайковский назвал одним из факторов его продуктивной карьеры профессиональное владение инструментом: «Композитор должен очень прилично играть на рояле. Никакие компьютеры ему не помогут» [1]. Справедливость этих слов подтверждают успешные творческие судьбы композиторов-москвичей. Выпускники двух отделений (ком-

позиции и фортепиано) МГК им. П. И. Чайковского и РАМ им. Гнесиных – А. Чайковский, Л. Бобылев, Т. Сергеева, В. Довгань, И. Соколов, А. Ананьев, А. Агажанов, Г. Шайдулова, Н. Мндоянц, Т. Хренников-младший и другие – занимают ведущие позиции в современном композиторском и музыкально-исполнительском пространстве. Они создают, наряду с новаторскими инструментальными опусами, произведения для фортепиано в традиционных жанрах и формах. Такие жанры, как соната, вариации, сюита, прелюдия, фантазия, баллада, этюд, прелюдия и fuga, претерпели в XX и на рубеже XXI века значительные композиционно-структурные и музыкально-языковые трансформации, при этом не утратив своей актуальности, привлекая внимание авторов разных поколений.

Обращение к жанру фортепианной сонаты, занимающей первенствующее положение в области концептуально-философской камерной музыки, потребовало от композиторов новых открытий в области формообразования, стилистики и образно-языковой выразительности. Как заметил когда-то П. Булез в статье с красноречивым названием «Соната, "чего ты хочешь от меня"», современный композитор, берясь за сочинение музыки в традиционном жанре, сталкивается с рядом вызовов, отвечая на которые, он «...все больше обращается к исследованию некоей относительной вселенной, к перманентным открытиям – сравнимым с "перманентной революцией"» [2, с. 135]. Именно таким емким жанром, позволяющим исследовать «вселенную» и совершать революционные открытия, остается фортепианная соната для московских композиторов. Жанр, насыщенный высокими смыслами, оказывается привлекательным и для музыкантов старшего поколения, таких при-

знанных мастеров, как А. Чайковский, Л. Бобылев, К. Волков, В. Екимовский, и для композиторов последующих поколений, тех, кто окончил вузы в 1980–1990-х, таких как В. Довгань, М. Броннер, И. Дубкова, А. Гордейчев, Л. Родионова, С. Загний, М. Симаков, Н. Двинина-Мирошниченко, и для самых молодых, таких как Т. Хренников-младший, О. Евстратова, В. Виноградов.

Переосмысление жанрово-композиционного и образного облика сонаты посредством синтеза музыки и слова осуществляется в программных опусах. Программный замысел определяет художественную идею, формирует интонационно-тематический строй, выстраивает драматургию и композицию таких сочинений. К примеру, в Сонате для фортепиано № 5 «Русский Север» К. Волкова (2007) решающими для становления поэтики и художественного мира сочинения оказались внемузыкальные образы величественной северной природы и мужественных жителей Русского Севера. Интонационно-тематическое наполнение и драматургия I (Presto) и II (Prestissimo) частей трехчастного сонатного цикла зиждется на противопоставлении двух основных сфер: активно-токатной и эпико-лирической. Тематизм традиционно активных, моторно-напористых главных партий связан с образами человека и его деяний. Лирико-повествовательная сфера побочных партий, написанных в стилистике русского неофольклоризма, отсылает воображение к образам северной природы. В III части (Lento) две интонационно-тематические и образные сферы максимально сближаются. Здесь, в финальной части сонатного цикла, словно реализуется идея авторского посвящения «каликам переходим – странникам-бродягам Русского Севера». Программное название и образно-поэтическое посвящение Сонаты расширило, таким образом, содержательно-эмоциональную сторону музыки, дополнило ее символическими образами героев русской истории и эпических сказаний.

Программность оказывает влияние на все уровни и компоненты единого музыкального целого в таких опусах, как Соната-фантазия «Флорентийский фантом» (2016), Соната № 2 в трех частях (I. Чакона, II. Скерцо, III. Ария) А. Чайковского (2006), Соната № 1 «Nottata» (1993), Соната № 2 «Ricercata» (2004) Л. Бобылева, «Swedenborg Sonata» В. Виноградова (2011), Соната-мистерия № 2 Т. Смирновой, посвященная И. Бунину и русской эмиграции (1996). Заглавия или посвящения в названных сонатах, с одной стороны, отражают принцип воплощения нелитературной бессюжетно-обобщенной программности, с другой, – становятся маркерами «смешанного стиля», в котором, по мнению

М. Лобановой, на «пути отраженного претворения, ассимилирования традиционного <...> найдены новаторские решения» [3, с. 144].

Заявленная композитором программность может не только отсылать к миру внемузыкальных идей и художественных образов, но и по-новому реализовываться в постмодернистском пространстве, которое, по словам Ж.-Ф. Лиотара, «...подстраиваясь под кич <...> льстит беспорядку во “вкусах” любителя» [4, с. 326]. Такова, например, «Лунная соната» Виктора Екимовского (1993), программное название которой недвусмысленно отсылает к одноименному произведению Бетховена. Использование композитором приемов интертекстуальности вызывает у слушателя целое облако смысловых коннотаций и стилистических аллюзий. В процессе восприятия/осмысления произведения рождаются вполне определенные ассоциации, что, по мнению В. Екимовского, актуализирует идею «созерцания, поклонения, желания, восхищения прекрасным женским образом» [5, с. 213]. «Лунная соната» В. Екимовского – фортепианное произведение, возникшее в результате многоуровневого синтеза: во-первых, жанровых прообразов (сонаты, фантазии); во-вторых, музыкального и внемузыкального начал; в-третьих, взаимопроникновения различных музыкально-языковых и стилистических (романтических, минималистских, концептуалистских, постмодернистских) решений; в-четвертых, использования интертекстуальной техники письма.

С обновленным прочтением таких жанров фортепианной музыки, как сюита, цикл, фортепианная миниатюра, мы сталкиваемся в произведениях, где композитор, опираясь на традицию, индивидуализирует, преобразовывает композиционно-структурную логику и музыкальную лексику, исходя из принципов синтеза музыки и слова в рамках программности. Таковы, например, живописно-импрессионистские зарисовки И. Соколова (фантазия «Летний пейзаж», 2000), М. Симакова (фантазия № 6 «Морская», 2012), Н. Двининой-Мирошниченко (пьеса «На яхте к солнцу», 2016). Традиции романтических пьес-посвящений переосмыслены и продолжены в фантазии № 5 «A.G.SCH» (Посвящение А. Г. Шнитке, 2004) М. Симакова, в остро-современных по языку опусах композитора-пианистки Т. Смирновой, в частности, в таких ее сочинениях, как «Венок сонетов» (Посвящение Адаму Мицкевичу и Фридриху Шопену, 1995), «Романтическое послание Ф. Шопену» (2001), «В стране фьордов» (Маленький триптих Э. Григу, 2003). В неоромантическом, словно составленном из разных граней лирики и психологизма, цикле пьес-портретов, пьес-посвящений «Дамы

филармонического общества» (2021) О. Пайбердина прослеживается связь с европейской лирической камерной музыкой XIX века.

Идея жанровой трансформации получает оригинальное воплощение в «Симфонии для препарированного рояля» (1994) Лилии Родионовой, сочинении капитальном по замыслу и новаторском по языку. В исполнении автора «Симфония» звучит более получаса (33 минуты, иногда дольше). Драматургия композиции основана на изложении, преобразовании, а затем и контрасте, взаимодействии двух основных, постоянно развивающихся тем – главной и побочной. Для воплощения инновационно осмысляемой сонатности как принципа кардинальной трансформации изначально заданных образов, для реализации идеи симфонизма, основывающейся на «сопряжении семантически оппозиционных аспектов» [6, с. 208], Л. Родинова применяет стратегии синтеза. Во-первых, это синтез различных композиторских техник – минимализма, сонорики, модальности, элементов 12-тоновости и т. д. Во-вторых, композитор смешивает контрастные стилистические и тематические образования из лексики поставангарда, квазифольклора, рока, джаз-рока.

Нотный текст, справедливо названный автором партитурой, записан на пяти строках, объединенных акколадами в две группы – струнную (*a corde*) и клавишную (*ordinare*). Текст, как отмечает автор, нотирован в соответствии с системой С. Слонимского. По мере продвижения формы прибавляются новые тембры, применяются тембровые модуляции, используется тембровая полифония, что, по мнению композитора, отражает концепцию симфонического расширения времени и пространства. Инновационное слышание и претворение фоники фортепиано потребовало применения неожиданных приемов звукоизвлечения, количество которых достигает пятидесяти (!). В оркестрально звучащей «Симфонии для препарированного рояля» Л. Родионовой «...сонорика выводится на конструктивный и смысловой уровень» [7, с. 36]. Автор использует так называемые пространственные спектры, которых от начала к концу симфонии становится все больше. Помимо традиционной игры на клавиатуре, исполнитель играет пальцами *pizzicato*, *glissando* на струнах, стучит кулаком, ладонью по деке и раме, извлекает звуки на струнах, деке, раме с помощью карандашей, металлических ложек, молоточка, линейки, железной банки, пластмассовой крышки, деревянных яиц и др. Все это исполняется на сплошной педали, вызывая ощущение ирреальных, космических звучаний. По замыслу композитора, хронотоп симфонии отражает мир субъективных образов

в экспозиции, постепенно – в разработке, в репризе – объективизируется, захватывает все новые и новые сферы, переходя от земных образов к космическим. Время-пространство достигает максимального расширения в коде, написанной в форме рондо. Как признается автор, «временная шкала начинается где-то в предыстории, охватывает современность и выводит в мир представлений о будущем» [7, с. 36]. Таким образом, отталкиваясь от сонатной композиции-схемы, на основе синтеза традиционных и новейших композиторских техник, взаимопроникновения оркестрового и камерно-инструментального жанров, композитор выстроила эпическую, поистине инновационную одночастную фортепианную симфонию.

На пересечении музыкального искусства и литературы родился триптих Екатерины Кожевниковой «Звонарь» (1995), одно из ярких и символических фортепианных сочинений последних десятилетий. Идея сочинения была инспирирована впечатлением от прочтения повести А. Цветаевой «Сказ о звонаре московском», рассказывающей об уникальном музыканте, звонаре-виртуозе Константине Константиновиче Сараджеве. Как подчеркнула Е. Кожевникова, замысел сочинения был связан не с изобразительностью, а с воплощением литературно-культурологической идеи: «У фортепиано и колоколов много общего и много разного, и мне понадобился особый род пианизма, сложная и непривычная техника (“особый трюк”). Но нужно это было для воплощения образа звонаря, а не для подражания колокольному звону. Я писала как бы для колоколов, а не для рояля» [8, с. 6]. Концепт русского колокольного звона, в триединстве литературного, культурологического и музыкального проявлений, воплотился в фортепианном опусе, жанр которого автор обозначила как триптих. По меткому замечанию Е. Назайкинского, в русской музыке «...колокольность выступает как одно из важных музыкально-семантических средств, что связано с той значительной ролью, какую колокола играли в жизни, в быту, в церковном обиходе, – ролью, получившей отражение в поэзии, литературе, искусстве» [9, с. 197–198].

Три части опуса образуют единый цикл «колокольной симфонии», основанный на проверенных музыкальных принципах контраста, повторения, прорастания, варьирования. Музыкальная стилистика триптиха аккумулировала разные виды колокольного звона в своеобразной фортепианной версии-транскрипции. В подвижной I части («Празднество», *Allegretto*) слышатся и торжественный перезвон, и ликующий трезвон, создаваемые чередованием и одновре-

менным звучанием трех фактурно-регистровых пластов: коротких мелодий-пассажей в верхнем регистре, ритмично раскачивающихся аккордовых созвучий середины и тяжелых, упругих октавных басовых ходов. Рождается своего рода симфония колокольных звонов, поэтично воспетых А. Цветаевой: «И вдруг – заголосило <...> залихватным пением каких-то неведомо больших птиц, праздником колокольного ликования! <...> Колокольный оркестр!..» [10].

Для реализации программного замысла II части («Таинство», Andante) привлекаются иные принципы композиционного строения и средства музыкальной выразительности: трехчастность с зеркальной репризой, умеренно спокойный темп, сдержанная эмоциональность, относительная прозрачность фактуры, особенно в крайних разделах. Драматургическая идея приближения/удаления колокольного звона реализуется в постепенном насыщении фактуры, в регистровом спуске/восхождении музыкального материала, в его ритмическом дроблении, в учащении метроритмической пульсации. Многократный повтор мелодических и аккордовых формул создает ощущение сокровенного покоя и сосредоточенности.

Финальная III часть («Бедствие», Moderato) – наиболее масштабная. Ее символический программный смысл воплощается в контрастных эмоциональных проявлениях – от затаенной тревоженности, бурной взволнованности до тихого смятения. Образы бедствия, тревоги выстраиваются на основе масштабного спектра выразительности: полярности динамической палитры, разнообразия фактурных и интонационно-ритмических приемов, охватывающих все регистры. В триптихе «Звонарь» для фортепиано Е. Кожевниковой осуществлен синтез музыкального и немusического на звуковом (музыкальном и колокольном) и *содержательном* (расшифровывающем музыкальные и литературные образы звонаря и звона) уровнях. Привлекая в музыкальный опус литературные образы, синтезируя фортепианные и колокольно-акустические средства, композитор выводит содержание триптиха на символически-концептуальный уровень. Образы православного звонаря и колокольного звона осмысливаются как мощное духовное и художественное явление, символы и знаки культурной памяти, без которой неосуществима «глубинная основа актуального процесса сознания» [11, с. 384].

Давняя идея объединения музыки и слова получает новые формы реализации в современных метамодернистских проектах, ориентированных на композиторскую иронию, игру со смыслами, отсылки к массовой культуре. Му-

зыка и слово, музыка и театр, высокое и низкое иронически соединены в пьесе «Не торопись, Чепаев» Сергея Загния. Пьеса создана по заказу пианиста и композитора Алексея Шмурака для проекта «Незначительная музыка» (2013). Участниками проекта стали композиторы из России, Украины, Белоруссии, сочинившие фортепианные пьесы в соответствии с разработанной заказчиком основной идеей музыкального высказывания. Лаконично, но емко сформулированный А. Шмураком концепт проекта «Незначительная музыка» содержал следующие требования для композиторов: «Музичирование, лишенное акцентированной концертности; ограничение по длительности – 5 минут для композитора, тихая неприязательная музыка для фортепиано, стилистическая (языковая) свобода» [12]. В пьесе «Не торопись, Чепаев» пианист предстает в роли, неожиданной для академической исполнительской традиции, но вполне ожидаемой в рамках метамодернистской парадигмы. Музыкант играет (точнее, не столько играет, сколько наигрывает) на фортепиано пьесу, напоминающую танцевальную зарисовку в стиле фокстрота, и чуть слышно напевает наивно-«глубокомысленный» текст, также сочиненный композитором. Пьеса – или, как отметила Н. Хрущева, «недопьеса и недопесня» [13], – создавалась, исполняется и воспринимается как эклектический опус метамодернистского музыкального искусства. Пьеса С. Загния, с ее банально-шлягерной темой, легко и непринужденно пародирующей жанры песенно-бытовой музыки, являет собой любопытный и оригинальный пример нового синтеза музыки и слова.

История музыки содержит немало примеров новаций, появившихся на почве синтеза музыки и театра. Во второй половине XX столетия, на волне усиливающейся роли фактора зрелищности в хоровой музыке, возникает явление хорового театра, а в инструментальной музыке – инструментального театра. Художественная концепция инструментального театра подразумевает насыщение концертно-музыкального исполнительства элементами театрального спектакля, такими как пластика, актерская игра музыкантов, использование костюмов, грима и т. п. Согласимся с исследователем, отмечающим: «Как никакое другое явление музыкальной жизни, инструментальный театр отражает те процессы, которые развиваются в современном обществе» [14, с. 131]. В синтезе музыкального и театрального начал композиторы видят путь к преодолению невидимых границ между концертной эстрадой и зрительным залом. Включая элементы спектакля в инструментальные сочинения, один из ведущих московских

композиторов Сергей Жуков стремится к сближению концертно-исполнительской деятельности музыкантов и восприятия/соучастия слушателей. Событийно-театральная, поэтическая и драматургическая стороны инструментального театра вплетены в структуру фортепианных сочинений композитора – «Книги превращений для приготовленного рояля» (2000) и моноспектакля «Стихомания» по мотивам стихотворений Лены Элтанг (2010).

«Книга превращений для приготовленного рояля» демонстрирует оригинально-индивидуальное преломление композитором приемов инструментального театра. С. Жуков, будучи «приверженцем принципа “саморегулирующейся непредсказуемости”» [15], в первой пьесе цикла «Книга превращений» – «Глава I. Таинственная история старого музыкального ящика» – по-новому, небольшими, тонкими и деликатными штрихами проводит идею театрализации инструментального исполнения. Из авторского комментария мы узнаем, что каждая пьеса цикла содержит секрет, «рояль в этом цикле видится автору большим таинственным “черным ящиком”, наполненным почти мистическим содержанием» [16]. Раскрыть этот секрет предстоит слушателю/зрителю, в чем ему помогает исполнительская театрализация. Практически традиционное, академически-концертное исполнение музыки пианистом эффектно прерывается появлением нового «действующего лица» лишь в самом конце пьесы, что, по мнению автора, является ключом к разгадке шифра всего сочинения: «Когда пианист начинает играть повторяющийся завершающий раздел сочинения, на сцену из зрительного зала должен выйти ребенок, подойти к роялю, вынуть из него музыкальную шарманку и, начав на ней играть, выйти из зала. Пианист заканчивает свою игру в момент

начала звучания шарманки» [16]. Элементы инструментального театра воплощены в «Книге превращений» С. Жукова не посредством привычной исполнительской импровизации и актерской игры пианиста, а посредством продуманной композитором драматургии звучания сочинения и режиссуры поведения музыканта и слушателя – соучастника исполнения.

Таким образом, в фортепианном творчестве современных московских композиторов путями обновления различных жанров – от небольшой пьесы до масштабной концептуальной сонаты-симфонии – выступают различные формы синтеза: музыки и литературы, музыки и театра, музыки и слова, синтеза жанров и стилей, синтеза композиторских техник. Фортепиано уже не является лидером композиторских пристрастий, как это было в XIX–XX веках. Как пронизательно заметил исследователь, «инструмент перестал быть одним из “драйверов” развития композиторской мысли» [17, с. 50]. Тем не менее, композиторы, выстраивающие свои собственные концепции взаимодействия с великой европейской музыкальной традицией, воспринимают фортепиано как своеобразный знак и символ памяти культуры. По сей день фортепиано продолжает оставаться магнитом, притягивающим внимание творцов – как тех, кто является приверженцами стилистической и музыкально-языковой традиции, так и тех, кто предпочитает стратегию смелого новаторства. Для фортепиано – инструмента с мощным культурным бэкграундом – на рубеже XX–XXI веков пишется музыка, в которой смешиваются разные техники, синтезируются далекие стили и направления: традиционный – с новаторским, неофольклорный – с минималистским, неоклассический – с неоромантическим, конструктивистский – с постимпрессионистским.

ЛИТЕРАТУРА

1. Чайковский А. В. «Композитор должен очень прилично играть на рояле. Никакие компьютеры ему не помогут» (беседа с П. А. Левадным). URL: <https://www.classicalmusicnews.ru/articles/aleksandr-tchaykovsky-composers-regulation/> (дата обращения: 02.08.2024).
2. Булез П. Соната, «чего ты хочешь от меня» // Булез П. Ориентиры I: Избранные статьи. М.: Ессе хомо, 2004. С. 135–150.
3. Лобанова М. Н. Музыкальный стиль и жанр: история и современность. М.: Сов. композитор, 1990. 312 с.
4. Лиотар Ж.-Ф. Ответ на вопрос: что такое постмодерн? // Эстетика и теория искусства XX века: хрестоматия. М.: Прогресс-Традиция, 2007. С. 322–332.
5. Екимовский В. А. Автомонография. М.: Музиздат, 2008. 480 с.
6. Соколов О. В. Морфологическая система музыки и ее художественные жанры: монография. Н. Новгород: ННГУ, 1994. 220 с.
7. Батагова Т. Э. Композиторское credo Лилии Родионовой // Музыка и время. 2011. № 8. С. 34–37.
8. Екатерина Кожевникова – Инна Ромащук: версия для самой себя // Музыкальная академия. 1996. № 3–4. С. 1–8.

9. Назайкинский Е. В. Стил и жанр в музыке. М.: ВЛАДОС, 2003. 248 с.
10. Цветаева А. И. Сказ о звонаре московском. URL: <https://opentextnn.ru/man/cvetaeva-anastasija-skaz-o-zvonare-moskovskom/> (дата обращения: 02.08.2024).
11. Лотман Ю. М. Возможна ли историческая наука и в чем ее функция в системе культуры? // Лотман Ю. М. Внутри мыслящих миров: Человек – текст – семиосфера – история. М.: Языки русской культуры, 1996. С. 380–385.
12. Шмурак А. «Незначительная музыка». URL: <http://classicalforum.ru/index.php?topic=8245.0> (дата обращения: 02.08.2024).
13. Хрущева Н. А. Постирония и эйфория: о метамодерне в академической музыке. URL: <https://mus.academy/articles/postironiya-i-eyforiya-o-metamoderne-v-akademiches> (дата обращения: 02.08.2024).
14. Петров В. О. Инструментальный театр XX века: коммуникативный аспект // Музыка в современном мире: наука, педагогика, исполнительство: материалы XV Международной науч.-практ. конф. Тамбов: ТГМПИ им. С. В. Рахманинова, 2019. С. 130–140.
15. Блинов Л. И. Звук и судьба. URL: <http://www.zhukovsergey.com/rus/nemezida.htm> (дата обращения: 02.08.2024).
16. Жуков С. В. «Книга превращений для приготовленного рояля». Глава I: «Таинственная история старого музыкального ящика»: Авторский комментарий. URL: <http://www.zhukovsergey.com/rus/kniga.htm> (дата обращения: 02.08.2024).
17. Бородин Б. Б. Инструментальная культура композитора // Композитор в современном мире: материалы Всерос. науч.-практ. конф. Челябинск: ЧГИК, 2023. С. 45–69.

REFERENCES

1. Chaykovskiy A. «Kompozitor dolzhen ochen' prlichno igrat' na royale. Nikakie komp'yutery emu ne pomogut» (beseda s P. Levadnym) [Tchaikovsky A. "A composer should play the piano very decently. No amount of computers will help him" (conversation with P. Levadny)]. URL: <https://www.classicalmusicnews.ru/articles/aleksandr-tchaykovsky-composers-regulation/> (date of application: 02.08.2024).
2. Bulez P. Sonata, «chego ty khochesh' ot menya» [Sonata, "what do you want from me"]. In: Bulez P. Orientiry I: Izbrannye stat'i [Landmarks 1: Selected articles]. Moscow: Esse homo, 2004. Pp. 135–150.
3. Lobanova M. Muzykal'nyj stil' i zhanr: istoriya i sovremennost' [Musical style and genre: history and modernity]. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1990. 312 p.
4. Liotar Zh.-F. Otvet na vopros: chto takoe postmodern? [The answer to the question: what is postmodernism?]. In: Estetika i teoriya iskusstva XX veka: khrestomatiya [Aesthetics and Theory of the 20th Century Art]: anthology. Moscow: Progress-Traditsiya, 2007. Pp. 322–332.
5. Ekimovskiy V. Avtomonografiya [Auto-monograph]. Moscow: Muzizdat, 2008. 479 p.
6. Sokolov O. Morfologicheskaya sistema muzyki i eyo khudozhestvennyye zhanry [The morphological system of music and its artistic genres]: monograph. Nizhny Novgorod: N. Lobachevsky Nizhny Novgorod State University, 1994. 220 p.
7. Batagova T. Kompozitorskoe credo Lilii Rodionovoy [Composer's credo of Lilia Rodionova]. In: Muzyka i vremya [Music and Time]. 2011. No. 8. Pp. 34–37.
8. Ekaterina Kozhevnikova – Inna Romashchuk: versiya dlya samoy sebya [Ekaterina Kozhevnikova – Inna Romashchuk: a version for herself]. In: Muzykal'naya akademiya [Music Academy]. 1996. No. 3–4. Pp. 1–8.
9. Nazaykinskiy E. Stil' i zhanr v muzyke [Style and genre in music]. Moscow: VLADOS, 2003. 248 p.
10. Tsvetaeva A. Skaz o zvonare moskovskom [The Tale of the Moscow Bell Ringer]. URL: <https://opentextnn.ru/man/cvetaeva-anastasija-skaz-o-zvonare-moskovskom/> (date of application: 02.08.2024).
11. Lotman Yu. Vozmozhna li istoricheskaya nauka i v chem ee funktsiya v sisteme kul'tury? [Is historical science possible and what is its function in the cultural system?]. In: Lotman Yu. Vnutri myslyashchikh mirov: Chelovek – tekst – semiosfera – istoriya [Inside the thinking worlds: Man – text – semio-sphere – history]. Moscow: Yazyki russkoy kul'tury, 1996. Pp. 380–385.
12. Shmurak A. «Neznachitel'naya muzyka» [“Insignificant music”]. URL: <http://classicalforum.ru/index.php?topic=8245.0> (date of application: 02.08.2024).
13. Khrushcheva N. Postironiya i eyforiya: o metamoderne v akademicheskoy muzyke [Post-irony and Euphoria: On Metamodern in Academic music]. In: Muzykal'naya akademiya [Music Academy]. 2019.

No. 1. URL: <https://mus.academy/articles/postironiya-i-eyforiya-o-metamoderne-v-akademiches> (date of application: 02.08.2024).

14. *Petrov V.* Instrumental'nyj teatr XX veka: kommunikativnyj aspekt [Instrumental theatre of the 20th century: a communicative aspect]. In: *Muzyka v sovremennom mire: nauka, pedagogika, ispolnitel'stvo* [Music in the modern world: science, pedagogy, performing art]: materials of the 15th International Research and Practical Conference]. Tambov: S. Rachmaninov Tambov State Musical-Pedagogical Institute, 2019. Pp. 130–140.

15. *Blinov L.* Zvuk i sud'ba [Sound and Fate]. URL: <http://www.zhukovsergey.com/rus/nemezida.htm> (date of application: 02.08.2024).

16. *Zhukov S.* «Kniga prevrashcheniy dlya prigotovlennogo royalya». Glava I: «Tainstvennaya istoriya starogo muzykal'nogo yashchika»: Avtorskiy kommentariy ["A book of transformations for a cooked piano". Chapter I: "The Mysterious Story of the Old Music Box": Author's comment]. URL: <http://www.zhukovsergey.com/rus/kniga.htm> (date of application: 02.08.2024).

17. *Borodin B.* Instrumental'naya kul'tura kompozitora [The composer's instrumental culture]. In: *Kompozitor v sovremennom mire* [A composer in the modern world]: materials of the All-Russian Research and Practical Conference. Chelyabinsk: Chelyabinsk State Institute of Culture, 2023. Pp. 45–69.

Батагова Татьяна Эльбрусовна

доктор искусствоведения, профессор кафедры музыковедения
Институт «Академия имени Маймонида» РГУ им. А. Н. Косыгина
(Технологии. Дизайн. Искусство)
Россия, 119071, Москва
batagon@mail.ru
ORCID: 0000-0002-3960-3808

Tatiana E. Batagova

Dr. Sci. (Art), Professor at the Department of Musicology
Institute "Maimonides Academy" of A. Kosygin Russian State University
(Technologies. Design. Art)
Russia, 119071, Moscow
batagon@mail.ru
ORCID: 0000-0002-3960-380