

## **Об интерстилевых взаимодействиях в национальных музыкальных культурах на рубеже XX – XXI вв.**

В своем фундаментальном труде «Музыкальный текст: Структура и свойства» М.Г.Арановский высказывает важную мысль, касающуюся национальных культур, представляя каждую в качестве структурообразующей единицы «феномена всемирного Текста культуры» [1, с.16]. При этом компоненты дихотомии «национальная культура» – «мировая культура» вступают между собой в отношения типа диалога (часто полилога) не только диахронически («по горизонтали»), но также синхронически («по вертикали»). В современном композиторском творчестве обозначенные тенденции часто связаны с взаимодействием принципов мышления (поэтики, лексики, стилистики), восходящих к архетипическим формам национальных культур, с европейскими техниками письма XX века. И на этом пути возникает вопрос о «механизмах» сопряжений знаков, репрезентирующих народную и академическую, восточную и западную культуры как разные типы текстов.

Как известно, основу истории каждого народа – от истоков до наших дней, составляют разнообразные по формам межэтнические взаимодействия. По словам Л.Гумилева, «каждый этнос когда-то возник из сочетания двух и более составляющих компонентов, которые, сливаясь, образуют целостность, но с собственной внутренней структурой» [3, с.49]. Именно поэтому проблемы взаимоотношений национального и общечеловеческого, индивидуального, специфического и всеобщего, универсального, актуальные для разных гуманитарных наук, объединяют литературоведение и искусствоведение, культурологию и социологию, исторические науки. Обострение данного круга проблем к рубежу XX-XXI вв. обусловлено поляризацией двух взаимосвязанных тенденций, порожденных современной исторической ситуацией: к глобализации, интеграции социальных,

экономических, а следовательно, и культурных отношений – ведет к нивелированию национальной характерности. Вторая – как своего рода «защитная реакция» – направлена на самосохранение, самоидентификации нации через культуру, музыкальное искусство, творчество.

С таких позиций стало в своем роде провидческим сделанное в 1970-х годах наблюдение Г.Орджоникидзе об открытости народной музыки взаимодействиям со средствами музыкальной выразительности XX века [5]. Данный тезис впоследствии был подхвачен многими музыковедами применительно к разным современным национальным композиторским школам России, Азии, Латинской Америки и др. Это связано с определенной стадией развития, которая определяется музыковедами, как «новая музыка» (С.Саркисян [6]), «музыка новоевропейской традиции» (В.Дулат-Алеев [4]), «новое время» (Н.Гаврилова [2]) и охватывает (с некоторыми временными отклонениями) последнюю треть XX – начало XXI вв. Специфика данной стадии определяется неофольклорными тенденциями композиторского творчества. Это также сопряжено со сменой стилевых ориентиров: композиторское музыкальное мышление формируется под влиянием художественных принципов Стравинского, Бартока, Шостаковича, «нововенской школы» и послевоенного авангарда (как западноевропейского, так и отечественного). Тем самым данная стадия принципиально отличается от предыдущих – предпрофессиональной и первой профессиональной [7, с. 43]), – ориентированных на европейскую классико-романтическую модель. Последнее особенно характерно для национальных республик бывшего СССР, где европейская традиция XIX века «осваивалась» через призму русской музыкальной традиции (преимущественно кучкистского «наклонения»). Отсюда – центробежная и центростремительная тенденции в отношениях – на разных стадиях – между двумя канонами: фольклорным (ФК) и общеевропейским музыкально-стилевым (ОЕМСК). Под ФК понимается система типологических свойств, сформировавшихся в народной культуре как таковой (в частности, музыкальной). В свою очередь, ОЕМСК

образуют типы жанров, форм, система музыкально-выразительных средств, сформировавшиеся в условиях русской, западноевропейской музыки (от раннего средневековья до послевоенного авангарда и поставангарда) [7, с. 13].

Центробежная тенденция, характерная для первых стадий развития национальных культур, обусловлена поиском путей сопряжения общеевропейского и фольклорного канонов, ассимиляцией жанров, принципов темо- и формообразования, сложившихся в западноевропейской музыке, и – как результат – подчинением фольклорного канона общеевропейскому, классико-романтическому. Данная закономерность порождает в музыке бывшего СССР (а так же и за его пределами) целое направление, известное как этнографизм, или фольклоризм. Попутно замечу, что центробежная тенденция в иных формах, на качественно новом историко-стилевом уровне находит продолжение на рубеже XX – XXI вв., проявляясь в намеренном отказе от национально-музыкальных аналогий и «выходе» в «общеевропейскую» интонационную сферу – в условиях «чистого» сериализма, ассоциативных типов стилей и др.

В свою очередь, центростремительная тенденция, характерная для стадии «нового времени», связана с раскрытием архетипических свойств фольклора и поиском соответствий между ФК и ОЕМСК XX. При этом знаки европейского канона XX века (техники письма, разнообразные жанровые, стилистические модели прошлого) направлены – в большинстве случаев – на выявление глубинных, архетипических принципов национального мышления. Это позволяет говорить о подчинении европейского стилового канона фольклорному, что соответствует одному из главных принципов неофольклоризма.

Неофольклоризм как парадигма композиторского творчества в национальных школах сохраняет и в наши дни значение «мейнстрима», образуя фундамент, на который наслаиваются знаки–репрезентанты западноевропейских стилей ушедших эпох в их современной интерпретации (нео-

стили), а так же джаз. В этом находит отражение стилевой синтез - одна из важнейших общих закономерностей неофольклоризма, которая прослеживается от Стравинского, композиторов «новой фольклорной волны» до минималистских композиций 1990-х гг. Н.Корндорфа, В.Мартынова и др., во многом определяя характер отношений компонентов внутри системы «фольклорное – нефольклорное».

При этом для многих культур Центральной, Средней и Восточной Азии, республик Поволжья, Урала и т.д. данная проблема локализуется в «вечной» оппозиции *Восток – Запад*, изучение которой образует сквозное направление отечественного и зарубежного музыкознания. С этих позиций показательна история башкирской культуры, где переплетение восточных и западных тенденций, изначально обусловленное всем ходом этногенеза, наглядно проявляется на разных уровнях развития культуры. Так, вербальный язык этноса последовательно ассимилировал тюркскую, арабскую и русскую компоненты. Этому способствовали: географическое положение территории, объединяющей восточную часть Европы (Предуралье) с западной частью Азии (Зауралье), а также кочевой и полукочевой модус бытия этноса (вплоть до середины XX века в горных районах), породившего соответствующий тип культуры.

В области поэтики восточные корни народного искусства раскрываются в особой роли статических, созерцательных образов и состояний, константности эпического фактора; в музыкальной стилистике об этом свидетельствует типично восточные орнаментальность и импровизационность протяжных напевов (озон-кюй), лексические элементы, идущие от распевного коранического чтения, монодийности в целом и т.п. Эти, а также многие другие знаки, репрезентирующие восточное начало национальной художественной ментальности, начиная с екатерининских времен, вступают в разнообразные сопряжения со знаками европейской традиции.

К примеру, в лексической системе музыкального фольклора, в условиях пентатонного монодийного мышления происходит ассимиляция западно- и восточноевропейских жанров (марш, вальс, краковяк), напевов русских, украинских песен, а так же европейских инструментов (скрипка, гармоника) - с коррекцией на народно-инструментальную исполнительскую традицию.

В результате восточная ветвь башкирской музыки локализуется в виде фольклорного канона, а западная – в виде общеевропейского музыкально-стилевого канона, которые по-разному взаимодействуют на разных стадиях развития.

С наибольшей наглядностью данная тенденция прослеживается в условиях открыто-ассоциативного типа стиля (термин Г.Григорьевой). Таковы новые для национальных культур бывшего СССР, но типичные для мировой культуры особенно второй половины XX века нео-стилевые тенденции: неоромантизм, необарокко, неоимпрессионизм, неоориентализм, новая моностилистика. Причем, в связи с нео-стилями, полистилистикой в отечественной музыке второй половины XX века, по мысли М.Арановского, «оппозиция свое-чужое обретает новый облик: прошлое-современное» [1, с. 292]. В национальных культурах «нового времени» оппозиция «свое-чужое» выступает в значении: национальное-инонациональное. Проиллюстрирую сказанное на примере явления необарокко в творчестве современных башкирских композиторов.

Преломление в творчестве башкирских композиторов (как, впрочем, и представителей других национальных монодийных культур) *необарочных тенденций* музыки XX века является своего рода вершиной сложного, длительного процесса эволюции национального музыкального мышления. Имеются в виду: простейшие формы полифонии в условиях принципиально монодийной природы фольклорного канона, а так же эпизодические поиски первых башкирских композиторов в области полифонических форм и принципов развития (на фоне доминирующего гомофонно-гармонического

типа мышления). На стадии «нового времени» наблюдается тотальная полифонизация фактуры в условиях разных техник, стилей. При этом «башкирское небарокко», несомненно, вбирает обширный художественно-музыкальный опыт отечественных классиков – Шостаковича, Вайнберга, Шнитке и др.

При всей внешней, а priori несовместимости противоположных типов культур: восточной, фольклорной, устной, монодийной – и западной, профессиональной, письменной, многоголосной – между ними возникают весьма глубокие аналогии. Отметим неоднородность стиля ХУП-ХУШ вв., контраст, языковые отличия, которые, к примеру, становятся нормой старинной сюиты, – и преобладающая тенденция к контрасту, сюитному мышлению, лежащая в основе как народного, так и академического башкирского искусства.

Другим каналом является полифония. Будучи универсальным фактором композиторского мышления в музыке барокко, полифония в рамках монодии проявляется в виде скрытого двух- и многоголосия, гетерофонических расслоений одноголосных напевов, бурдонного двухголосия, «курайного узляу» и других приемов, заложенных в самой природе ФК.

Особое значение имеет импровизационность, характерная как для «эпохи концертирующего стиля» (по выражению Ж.Гандшина), так и для башкирского ФК. Причем, «концертирование» у башкир оказывается архетипическим свойством сольной природы музицирования, что проявляется в состязаниях народных музыкантов – «айтышах», сабантуях, а также в манере воплощения орнаментального, виртуозного стиля озон-кюй.

Наконец, общим каналом оказывается вся история развития западно-европейской и отечественной музыки XVIII-XX веков, аккумулируемая художественно-музыкальным мышлением современных композиторов.

Принципы небарокко в творчестве башкирских композиторов проявляются в широком применении разнообразных полифонических форм

(от простейших форм двухголосия – до сверхмногоголосия), в моделировании старинных полифонических жанров, тематизма, наконец, стиля эпохи – в их соединении со знаками ФК и современной композиторской техникой.

К числу наиболее популярных относятся: пассакалья (в чем, проявляется влияние творчества Д.Шостаковича – Concerto grosso, Концерты для оркестра, для гобоя и камерного оркестра Р.Газизова, «Пассакалья и fuga» Л.Исмагиловой и др.), токката (концерты Газизова и Концерт для струнного оркестра с солирующим гобоем Р.Сабитова), жига (финалы Concerto grosso Газизова и Симфонии А.Хасаншина), хорал (Concerto grosso Газизова, симфонии Р.Касимова), фарандола (Пятая симфония Касимова), инструментальная ария (Концерт для гобоя и камерного оркестра Р.Газизова) и др. Одним из главных репрезентантов эпохи барокко в XX веке, в том числе и у башкирских композиторов на стадии «нового времени», становится Concerto grosso (Concerto grosso Р.Газизова, Концерте для струнного оркестра с солирующим гобоем Р.Сабитова и др.).

Европейские жанры эпохи барокко вступают во взаимодействие с жанровыми структурами башкирского фольклора: стилистикой озон-кюй, эпических жанров, коранической речитации-молитвы, заклинаний, плясовых моделей, с одной стороны, и – в условиях неофольклоризма – с широким лексическим, стилистическим спектром ОЕМСК XX века – с другой.

Соединение фольклорного тематизма и европейских жанров в проекции на форму порождает синтез барочных структур (староконцертная, вариации на *cantus firmus*, канон, fuga) с вариантно-строфической формой народной песни и определяет полифункциональность композиции. Причем, канон часто возникает в условиях сверхмногоголосия (по выражению Д.Лигети, «бумажный канон»), обуславливая разнообразные сонорные эффекты.

В фуге, фугато, к примеру, это происходит, благодаря моделированию в теме, ответе признаков фольклорного песенного или моторного жанра с их

последующим развертыванием на уровне экспозиции полифонической формы. Противосложение, в том числе и удержанное, часто представляет собой подголосок-вариант по отношению к фольклорной теме. (Concerto grosso, Концерт для оркестра Газизова, Концерт для струнных инструментов и солирующего гобоя Р.Сабитова). На определенных этапах тематического развития принцип куплетности замещает законы построения фугированных форм (финал Concerto grosso, экспозиция Концерта для оркестра Газизова).

Строфичность, в свою очередь, обуславливает более свободную трактовку полифонической формы, что раскрывается в тональных планах экспозиции, интонационных особенностях проведений темы и ответа (например, вступления темы от одного и того же звука или на септиму – вместо тонико-доминантовых отношений).

Таким образом, развитие полифонических тенденций, зародившихся в глубинах башкирской монодии, через редкие опыты применения принципов западноевропейской полифонии в творчестве первых профессиональных композиторов приводит в музыке «нового времени» к диалогу и синтезу национальных и инонациональных принципов музыкального мышления.

Тенденцию к интеграции культур, народов, «раздвижению» времени, пространства обитания человека на рубеже второго – третьего тысячелетий в башкирской музыке «нового времени» со всей непосредственностью раскрывает *феномен полистилистики*. Однако эта проблема требует отдельного рассмотрения.

Таким образом, башкирская музыка как интертекст на всех стадиях становления и развития раскрывает разные формы интеркультурных, интерстилевых взаимодействий, что с наибольшей полнотой и непосредственностью проявилось к рубежу XX – XXI столетий. Причем, одним из параметров сложного процесса эволюции музыкального мышления оказывается последовательное расширение радиуса стилевых взаимодействий – закономерность, типичная для всех национальных академических музыкальных культур минувшего столетия. Сопряжение с

архетипическими принципами музыкальной ментальности обуславливает, как было показано, национальную характерность культур – при всей их интегрированности в единый текст мировой культуры. Творчество Г.Канчели и А.Тертеряна, В.Тормиса и М.Таджиева, Е.Станковича и Т.Шахиди, Р.Калимуллина и Р.Касимова и мн. др. служит подтверждением сказанному.

#### Литература.

1. Арановский М. Музыкальный текст: Структура и свойства. – М., 1998.
2. Гаврилова Н. Проблемы национального в музыке XX века. Чехия и Словакия. – Автореферат дис. ... доктора искусствоведения. - М., 1996.
3. Гумилев Л. Ритмы Евразии. Эпохи и цивилизации. – М., 1993.
4. Дулат-Алеев В. Национальная культура как текст: татарская музыка XX века. – Дис. ... д-ра иск. – М., 1999.
5. Орджоникидзе Г. О национальном стиле // Музыкальный современник. -- Вып 1. – М., 1973.
6. Саркисян С. Армянская музыка в контексте XX века. – Автореферат дис. ... д-ра иск. – М., 1999.
7. Скурко Е. Башкирская академическая музыка: традиции и современность. – Уфа, 2005.

#### Сведения об авторе.

Е.Р. Скурко – доктор искусствоведения, профессор кафедры теории музыки Уфимской государственной академии искусств им. З.Исмагилова, заслуженный деятель искусств Республики Башкортостан.