

ДВА ПРИМЕРА НАЦИОНАЛЬНОЙ ИДЕНТИФИКАЦИИ МУЗЫКАЛЬНЫХ ОБЪЕКТОВ

Тема национальной идентификации¹ становится исключительно сложной, когда речь идёт не о явлениях, скажем, фольклорных, локальных, изначально национальных, а о тех, что в исторической перспективе воплощены в культурах разных времен, эпох и народов и обрели интернациональное звучание.

Обратимся к двум разнородным объектам музыкального творчества, не имевшим между собой никаких реальных связей, но при этом все-таки сопоставимых. И тот и другой характеризуются расслоением ткани на два плана или пласта, и оба они по-разному могут быть гипотетически осмыслены в аспекте их первичной национальной принадлежности.

В начале речь пойдет об одном из приёмов усиления эффекта полиопорности (и её крайнего выражения – политональности) путём сведения в одновременность двух тем со своими опорами (тональностями), которые ранее звучали одна за другой. Русская природа этого приёма, согласно предлагаемой гипотезе, была предопределена Мусоргским. Другим примером послужит особого рода тематизм, присутствующий, в частности, казахской, киргизской и другим среднеазиатским музыкальным культурам и характеризующийся единовременным контрапунктом дробного моторного движения и распевного интонирования.

Оба объекта отличаются особого рода семантической многоплановостью, полиобразностью, достигаемой сочетанием двух и более (чаще всё же двух) слоёв тематического комплекса. В разных исследованиях (более всего по фактуре и полифонии) предметом рассмотрения не раз становилась «техника маркировки» отдельных слоёв – их индивидуализации при сохранении целостности ткани. Известно, что к устоявшимся в музыке прошлого приемам – интонационным, метроритмическим, гармоническим, динамическим, темброво-регистровым, артикуляционно-штриховым, сочетанию разных жанров, манер ансамблевой игры, определенному соотношению голосов (прямому, противоположному или косвенному) – со вто-

рой половины XX века стали присовокупляться факторы пространственной стереофонии, полистилистики, политемповости, полимодалности и полиопорности.

Приближаясь к характеристике уже отмеченного приёма рельефной прорисовки и усиления эффекта полиопорности, отметим, что этот приём является частным случаем особого принципа формообразования, который заключается в вертикальном совмещении контрастных тем, ранее экспонировавшихся отдельно. Среди множества полиобразных примеров на основании этого принципа (как и любого другого) можно выделить некий сравнительно узкий круг аналогов. Вспомним двойные фуги с отдельной экспозицией и совместным проведением тем в дальнейшем, увертюру к «Мейстерзингерам» Вагнера (в её репризе объединены темы шествия, любви и марша мастеров пения), поэму Листа «Тассо» (в ней тоже в репризе на песенную тему героя напластовывается придворный менуэт), музыку Бизе к «Арлезианке» (где заключительная «Фарандола» объединена с «маршем трёх королей», открывавшим увертюру), симфоническую картину Бородина «В Средней Азии» (здесь совмещены уже звучавшие порознь русская и восточная темы), симфонический антракт «Сеча при Керженце» из «Китежа» Римского-Корсакова (в его кульминации на фоне ритмомотивов скачки вступают в контрапунктическое единоборство уже известные слушателю темы русского и татарского войска), наконец, симфонию Хиндемита «Художник Матис» (опять же в кульминации её первой части слыты все темы экспозиции, над которыми парит «тема ангелов» из вступления).

В общем круге семантически многоплановых полиобразных аналогов выделяются и другие группы примеров, которые можно уподобить на основе любого из перечисленных приемов маркировки слоёв (по одному приёму или сразу по нескольким). Возьмём, скажем, полиопорность, то есть вертикальное рассредоточение ладовых опор, крайним и самым выпуклым выражением которого является

политональность – феномен, зародившийся во второй половине XIX века. Политональность встречается редко и еще реже адекватно воспринимается, полиопорность же иных типов широко распространена и в старинной (доклассической), и в современной музыке, а также в фольклоре². Одним из самых ярких её проявлений могут служить русские свадебные плачи, в которых полиопорность во взаимодействии с другими средствами способствует противопоставлению надрывного, экзальтированного причета невесты и объективно-уравновешенного хорового комментария. Такие плачи, как видно, наряду со многими аналогичными примерами академической музыки (в ней есть, кстати, и опыты композиторского претворения указанных плачей), тоже входят в число биобразных семантических структур полиопорного типа.

Вот теперь привлечем образцы, в которых сходятся в одновременности две темы со своими тональностями, экспонированными ранее поочередно. Здесь, как видно, совмещаются два принципа – и сведения в вертикаль уже прозвучавших по отдельности контрастных тем, и вертикального противостояния ладотональных устоев. Перенос в контрапунктирующий раздел вместе с темами их тональностей способствует единовременному восприятию каждой тональности, то есть, в сущности, проявлению редкого эффекта подлинной политональности.

Сравним пьесу Мусоргского «Два еврея, богатый и бедный» (исторически первый образец такого рода) и сцену Чайника и Чашки из оперы Равеля «Дитя и волшебство». И в том, и в другом случае темы и тональности каждого персонажа даются вначале поочередно, а потом напластовываются друг на друга: у Мусоргского – в драматическом «диалоге в одновременности», у Равеля – в шутовском дуэте-фокстроте. Аналогия между столь разными по жанру, стилю и концепции сочинениями примечательна, тем более что они разделены расстоянием в столетия: первое создано в 1874 году, когда автор второго ещё не родился. А не случайно ли это уподобление?

Обращаемся к фактам биографии Равеля и к его партитурам. В 1922 году композитор оркеструет «Картинки с выставки» Мусоргского, затем едет в концертное турне и по возвращении (в 1923 году) пишет свою оперу. Значит, эти две работы следуют в его творческой биографии одна за другой. Само собой напрашивается предположение о заимствовании французским мастером приема Мусоргского. В весьма большой вероятности сказанного убеждает и оркестровка Равеля: к предумо-

тренному Мусоргским сохранению тональной окраски он присовокупил сохранение тембров – струнных и низких деревянных в теме богатого и засурдиненной трубы в теме бедного. Значит, все-таки, идея русского композитора была Равелем понята, усилена и затем претворена в собственном опусе³.

Подобных композиционных решений к настоящему времени накоплено уже немало. Это и Вторая фортепианная соната Шостаковича – в репризе её первой части совмещены темы и тональности экспозиции, и воплощающий ту же идею Второй струнный квартет Кабалевского (эту идею Кабалевскому подсказал Прокофьев), и побочная партия Третьей фортепианной сонаты самого Прокофьева (в басу её репризы «застряла» прима тональности середины)... Не исключено, что некоторые примеры такого рода – осознанно или стихийно, опосредованно или прямо – восходят к опыту Мусоргского (кстати сказать, Прокофьев играл в концертах ряд его «картинок»). Напрашивается и гипотетический вывод общего плана, согласно которому распространённый ныне приём в своих истоках связан с национально-русской культурой.

К слову, очень большая вероятность данного вывода вытекает и из того, что появление в музыке Мусоргского истинно политонального образца органично для Мусоргского – ведь именно в его творчестве полиопорность стала постоянным свойством лада и склада. Достаточно вспомнить такие примеры как «Вторая прогулка», «Тюильри», «Быдло» и молитвенную тему «Богатырских ворот» из «Картинок с выставки», балладу «Забытый», многие эпизоды «Бориса» и «Хованщины», колыбельную «Спи, усни, крестьянский сын», вторую сцену «Женитьбы»... В начале же разработки «Ночи на Лысой горе» композитор объединил три ранее звучавшие темы, сохранив их тональную высоту: главная партия (бесы и ведьмы) – *e*, тематизм вступления – *a*, тематизм службы Чернобогу – *cis*. Образовавшийся из трёх опор для мажорный секстаккорд является одновременно доминантой к *d-moll*. Такого рода примеры полиопорности (часть их проанализирована в нашей статье «Полиопорность как вид полигармонии» [2]) в сочинениях русского композитора и создают некое стилевое преддверие политональности как одной из специфических в XX столетии техник звуковысотной организации (Г. Головинский обращал мое внимание на сходные образцы из музыки Бородина).

Это, разумеется, далеко устремлённые соображения. Для продолжения разговора о заимствовании идеи Мусоргского, о распростра-

нении соответствующих ей формообразующих и ладогармонических принципов и об их российских корнях необходимы веские дополнительные основания. Пока же сформулированы догадки и предположения, а также обоснования их очень большой вероятности. Окончательно их истинность или ошибочность может быть установлена дальнейшими изысканиями.

Теперь обратимся к другому примеру, тоже позволяющему ставить вопрос о национальной идентичности. Им, как уже сказано, послужит особого рода тематизм, распространённый в среднеазиатской музыке и основанный на своеобразном контрапункте двух фактурных слов: ритмически дробного моторного движения и распевного лирического интонирования. Устойчивость такого рода тематизма определяется его глубокой национальной почвенностью, укоренённостью как в фольклоре, так и в традиционном (бесписьменном) профессиональном творчестве народных музыкантов – жырши (певцов) и кюйши (инструменталистов)⁴.

Можно вспомнить, скажем, о распространённом пении с домбровым, репетиционно-пульсирующим сопровождением, нередко основанном на гетерофонически-свободном дублировании ведущего голоса в сочетании с бурдоном. Ритм этого сопровождения в соединении с вокальной линией создает характерный жанровый контрапункт. Но особенно показательны те домбровые кюи, в которых сквозь естественную для игры на этом инструменте (как, скажем, и на таре, балалайке, пандури и многих других) тремоляцию, создающую те или иные – подобные узбекским или таджикским усулям – ритмические формулы (они исполнялись обычно на ударных, а иногда и на струнно-щипковых инструментах, например на дойре, нагоре), рельефно проступает полнокровная мелодическая линия. Отсюда часто используемая метафора «домбра поёт». Важно отметить возникновение двух планов восприятия, рождающих иллюзию пения в процессе энергичного движения, зачастую – головокружительной скачки (образ коня – своего рода эмблема в различных видах среднеазиатского искусства). В Западном Казахстане подобные кюи, как известно, получили название «токпе» («беспрерывное течение»). Фактически это особый жанр, изучавшийся Н. Тифтикиди (он его называл «кюй-песня»), Б. Байкадамовой, Б. Амановым, А. Мухамбетовой⁵, С. Утегалиевой, С. Елемановой и другими исследователями.

Данному жанру близок тот, что получил распространение и в европейской классической музыке; воспользовавшись названием известного сочинения Глинки, его можно услов-

но определить как «попутную песню». В наше насыщенное движением время всякого рода путевые образцы получили особенно широкое распространение и в академической, и в эстрадной музыке, будь то караваны, дороги, погони, шествия, экспресс-, авиа- и даже космос-музыка. В роковых композициях чуть ли не обязательное усуподобное сопровождение нередко становится даже назойливым. Но как бы то ни было, общая подоснова всех этих явлений состоит в стремлении к художественному раскрытию психологии нового человека с его острой потребностью к перемещениям.

В казахской и киргизской музыке подобный жанр, как замечено, – изначально свой. Его характерные черты основываются на многих предпосылках, в числе которых и стремление к имитации бега коня, и особенности конструкции инструмента, и необходимость продлить затухающие тоны, и сложившиеся приёмы решения этой задачи. Но все это, быть может, предопределялось и куда более глубокими, древними и самобытными истоками, имело широкое социально-эстетическое обоснование в жизненных условиях кочевого в прошлом народа, постоянно находившегося в пути. Вековые традиции бытового уклада закономерно отразились в особом искусстве, раскрывающем поэзию в кинетике – преодолении пространства.

«Трансплантация» в академическое творчество столь яркой художественной идеи народа, получившей в нём развитие, стала в своё время новым и серьёзнейшим достижением национальной культуры. Подчеркнём, что осуществлялась эта трансплантация с учётом соответствующих уже сложившихся жанровых и фактурно-образных решений европейских композиторов: Глинки, Шуберта, Шумана, Римского-Корсакова, из авторов XX века – Онегера, Мосолова, Бартока и Орфа. Именно на них ссылались Е. Брусиловский, Е. Рахмадиев, Г. Жубанова, Б. Баяхунов, А. Бычков, В. Новиков и С. Мухамеджанов в ходе наших совместных с ними обсуждений данной проблемы. Эти и другие композиторы исходили не просто из технологического, а именно из *функционально-содержательного* подобия автономных вариантов «попутного» жанра, не связанных между собой ни генетически, ни исторически, ни географически. Как видно, улавливание параллели даже между разнородными объектами может привести к их «законному браку», который в профессиональном творчестве словно бы овеществил особый жанровый тип тематизма. С 30–40-х годов XX столетия он оказался национально идентифицированным, имея глубокие корни в традиционном искусстве.

Более рельефно очертить смысл сказанного поможет нижеследующая аналогия, взятая из очень далёкой сферы. Биологам известно понятие аналогичных органов, которые различны по происхождению и строению, но выполняют одинаковые функции. Пример: крылья птиц и крылья насекомых⁶. У птиц они образовались из передних конечностей, у насекомых – из хитинового покрова тела. Но в обоих случаях это – крылья, выполняющие одинаковую функцию. Да, действительно: чужеродные феномены в

своем развитии могут стать сущностно близкими, а воспринятые параллели между далекими объектами способны положить начало их синтезу. Возникновение национально специфического и, теперь уже можно сказать, жизненно устойчивого типа тематизма (казахские композиторы следующих поколений постоянно его используют⁷) подтверждает тезис об исключительной результативности такого рода синтеза в тех случаях, когда он исходит из функциональной общности соотносимых явлений.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Проблема национальной идентификации в пору тотальной глобализации культуры вновь обрела большую актуальность, в подтверждение чего назовём, к примеру, книгу Г. Гачева «Национальные образы мира. Евразия – космос кочевника, земледельца и горца» [3] и статью А. Демченко «Скиф-неофит начала XX века» [4]. В последней, в частности, обосновывается мысль: «Скифство, как один из коренных устоев языческого направления, исторически неотрывно от русской почвы» [4, 33].

² Подробнее об этих понятиях см. в статье «Полиопорность как вид полигармонии» [5], а также в других публикациях автора.

³ Другие оркестровки «Картинок», выполненные Тушмаловым и Горчаковым, лишь отчасти сориентированы на эту особенность гармонической структуры пьесы. Особенно решительной тембровой трансформации подвергается в них тема бедного еврея.

⁴ Фольклор, традиционное народно-профессиональное (бесписьменное) искусство, современное академическое (письменное) творчество профессиональных авторов – пограничные зоны между этими тремя ипостасями среднеазиатской музыкальной культуры, как и культуры других (в том числе европейских) народов, бывают нечёткими, в силу чего её центральное звено имеет словно бы размытые с обеих сторон края. Видимо поэтому спорадически вспыхивают споры вокруг, в общем-то, давно доказанного существования этого центрально-

го звена – культуры устно-профессиональной традиции (лишь с некоторой долей условности первые два звена допустимо объединять понятием «фольклор», как бы суммирующим бесписьменные роды творчества; возможно и не менее условное объединение второй пары звеньев по признаку профессионализма). Среди трудов, посвящённых данной проблеме, выделяется развернутое исследование Н. Шахназаровой [6], а из недавних работ – обобщающая статья С. Галицкой [2].

⁵ Развивая идею многомерности ритмической организации кюев, А. Мухамбетова в своем исследовании о казахской традиционной музыке не ограничилась ранее зафиксированными ритмическими планами – дробным и песенным, но дополнила картину ещё двумя: ударным (удары по деке) и акцентным (определяемым исполнительскими инициативами). См.: [1, с. 234–235].

⁶ В биологии есть и понятие гомологических органов, противоположных аналогичным. Эти органы выполняют разные функции, хотя имеют сходное происхождение, строение и местоположение (рука человека и крыло птицы).

⁷ Вот лишь несколько примеров: «Кюй» для скрипки и камерного оркестра М. Сагатава, «Концертный кюй» для оркестра народных инструментов М. Мангитаева, «Кюй» для камерного оркестра К. Кумысбекова, «Балкурай» Б. Аманжолы, «Концертный кюй» для ударных и фортепиано Б. Андосова.

•—————• ЛИТЕРАТУРА •—————•

1. *Аманов Б., Мухамбетова А.* Казахская профессиональная музыка и XX век. Алматы: Дайк-Пресс, 2002. 544 с.
2. *Галицкая С.* О профессионализме в традиционной музыкальной культуре // Проблемы музыкальной науки. 2015. № 4. С. 6–14.
3. *Гачев Г.* Национальные образы мира. Евразия – космос кочевника, земледельца и горца. М.: Ин-т ДИ-ДИК, 1999. 368 с.
4. *Демченко А.* Скиф-неофит начала XX века // Проблемы музыкальной науки. 2016. № 1. С. 33–41.
5. *Трембовельский Е.* Полиопорность как вид полигармонии // Искусство как феномен культуры: традиции и перспективы. М.: Государственная классическая академия имени Маймонида, 2015. С. 264–276.
6. *Шахназарова Н.* Музыка Востока и музыка Запада. Типы музыкального профессионализма. М.: Сов. композитор, 1983. 153 с.

•—————• REFERENCES •—————•

1. *Amanov B., Mukhambetova A.* Kazakhskaya professionalnaya muzyka i XX vek [Kazakh professional music and the XXth century]. Almaty: Dyke Press, 2002. 544 p.
2. *Galitskaya S.* O professionalizme v traditionnoy muzikal'noy kul'tyre [On Professionalism in Traditional Musical Culture]. Problemy muzykal'noj nauki [Music scholarship]. 2015. No. 4. P. 6–14.
3. *Gachev G.* Natsional'nye obrazy mira. Evraziya – kosmos kochevnika, zemledel'tsa i gortsa [National Images of the World: Cosmos of Normad, Cultivator and Mountaineer]. Moscow: Institut DI-DIK Press, 1999. 368 p.
4. *Demchenko A.* Skif-neofit nachala XX veka [The Scythian Neophyte of the Early 20th Century]. Problemy muzykal'noj nauki [Music Scholarship]. 2016. No. 1. P. 33–41.
5. *Trembovel'skiy E.* Poliopornost' kak vid poligarmonii [Polysupportingness as a kind of polyharmony]. Iskusstvo kak fenomen kul'tury: traditsii i perspektivy [Art as a phenomenon of culture: traditions and perspectives]. Moscow: State Maimoniedes Classical Academy, 2015. P. 264–276.
6. *Shakhnazarova N.* Muzyka Vostoka i muzyka Zapada. Tipy muzykal'nogo professionalizma [Music of the East and Music of the West. Types of Muzical Professionalism]. Moscow: Sovetskiiy kompozitor Press, 1983. 153 p.

•—————• ДВА ПРИМЕРА НАЦИОНАЛЬНОЙ ИДЕНТИФИКАЦИИ МУЗЫКАЛЬНЫХ ОБЪЕКТОВ •—————•

В статье представлены разнородные музыкальные объекты, в своих истоках идентифицирующиеся с русской и казахской музыкой. Один из них характеризуется сведением в политональный контрапункт ранее прозвучавших тем с сохранением своих тональностей. Этот изобретенный Мусоргским приём получил распространение в мировой музыкальной практике (Равель, Хиндемит, Шостакович, Прокофьев, Кабалевский и другие) и изначально связан с русской композиторской школой. Другое явление запечатлевает свойственное казахским и киргизским композиторам воссоздание принципа «кюя-песни» (термин Н. Тифтикиди), рождающего иллюзию пения в процессе энергичного движения и связанного с вековыми традициями искусства кочевого

в прошлом народа. Оно по-своему раскрывает поэзию в кинетике – преодолении пространства. В связи с этим в статье затронута проблема народно-профессиональной музыкальной культуры устной традиции как одна из важнейших для музыковедения и, в частности, для этномузыкологии. Не имея изначально никаких связей и идентифицируемые с разными эпохами и культурами, представленные в статье объекты сопоставимы, поскольку отличаются особого рода семантической многоплановостью, полиобразностью, достигаемой сочетанием двух и более (чаще двух) слоёв тематического комплекса.

Ключевые слова: национальная идентификация, тональность, Мусоргский, казахские композиторы, полиопорность.

•—————• TWO EXAMPLES OF NATIONAL IDENTIFICATION OF MUSICAL OBJECTS —————•

The article presents the diverse musical objects in its origins with the identity of Russian and Kazakh music. One of them is characterized by mixing in polytonal'nyj counterpoint previously made order with saving their tonality. This invented by Musorgsky reception became widespread in the world musical practice (Ravel, Hindemith, Shostakovich, Prokofiev, Kabalevsky and others) and was originally connected with the Russian composers' school. Another phenomenon captures the peculiar Kazakh and Kyrgyz composers re-creation of «Kyi-songs» (N. Tiftikidi) breeding the illusion of singing during vigorous movement and is associated with centuries-old traditions of the

art of the nomadic people in the past. It reveals their poetry in the kinetics of overcoming space. In this connection, article addressed the issue of people's professional musical culture of oral tradition as one of the most important to musicology and in particular for ethnomusicology. Not having no links initially identified with different eras and cultures represented in the article objects comparable because different special kind of semantic complexity, poly-imagery, resulting from the combination of two or more (usually two) layers of the thematic complex.

Key words: national identification, tonality, Mussorgsky, Kazakh composers, poly-tonality.

Трембовельский Евгений Борисович

доктор искусствоведения, профессор, заведующий кафедрой теории музыки
Воронежский государственный институт искусств

Россия, 394053, Воронеж
e-mail: tremb-mus@mail.ru

Trembovelskiy Evgeniy B.

Doctor of Art Studies, Professor, Head of the Department of Music Theory
Voronezh State Institute of Arts

Russia, 394053, Voronezh
e-mail: tremb-mus@mail.ru

