

ПОЛИСТИЛИСТИКА В НАРОДНО-ИНСТРУМЕНТАЛЬНОЙ МУЗЫКЕ В КОНТЕКСТЕ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЫ

При анализе музыкального искусства особый интерес вызывает взаимосвязь традиционной народно-инструментальной музыки с современными тенденциями. Отметим, что такая взаимосвязь рассматривается исследователями как художественный процесс стилевого синтеза в музыкальной культуре второй половины XX в. Если музыкальный стиль понимать как историческую эпоху в искусстве с определенным социально-эстетическим содержанием, то обнаруживается, что в результате восприятия стиль творчески синтезируется с различными модификациями темпа, динамики, штрихов, полифонии, гармонии, интонации и др. Поэтому музыкальный стиль отражает не только стилистические признаки тех или иных музыкальных явлений, но и характерные особенности конкретной исторической эпохи. Прежде чем говорить о полистилистике, рассмотрим значение понятий «стиль» и «стилизация».

Понятие стиля в музыкальном искусстве связано с музыкально-эстетическим и музыкально-историческим направлениями. Понятие «музыкальный стиль» зародилось в конце эпохи Возрождения, в период становления и развития особенностей музыкальной композиции. Как видим, его развитие прошло довольно длительный путь и являлось предметом многочисленных дискуссий. Стиль понимается как в качестве индивидуальных особенностей композиторского письма, творческого почерка композитора, так и общих особенностей письма группы композиторов, выражающих стиль школы. Существует определение «национальный стиль», относящееся к определенной стране. Используется понятие «жанровый стиль», которым отмечают особенности произведений соответствующей жанровой группы.

Мы считаем, что наиболее верно употреблять понятие стиля, имея в виду стилистические тенденции в музыкальной культуре данной эпохи или в творчестве конкретного композитора. Иногда в среде музыкантов встречаются выражения «произведение, написанное в таком-то стиле или не в современном стиле» или «произведение не соответствует современному стилю». В данном случае наблюдается смешение понятий «стиль», «метод», «направление». Эти термины используются в научной литературе,

однако четко не разграничиваются. Правда, такие авторы, как А. Л. Сохар, М. К. Михайлов пробуют их характеризовать и одновременно расширить значение. Так, например, они предлагают рассматривать стиль, кроме иных значений, как систему. В таком значении термин «стиль» широко употреблялся учеными в 60–70-е гг. XX в.

Не менее важно правильное понимание термина «стилизация». Синтезирующий стиль композитора плавно переходит в стилизацию по мере творческого процесса. Этот процесс предполагает использование всех средств выразительности, характерных для стиля того или иного композитора, эпохи или направления. Использование полистилистики характерно для И. Ф. Стравинского, С. С. Прокофьева, А. Н. Скрябина, Д. Д. Шостаковича. В их сочинениях канонизированные типы стилистики сохраняются и в структурах музыкальных форм. Именно в каждой музыкальной форме, как и в жанре, заложены свои стилистические возможности. Например, в вариациях на заимствованную тему стилистика развертывается часто как движение от характера к концертной авторской индивидуальной обработке народно-инструментальной музыки. Иногда противопоставление проникает в сами вариации, каждая из которых становится своеобразной. Во второй половине XX в. и в начале XXI в. для композиторов характерно усиление интереса к практике народно-инструментальной музыки. Все активнее идет процесс вовлечения в музыкальную народно-творческую культуру музыки неевропейских народов, ширится взаимодействие различных стилей в творчестве отдельных композиторов. В музыковедческих исследованиях стало больше уделяться внимания не только стилистическим характеристикам классических произведений, но и современных. Большой интерес вызвало творчество А. Г. Шнитке, где ярко проявился феномен полистилистики, была предпринята попытка его теоретического осмысления.

В данной статье актуальные вопросы использования полистилистики в народно-музыкальном творчестве рассматриваются в русле современных процессов стилиобразования с новых методологических и эстетических позиций, отмечаются особенности композиторской практики конца XX – начала XXI в. В настоящее время многие исследователи уделяют внимание проявлению полистилистики в произведениях композиторов современной эпохи, а что касается произведений народно-

художественной культуры, то здесь музыковеды ограничиваются исключительно стилем «народный». И лишь косвенно в исследованиях обращаются к некоторым приемам, как, например, цитированию текста, т. е. неожиданному введению фрагментов из чужих произведений, резко контрастирующих по стилю с авторской манерой письма. Наиболее интересны, на наш взгляд, исследования М.

Арановского, Л. Акопяна, А. Козаренко, Е. Котляревской, И. Коханик, В. Москаленко, И. Пяковского, А. Самойленко, С. Шипа и других, в научных работах которых четко прослеживаются два направления музыкальной текстологии: имманентный подход и использование композиторами различных текстовых взаимодействий и приемов интертекстуальности и полистилистики. К сожалению, в публикациях встречаются такие факты, когда не следовало бы относить к полистилистике цитирование народных мелодий, которые в изобилии встречаются в музыке разных эпох. Ведь отдельные авторские темы песен постепенно становились народными, и композиторы народной музыки в сочинениях вполне могут использовать чужую тему, т.е. другого автора, и вкладывать новую смысловую направленность в данное произведение. Такой композиционный прием у народников используется и в настоящее время. Например, когда композитор обращается к стилю другого автора, то уже появляется новый стиль, т.е. происходит, так сказать, скрытая антистилистика. Но все-таки авторский стиль играет главенствующую роль в сочинении, а используемый чужой стиль имеет второстепенное значение. Иначе говоря, происходит скрытая полемика. В практике композиторы народной музыки часто цитируют сочинения других композиторов, в результате появляются оригинальные концертные произведения благодаря методу полистилистики. А. Шнитке обращается к полистилистике, аллюзии, адаптации, использует коллаж, цитаты. Е. Назайкинский отмечает, что на первый взгляд может показаться, что полистилистика у А. Шнитке представляет собой лишь перифраз филологических толкований стилистики, уже известного и апробированного термина. Думается, для уточнения данного вопроса лучше всего привести высказывание самого А. Шнитке: «...Допустимо ли слово “полистилистика” по отношению к неуловимой игре временных и пространственных ассоциаций, неизбежно навеваемых музыкой? Ведь в скрытом виде полистилистическая тенденция существует и существовала в любой

музыке, ибо музыка стилистически стерильная была бы мертвой. Так стоит ли об этом говорить» [1, с. 329]. И дальше, полемизируя, добавляет: «Говорить необходимо, потому что в последнее десятилетие полистилистика оформилась в сознательный прием – даже не цитируя, композитор заранее планирует полистилистический эффект, будь то эффект шока от коллажного столкновения музыкальных времен, будь то скольжение по фазам музыкальной истории или тончайшие, как бы случайные, аллюзии».

Наша главная задача при рассмотрении использования полистилистики в народно-инструментальной музыке заключается в том, чтобы четко определить взаимоотношение «чужого – своего» и «своего – чужого», т.е. нас интересует преобразование чужого текстового материала в творчестве композиторов последних десятилетий. В XX в. возникло много различных течений, каждый композитор пытался найти свое определение творческого пути. К началу XXI в. главным в стилеобразовании становится художественный синтез, ведущий к полисистемному музыкальному мышлению в народно-инструментальной культуре. В новом столетии создаются разностилевые произведения в разных жанрах. Бурный рост популярности профессиональных народных инструментов и развитие исполнительского мастерства потребовали неотложного решения многих проблем. Главная из них – это разработка методики обучения для студентов по вопросам теории и практики современного исполнительства с учетом нового стилеобразования в музыке, новыми приемами, средствами выразительности. Именно они определяют для каждого штриха характер звукоизвлечения. Такие народные инструменты, как баян, балалайка, домра, цимбалы, гусли и духовые инструменты являются не только солирующими, но также входят во многие составы ансамблей, которые родственны по стилю или близки к ним. Все названные народные инструменты можно с уверенностью отнести к молодым инструментам эпохи XX в. Произошел гигантский скачок в развитии и совершенствовании композиторского текста, достигнуто высокое исполнительское мастерство в народном стиле. В развитии исполнительского репертуара в начале XX в. для народных инструментов можно отметить следующее. Прежде всего подчеркнем, что композиторов, сочиняющих в народном стиле, просто не было. Приходилось довольствоваться обработками народных мелодий. Во-вторых,

возрос интерес исполнителей к переложению классических произведений крупной формы для народных инструментов. Мы имеем в виду произведения М. И. Глинки, П. И. Чайковского, М. П. Мусоргского, С. В. Рахманинова, Ш. К. Сен-Санса, Дж. Россини и др. Переложения давали возможность решать художественные задачи на самых высокохудожественных образцах музыкального текста разных эпох, стилей, жанров. В-третьих, отметим большую роль художественного опыта прошлого в развитии народно-инструментального искусства. В связи с этим остро встает проблема заимствования материала. Вместе с активным цитированием тем сочинений создавались новые жанры, стили, формы, образы. Такое явление Е. Шевлякова называет «мнемонической функцией». Таким образом, в 20–50-е гг. XX в. произошел бурный всплеск интереса к фольклорным истокам, национальным формам, профессиональному исполнительству национального репертуара.

Первыми создателями народно-инструментального репертуара были преподаватели Киевской консерватории М. М. Гелис, Н. И. Ризоль (его ученик), И. Д. Алексеева, Е. Г. Блинов, Т. И. Вольская, активно способствовавшие постоянному содружеству исполнителей и педагогов с композиторами. Так, например, М. М. Гелис обратился к композиторам с просьбой о создании новых произведений для народных инструментов. Л. Г. Бендерский описывает такой факт: «Еще в начале тридцатых годов музыкант обратился к композитору М. А. Скорульскому с предложением пересочинить для оркестра народных инструментов только что написанное им для струнного квартета “Интермеццо” на тему народного восстания в селе Турбан. От этого, как считал М. М. Гелис, идейное содержание произведения, отражающее дух бунтарской народной песни, только выиграет. “Интермеццо” было пересочинено композитором. А затем, доинструментованное М. Гелисом, добавившим в партитуру балалайки и концертины, было в таком виде издано в 1940 году с авторским посвящением оркестру народных инструментов Киевской консерватории» [2, с.85]. Этот пример свидетельствует о феномене переплетения нескольких стилиобразований. Можно говорить о том, что существует столько видов полистилистики, сколько индивидуальных композиторских стилей, учитывая тенденцию последних к автономности. Назовем исключительно талантливый образец народной музыки. М. М.

Гелис обратился к известному композитору Р. М. Глиэру с предложением написать симфонию для народных инструментов. «Маститый композитор ответил, что не знает этих инструментов, тут же добавил: “Надо изучить их”. И вот во время войны, в сентябре 1942 года, в Москве видный советский музыкант, будучи уже в преклонном возрасте, изучив основы инструментовки оркестра народных инструментов, сочинил симфонию – крупное, монументальное произведение из пяти частей, близкое по направлению сочинениям С.Василенко для народного оркестра» [2, с.86].

Взаимодействие с известными композиторами способствовало расширению репертуара для народных инструментов. Указанные примеры свидетельствуют о стилевых особенностях в текстах авторов, которые как бы направляли к стилистической универсальности.

Таким образом, если в музыкальное произведение вкладывается новый смысл в виде скрытой полемики на предыдущий стиль, то полистилистические тенденции в народно-инструментальной культуре XX в. выражаются наиболее убедительно и привлекают внимание специалистов.

1. Холопова, В. Альфред Шнитке: очерк жизни и творчества / В. Холопова, Е. Чигарева. – М.: Сов. композитор, 1990. – 335 с.

2. Бендерский, Л. Г. Киевская школа воспитания исполнителя на народных инструментах / Л. Г. Бендерский. – Свердловск: Уральский гос. ун-т, 1992. – 192 с.