

И. И. Васирук

Национальное и интернациональное в современных полифонических циклах

Аннотация

В статье рассматривается проблема национального и интернационального в ракурсе полифонических произведений — всеональных сборников отечественных композиторов второй половины XX — начала XXI века. В больших полифонических циклах отражается либо одна национальная музыкальная культура со своей спецификой, либо музыкально-фольклорный компендиум народов. Создание национального колорита происходит с помощью цитирования народных мелодий или стилизации, то есть сочинения в духе народного мелоса. Однако в полифоническом многоголосии важным оказывается всё фактурное пространство: и сочетание выразительных средств музыкального языка, и контрапунктирование тем-мелодий, и принципы их обработки в фольклорном ключе.

Ключевые слова: национальное, интернациональное, полифонический цикл, прелюдия, fuga.

I. I. Vasiruk

National and International in Modern Polyphonic Cycles

Summary

The article examines the problem of national and international in the perspective of polyphonic works — all-regional collections of Russian composers of the second half of the 20th — beginning of the 21st century. Large polyphonic cycles reflect either one national musical culture with its own specifics, or a musical and folklore compendium of peoples. National color is created by quoting folk melodies or stylization, that is, compositions in the spirit of folk music. However, in polyphonic polyphony, the whole textural space turns out to be important: the combination of expressive means of musical language, the counterpoint of melody themes, and the principles of their processing in a folklore key.

Keywords: national, international, polyphonic cycle, prelude, fugue.

Творчество современных отечественных композиторов и их музыкальные произведения непосредственно связаны с историческим контекстом. Современные художники и композиторы передают дух своего времени, при этом чувствуя его противоречивость, быстротечность, прибегают к размышлениям о вечности. Что же является гармонизирующим и смыслоопределяющим в современной жизни, такой сложной, интенсивной, даже порой катастрофической? Многоуровневые параметры и факторы стабилизируют конфликтный современный мир. В музыкальном искусстве одной из таких констант выступает фольклор и национальная музыкальная культура. Как определители здорового и стабильного мироощущения они насыщают многие музыкальные жанры.

В отечественном музыковедении ещё со времён А. Н. Серова, В. В. Стасова и Г. А. Лароша проблема национального и интернационального стояла в ряду самых обсуждаемых тем. Так, С. С. Скребков при описании национального своеобразия музыки советских композиторов обращается к понятию национального стиля, отражающего «национально характерную образность, музыкальную тематику, средства музыкального языка, жанров, форм и их традиции в музыкальном искусстве в целом» [12. С. 35].

С появлением «новой фольклорной волны» в музыкальном искусстве в 60-е и 70-е годы XX века российская музыкальная наука активизировалась в этом направлении. Среди ведущих специалистов по национальному вопросу можно назвать Н. Г. Шахназарову [См.: 14; 15], Н. А. Гаврилову [См.: 2; 3], Л. П. Иванову [См.: 6]. Национальное, существуя как сочетание формы и содержания, устанавливает полноту своего значения и смысла. Для этого необходим достаточно высокий уровень самосознания наций и «новые формы синтеза исконно национального и новейшего, современного, художественного мышления» [14. С. 16]. Обращение к фольклору происходит в рамках общекультурной

тенденции внимательного отношения к этому явлению.

Музыкальное искусство XX века воспроизводит народную музыкальную сферу в созвучии с современной действительностью. Своеобразное бытие фольклора в современном авторском творчестве «в иных функциональных условиях» называется фольклоризмом (Л. П. Иванова), главная суть которого — «сознательное и целенаправленное использование фольклора художником» [6. С. 10]. Раньше же, например, в доромантическую эпоху, национальное ассоциировалось с характером образного мышления, особенностями мировосприятия. Так, в процессе работы над оперой «Сервилия» Н. А. Римский-Корсаков справедливо написал: «...музыки вне национальности не существует, и, в сущности, всякая музыка, которую принято считать за общечеловеческую, всё-таки национальна» [10. С. 281].

Фольклор и национальная культура в России всегда существовали в формате интернационального, то есть все нюансы и особенности национального искусства формировались в соответствии с чертами многонационального государства. Этот факт позволил исследователям определить культуру советской эпохи как «национальную по форме и интернациональную по духу» [9. С. 393]. В данном аспекте музыкальное искусство представлено разнопланово. При этом народы, населяющие нашу страну и прошедшие свой исторический путь, сохраняют особенности своей национальной культуры и находятся в особом синтезирующем положении — взаимообщении и взаимообогащении друг друга.

Как же взаимосвязаны два понятия: «национальное» и «интернациональное»? Н. Г. Шахназарова определяет интернациональное как «высшее проявление национального», пишет, что музыкальное произведение способно «захватить мысль и чувство людей разных национальностей, быть им понятным и интересным, доставлять эстетическое удовольствие» [15. С. 85].

Если же говорить об истоках такого явления в отечественной музыке, то его можно увидеть в творчестве М. И. Глинки, в котором отразился интерес как к славянским культурам (русская, украинская, польская), так и к культурам других стран (итальянская, испанская). Стихия Востока через фольклор кавказских народов тоже была раскрыта в музыке Глинки. В дальнейшем русские композиторы развивали идеи основоположника русской музыки. В XX столетии национальное и интернациональное продолжают фигурировать в профессиональной музыке. Так, Р. М. Глиэр в 1937 году написал «Торжественную увертюру», в которой соединил четыре мелодии: узбекскую, русскую, азербайджанскую и украинскую. В 1941 году он развил идею слияния национальных культур через синтезирование различных народных тем в «Увертюре на славянские народные темы» и увертюре «Дружба народов». Тема народного единства, уважения и стремления к пониманию и взаимопомощи народов воплощена в каждом опусе по-разному. «Увертюра на славянские народные темы» также основана на четырёх мелодиях, только выбор направлен на другие национальные источники: русскую тему «Слава!», общеславянскую песню «Гей, славяне», ставшую народной песню болгарского автора Б. Тричкова «Родина милая» и песню «Бывали чехи» чешского композитора Я. ШкROUPa.

Интернациональная галерея музыкальных мелодий может соединяться в любом музыкальном жанре. Задачей данной статьи является рассмотрение особенностей проявления национального и интернационального в полифонических циклах современных отечественных композиторов. Индивидуальные замыслы и разнообразные идеи в аспекте поднятой проблемы наиболее ярко воплощаются в больших полифонических циклах. Композиционные особенности таких опусов позволяют многомерно и разнопланово представить нации в своём звуковом бытии.

Малый полифонический цикл тоже способен передать необычный композиторский замысел синтеза разных национальных школ. К примеру, цикл «Новилюдия и Харафуга» Геннадия Белова (1998), который «решён

в духе блестящего остроумного портрета — дружеского шаржа» [8. С. 33], — это «контаминация имён пианистов Н. Новак и Р. Хараджаняна и прелюдии и фуги». Во второй части полифонического диптиха композитор соединил две темы — народную латышскую песню “Ais esera balti bersi” и русскую «Славу». Такой интернациональный музыкальный союз, а также блестящая работа с «чужим» материалом наполняют полифонический цикл особым звучанием и олицетворяют творческую коалицию дуэта рижских пианистов и автора. Причём латышская песня была заказом для сочинения, а русская «Слава» выступила в роли росписи композитора¹.

Всетоновые полифонические циклы способны воплотить идею объединения многочисленных народов. Вся уникальность и неповторимость каждой нации, специфика музыкального воплощения национального фольклора могут быть переданы разными средствами. Важным координатором становится принцип «перенесения» (Г. Л. Головинский) фольклорных элементов разных народов в одно произведение. Условия многочастного полифонического сборника позволяют в 48 пьесах воплотить свои творческие идеи при использовании национальных компонентов. При этом характерные для фольклорного материала тематические и тональные решения-сочетания проникают в устоявшийся каркас фуг и прелюдий. Такой «международный музыкальный форум» складывается в результате взаимодействия национальных обычаев разных народов с богатейшими традициями русской и западноевропейской музыки.

Одним из ярких примеров претворения интернационального в полифонической музыке является цикл «Фантазии и фуги» (1986) для фортепиано Н. Н. Полинского. Композитор родился в 1928 году в Ташкенте и окончил Ташкентскую консерваторию по классу фортепиано, а по классу композиции он обучался в Московской консерватории у С. С. Богатырёва. Как известно, интересы Богатырёва связаны с контрапунктом и математическими вычислениями контрапунктических сочетаний, что ставит его в ряд последователей С. И. Танеева. Таким

образом, появление большого полифонического цикла в творчестве Николая Польшинского не случайно. Фортепианный сборник «Фантазии и фуги» — это 24 диптиха, которые демонстрируют многообразие мелодий разных национальностей, населявших Советский Союз в те годы.

Надо отметить, что такой фундаментальный музыкальный опус, отражающий многонациональную структуру страны, появился как результат творческого процесса композитора, который уже имел в своём багаже такого рода сочинения. В 1972 году Польшинский написал сборник фортепианных пьес «Песни нашей Родины», где собрал воедино различные песенные источники в обработке для фортепиано: русские, латвийские, литовские, эстонские, армянские, татарские, казахские, таджикские, узбекские, киргизские, башкирские и другие. Заметим, что автор обращается к весьма редким народным эпосам страны. Кабардинская, тувинская, чукотская, вепсская, якутская, эскимосская, аварская, бурятская, марийская, хакасская мелодии представлены в разных жанрах: рапсодии, песни, наигрыши, напевы, танцы-песни, мелодии.

Композитор делит свой «макроцикл» (К. И. Южак) на три тетради (6+9+9), свободно располагая тональную галерею. Первая тетрадь отличается тональной логикой — движение по квинтовому кругу: *C, a, G, e, D, h*. Далее тональный путь отражает индивидуальную схему: *A – B – cis – E – H – gis – fis – Fis – As – g – c – F – f – dis – b – Es – d – Des*. При освещении этого элемента в структуре цикла следует отметить, что тональные сдвиги и модуляции внутри пьес поражают резкостью, неожиданностью, многократной переменчивостью. В данном случае жанровая основа фантазии, как свободной по форме и импровизационной по исполнительскому стилю пьесе, определяет такую же свободу в тональном пространстве фантазий и фуг. Кстати, как известно, и тематическая константа фантазий — заимствованные темы. В данном случае стоит отметить, что эти факторы выступают как синтезирующие элементы и в воплощении фольклоризма.

Программность, фигурирующая в заглавии мини-циклов, направляет и в конкретику

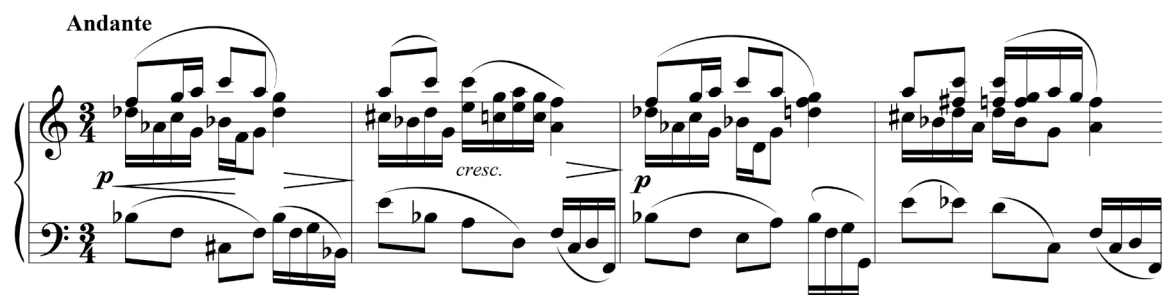
национальной сферы, и в интонационно-тематический источник. Более того, названия с определением места или народа часто становятся показателями бескрайних просторов нашего государства или фактами древнего происхождения. Открывается галерея фантазий и фуг диптихом (№ 1 «Уйгурская»), который отсылает к временам, когда кочевые племена Восточного Туркестана располагались на границе с Китаем и Монголией. Следом идёт № 2 «Уэлен», представляющий самый восточный населенный пункт России на Чукотке, а три следующих номера (№ 3 «Казахская», № 4 «Молдавская», № 5 «Бухара») музыкально озвучивают юго-западные границы пространства России.

Каждый номер создаёт яркую картину, в которой эмоционально и красочно передаётся индивидуальный облик нации. К примеру, фантазия № 1 «Уйгурская» музыкально рисует уйгуров-кочевников, скачущих на лошадях. В двух пьесах № 6 «Баит “Сак-Сок”» (татарское предание) из III тетради красноречиво передаётся татарский песенный мелодизм. Главным средством выступает лад, опирающийся на самый распространённый, базовый терцсекстовый звукоряд ангемитонной пентатоники (2.2.3.2. – *f – g – a – c – d*). В создании национальной специфики участвуют интонационная и ритмическая вариантность мелодических фраз, перегармонизация напевов (см. пример 1).

Колористические национальные диптихи выстроены в свободной последовательности. При этом в цикле фигурирует не только национальный, но и региональный аспект, который можно рассматривать как региональную «картину мира» (Н. Г. Шахназарова). Так, русские фольклорные номера представлены разными областями: № 6 «Кинешма» (1-я тетрадь), № 7 «Выборг» (2-я тетрадь), № 8 «Вёкса» (3-я тетрадь). Город Ивановской области Кинешма на реке Волге, город Ленинградской области Выборг, река в Ярославской области Вёкса иллюстрируют русскую фольклористику по-своему. Завершает всю многонациональную музыкальную галерею № 9 «Коломыя» (3-я тетрадь), где озвучена украинская песенность. При

1

Н. Полинский. Фантазия № 6, т. 1–4



этом композитор выявляет сходство славянских мелодий (украинской, русской, белорусской), напевов восточных народов, фольклорных тем жителей Прибалтики, Кавказа. Такое многообразие национальных интонаций, объединённых в одно крупное произведение, символически передаёт как единство человеческого общества, так и уникальность каждой нации.

Следовательно, музыка, выстроенная по определённой содержательной логике, способна воплотить идею объединения народов. Более того, значение полифонического цикла Николая Полинского становится понятнее, если вспомнить геополитическую обстановку тех лет (стремление к национальной независимости и распад в 1991 году многонационального государства).

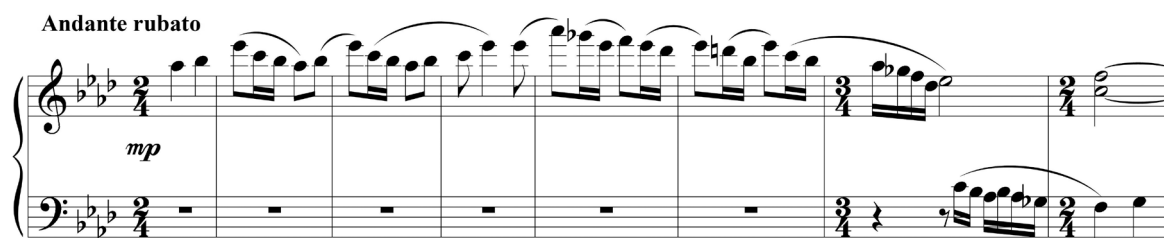
Полифонические циклы XXI столетия не менее интересны в этом ракурсе. К примеру, «24 прелюдии и фуги» для фортепиано Ю. Л. Толкача (2020) привлекают образно-художественной драматургией и многонациональной мелодической наполненностью. Как признаётся автор в предисловии нотной рукописи, он «попытался синтезировать принципы классической полифонии со своеобразными чертами русского, удмуртского, татарского, еврейского фолькло-

ра». Такой выбор национальных предпочтений объясняется тем, что сборник посвящён памяти учителей композитора А. Г. Юсфина и Ю. В. Виноградова. Ю. Л. Толкач является выпускником Казанской государственной консерватории им. Н. Г. Жиганова. Он член Союза композиторов России и заместитель председателя Союза композиторов Удмуртии, заслуженный деятель искусств Удмуртии. При работе с тематическим материалом автор полифонического цикла избирает как приём цитирования (татарские народные песни «Сакмар», «Мотылёк мой»; удмуртский наигрыш на чипчиргане и удмуртская весенняя обрядовая песня), так и фольклорную стилизацию, то есть сочинение в духе народного мелодизма. Свободно и неспешно в прелюдии № 17 звучит наигрыш на удмуртском духовом инструменте чипчиргане (см. пример 2).

Ещё один цикл “Six-string polyphony” («Шестиструнная полифония») для гитары С. А. Кравчука (2016) необычно соединяет национальные индивидуальности. Дело в том, что сборник «24 прелюдии и фуги» поделён на 4 части, а в 3-й части «Путешествие по Европе» полифонические диптихи иллюстрируют итальянские, испанские, норвежские, немецкие и русские народные музыкальные мелодии. Такой

2

Ю. Толкач. Прелюдия № 17 As-dur, т. 1–8



ракурс интернационального (международного) представления выходит за границы нашего государства и рассматривает русскую музыкальную культуру в рамках мирового музыкального искусства. В теме Фуги № 18 *gis-moll* звучит мелодия народного склада, в мотивах которой представлена ритмическая вариантность, метрическая переменность (5/4, 4/4, 5/4), трихордовость. В прелюдии диптиха многозвучные арпеджио на гитаре создают аллюзию игры на гуслях и перемежаются монологическими фразами певца-рассказчика (см. пример 3).

В отечественном музыкальном наследии есть полифонические циклы, которые фокусируют в своём собрании частей какую-либо одну национальную культуру. Конечно, существуют полифонические сочинения, которые содержат в себе богатство русского народного творчества. Наиболее ярким сочинением можно назвать «24 прелюдии и фуги» для фортепиано И. М. Ельчевой (1970), где каждый мини-цикл сфокусирован на русском фольклорном материале или фольклорной стилизации. Как отмечал Н. Римский-Корсаков, принцип сочинения мелодий в народном стиле опирается на «попевки и обороты, заключающиеся и разбросанные в различных подлинных народных мелодиях» [10. С. 180]. И это неслучайно. Композитор-фольклорист Ирина Ельчева совершила много фольклорных экспедиций, во время которых были собраны многочисленные песни разных жанров. В каждой песне — оригинальность, простота, задумчивость, боль и радость русского человека.

В мини-циклах современных отечественных композиторов всё чаще появляются новые спутники фуги. Такой процесс связан с внедрением фольклорного жанрового колорита в полифонические пьесы. В результате появляются новые диптихи: «Напев и fuga» В. Агафонникова, «Былина и fuga-пляска» Т. Назаровой (1976), «Хоровод и fuga» С. Слонимского (1977), «Вариации, прелюдия (народный напев) и fuga-баллада» Л. Сверделя (1987) и т. п. Таким образом, новые партнёры фуги конкретизируют жанровый параметр, а также и содержательный фактор.

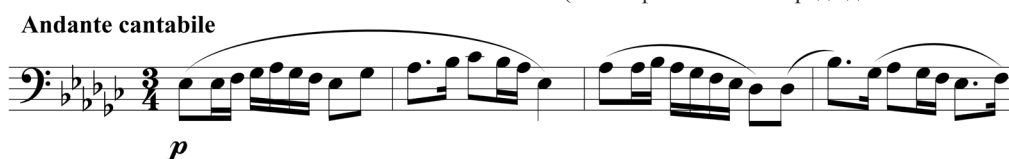
Другие «сверхциклы» (Т. В. Франтова) демонстрируют разностилевую панораму с внедрением русских элементов. Это фортепианные циклы «24 прелюдии и фуги» (1951) Д. Д. Шостаковича, «24 прелюдии и фуги» (1975) и «Полифоническая тетрадь для юношества» (1978) К. С. Сорокина, «24 прелюдии и фуги» С. М. Слонимского (1996). Тематизм многих пьес обнаруживает схожие интонации, вариантно-мотивную структуру, ладовую переменность, тонико-субдоминантовое сочетание тонов, небольшой диапазон. Фольклорные цитаты и темы-стилизации представлены в разных жанрах: лирические протяжные песни, наигрыши, плачи (см. пример 4).

Однако в развитии полифонических пьес, особенно фуг в русском стиле, важным оказывается весь комплекс выразительных средств: вариантная повторность мотивов во всех голосах, которая затрагивает даже тему в проведе-

3

С. Кравчук. Прелюдия № 18 *gis-moll*, т. 1–5

4

К. Сорокин. Тема фуги № 14 *es-moll*, т. 1–4
(«Полифоническая тетрадь для юношества»)

ниях с ладовой, ритмической и интервальной трансформацией; экспонирование и преобразования тем в диатонических ладах (дорийский, миксолидийский и др.); преобладание медиантовых и субдоминантовых сочетаний тональностей, начиная с ответов; построение противосложений и интермедий с элементами подголосочности. Если инвариант-подголосок появляется в ответе, то при теме лирико-эпического характера (цитата или стилизация протяжной песни) даже рождается «подголосочная fuga» (термин Б. Д. Напреева).

Отечественным композиторам большой полифонический цикл позволил «озвучить» особенности национальных культур своих республик. В циклах «Полифонический альбом для юношества» (1975) и «Прелюдии и фуги в ладах армянской музыки» Г. М. Чеботарян (1979) пьесы передают своеобразие армянского фольклора. Ярким примером выступает последний номер юношеского сборника, так как в основу тематизма № 13 «Народная» (фуга) положена армянская песня «Назан яр» (см. пример 5)

Колорит армянского национального характера отражает и цикл «Речитативы и фуги» А. И. Хачатуряна (1966). Как пишет Г. А. Демешко, об этом повествуют «яркость и непосредственность интонационного языка Хачатуряна, во многом обусловленные национальным темпераментом», а также попытка композитора «уйти от жёстких приёмов рационального варьирования в сторону свободной вариативности» [4. С. 42]. В качестве ещё одной важной

категории выступает тематизм фуг, который даётся в национальном преломлении и «обогащается живой, пронизанной национальными истоками ладоинтонационной лексикой» [4. С. 45].

Национальный армянский колорит присутствует и в цикле «Полифоническая тетрадь» (12 прелюдий и фуг) для фортепиано А. И. Пирумова (1982), где в прелюдии № 8 отражаются интонации древней армянской песни-плача и импровизации народного певца-ашуга. На мелодии армянской песни-плача основана и тема фуги № 9 Es-dur. Фольклорная цитата создаёт состояние страдания и скорби (см. пример 6).

Как видно, во многих полифонических сочинениях национальный стиль музыки проявляется в первую очередь в музыкальном тематизме. Однако и другие средства музыкальной выразительности воспроизводят характерное национальное своеобразие, весь спектр развития и преобразования тем, их гармонизации и полифонического варьирования-окружения.

В творчестве К. А. Караева вхождение азербайджанских национальных черт в полифонические формы происходило непросто. Последнее его произведение «12 фуг» для фортепиано (1982) показывает блестящее полифоническое мастерство композитора, но в фуги не внедряются импровизационные приёмы, свойственные азербайджанской музыке устной традиции. Как пишет Н. Т. Алиева, они легко реализуются в пассакалиях («Пассакалья и фуга», части симфоний, квартетов, балетов, прелюдии b-moll из цикла «24 прелюдии») «в рамках важнейшего

5

Г. Чеботарян. Тема фуги № 13 e-moll, т. 1–4



6

А. Пирумов. Тема фуги № 9 Es-dur, т. 1–5



формообразующего принципа, основанного на сочетании каноничности и импровизационности, но в вертикальном плане (в отличие от мугамного горизонтального)» [1. С. 16].

А в творчестве композитора Г. А. Мушеля, основоположника узбекского музыкального искусства и заслуженного деятеля Узбекистана, воспитанника Московской консерватории, именно фуги ассоциируются с восточным орнаментом и озвучивают музыкальные арабески-картины, ведь автор цикла «24 прелюдии и фуги» (1975) является и автором более 200 картин. Георгий Мушель большую часть своей жизни провёл в Узбекистане, и к цитированию народных узбекских мелодий композитор подходил творчески, каждый раз при цитировании представляя новый вариант обработки народной мелодии. К примеру, песня «Бугма билагим» («Не сжимай мои руки») в прелюдии № 7 Es-dur поддержана подголоском и басом, который имитирует известный в практике народного музицирования ритмический элемент усуль². В данном случае стоит сказать о специфике, яркой неповторимости национального стиля, поскольку весь комплекс средств музыкального языка озвучивает узбекскую музыку (см. пример 7).

Г. А. Мушель легко создаёт колорит народной песенности, сочиняя в духе узбекского мелоса, а также пишет фуги на темы узбекских народных мелодий (№ 12 b-moll, № 22 h-moll), причём именно цитирование народной музыки

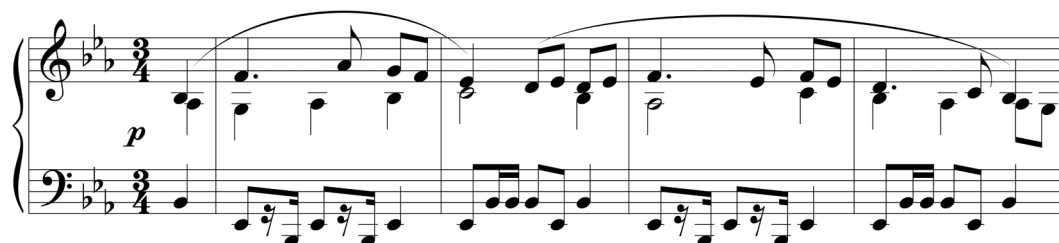
придаёт конкретной пьесе национальный колорит. В качестве примера приведём фугу № 17 E-dur, в которой использована узбекская народная мелодия «Халайла» (см. пример 8).

Интересный факт: все 48 пьес фортепианного цикла «24 прелюдии и фуги» (2018) казанского композитора В. В. Харисова по-разному интерпретируют жанры татарского фольклора во всевозможных вариантах ангемитонных звукорядов. В данном всетональном сборнике отражается национальное своеобразие и уникальность татарской музыкальной традиции. Можно сказать, что национальный колорит Татарстана представлен по максимуму, а ангемитонная пентатоника координирует и объединяет художественное многообразие всех диптихов в единый цикл. Одним из ярких примеров является тема фуги № 5 B-dur, в которой имитируется наигрыш на татарском инструменте курае. Следует обратить внимание на орнаментальность и вариантность мелодической линии, что проявляется в интонационно-мотивной, ритмической и даже темповой (*Rubato*) особенностях (см. пример 9).

Интернационализация любой музыкальной культуры не ограничивается опытом и влиянием русской и европейской композиторских школ в результате их взаимодействия. Вместе с этим происходит и процесс активного творческого взаимообогащения родственных национальных культур. Как уже было отмечено, идея

7

Г. Мушель. Прелюдия № 7 Es-dur, т. 1–4



8

Г. Мушель. Тема фуги № 17 E-dur, т. 1–4





объединения в одном произведении примет разных национальных культур у разных композиторов имеет разные источники. Так, у таджикского композитора Ф. Х. Бахора она вызрела несколько лет, ведь, как рассказывал сам композитор, он увлекался «поиском аналогий между таджикской и иранской, армянской, индийской музыкальными культурами, находя точки соприкосновения даже между таджикской и монгольской музыкой» [Цит. по: 13. С. 145]. Его масштабный цикл из 24 прелюдий и фуг «Рисунки по шёлку» (2002) представляет собой цельное и художественно завершённое произведение, не распадающееся на ряд музыкальных картин. Главным координатором становится комплексный взгляд композитора на музыкальные культуры Востока, «поиск универсалий и специфики в сфере звукового тезауруса Востока», ведь изначально Фируз Бахор стремился «написать прелюдии и фуги на основе не только таджикского музыкального материала, а вообще восточного» [Цит. по: 13. С. 145]. Это действительно уникальный фортепианный цикл, в котором представлен широкий охват фольклорного материала народов Востока.

Экзотический мир восточных стран привлекает и русских отечественных композиторов. К примеру, яркие ассоциации с китайской или японской музыкой возникают при звучании прелюдии № 13 Fis-dur из цикла «24 прелюдии и фуги» С. М. Слонимского. В повторяющихся фразах по звукам черноклавишной пентатоники нет напряжения, всё светло и красочно. Возможно, идеальная картинка жизни «в другом измерении» связана с драматургией цикла: это момент «убегания» от реальной действительности и создание яркого контраста

перед драматической кульминацией цикла в диптихе № 14 fis-moll.

Аналогично мыслит и композитор из Карелии Б. Д. Напреев, когда фиксирует карельский музыкальный эпос в интернациональном ракурсе. Его цикл «Полифонический альбом» (12 прелюдий и фуг на материале песен народов Карелии), написанный в 1987 году, соединяет в своём собрании мелодии традиционных напевов народностей, проживающих на территории Карелии. Карельские, финские, ингерманландские, вепские песни представлены в прелюдиях и фугах по-разному: «...в некоторых случаях автор указывает их жанровую принадлежность (например, шуточная песня использована в темах прелюдии и фуги № 4, частушка — в теме фуги № 11), а иных — жанр остаётся нераскрыт...» [5. С. 5].

Как видно, «вопрос о переосмыслении интернациональной мелодии весьма актуален» и воплощается композиторами часто и по-разному. В результате многоголосной полифонической обработки мелодии могут либо сохранять свой национальный облик, либо насыщаться через влияние другой национальной культуры. Показательно, что создание пьес на подлинные темы других народов С. С. Скребков называет «благодарной демократической традицией», начатой Гайдном и Бетховеном, а расцветшей в творчестве Глинки, Листа, Брамса, Чайковского, Римского-Корсакова [См.: 12. С. 40].

Таким образом, интернациональное пространство в «сверхциклах» показано в разных форматах. На самом очевидном уровне — это составление сборника полифонических диптихов в единое произведение, где синтезируется многонациональная музыкальная палитра пьес. При этом драматургия цикла базируется

на идее международной коллаборации, и художественно-содержательный параметр определяется этим фактором. Как было представлено ранее, в коллекции всетональных сборников современных отечественных композиторов существуют и многонациональные циклы, в которых иллюстрируется одна национальная музыкальная культура со своей спецификой и уникальностью.

Одновременно с этим формируется более крупное пространство, объединяющее все полифонические циклы современных отечественных композиторов второй половины XX — начала XXI столетия, где фигурируют фольклорные цитаты или фольклорная стилизация. В таком компендиуме полифонических сборников образуется интернациональная корреляция высшего порядка. Значит «новые способы выражения национального в соотносённости с интернациональным контекстом», даже обретая «более сложные формы взаимообусловленности, чем раньше» [3. С. 13], отражают основу художественного творчества, базирующегося на взаимосвязи индивидуального, национального и интернационального.

Примечания

- ¹ Стоит указать на небезосновательность такого предположения. Исследователь Г. П. Овсянкина пишет о цитате русской песни «Во поле берёза стояла» в другом произведении Г. Белова, о которой автор скажет: «Моя роспись, ведь я же русский...» [Цит. по: 8. С. 255].
- ² Усуль существует в музыкальной культуре восточных народов как типичный фактор. Ритмическая фигура, повторяющаяся на протяжении произведения, организует всё пространство профессиональной музыки устной традиции — маком. В полифонических фортепианных пьесах усуль получает новую тембровую окраску, поскольку исконно в народном жанре оstinatная ритмоформула исполняется на ударном или, реже, на струнно-щипковом инструменте.

Список литературы

References

1. Алиева Н. Т. Пассакалья и fuga в творчестве Кара Караева (к проблеме взаимодействия классических полифонических форм с основополагающими чертами азербайджанской музыки устной традиции): Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Киев: КГК, 1990. 17 с.
Alieva N. T. Passakal'ya i fuga v tvorchestve Kara Karaeva (k probleme vzaimodeistviya klassicheskikh polifonicheskikh form s osnovopolagayushchimi chertami azerbaydzhanskoy muzyki ustnoy traditsii) [Passacaglia and fugue in the works of Kara Karaev (on the problem of the interaction of classical polyphonic forms with the fundamental features of Azerbaijani music of the oral tradition)]: Abstract of PhD Thesis. Kiev, Kievskaya konservatoriya, 1990, 17 p. (In Russ.)
2. Гаврилова Н. А. Проблема национального в музыке XX века: Чехия и Словакия: Автореф. дис. ... д-ра искусствоведения. М.: МГК, 1996. 38 с.
Gavrilova N. A. Problema natsional'nogo v muzyke XX veka: Chekhiya i Slovakiya [The problem of the national in 20th century music: Czech Republic and Slovakia]: Abstract of Doctor's degree dissertation. Moscow, Moskovskaya konservatoriya, 1996, 38 p. (In Russ.)
3. Гаврилова Н. А., Лесовиченко А. М. Индивидуальное творчество и национальная традиция неразделимы: Интервью с профессором Н. А. Гавриловой профессором А. М. Лесовиченко // Музыкальное искусство Евразии. Традиции и современность. 2021. № 3. С. 12–24.
Gavrilova N. A., Lesovichenko A. M. Individual'noe tvorchestvo i natsional'naya traditsiya nerazdel'ny: Interv'y u s professorom N. A. Gavrilovoy professora A. M. Lesovichenko [Individual creativity and national tradition are inseparable. Interview with Professor N. A. Gavrilova by Professor A. M. Lesovichenko]. Muzykal'noe iskusstvo Evrazii. Traditsii i sovremennost'. 2021, no. 3, pp. 12–24. (In Russ.)
4. Демешко Г. А. От «Хорошо темперированного клавира» И. С. Баха к большим полифоническим циклам XX в. (на примере «Речитативов и фуг» А. Хачатуряна) // Вестник музыкальной науки. 2019. № 3 (25). С. 40–47.
Demeshko G. A. Ot "Khorosho temperirivannogo klavira" I. S. Bakha k bol'shim polifonicheskim tsiklam XX v. (na primere "Rechitativov i fug" A. Khachaturyana) [From J. S. Bach's "Well-tempered Clavier" to the great polyphonic cycles of the 20th century (using the example of A. Khachaturian's "Rechitatives and Fugues")]. Vestnik muzykal'noy nauki. 2019, no. 3 (25), pp. 40–47. (In Russ.)
5. Екименко Т. С., Шишкина Т. А. «Полифонический альбом» Бориса Напреева: особенности композиционного строения цикла и фуг // Музыкальный журнал европейского Севера. 2023. № 4 (36). С. 1–13.
Ekimenko T. S., Shishkina T. A. "Polifonicheskiy al'bom" Borisa Napreeva: osobennosti kompozitsionnogo stroeniya tsikla i fug [Boris Napreev's "Polyphonic Album": features of the compositional structure of the cycle and fugues]. Muzykal'nyy zhurnal evropeyskogo Severa. 2023, no. 4 (36), pp. 1–13. (In Russ.)
6. Иванова Л. П. Типология фольклоризма в русской музыке XX века: Автореф. дис. ... д-ра искусствоведения. СПб.: СПбГК, 2005. 34 с.
Ivanova L. P. Tipologiya fol'klorizma v russkoy muzyke XX veka [The Typology of Folklore in 20th Century Russian Music]: Abstract of Doctor's degree dissertation. St. Petersburg, Peterburgskaya konservatoriya, 2005, 34 p. (In Russ.)
7. Кузнецов И. К. «Полифоническая тетрадь» А. Пирумова // Теоретические основы полифонии. М.: МГК, 1994. С. 182–187.
Kuznetsov I. K. "Polifonicheskaya tetrad'" A. Pirumova ["The polyphonic notebook" by A. Pirumov]. Teoreticheskie osnovy polifonii XX veka. Moscow, Moskovskaya konservatoriya, 1994, pp. 182–187. (In Russ.)
8. Овсянкина Г. П. Фортепианный цикл в отечественной музыке второй половины XX века: школа Д. Шостаковича: Монография: В 2 кн. Кн. 1. СПб.: Композитор, 2003. 321 с.
Ovsyankina G. P. Fortepiannyi tsikl v otechestvennoy muzyke vtoroy poloviny XX veka: shkola D. Shostakovicha [Piano cycle in Russian music of the second half of the 20th century: the school of D. Shostakovich: Monograph]. In 2 book. B. 1. St. Petersburg, Kompozitor, 2003, 321 p. (In Russ.)
9. Полевой В. М. Двадцатый век. М.: Советский художник, 1989. 456 с.
Polevoy V. M. Dvadsatyy vek. [The twentieth century]. Moscow, Sovetskiy khudozhnik, 1989, 456 p. (In Russ.)
10. Римский-Корсаков Н. А. Летопись моей музыкальной жизни. М.: Музыка, 1980. 454 с.
Rimskiy-Korsakov N. A. Letopis' moey muzykal'noy zhizni [The chronicle of my musical life]. Moscow, Muzyka, 1980, 454 p. (In Russ.)
11. Скафтымова Л. А. Национальное и интернациональное в советской музыке. Л.: Знание РСФСР, 1985. 16 с.
Skaftymova L. A. Natsional'noe i internatsional'noe v sovetskoy muzyke [National and international in Soviet music]. Leningrad, Znanie RSFSR, 1985, 16 p. (In Russ.)
12. Скребков С. С. О национальном своеобразии в советской музыке // Избранные статьи. М.: Музыка, 1980. С. 35–41.

Skrebkov S. S. O natsional'nom svoeobrazii v sovetskoy muzyke [About national identity in Soviet music]. Izbrannye stat'i. Moscow, Muzyka, 1980, pp. 35–41. (In Russ.)

13. *Тончук П. О. «Рисунки по шёлку» Фируза Бахора: восточные влияния в большом полифоническом цикле // Вестник КемГУКИ. 2015. № 33. С. 143–148.*

Tonchuk P. O. "Risunki po shelku" Firuza Bakhora: vostochnye vliyaniya v bol'shom polifonicheskom tsikle ["Silk Drawings" by Firuz Bahor: Oriental influences in a large polyphonic cycle]. Vestnik KemGUKI, 2015, no. 33, pp. 143–148. (In Russ.)

14. *Шахназарова Н. Г. Избранные статьи. Воспоминания. М.: ГИИ, 2013. 372 с.*

Shakhnazarova N. G. Izbrannye stat'i. Vospominaniya [Selected articles. Memories]. Moscow, Institut iskusstvoznaniya, 2013, 372 p. (In Russ.)

15. *Шахназарова Н. Г. О национальном в музыке. М.: Музгиз, 1963. 92 с.*

Shakhnazarova N. G. O natsional'nom v muzyke [About the national in music]. Moscow, Muzgiz, 1963, 92 p. (In Russ.)

Об авторе

Васирук Ирина Ивановна

Самарский государственный институт культуры

- доцент кафедры фортепиано и музыковедения
- кандидат искусствоведения

Россия, Самара

vasiruk@mail.ru

About the author

Vasiruk Irina Ivanovna

Samara State Institute of Culture

- Associate Professor of Piano and Musicology
- Ph.D. in Art History

Russia, Samara

vasiruk@mail.ru

Для цитирования: Васирук И. И. Национальное и интернациональное в современных полифонических циклах // Музыка. Искусство, наука, практика: Научный журнал Казанской гос. консерватории им. Н. Г. Жиганова. 2025. № 2(50). С. 51–62. DOI: 10.48201/22263330_2025_50_51