

Е. Р. СКУРКО

Уфимская государственная академия искусств
им. Загира Исмагилова

УДК 781.6.082.31

О МУЗЫКАЛЬНОЙ ПОЭТИКЕ «НОВОЙ СИМФОНИИ»
БАШКИРСКИХ КОМПОЗИТОРОВ

В одной из работ, посвящённых симфонической музыке, М. Арановский назвал жанр симфонии «инструментом анализа Человека и Мира во все времена своей двухвековой истории» [2, с. 309]. И действительно, симфония, создаваемая на разных этапах истории музыки, как никакой другой жанр, представляет наглядную картину эволюции музыкального мышления, раскрывает определённые особенности мировосприятия, типичные как для той или иной эпохи, так и для каждого композитора. Такие параметры жанра, как поэтика, драматургия, композиция, стилевые ориентиры позволяют наглядно показать эволюцию симфонии. Причём, область поэтики – «исторической грамматики языка», по выражению Ю. Лотмана [6], – оказывается глубинным показателем онтологических основ любой художественной культуры, чутко реагирующим на те изменения, которые происходят в истории этноса, его ментальности. Башкирская симфония (впрочем, как и инструментальный концерт) служит яркой иллюстрацией сказанному.

Пленэрный характер башкирского народного искусства, восходящего к архетипу кочевой культуры, определяет особенности музыкальной поэтики композиторского творчества на всех стадиях развития академической культуры, отражая одновременно и те эволюционные процессы, которые происходят в области языка, стиля, музыкального мышления в целом. При этом основой поэтики в системе национального музыкально-стилевого канона становится *образ Великой степи*, её пространство, фоносфера – своеобразный макрокосмос в мировосприятии кочевых народов (вспомним повести и романы Ч. Айтматова и М. Карима, «Алхимика» П. Козьло). Ими определяется эпическая доминанта – содержательно-поэтический, драматургический, ментальный стержень башкирской культуры как текста.

В статье сделан акцент на некоторых особенностях содержания, поэтики современной башкирской симфонии. Но прежде – немного истории.

Возникнув в 1952 г. (Первая симфония Р. Муртазина) как обобщение первых опытов создания оркестровой музыки, симфония становится константным жанром композиторского творчества. Причём, на первой профессиональной стадии (1950–1960-е гг.)¹ происходит присвоение (в своём роде национализация)

европейской классико-романтической модели сонатно-симфонического цикла. Последний, представляющий в свою очередь, по выражению Б. Асафьева, «цепь темпов жизни и чередование стадий поэзии: драма, лирика жизнерадостности, лирика раздумий и эпос народных подвигов» [3, с. 84], неразрывно связан с цитатным, песенно-танцевальным тематизмом и шире – *фольклорным типом мышления*².

Вместе с фольклорным тематизмом музыкально-поэтический строй произведений башкирских авторов ассимилирует определённые музыкальные знаки-образы, обуславливающие национальную характерность художественных текстов³ и получающие продолжение в композиторском творчестве последующих десятилетий. В частности, имеются в виду образы *пространства, курая и кубыза* как наиболее репрезентативных традиционных инструментов. Важную роль также играют и *образы природы*, которые раскрываются в условиях *жанрово-этнографического симфонизма кучкистского «наклонения»* с помощью отдельных звукообразительных приёмов, сложившихся в русле классико-романтической традиции.

На стадии «нового времени» (1970–1990-е гг.) данная тенденция получает продолжение в иных условиях, определяемых стилевым переломом, переходом от фольклоризма к неофольклоризму. Симфонии Р. Газизова, Л. Исмагиловой, Р. Сабитова, Д. Хасаншина и др., не порывая связи с традицией, демонстрируют *новую концепцию жанра*, что выводит башкирский симфонизм конца XX века на уровень мировой музыкальной культуры. Имеются в виду смена стилевых ориентиров, бурное обновление сложившегося национального музыкально-стилевого канона, возникновение альтернативных вариантов жанрового, композиционно-драматургического решения симфонии и др. Сказанное позволяет ввести понятие *«новой симфонии»*, которое хронологически объединяет разные по стилистическим исканиям опусы, созданные башкирскими композиторами в указанных хронологических границах⁴.

В современной башкирской симфонии происходит значительное расширение границ содержания, обогащение новыми темами, идеями, типами образов, а также переосмысление тех образно-поэтических сфер, которые легли в основу жанрового

канона симфонической, камерно-инструментальной музыки первых профессиональных композиторов. При этом обнаруживается действие *двух тенденций*: к *обобщённости* – обогащению идейно-образного диапазона (уровень художественных концепций) – и *конкретности*, возврату к древнейшим формам звукообразности, типичным для народной инструментальной музыки (локальный уровень – тематический, части, раздела и т. п.). Примечательно, что обе тенденции проявляются в условиях как непрограммной, так и программной музыки, часто взаимодействуя в пределах одного произведения.

В области содержания «новой симфонии» наблюдается усиление философского начала (проблемы истории и современности, Человека в его отношениях с Природой, Космосом, окружающим миром, поиск ответа на вечные вопросы Жизни и Смерти, Добра и Зла). Особый содержательный пласт башкирской симфонии конца XX века составляют дихотомии Восток–Запад (Третья, Четвёртая симфонии Р. Касимова, Третья – М. Ахметова), Природа и Цивилизация (Четвёртая, Пятая Р. Касимова, Первая Р. Зиганова), Человек и Религия (Вторая симфония «Символы веры» Р. Зиганова) и др.

Сквозными для многих сочинений башкирских композиторов оказываются такие знаковые образы национальной культуры, как Урал-батыр (Вторая симфония М. Ахметова), Салават Юлаев (симфония-оратория «Разговор с Салаватом» С. Низаметдинова, Шестая симфония Р. Касимова «Мир и война Юлаева сына Салавата») и т. д. Образ Великой степи становится константным «персонажем» симфоний Р. Касимова, Второй – Четвёртой М. Ахметова, Третьей Р. Зиганова и др.⁵

Стремление к конкретизации художественных идей проявляется не только в названиях сочинений, но и в заглавиях частей, расшифровках содержания в устных и письменных высказываниях, введении обобщённых программных уточнений. Это позволяет говорить об *усилении роли программности*. Примерами могут служить как образцы «чистой музыки» (Третья симфония «Путь к истокам» Р. Газизова, Вторая симфония «Символы веры» и Третья «Польнь степная» Р. Зиганова, Шестая Р. Касимова «Мир и война Юлаева сына Салавата»), так и синтетические жанры (вокальные симфонии «По прочтении башкирского эпоса “Урал-батыр”», «Реквием – узункой» М. Ахметова, «Такташ-симфония» Л. Исмагиловой и др.). В этот ряд вписываются и некоторые образцы концертного жанра, например, двухчастный Concerto grosso для органа с оркестром «Памяти жертв войны» (первая часть – под тем же названием, вторая часть – «Радость победы»), Тройной концерт для кларнета, фагота, валторны и симфонического оркестра с подзаголовком «Рагавардхана» Р. Зиганова.

Тенденция к «разъяснению содержания» в непрограммной «новой симфонии» раскрывается в

усилении роли ассоциативности – одного из ведущих принципов музыкального мышления XX века. Это проявляется в образной, звуковой конкретности: *воссоздании–имитации* образов окружающего мира, природы, истории, тембров народных инструментов и т. п. Данная тенденция, корни которой уходят в древний жанр изобразительных инструментальных напевов кыланьп-бюю, получает новую жизнь в современной симфонии. Её действие раскрывается как в статических эпизодах, связанных с природой, пейзажностью, так и в динамических нарастаниях, ассоциирующихся с нашествиями, баталиями и т. п.

Ассоциативность мышления современных башкирских композиторов проявляется в театральности или кинематографичности образно-драматургических процессов, широком применении на разных уровнях драматургии и формы принципов монтажа, комбинаторики и т. п. Особое значение при этом приобретают разнообразные приёмы «игры» стилями, жанрами, тематизмом, репрезентирующим тексты разных национальных культур и эпох. Данное явление в современной музыке получило определение «неопрограммности» (Г. Григорьева), которая «осуществляется средствами самой музыки»: цитатами, аллюзиями, квазичтатами конкретизирующими сюжет, идею, драматургию [5, с. 165, 167]. Сказанное служит отражением нового качества программности и в башкирской «новой симфонии» [9, с. 182–186].

Взаимодействие тенденций к обобщённости и конкретности в лучших художественных образцах башкирской симфонической музыки приводит к созданию многомерного, полисемантического национального образа «высшего порядка», репрезентирующего башкирскую культуру как текст.

При этом в музыке «нового времени» наблюдается смещение внутренних акцентов в системе основных родов художественной поэтики – эпоса–лирики–драмы, происходящее «по горизонтали» и «по вертикали».

Башкирскую симфонию предыдущей стадии характеризует взаимодействие преобладающего жанрово-эпического типа драматургии с лирикой объективного плана (побочные партии, эпизоды в разработках, медленные части циклов) или – реже – элементами драмы (разработки симфоний Р. Муртазина 1980-х гг.) – «по горизонтали», что в целом характерно для русского симфонизма XIX века балакиревской традиции. Напротив, в «новой симфонии» наряду с продолжением – в иных стилевых условиях – данной закономерности на первый план выступает *синтез трёх родов поэтики «по вертикали»*, определяющий смысловую поливалентность в трактовке каждого рода – с дальнейшим расслоением на многозначные составляющие в процессе развития и последующим рождением нового качества. Наблюдается смещение вектора поэтики в сферу эпоса-драмы, эпоса-лирики, углубление и обострение всех родов, возникновение

тонких образно-смысловых градаций внутри каждого рода.

В сфере *этики* можно дифференцировать определённые типы образов, относящиеся к области «экстрамузыкальной семантики» [1, с. 95] и выступающие в значении характерных семантических единиц поэтической системы башкирской музыки как текста. К ним относятся *образы игры, или пляса, пространства, ритуальных действий, нашествия, тишины, природы* и некоторые другие.

Так, *образы игры и пляса*, сформировавшиеся в музыкально-поэтической системе предыдущих стадий в связи господством жанрового, песенно-танцевального начала, получают продолжение и в современной симфонической музыке («Айтыш», «На празднике» Д. Хасаншина, Концерты для оркестра Р. Газизова). Новым в их трактовке является приём переосмысления, «остранения», наполнения иными значениями, не свойственными их первичному содержанию, но раскрывающими в жанровой сфере драматические процессы. Речь здесь идёт о принципе *гротеска*, который приводит к искажению, трансформации начальных первичных жанровых образов, приобретающих *семантику* зла (Скрипичные концерты Л. Исмагиловой и Р. Сабитова, Первая, Вторая симфонии Р. Касимова, преимущественно развивающие разделы формы).

Главным семантическим знаком башкирской поэтики является *образ пространства*, символ внеличного, статического, сурового в своей первозданности начала, порождающий многомерные смысловые ассоциации. *Образ пространства* трактуется как некое постоянное место действия, вечный свидетель разнообразных событий: празднично-ярких (Концерт для оркестра «Айтыш», отчасти Четвёртая симфония Д. Хасаншина, Концерты для оркестра Р. Газизова), драматических (симфонии Р. Касимова), субъективно-психологических (Скрипичный концерт, вокальные симфонии Л. Исмагиловой) и др. Подчас возникает тревожный подтекст, «внутренне-напряжённая статика», ощущение дремлющих до поры стихийных сил, которые, накапливаясь, порождают взрывы-катаклизмы, нашествия и т. п. Длительность процессов такого рода, приводящих к последовательному переждению статики в динамические нарастания, позволяет говорить о *своеобразном пространственно-временном континууме* (аналогично симфониям Тертеряна, Канчели) как о новом качестве содержания, драматургии, формы современной башкирской симфонии.

Об углублении в область эпоса свидетельствует *особая роль архаики* – основы по-

этики неофольклоризма, наиболее ярко обнаруживающей *синтез эпика с драмой*. Этот относительно новый для национальной музыки слой поэтики отражает общие принципы мышления, типичные для «Свадебки» и «Весны священной» Стравинского, «Скифской сюиты» Прокофьева, триады кантат Орфа, неофольклорных опытов советских композиторов. Данная сфера конкретизируется через образы ритуальных действий и нашествия. Первый, обращённый к древнему языческому прошлому башкир-кочевников, обрядам, заклинаниям, шаманству, наиболее непосредственно раскрывается через «музыку для ударных» (*quasi cadenza* литавр из Четвёртой симфонии Д. Хасаншина, ритмические эпизоды ударных из Скрипичного концерта Л. Исмагиловой, Второй, Третьей, Пятой симфоний Р. Касимова и т. д.).

Пример № 1 Л. Исмагилова. Скрипичный концерт

Образ нашествия – символ агрессивных, разрушительных сил – обуславливается как глубинными историческими ассоциациями (Великое переселение племён, нашествия варваров, битвы кочевников и другие многообразные лики антигуманистического начала), так и связью с общим образно-содержательным контекстом художественной культуры XX («образом зла» в музыке Шостаковича, Шнитке, образом «хаоса» у Шнитке, Тертеряна, Канчели и т. д.). Причём, специфика соотношения эпика и драмы в современной башкирской симфонии состоит в *трактовке драматического начала как инобытия эпика, её оборотной стороны*. Отсюда проистекает логика постепенных сквозных процессов перерождения эпика в драму, в результате которого происходит смещение драматического начала из подтекста в текст, из скрытого фактора напряжения и тревоги внутри эпика – в лавинообразные стихийные нарастания «образа нашествия», приводящие к кульминациям-катастрофам. В итоге «рождение хаоса, его осмеяние, беспощадная ирония над ним, картины разрушения и распада» [7, с. 121–122] становятся сквозными для симфонических концепций Второй – Шестой симфоний Р. Касимова, Скрипичного концерта Л. Исмагиловой, Третьей симфонии Р. Газизова и др. Этим продиктовано обращение к методу гротеска, что особенно наглядно проявляется в условиях полистилистики (Третья – Пятая симфонии Р. Касимова).

Противоположным полюсом эпика по отношению к предыдущему оказываются *статика, созерцательность, стереофоничность, звукоизобразительность, воплощающие картинно-пейзажное начало*. В современной симфонии про-

исходит усиление роли данных компонентов поэтики в художественной системе произведений, их «уравнивание в правах» с активными, действительными образами, а во многих случаях – смещении вектора содержания в заявленную сферу. Рассредоточенность статических эпизодов в художественном тексте, многократность, подчас неожиданность их введения (как правило, по принципу «стоп-кадра») приводит к иной, чем в ранней симфонии, расстановке драматургических акцентов. Для воплощения статических образов-состояний применяются разнообразные сонорно-колористические приёмы, позволяющие с большей детализированностью и звуковой достоверностью раскрыть разнообразные образно-смысловые оттенки эпика.

Одним из устойчивых знаков пейзажности, статики, созерцательности является *образ тишины*, временами прерываемой имитацией криков птиц и животных. Многократно вторгающийся в течение событий, контрастирующий динамическим эпизодам, данный образ часто завершает художественные концепции произведений (Вторая – Четвёртая симфонии Р. Касимова, Четвёртая симфония Д. Хасаншина, Первая, Третья Р. Газизова и многие другие). Кроме того, и *образ тишины*, и *образ природы*, преломленные сквозь призму господствующей эпика, обнаруживают глубокий лирический подтекст.

Особый семантический пласт сферы эпика образуется благодаря *созданию образов традиционных башкирских инструментов* (кубыза, курая, думбыры и др.), *узляу*, а также имитаций звуков мира, голосов природы, животных, птиц, восходящих к древним звукоизобразительным инструментальным напевам и создающим необычные звуковые, тембровые краски.

В сочинениях первых профессиональных композиторов имитация звучания кубыза осуществлялась преимущественно виолончелями и контрабасами, курая – флейтой и кларнетом. В «новой симфонии» принцип имитации получает детализированную семантическую разработку, становится одной из главных закономерностей тембрового мышления. При этом резко расширяется диапазон применяемых инструментов, приёмов звукоизвлечения, среди которых особую роль играют принципы сонорного письма, типичного для второй половины XX века. Это способствует более точному воспроизведению архетипических свойств народных инструментальных тембров и вносит новые краски в тембровую палитру произведений в целом.

Так, для создания *образа кубыза*, с его вибрирующим, «жужжащим» тембром в низком регистре широко применяется один из «классических» сонорных приёмов музыки XX века – глissандо. Таковы глissандо ногтем вдоль струны фортепиано в низком регистре (или удары по низким струнам палочкой от литавр), часто в сочетании с тремоло на одном звуке струнных или литавр (симфонии Р. Касимова) (пример № 2).

Пример № 2

Р. Касимов. Шестая симфония

Adagio

Violin I (div. in 3)

Violin II (div.)

Viola

Cello/Double Bass

ppp

pizz

p

* (Vargan)

* Ногтем по струнам данной клавиш. Литавры в партии

Для создания *образа курая*, одного из главных знаков башкирского «национального образа мира», в современном симфоническом оркестре используются альтовая флейта и вибратон, не применявшиеся в практике башкирских композиторов прежде. Например, тембр альтовой флейты, усиленный приёмом *frullato*, в сочетании с приблизительной звуковысотностью, переходом в нетемперированный строй, составляющими основу народного интонирования, наиболее точно приближает к своеобразному «хриплому» звучанию традиционного инструмента (Камерная симфония Л. Исмагиловой, Вторая, Третья, Шестая симфонии Р. Касимова). Для воспроизведения тембра курая также используются валторна, труба *con sordino* в низком и среднем регистрах, альт и вибратон в низком регистре.

Пример № 3

Р. Касимов. Вторая симфония

Andante

Fl.

solo

p

Cb.

p

В продолжение фольклорной традиции для создания образа курая композиторы моделируют интонационно-

ритмические элементы разных жанров, звучащих на этом инструменте, главное место среди которых занимает озон-кюй. Как правило, этому сопутствует прозрачная («пустая») фактура, охватывающая крайние регистры (до шести – семи октав) и вызывающая тем самым почти «физическое» ощущение бескрайнего пейзажного пространства, в котором звучит напев на «курае» (Р. Касимов, Вторая симфония, пример № 3). В подобных случаях образ курая резонирует темброобраз узляу, который в современной симфонической партитуре моделируют преимущественно низкие струнные или вибратон. Например, в Четвёртой симфонии Д. Хасаншина вибратон *con vibrato* в басовом регистре с выдержанными тонами, имитирующими «неустойчивое узляу», становится фоном для соло валторны, приближенной к тембру курая и исполняющей протяжный напев *quasi* озон-кюй (с. 41 партитуры) (пример № 4).

Пример № 4 Д. Хасаншин. Четвёртая симфония

Современные авторы также воспроизводят образы деревенских ансамблей, моделируя тембры как древней башкирской думбыры, так и более поздних скрипки, гармонии (тальянки). Причём, народный темброво-интонационный образ подчас усиливается типичным для фольклорной манеры исполнения постепенным ускорением темпа, которое приводит к темповому сдвигу от Andante

к Presto. Создаётся эффект неторопливого «раскачивания» при исполнении инструментальной плясовой мелодии, постепенно переходящей в плясовую вихрь, одновременно сопровождающийся общим усилением динамики (Четвёртая симфония, «Айтыш» Д. Хасаншина).

Наконец, логическим итогом развития тенденции к созданию образов народных инструментов оказывается введение их в симфонический оркестр в качестве специфической краски – тенденция, в целом типичная для не-офольклорной художественно-эстетической системы (например, зурна и дудук, каманча, дап в симфониях А. Тергеряна). При этом в башкирской музыке кубызы, образующие остинатный, квинтовый фон, курай (мелодический голос) с присущим им вибрирующим звучанием в сочетании с флажолетами скрипок, передают, как правило, состояние статики, пустого пространства, в котором звучит лишь остинат ударных инструментов («Мелодия» Р. Касимова).

В сфере лирики взаимодействие экстра- и интроспективных тенденций в области музыкального содержания башкирской «новой симфонии» раскрывается наиболее наглядно. Первая, тесно связанная с доминирующей ролью эпики, приводит, как отмечалось, к возникновению объективной, статично-созерцательной «лирики природы», играющей константную роль на всех стадиях формирования и развития композиторского творчества.

Вторая влечёт за собой рождение *нового для национальной музыкальной поэтики типа лирики в синтезе с драмой*: внутренне конфликтной, субъективной, психологически неуравновешенной, составляющей основу симфонических и вокально-симфонических концепций Л. Исмагиловой.

Наконец, образы тишины, природы в контексте башкирской симфонии, концерта, камерной музыки последних десятилетий воспринимаются также как символ Красоты мироздания, бытия, заключая в себе, таким образом, и романтический смысл. Отсюда проистекает особый пласт так называемой *тихой музыки, тихой лирики* – один из компонентов неоромантических концепций Р. Касимова, Р. Сабитова, Р. Газизова. По поэтическому ощущению А. Тергеряна, «тишина абсолютна... Она наполнена чем-то бесконечным и глубоким, подобно мирозданию, не знающему границ пространства и времени» [11, с. 169]. Такое же ощущение вызывают тихие лирические звукописные эпизоды называвшихся сочинений башкирских композиторов.

В музыке «нового времени» происходит заметное усиление роли драмы как одного из ведущих компонентов триады поэтических родов. В частности, внедрение драматических элементов в жанровые (плясовые, игровые), созерцательно-статические образы приводит к синтезу *эпики-драмы* – новому качеству современной башкирской симфонии – и обуславливает гибкость перехода в собственно драматическую сферу в процессе развития. С этой точки зрения особенно показательны «эпизоды нашествия». Соединение *драмы-лирики* на эпическом фоне создаёт интроспективный характер музыкального содержания (Л. Исмагилова, Р. Сабитов).

Взаимодействие, синтез всех родов поэтики (в разных «пропорциях»), порождает новое качество каждого компонента, обновление изнутри тех типов образов, которые сложились в национальной симфонической музыке 1950–1960-х гг., а также определяет появление новых образных типов, расширяющих национальный музыкально-стилевой канон⁶.

Наконец, обозначенные тенденции синтеза в области содержания, поэтики «новой симфонии» – в их проекции на художественный текст произведений – влекут за собой разнообразные политенденции в области драматургии, композиции, стиля, что, в свою очередь, является темой отдельного исследования.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Периодизация башкирской академической музыки с позиции теории стадильности разработана в монографии автора данной публикации [9, с. 42].

² Основные параметры данного типа мышления определяются автором публикации в статье «Феномен канона как методологическая основа изучения национальных музыкальных культур» [10].

³ На некоторые из них, в частности, обращается внимание в монографии Н. Ф. Гариповой [4].

⁴ К «новой симфонии» можно отнести созданные в период 1980 – начала 2000-х гг. три симфонии Р. Газизова, десять

симфоний Р. Касимова, три – Р. Сабитова, «Такташ-симфонию» и Камерную Л. Исмагиловой, Четвёртую Д. Хасаншина, четыре симфонии М. Ахметова, Первую – Третью Р. Зиганова и некоторые другие.

⁵ Л. Исмагилова даёт название «Степь» первой – медленной – части своего раннего симфонического цикла «Земля отцов».

⁶ Система канонов как структурная основа текста башкирской музыкальной культуры рассматривается в монографии автора статьи: [9, с. 13].

ЛИТЕРАТУРА

1. Арановский М. Музыкальный текст. Структура и свойства. – М., 1998.

2. Арановский М. Симфония и Время // Русская музыка и XX век. Русское музыкальное искусство в истории культуры XX века. – М., 1998. – С. 303–370.

3. Асафьев Б. (Игорь Глебов) Симфония // Очерки советского музыкального творчества. – М.; Л., 1947. – С. 78–92.

4. Гарипова Н. Башкирская фортепианная музыка: язык, стиль, национальные традиции. – Уфа, 1997.

5. Григорьева Г. К изучению современных индивидуализированных форм // Музыкальная культура: век XIX – век XX. – М., 2002. – Вып. 2. – С. 164 – 179.

6. Лотман Ю. Культура и взрыв. – М., 1992.

7. Орлов Г. Русский советский симфонизм: Пути. Проблемы. Достижения. – М.; Л., 1966.

8. Рухкян М. Авет Тертерян. Творчество и жизнь. – Ереван, 2002.

9. Скурко Е. Башкирская академическая музыки: традиции и современность. – Уфа, 2005.

10. Скурко Е. Феномен канона как методологическая основа изучения национальных музыкальных культур // Проблемы музыкальной науки. – 2011. – № 1 (8). – С. 11–15.

11. Тертерян Р. Авет Тертерян: беседы, исследования, высказывания. – Ереван, 1989.

Скурко Евгения Романовна

доктор искусствоведения,

профессор кафедры теории музыки

Уфимской государственной академии искусств

им. Загира Исмагилова

