

ЭСТЕТИКА Б. БАРТОКА И ЕЕ ЗНАЧЕНИЕ ДЛЯ КОМПОЗИТОРСКОЙ ШКОЛЫ УЗБЕКИСТАНА

Петренко Татьяна Александровна,

Педагог высшей категории, Республиканская специализированная музыкальная школа имени В.А. Успенского при Государственной консерватории Узбекистана, Ташкент, Узбекистан

DOI: https://doi.org/10.31435/rsglobal_conf/25052021/7566

Abstract. *The ingenious Hungarian composer-innovator B. Bartok in his work solved the super task – the creation of a national musical art based on the active interaction of composer creativity and folk music. This is consistent with the goals of young national composer schools. That is why the work of B. Bartok has such a great influence. In the Central Asian region, interest in the work of the composer appeared in the 1970-1980s. Bartok's influence is observed in two main aspects – the level of ideas and the use of specific techniques. Moreover, it is especially valuable that Uzbek composers rethink Bartok's innovations in a national spirit.*

Keywords: *composer, aesthetics, folklore, innovation, tradition, idea, composer school, composer technique, evolution.*

Введение. XX столетие ознаменовано событиями, оказавшими решающее воздействие на судьбы музыкального искусства: это величайшие социальные потрясения и трагические коллизии – войны и революции; это кризис мировоззренческой системы и стремление обрести новую гармонию в сложном окружающем мире; это научно-техническая революция и последовавший за нею информационный «взрыв». Указанные события обусловили значительное расширение культурного кругозора эпохи – географического и исторического, поскольку в европейскую реальность в различном виде включились художественные ценности собственного прошлого (фольклор и композиторское искусство) и практически ранее неизвестные неевропейские культуры. Также происходили напряженные поиски путей и способов обогащения европейской музыкальной традиции.

Именно на такой событийной основе сложился характерный для XX века и судеб искусства тип художника-новатора – интеллектуал и одновременно высоко эмоциональная творческая личность. Такой художник, отстаивая свое право на индивидуальное видение мира, вырабатывает собственные подходы, собственную систему средств выразительности (в качестве примера можно вспомнить эстетическую декларацию И. Стравинского, детально изложенные системы А. Шёнберга или П. Хиндемита и т.п.).

В этой связи примечательными являются личность и творчество гениального венгерского композитора, крупнейшего ученого-фольклориста и музыкально-общественного деятеля первой половины XX века Белы Бартока (1881-1945).

Цель и методы исследования. Интерес к личности и творчеству венгерского новатора наблюдается на протяжении нескольких десятилетий у разных поколений композиторов Узбекистана. Не претендуя на всеохватность, был выбран, на наш взгляд, наиболее актуальный для развития композиторского искусства Узбекистана аспект: в чем ценность бартоковского опыта для творчества композиторов Узбекистана и шире – молодых национальных композиторских школ, находящихся в условиях ускоренного типа развития культуры. В этой связи была определена цель исследования, суть которой состоит в том, чтобы выявить, в чем ценность эстетики Б. Бартока для композиторов Узбекистана.

В методологическом плане имеет место опора на принципы историзма и системный подход. Они пересекаются и взаимодействуют со сравнительно-типологическим методом и методом целостного анализа.

Результаты исследования. В отличие от большинства своих современников-новаторов, Б.Барток был крайне сдержан в изложении своих творческих принципов. Однако изучение научно-фольклористических работ, эпистолярного наследия и сочинений великого венгра позволило, собрав воедино разрозненные, порой весьма сжатые высказывания, выявить основные творческие установки композитора.

В чем суть бартоковской позиции?

Уже на раннем этапе творческого пути он осознал себя национальным художником. В подтверждение приведу отрывок из письма 20-летнего композитора: «Нужно, чтобы каждый человек по достижении зрелого возраста определил, ради какой идеальной цели он хочет бороться, чтобы согласовать с нею всю свою деятельность, подчинять ей каждый свой поступок. Я, со своей стороны, всю свою жизнь, во всех областях, всегда и всеми способами буду служить одной цели – благу венгерской нации и венгерского отечества». [2, с.54]

Бесспорно, эта позиция молодого музыканта во многом объясняется настроениями венгерской общественности, с новой силой заговорившей на рубеже XIX-XX веков о национальной независимости. Об этом пишет в «Автобиографии» и сам Барток: «...одно обстоятельство оказало решающее воздействие на мое развитие. Около этого времени возникло общественно-политическое течение, которое охватило и область искусства. Речь шла о том, что в музыке также необходимо создать нечто специфически венгерское». [1, с.95]

Очевидно, что свое предназначение Барток видел в обновлении венгерской музыки и, в каком-то смысле, находившегося к началу XX века в кризисном состоянии европейского музыкального искусства в целом. Заметим, что идея обновления «вitala в воздухе» и во многом определила общую атмосферу в искусстве первой половины прошлого столетия. Возникновение ее, по мнению исследователей, связано с ситуацией кризиса, сложившейся в постромантическую эпоху в музыке.

Барток – художник XX столетия и сын своего народа. И потому идеи обновления и создания «специфически венгерского» составили тот эстетический «фундамент», на котором сложилась бартоковская «установка» на новации.

Идея обновления ведет к поискам источников обновления. По ознакомлении с различными музыковедческими материалами и работами самого Бартока можно говорить о том, что важнейшим источником обновления музыкального языка для композитора стал крестьянский фольклор – прежде всего, венгерский, а также других народов.

Можно предположить, что для Бартока основанием для обращения и использования фольклора разных народов, несомненно, была его активная этнографическая деятельность, а также факт взаимовлияния, проявление которого он наблюдал, исследуя устное творчество народов, населявших Австро-Венгрию, эту, так называемую «лоскутную империю». У Бартока читаем: «Самым отрадным было бы, если бы каждая страна, каждая область, ... каждая деревня сумели бы создавать нечто первозданное... Но ведь это невозможно, ибо люди – говорят они на одном языке или на разных – соприкасаются друг с другом, влияют друг на друга». [2, с.181]

Рубежным в поисках композитора стал 1905 год, когда он стал записывать и изучать венгерскую крестьянскую музыку. Вплоть до 1918 года, то есть даже в годы Первой мировой войны, он был организатором многочисленных фольклорных экспедиций. Диапазон записанного в этот период фольклорного материала необычайно широк – венгерская, словацкая, румынская, болгарская, украинская, сербская, арабская крестьянская музыка. В 1921 году Барток напишет: «...я 15 лет собирал песни венгерских, словацких и румынских крестьян (даже арабских в области Бискра) и этими исследованиями занимался не только с музыкальной, но и со строго научной точки зрения. Это было моей второй жизненной целью». [1, с.95]

Как известно, деятельность ученого-этнографа многогранна. И после 1918 года, когда организация фольклорных экспедиций по ряду причин стала невозможной, Барток не прекращает работу в этой области: расшифровка фонографических валиков, текстологические работы, чтение лекций и создание статей о народной музыке. А в период работы в Колумбийском университете (США, 1941-1943 гг.) композитор занимался изучением записей фольклора народов Югославии.

«Но что мне действительно необходимо, как другим свежий воздух, – пишет Барток в одном из писем в 1921 году, – это продолжать мои занятия народной музыкой в деревне, чего я безнадежно лишен». [2, с.142] Подобные замечания встречаются неоднократно в его письмах к друзьям: «И даже если бы меня сделали папой римским от музыки, это не помогло бы мне, если я и дальше буду оторван от крестьянской музыки». [2, с.143] Или: «Сколько прекрасного я мог бы совершить еще – я имею в виду собирание народных песен – но безумие мира помешало этому». [2, с.143]

Венгерский композитор оставил немало работ о фольклоре разных народов. В них он предстает художником, для которого «главным и сознательно исповедуемым принципом мышления и процесса сочинения» [6, с.2] является народная песня.

Мысль Бартока направлена на постижение основ народного музыкального мышления и возможностей использования открытого в композиторском творчестве. Важным представляется то, что в наследии самого композитора это воздействие было тотальным и весьма глубоким.

Композитор также полагал, что обращение к древним пластам народной музыки – выход из создавшегося к началу XX века кризисе в искусстве не только для венгерской, но и для всей современной музыки: «... наша эпоха предъявляет одни и те же требования на самых отдаленных друг от друга территориях: обновление профессионального творчества элементами нетронутой за последние столетия народной музыки». [1, с.95]

Подчеркнем, что Барток особо акцентировал значение устного творчества неевропейских народов для процессов обновления средств выразительности: «Наше счастье, что мы живем на границе с Азией: здесь еще в изобилии имеется народная музыка, способная влить свежую кровь в одряхлевшую европейскую музыку». [2, с.98]

Другим важным источником обновления собственного творчества Барток считал традиции европейской композиторской школы. Из сокровищницы композиторского искусства он почерпнул все то, что могло быть органично соединено с особенностями народной музыки.

Очевидно, что сверхзадача, поставленная Бартоком, пути и способы ее решения – создание национального музыкального искусства на основе активного взаимодействия композиторского творчества и народной музыки, – совпадают с целями, преследуемыми представителями молодых национальных композиторских школ. Именно поэтому творчество Б. Бартока оказывает такое огромное воздействие. Так, в 1950-1960е годы данное воздействие породило «новую фольклорную волну» в творчестве советских композиторов. Начиная с 1960-х годов новые веяния стали наблюдаться в творчестве композиторов Закавказья, а на рубеже 70-80х годов – в Центральноазиатском регионе.

Следует сказать о том, что в 1970-е годы для узбекской национальной композиторской школы стали началом качественно нового этапа, который в исследовательской среде получил название «этап переориентации».

С чем связана переориентация, в чем ее особенности?

Здесь следует говорить о причинах как интрамузыкального, так и экстрамузыкального характера. К первым относятся, прежде всего, те, что школой к этому времени был накоплен определенный творческий потенциал, освоена система жанров и выразительных средств. Среди экстрамузыкальных причин отмечу открытие «железного занавеса», повсеместный интерес к Востоку в 1960-1970е годы, фольклорные экспедиции узбекских музыковедов в 50-60е годы, а также приход нового поколения композиторов. В этом контексте суть переориентации состоит в «повороте», особом интересе композиторов к фольклору, а также в значительном расширении арсенала композиционных средств.

Влияние Бартока наблюдается в двух основных аспектах. Во-первых, на уровне идеи, что выражается в сознательном предварительном поиске материала, в обращении к древним пластам и ранее неиспользовавшимся жанрам народной музыки, в принципах подхода к отражению фольклора в сочинениях и органичном соединении с композиторской традицией. Во-вторых, в использовании конкретных приемов и, что особенно ценно, переосмыслении их в национальном ключе.

Значение опыта Б. Бартока является очевидным для таких композиторов региона, как Ф. Бахор (Таджикистан), Нурымов (Туркменистан), Т. Курбанов (Узбекистан), Р. Абдуллаев (Узбекистан), Х. Рахимов (Узбекистан), Д. Янов-Яновский (Узбекистан), Л. Муждабаева (Узбекистан), П. Медюлянова (Узбекистан) и других.

В числе композиторов Узбекистана, на наш взгляд, наиболее полно и глубоко бартоковское воздействие имеет место в творчестве выдающегося композитора Тулкуна Курбанова (1936-2002). В этой связи можно рассмотреть его Прелюдию и фугу «Памяти Авиценны».

Когда-то в нашей беседе знакомство с записями домбровой музыки, которые осуществила фольклорная экспедиция известного музыковеда Файзуллы Кароматова и которые хранятся в фондах Института искусствознания Узбекистана, композитор назвал «творческим потрясением». «Меня поразила строгая первозданная красота этой музыки, – сказал

Т. Курбанов. – И через несколько лет, в 1982 году эти впечатления воплотились в «Прелюдии и фуге «Памяти Авиценны» для струнного оркестра и ударных».

Это произведение принадлежит к эпическим. В Прелюдии, по словам автора, передаются воспоминания бахши – народного сказителя, под аккомпанемент домбры (узбекский народный струнный инструмент – Т.П.) ведущего своей неторопливый рассказ о «делах давно минувших дней». Фуга отражает напряженную работу мысли великого ученого.

Программному замыслу цикла отвечает и его структура. Каждая из частей разделяется на построения, объединяемые единой ритмоформулой, подобной усую в узбекской народной музыке.

Прелюдия трехчастна. Крайне ее части состоят из ряда вариантных построений. Имело бы смысл подчеркнуть, что вариантность и вариационность, которым композитор активно пользуется в Прелюдии, весьма характерны для народной музыки. Тема воссоздает суровый дух старины. Она излагается квартами у первых и вторых скрипок, имитируя звучания домбры. При этом некоторую «фальшивинку» привносит ее битональное сочетание с мелодизированной ритмоформулой-усулем, создавая тем самым особый, терпкий колорит. Средняя часть Прелюдии – новый эпизод в повествовании, вносит образный и тематический контраст. Песенно-танцевальная тема этого раздела выступает как олицетворение народного начала. Она излагается в унисон сначала у альтов, далее – у скрипок и виолончелей. Однако обе темы Прелюдии имеют общие секундовые интонации, что позволяет говорить все-таки о производном контрасте. По принципам формообразования середина сходна с первой частью. Реприза статическая. Здесь очевидно воздействие программы: средняя часть своего рода отклонение от основной линии повествования, реприза – возвращение к нему.

Прелюдия переходит в двойную фугу с отдельными экспозициями. В первой, речитативно-декламационной, теме одновременное сочетание эмоциональной приподнятости, патетики и сдержанности заключает огромную внутреннюю энергию, динамизм. Вторую, песенно-танцевальную, тему отличает большая ритмическая четкость, решительная устремленность вперед. По словам Т. Курбанова, обе темы основаны на макомных интонациях: первая – вокальных, вторая – инструментальных, но без точного цитирования мотивов того или иного макама.

Интересно в экспозициях соотношение голосов, вступивших с темой, – секундовое и тритоновое: первая тема – F-ES-A-G, вторая – gis-fis-gis. Вследствие этого возникает политональное сочетание различных пластов фактуры. Заметим, что использование политональности при обращении с народным тематическим материалом встречается у Б. Бартока. Т. Курбанов полагает, что «политональный и полиметрические приемы в полифоническом письме естественнее сочетаются с характерными особенностями узбекской монодии. ... каждая мелодическая линия, получив свою «автономию», прослушивается предельно ясно и выпукло. Рельефно прослушивающиеся мелодические линии способствуют выражению национального духа». [5, с.24-25]

Как гимн великому ученому воспринимается торжественная кода. На фоне вновь появившегося усюля-остинато в унисонно-утолщенном (в секунду, кварту и квинту) варианте у всего оркестра проходит первая тема фуги.

В Прелюдии и фуге «Памяти Авиценны» образный контраст возникает на основе интонационно-тематического единства (производный контраст тем Прелюдии, ритмоинтонационная общность первой темы Прелюдии и второй темы Фуги, темы средней части прелюдии и первой темы фуги). Подобное соотношение, возможно, сложилось под воздействием узбекских народных инструментальных двухчастных циклов, где первая часть лирическая, вторая же, производная по тематизму, – танцевально-оживленная (уфар). В данном случае подобным образом соотносятся между собой темы Прелюдии и темы Фуги, а также первая тема Прелюдии и обе танцевальные темы цикла.

Очевидно, что освоение структурных особенностей жанров народной музыки находится в русле тенденции, которую Н.Янов-Яновская определила как «растущее тяготение композиторов к исконным монодическим формам». [7, с.132]

Выводы. Неофольклорное направление вообще и Б. Барток в частности инициировали также такую форму воплощения народной музыки, при которой «вместо использования

подлинной крестьянской мелодии композитор создает ее имитацию». [3, с.248] Подобное находит себе место во многих сочинениях композиторов Узбекистана, в том числе – и в «Прелюдии и фуге «Памяти Авиценны» Т. Курбанова.

В данном произведении естественно, органично взаимодействуют фольклорное и профессиональное начала. Влияние Бартока на уровне идеи видится в том, что Т. Курбанов обращается к домбровой музыке, принадлежащей, как известно, к кашкадарьинско-сурхандарьинскому локальному стилю, к которому практически никто из узбекских композиторов до него не обращался. Особенности домбровой музыки становятся основой тематизма, многоголосной организации, звукоизвлечения, ритма, формы. В цикле есть также образцы влияния конкретных приемов, в частности, битональное и унисонное изложение выполненного в народном духе тематического материала. Несомненно влияние Бартока и в области ритма, который в сочинении Т. Курбанова используется многофункционально: в качестве тематического материала, оstinатного фона, в связующих построениях. В итоге традиционный для европейской музыки малый полифонический цикл переосмысливается в национальном ключе.

В заключение отметим, что творческое претворение опыта Б.Бартока дает возможность композиторам национальных школ создавать произведения, которые могут быть восприняты национальной аудиторией как представляющие национальную традицию на современном этапе. Данное обстоятельство в определенной степени намечает также решение актуальной проблемы взаимодействия, взаимовлияния культур Запада и Востока.

ЛИТЕРАТУРА

1. Барток Б. Автобиография / «Советская музыка», 1965 №12
2. Барток Б. Избранные письма. – М., 1988
3. Барток Б. О влиянии крестьянской музыки на музыку нашего времени/ Бела Барток. Сборник статей. - М.,1977 - с.245-249
4. Закржевская С. Освоение многоголосия восточными культурами /на примере гармонии в творчестве композиторов Узбекистана, Таджикистана и Туркмении/. Диссертация на соискание ученой степени доктора искусствоведения. – Ташкент, 1989
5. Курбанов Т. Полифония в современной узбекской музыке (размышления) / Вопросы музыковедения Узбекистана. Сборник научных трудов №692. – Ташкент, 1982, с.24-25.
6. Уйфалуши И. Бела Барток. Жизнь и творчество. – Будапешт, 1971
7. Янов-Яновская Н. XX век меняет музыкальную карту мира / Санъатшунослик масалалари. Илмий маколалар туплами. – Ташкент, 1998.