

Елена Владимировна Орлова,
кандидат искусствоведения,
член Союза композиторов РФ
Elena Vladimirovna Orlova
Ph.D. in History of Arts
The member of the Russia Composers' Union
E-mail: izdatelstvo@list.ru

ВОЗДЕЙСТВИЕ ВОСТОЧНЫХ МУЗЫКАЛЬНЫХ ТРАДИЦИЙ НА ТВОР- ЧЕСТВО ЗАПАДНО-ЕВРОПЕЙСКИХ КОМПОЗИТОРОВ XX ВЕКА

THE IMPACT OF EASTERN MUSICAL TRADITIONS ON THE WESTERN EUROPEAN COMPOSERS WORK IN THE TWENTIETH CENTURY

В статье рассматриваются исторические корни процесса взаимодействия музыкального искусства восточных и западных музыкальных традиций. Приводятся в пример сочинения композиторов конца XIX – XX века: Малера, Дебюсси, Мессиана, Штокгаузена и др., отмеченные тем или иным влиянием традиционной восточной стилистики и образности.

В музыкальном языке выделяется повышение значения импровизационного начала, усиление роли ритма, линейности, ударных инструментов, созерца-тельности, «статичных» типов драматургии остинатного плана.

Annotation:

The article considers the historical roots of the interaction process between the musical art of Eastern and Western musical traditions. It gives an example of composers at the end of XIX century and XX century, such as Mahler, Debussy, Messian, Stockhausen, etc., marked by one or another influence of traditional oriental style and imagery.

In the music language, there is an increase in the importance of the improvisational beginning, the strengthening of the rhythm role, linearity, percussion instruments, contemplation, "static" types of the ostinatus plan drama.

Ключевые слова: Проблема «Восток – Запад», традиционное искусство, влияние культур, Восток в музыке Запада, сближение принципов музыкального мышления, процессы синтеза различных музыкальных систем.

Keywords: The "East-West" problem, traditional art, the influence of cultures, the East tone in the music of the West, the convergence between ways of the music-thinking principles, the processes of synthesizing various musical systems.

Проблема «Восток-Запад» к концу XX века стала для музыковедения одной из актуальных. Интерес к ней не был случайным. Процессы взаимодействия, взаимовлияния двух долгое время бывших обособленными культур - восточной и западной¹ - протекали на разных уровнях, с различной степенью интенсивности, все больше затрагивая основные направления развития искусства конца II тысячелетия.

Один из аспектов, который представляется возможным выделить в общей картине художественных взаимосвязей того времени, - воздействие восточных музыкальных традиций на творчество западноевропейских композиторов XX века. Собственно, на нем мы и сосредоточимся в данной статье.

XX век - время своеобразного «открытия» европейскими слушателями новых звуковых миров, ранее им мало известных, в частности, развитых профессиональных традиций азиатских музыкальных культур. Восточная музыка все чаще звучит в эфире, в грамзаписи, на всевозможных выставках, фестивалях, гастрольных концертах музыкантов Азии. Наибольший интерес при этом вызывают жанры и стили профессиональной восточной музыки высокой классической традиции, бывшие прежде практически недоступными для европейцев - турецкий маком, иранский дастга, индийская рага, японская инструментальная музыка гагаку, оркестровая музыка индонезийского гамелана и т.д.

Углублению знакомства с восточной музыкой способствовали ставшие более частыми поездки европейских музыкантов по странам Северной Африки, Центральной Азии и Дальнего Востока. Многие из ведущих западноевропейских композиторов прошедшего столетия, в том числе Равель, Барток, Хиндемит, Мессиан, Бриттен и другие, имели возможность во время таких поездок ближе познакомиться с основами художественной культуры внеевропейских народов, со спецификой восточного музыкального мышления.

Появляется потребность и в специальном изучении стилистических основ музыки Востока, что приводит, в частности, Бартока, Мессиана, а также менее известных авторов - американского композитора Г. Коуэла, голландского - Т. де Леува и других, к теоретическим исследованиям в этой области.

Нельзя не подчеркнуть и еще один новый штрих - использование композиторами подлинных восточных текстов в качестве литературной основы для музыкальных сочинений (средневековая китайская поэзия в «Песне о Земле» Г. Малера, стихи персидского поэта Румани в Третьей симфонии К. Шимановского и т.п.).

Тенденция к освоению богатейших художественных фондов восточных культур, ярко проявляющая себя в XX веке, находится в соответствии с наметившимся в истории послеренессансной европейской музыки постепенным усилением интереса композиторов к восточной тематике, с общим стремлением ко все более органичному ее претворению. На первом этапе (условно - XVIII век) - это всего лишь сюжет, элементы программности. В самой же музыке Восток не находит какого-либо заметного отражения («Галантная Индия» Рамо, «Каирский караван» Гретри, «Поро», «Китаянки», «Китайский сирота» Глюка и т.п.). На втором этапе (XIX век) в музыке, связанной с ориентальным сюжетом, появляется и восточный колорит, достигаемый с помощью цитирования тем, отдельных мотивов, ритмов, тембровых имитаций и т.п. заимствований, носящих в своей основной массе все еще довольно внеш-

ний характер (эпизоды из «Лакме» Делиба, «Царицы Савской» Гуно, «Джамиле» Бизе, «Арабский танец» из «Пер Гюнта» Грига и т.д.) 2.

В XX веке композиторы в целом чаще обращаются к восточным мотивам, и обращение это по сравнению с предыдущим столетием носит более органичный характер. Традиционные приметы «ориентального», налет экзотики, внешняя яркость постепенно уступают все более глубокому и тонкому проникновению в самобытную восточную стилистику. В ряде произведений композиторов XX века элементы восточного проявляются на уровнях как внешних, так и внутренних связей. Ориентально окрашенный тематизм с его специфической определенностью, позволяющей говорить о восточной стилизации с первых же тактов звучания какого-либо произведения или его фрагмента, подчас сочетается с проявлением свойств, которые свидетельствуют об определенном сближении с некоторыми общими чертами восточного музыкального мышления. Последнее обнаруживает себя уже не только и даже часто не столько в произведениях с соответствующим сюжетом и колоритом - тематической «похожестью», лежащей на «поверхности» слухового восприятия. Сближение начинает затрагивать также и более глубокие сферы - формообразования, драматургии и образную систему, наконец, общие принципы художественного мышления.³

Найдя наиболее яркое выражение в западноевропейской музыке впервые у Дебюсси, чье творчество, таким образом, положило собой начало нового - качественно иного этапа взаимодействия с Востоком, процесс этот в той или иной мере коснулся многих композиторов XX века, в том числе таких, как Малер, Равель, Стравинский, Барток, Орф, Мессиян, Бриттен и другие⁴. Обратимся к конкретным примерам из творчества двух композиторов.

* * *

«Песнь о Земле» (1908 г.), написанная на стихи дзенских китайских поэтов периода Тан (618 — 910 гг.), занимает в творчестве Густава Малера

особое место. В ней австрийский композитор впервые обратился к художественному наследию Дальнего Востока. Пантеистичность художественного мышления избранных им поэтов, эмоционально-интеллектуальный строй их поэзии, оказавшись глубоко созвучными композитору в последние годы жизни, нашли органичное претворение в этом сочинении. Композитору удалось выразить не букву, но дух древневосточных источников.

Музыкальное решение темы далеко от экзотики. По отношению к этому произведению можно говорить и о восточном колорите, но о колорите, проявленном довольно скупо, ненавязчиво, как бы в тон со специфической тенденцией к экономии выразительных средств, столь характерной для дальневосточного искусства того времени. Тонкие ориентальные штрихи создаются, в частности, введением элементов целотонавого звукоряда и, в особенности, пентатоники, которые по большей своей части фрагментарно вкрапляются в общий массив звуковой ткани, лишь изредка выступая на «поверхность» (эпизоды в 3-й, 4-й, 6-й частях). Применение подголосочной полифонии гетерофонного типа, преобладание верхних регистров в оркестре и высокой тесситуры в партии тенора также в какой-то мере близки определенным китайским музыкальным традициям.⁵



Однако не это определяет специфическую общую направленность, художественно-звуковой «нерв» «Песни о Земле». Особенное в ней затрагивает более глубокие уровни, свидетельствуя об определенном проникновении в самобытное художественное мышление дальневосточных поэтов. Воздушность, прозрачность фактуры, изящество, камерное использование оркестровых средств в ряде эпизодов этого сочинения, техника звуковых полутеней, пастельных тонов, а в образной сфере - недосказанность и глубина, кажущееся однообразие развития и вместе с тем внутренняя многогранность целого - все это находит точки соприкосновения с художественными стилями дальневосточного искусства.

Сочинение во многом близко по духу не только традиционной китайской поэзии, но и живописи, в особенности известным средневековым свиткам. В китайской средневековой живописи была открыта большая выразительность чистого полотна свитка, чем штриха тушью, в поэзии - цезуры, а не слова. В музыке же малеровской «Песни о Земле», особенно в ее 2-й и 6-й частях, большую роль играет принцип «паузирования», который проявляется как в значительной расчлененности вокальной партии на отдельные фразы с относительно длительными «молчаниями-недосказанностями» солиста между ними (2-я часть), так и в особом типе «разреженной» фактуры, при которой, хотя общее звучание и не прерывается, однако отдельные линии голосов прерывны, насыщены большим количеством люфт-пауз. Экономия тембров-красок способствует их рельефности, четкой очерченности. Частое использование камерных инструментальных средств (в самых разнообразных вариантах их сочетаний) при общем тройном составе оркестра с превышающим обычное число количеством ударных образует своеобразный эффект пространственного звучания, а также звуковой «пустоты», несущих свою смысловую нагрузку. Восточная «стилизация» в произведении на этом уровне

связана с удивительным качеством Малера - умением «слышать тишину», а также передавать ощущение пространства и времени особого типа.

Несколько иное преломление ориентальное начало получило у французского композитора Оливье Мессиана, хотя взаимопересечение с восточным у него, так же, как и у Малера в «Песне о Земле», обнаруживается скорее не на внешних, а на внутренних уровнях музыкального целого. Изучая традиционную восточную музыку, Мессиаан отбирает в ней лишь то, что ему близко, родственно, как бы находя «подтверждение» своим собственным художественным устремлениям.

Это видно, хотя бы, на примере увлечения Мессиааном индийской ритмикой, в частности, «нерегулярными» ритмическими рисунками, многие из которых, например, «рагавардхану» или «симхавикридите», он использовал в своих сочинениях. Источником их формул послужила «Дециталас» - таблица индийского теоретика XIII века Шарнгадевы. Цель введения подобных рисунков - не колористически-экзотическая. Эти формулы служат композитору всего лишь своеобразным ритмическим импульсом или мотто, теряясь в звуковой ткани музыкального целого. Используя индийские ритмические формулы, Мессиаан делает их «своими», «пропуская через деформирующую призму своего языка»⁶. Увлечение Мессиааном ритмикой индийской, как и древнегреческой, ритмикой григорианского хора вполне отвечает его собственным стремлениям к «аметрической» музыке, достигаемой им, в частности, введением дополнительных длительностей, которые делают ритм, по его словам, «восхитительно прихрамывающим»⁷.

Более ощутимым в произведениях Мессиаана, особенно позднего периода, является претворение звукоокрасок инструментальных ансамблей восточных музыкальных культур. Значительное воздействие оказало на него (как, кстати, и на многих других композиторов XX века - Орфа, Бриттена, Кейджа, Кагеля) тембровая палитра индонезийского ансамбля гамелан, зву-

чание которого непроизвольно имитируется композитором в ряде его сочинений. Так, в «Турангалила-симфонии» Мессиаана, навеянной мотивами индийской художественной культуры, большую роль играют тембры рояля, вибратона, челесты и колокольчиков. Поддержанный ударными, их ансамбль вызывает ассоциации со звучанием группы балийских инструментов (вторая тема третьей части особенно отчетливо связывается с мерцающими заклинательными звуками гамелана). Близкие оркестровые краски мы находим в его же «Цветях Небесного Града» (1964 г.), «Хронохромии» (1960 г.) и «Семи хайкай» (1962 г.).

Японские эскизы «Семь хайкай», появившиеся после поездки Мессиаана в страну восходящего солнца, отразили впечатления композитора от традиционной инструментальной музыки Японии, ее природы⁸ и, конечно же, пения птиц (известны орнитологические увлечения Мессиаана)⁹. В этом произведении, написанном для восьми скрипок, одиннадцати деревянных, двух медных духовых и большого количества ударных (в том числе и азиатских) инструментов, ряд фрагментов по характеру звучания напоминает традиционную японскую музыку гагаку. По словам самого композитора, «...Восемь скрипок используются в произведении с большой небрежностью. Они должны участвовать в создании лишь пронзительных визгливых тонов, подражая японскому губному органу «сё», так как в композиции к японским птицам присоединяются также ландшафты и традиционная музыка Японии. Центральная пьеса названа «Гагаку» по традициям японской профессиональной музыки VII столетия, которая уже тогда исполнялась при дворе императора и, как я мог установить, даже сегодня еще там встречается. Эта музыка имитирует, прежде всего, звучание «сё» (его я заменил на восемь скрипок) и «хитирики» - маленького примитивного, исключительно язвительного гобоя (которого я заменил трубой, поддержав английским рожком). Ансамбль производит пронзительные аккорды - японцы говорят: «как небо над землей»

- и это действительно так - в особо контрастирующих и неожиданных пассажах».10



В свете поставленной проблемы определенный интерес представляет драматургия мессиановских произведений, в частности, тех, в образном развитии которых преобладают созерцательность и внешняя статика, сочетающиеся с определенным внутренним драматургическим напряжением. Статичность в его произведениях имеет двойственную природу. С одной стороны, она - результат разнообразного применения техники остинато, что сближает ее с традициями восточной музыки. Так, встречающиеся в его сочинениях ритмические педали функционально напоминают, к примеру, индийские тала или, допустим, узбекские усуль; а тенденция к независимости ритма от мелодии, случаи полной «автономии» ритма (1-я часть Квартета и др.), в частности, близки некоторым особенностям японской музыки в театрах Но и Кабуки.

С другой стороны, «статичная» основа музыки композитора имеет и особые, чисто мессиановские свойства, что связано со стремлением его к разного рода симметрии - в ритмических рисунках (необратимые ритмы), в

ладовой основе (лады ограниченной транспозиции)¹¹. Принцип же контрапункта ряда выдерживаемых гармонических и ритмических педалей с одновременными их наложениями создает специфически мессиановский эффект завораживающих звуковых пермутаций калейдоскопических соединений, напоминающих принцип «то же самое - по другому».

Итак, некоторые черты музыкального языка Мессиана обнаруживают родство с особенностями традиционной восточной музыки. Однако они так глубоко проникают в его творческий метод, интегрируясь в творческой палитре композитора, что во многих случаях трудно говорить о каком-либо влиянии восточной музыки вообще. Более верными представляются мысли о некоем сближении в творческом методе Мессиана разных принципов музыкального мышления.

* * *

Аналогичные процессы, выраженные более или менее ярко и затрагивающие самые разнообразные стороны музыкального языка, протекали в творчестве и многих других западноевропейских композиторов. Например, в такой важной сфере, которой мы уже отчасти касались на примере творчества Мессиана, как драматургия, наиболее общей тенденцией является отход от традиционных методов противопоставления, динамического столкновения и качественного развития образов, свойственных европейской классической драматургии или так называемой конфликтной драматургии бетховенского типа. На смену старым методам контрастирования приходят более близкие сюитным жанрам типы контраста, основанные на принципе сопоставления музыкальных образов. Значительное развитие в западноевропейской музыке получили два типа драматургии «остинатного» плана, в каком-то смысле по значительной роли в них статичного начала родственные традиционным типам драматургии восточной музыки с характерным для нее длительным

выдерживанием либо созерцательно-лирических, либо активно-динамических, импульсивных образов.

Один из этих типов, основанный на принципе ритмико-динамического, импульсивно-нагнетательного развития остигатных комплексов, большее распространение получил в музыке первой половины XX века - у Бартока, Стравинского, Мийо, Орфа и др.

Другой, тяготеющий к созерцательно-медитативному полюсу, впервые в наиболее характерном виде появился у Дебюсси, например, в «Послеполуденном отдыхе фавна» с его созерцательностью, стремлением к передаче бесконечности зафиксированного сознанием момента, с его специфической образной застылостью, общей внешней статикой выражения при значительной внутренней наполненности и разнообразии звучания. Свое дальнейшее развитие этот тип драматургии нашел в творчестве Мессиана, у которого созерцательность сочеталась со своеобразными витражностью и колористичностью (при восприятии его музыки нередко рождаются картины «вращения» какого-либо одного образа-кристалла, переливающегося многочисленными своими гранями),¹² а также в музыке ряда композиторов второй половины XX века, например, у Д. Лигети - в своеобразных музыкальных проекциях «непрерывного движения, задержанного в неподвижности», «взвешенных фонах» («Атмосферы», «10 пьес» и др.).

Крайние выражения эта тенденция получила в экспериментах авангарда, в частности, в «медитативной» музыке К. Штокгаузена. Стремясь проникнуть в глубинные слои восточного музыкального мышления, этот композитор пытался создать метод, в основе которого было подражание традициям созерцательного мироощущения Востока. Характерна в этом отношении пьеса Штокгаузена - «Из семи дней» (1968 г.; на слова индийского философа, йога и поэта Шри Ауробиндо), включающая квазимедитативные наставления мистико-индуистского типа: «Передавай в игре колебания, содержащиеся в

ритме твоего тела, ... твоего сердца, ... твоего дыхания, ... твоего мышления, ... твоей интуиции, ... твоего просветления. Передавай колебания в ритме Универсума». 13

В музыкальном языке композиторов постепенно происходил процесс перемещения акцентов на те элементы системы музыкально-выразительных средств, которые ранее играли второстепенную роль.

Заметным было, в частности, усиление интереса к тембру, при этом особо обращало на себя внимание возрастающее значение ударных инструментов, как известно, играющих большую роль в музыкальном искусстве народов Востока, а также Африки и Латинской Америки. Уже к началу XX века стали появляться произведения с большим количеством ударных (Восьмая симфония Малера, «Песни Гурре» Шенберга, «Электра» Р. Штрауса и т.д.). В дальнейшем процесс «перкуссивизации» приводил нередко к резкому возрастанию удельного веса ударной группы в общем составе исполнителей. Так, например, К. Орф в своем «Прометее» (ряд художественных приемов которого восходит к японским и индийским театрам Но, Кабуки и Катакали) использовал около 90 ударных инструментов. 14

Расширение ударной группы симфонического оркестра в XX веке сопровождалось интенсивным пополнением ее в той или иной степени усовершенствованными инструментами внеевропейских культур, 15 реже - переконструированными народными инструментами (японские бамбуковые трубки, индийские бубенцы и т.п.). Свое развитие находила и старая традиция имитирования восточных тембров инструментальными средствами европейского оркестра. 16

У Стравинского, а также Бартока, Орфа и ряда других композиторов, ударные - не только проводники новых тембровых звучаний, они воплощали также и ритмическое начало, подчеркивая его усиливающуюся роль в системе музыкально-выразительных средств. Активизация ритма, его динамизи-

рующих функций, как известно, - одна из наиболее приметных черт общего развития европейской музыкальной системы в XX веке 17. Большое значение в этом смысле имело влияние на профессиональную европейскую музыку элементов африканской музыки, джаза, а также традиционных восточных систем, в которых ритм наряду с мелодикой играет ведущую роль. Неквадратность метрических систем, нерегулярная ритмика, разного рода полиритмия, ритмические педали - все это находит свои параллели и в традиционном внеевропейском, и в композиторском творчестве XX века.

К восточной музыке приближали также такие особенности в развитии музыкального языка, как тенденция к «линейности», предпочтение вариантной техники разработочным и вариационным приемам развития материала, стремление к введению элементов нетемперированных музыкальных строев, значительная роль оstinатности («остинато - секвенция XX века» 18).

В этой связи большое значение имело и усиление роли импровизационного начала в музыкальной стилистике, что нашло отражение во все большем проявлении принципов, как импровизационности, так и собственно импровизации. Примеры обращения к импровизации восточной 19, констатируя сходство самых общих черт, при многочисленных «проигрываниях» каждой композиции, одно не повторяет другое. Исполнитель, собирающийся играть ту или иную пьесу, имеет перед собой некую общую канву, разного рода «опорные точки» (в разных случаях они могут быть ладовыми или высотно-уровневыми, ритмическими, композиционно-тематическими, структурно-композиционными и т.д.). Отличие в разных исполнениях какой-либо пьесы на Востоке зависит в большой степени как от импровизационных способностей исполнителя, его мастерства, фантазии, так и от психологического настроения, предрасположенности слушателей к восприятию музыки и т.п. Последнее в значительной степени определяет время «длени» композиции.

Например, время исполнения одной и той же раги может исчисляться в минутах, а может и в часах. 20

В связи с рассматриваемым вопросом упомянем и получивший распространение в авангардистских кругах на Западе тип творчества, называемый «коллективной импровизацией», который, однако, в сравнении с высокоразвитым, утонченным, складывающимся в веках традиционным искусством восточных импровизаторов представлялся его критикам в целом скорее элементарным. Интересны в этом плане наблюдения французского композитора Ж.-К. Элюа, склонного к тому, чтобы свести результаты многих современных ему экспериментов авангардистов-импровизаторов к уровню «музыкальной энтропии». Он писал: «Игрок на табла 21, отклонившийся на одну десятую долю секунды в своей тала22, ввел бы ошибку в лингвистический процесс. В западной же коллективной импровизации один факт того, что понятие “ошибки” <...> полностью исключено, является крайне подозрительным и достаточным для того, чтобы дискредитировать большую часть этих “импровизаций”». 23



* * *

Повышение значения импровизационного начала, равно как и усиление роли ритма, линейности, ударных инструментов, созерцательности, «статичных» типов драматургии, а также другие тенденции современной музыки, отмеченные нами выше, - все это имеет непосредственное отношение к рассматриваемой здесь проблеме. Вместе с тем отметим, что каждая из этих тенденций в данном контексте не трактуется как принимающая самодов-

леющее значение. Только их совокупность, рождающая определенную систему взаимосвязей, позволяет делать выводы о том или ином сближении западноевропейских стилей XX века с восточными. В самом деле, такая, например, черта, как созерцательность, в большой мере свойственна не только восточной музыке. Однако, в совокупности черт, сближающих ту или иную стилистику с традиционной внеевропейской, она занимает существенное место. То же самое можно сказать, к примеру, и об остинатности, которая не является прерогативой восточной музыки, хотя и чрезвычайно свойственна ей: различные приемы остинато играли существенную роль в европейской музыке доклассического периода. Подчеркнем также, что было бы преувеличением в данном случае говорить только о влиянии восточных традиций; более верным представляется выделение момента приближения к ним — отчасти и через «старые» европейские формы. Последнее не случайно, так как доклассическая европейская музыка создавалась в ту эпоху, когда два мировых потока — восточной и западной культур не были еще столь оторваны друг от друга, как в период европейского классицизма, по своим художественно-эстетическим принципам находящегося как бы в точке наибольшего удаления от классических восточных систем. 24 К XX же веку разные художественные сферы в своем развитии вновь направлены на сближение.

Вместе с тем, несмотря на безусловные изменения в системе музыкально-выразительных средств, несмотря на сближение глубинных «подводных течений» разных музыкальных стилей в музыке многих композиторов и направлений, все же трудно говорить о достижении полного синтеза восточной и западной сфер в пределах собственно западноевропейской профессиональной музыки XX века. Западное начало здесь в целом по-прежнему остается «ведущим», так или иначе подчиняя себе элементы восточного, что мы видели, в частности, на примере Мессиана - композитора, по духу своему оставшегося автором ярко выраженных европейских традиций (медитатив-

ность его музыки, например, глубоко коренящаяся в его мироощущении, обусловлена не только интересом к восточной созерцательности, но и, прежде всего, большой ролью практики католической молитвы в его жизни). С другой стороны, внутренняя необходимость появления элементов восточной стилистики у ряда композиторов не всегда убедительна; в таких случаях создается ощущение художественной эклектики, что, на наш взгляд, свойственно, к примеру, ряду произведений Б. Бриттена («Смерть в Венеции» и др.). Пока не ясно, достигнут ли такой синтез и в опытах обращения авангарда к восточным художественным системам. И хотя в увлечении авангардистами Востоком есть и свои причины, и закономерности, связанные с тяготением к искусству глубоко почвенному²⁵, чуждому «субъективистских» тенденций или чрезмерной рационализации²⁶, однако, как и случай с «индуизмом» К. Штокгаузена, так и вся такого рода деятельность в целом, оказываются во многих случаях попытками искусственного «пересаживания» иных художественных «организмов» на уже довольно истощенную культурную почву.

Более перспективным в плане конструктивного синтеза восточного и западного начал в музыке в конце XX века представлялось развитие музыкального искусства в ряде самих восточных ареалов, т.е. именно там, где профессиональное композиторское творчество уже достигало значительных высот мастерства - в Японии, Турции, а также республиках Советского Востока, представители которых (А. Хачатурян, К. Караев, Г. Канчели и др.) впервые среди композиторов, чьи национальные основы творчества так или иначе восходили к общевосточным традициям, получали известность в мировом масштабе. В этих своего рода «эпицентрах» проходили интенсивные процессы синтеза различных музыкальных систем. Наибольшие достижения здесь, как правило, обнаруживали те культуры, которые в силу разных

причин содержали одинаковые предпосылки для развития классических традиций как восточного, так и европейского искусства.

Развитие же современной культуры приносит все новые примеры сближения и взаимодействия различных принципов музыкального мышления (не только в академической и авангардно-элитарной сфере, но и в поп-культуре), намечая общие контуры синтеза в музыке будущего.



1 К сфере Запада в искусствоведческих работах обычно относят культуры, развивающиеся в европейских постренессансных традициях, в сфере же Востока - самобытные культуры народов Азии и Северной Африки.

2 В некоторых произведениях этот колорит более органичен, как, например, в «Аиде» Верди (финал 1-го действия), в иных более поверхностен, условен. Такова экзотически яркая 2-я часть Пятого ф-ного концерта, «Алжирская сюита» для оркестра и многое другое, написанное Сен-Сансом.

В XX веке линия традиционного ориентализма XIX века с его передачей восточного колорита через музыкальный тематизм отчасти продолжает свое развитие. Практикуется и метод цитирования, как, например, в сюите «Турандот» Б у з о н и, в которой композитор прибегает к использованию подлинных восточных мелодий, заимствуя их из английских и немецких

сборников XVIII и XIX веков. Почти столетие спустя им был повторен путь Вебера, который в своей увертюре «Турандот» также использовал подлинную — китайскую тему, записанную во французской энциклопедии XVIII века. В «Турандот-скерцо» из «Симфонических метаморфоз» тем К.М. фон Вебера у Хиндемита вновь звучит китайская мелодия. Здесь, уже в своем наиболее переработанном виде, она служит темой фуги и значительно трансформируется в процессе ее развития.

Как правило, тематизм ориентального типа обнаруживается в произведениях, связанных с восточной тематикой — «Императрица пагод», симфоническая увертюра и вокальный цикл «Шехеразада», «Испанская рапсодия» Раavelя, фортепианные пьесы «Пагоды», «Ворота Альгамбры», «Египтянке», «Вечер в Гренаде» Дебюсси и т.п. К этому можно прибавить и некоторые произведения, написанные на библейские сюжеты, например, ораторию Онеггеры «Царь Давид», где в общее целое вполне органично вписываются и специфический интонационный орнамент («Интродукция», «Плач у Гильбоа»), и характерные юбилеи («Танец перед ковчегом» и «Аллилуйя»). В музыке же позднейшего времени ориентальное начинает проявляться уже и в тематизме ряда произведений, не имеющих какого-либо отношения к восточному «сюжету», как, например, в опере «Смерть в Венеции» Бриттена, один из главных лейтмотивов которой, характеризующий польского мальчика Тадзио, вызывает прямые ассоциации со звучанием индонезийского ансамбля гамелан.

3 Подобные процессы протекали не только в музыке, они касались и других видов искусства, в частности, изобразительного. Вслед за ярко колористическими ориентализированными жанровыми сценами и портретной живописью XIX века (Делакруа, Мюллер), к началу XX века возникли художественные направления, в которых отражение своеобразного мира Востока усматривается не столько в соответствующей тематике и колорите, сколько в

глубоком проникновении в суть собственно самой восточной живописи. В картинах художников-импрессионистов и постимпрессионистов не часты ориентальные мотивы, однако в некоторых из них проявляется тенденция к соединению в органичное целое европейских принципов живописи с восточными (Моне, Дега, Гоген, Тулуз-Лотрек). Ван Гог же специально занимается копированием и стилизацией японской живописи, в частности, средневековых художников Хокусая и Хиросиге. Матисс выражает свое кредо словами китайского художника Су Ши.

4 Интерес представляет и отношение авангардистов к музыкальному Востоку, их откровенные поиски в нем источников для обновления своего стиля. Ряд моментов говорит о попытках сделать новый шаг в направлении сближения с внеевропейской традиционной музыкой, в частности, новая практика исполнительства: тенденция к иному соотношению между творцом музыки и ее исполнителем, между исполнителем и слушателем, установка на иные типы восприятия, иное понимание времени в музыке, резкое возрастание роли устного фактора, импровизационного начала и т.п.

5 Некоторые авторы свидетельствуют, что композитор вдохновлялся перед работой над этим произведением слушанием подлинной китайской музыки. См.: Е.М. Horbostel. *Das Exotische in der Modernen Musik*. In: *Weltkulturen und Moderne Kunst*.— München, 1969. S.421. По мнению этого автора, Малером, возможно, были прослушаны записи берлинского фонографического архива.

6 Messiaen O. *The Technique of My Musical Language*. Paris. 1956, P. 32-53

7 *Ibid.*, p. 48.

8 Звуковая палитра цикла впитала в себя все богатство красок художественного мира и природы Японии. Вот что пишет сам композитор: «Пятая пьеса называется «Миядзима и тории в море». Она напоминает прекрасный

ландшафт Японии: немного скалистый остров, затем холм, обросший «матсу» (ярко-зелеными японскими соснами с декоративными ветвями, искривленными как руки старой колдуньи). Внизу у подножья этого острова расположен великолепный синтоистский храм — белый, красный, золотой, в сочетании с синим небом — и каким синим! Омываемый морем, раскрываясь в неведомое, воистину настоящий храм, и здесь же тории (чрезвычайно простая галерея красных тонов). Представьте себе все цвета в соединении: зелень японских сосен, белое с золотом — храма синто, синее — моря, красное — торий. Все это я хотел передать в моей музыке; эта пьеса действительно зелена, красна, сине-золотиста, и прибавлю к этому другие тона — лиловый, сиреневый, пурпурно-лиловый (мои любимые) — в различных комбинациях звуков и в различных инструментальных тембрах». См.: Claude Samuel. *Entretiens avec Olivier Messiaen*. - Paris, 1967, p. 161.

9 «Птичий жанр», как известно, особая область увлечений композитора. Что характерно — интересы Мессиаена-орнитолога также выходят за европейские «границы». Пример тому — «Экзотические птицы» (1956 г.), где Мессиаен сопоставляет «голоса» птиц Китая, Малайзии, Индии, Северной и Южной Америк.

10 *Op. cit.*, p. 161.

11 Сам Мессиаен пишет, что «эффект тональной «вездесущности» не-транспонируемых построений, организованность и единство развертывающегося движения в необратимых ритмах (начало и конец ритма одинаковы) «порождают в его музыке «странное своеобразие очарования невозможностей». См.: Messiaen O. *The Technique of My Musical Language*, p. 21.

12 Особого рода статико-созерцательные формы нашли широкое применение в творчестве композиторов Советского Востока. Обилие драматургически «замедленных» эпизодов отличает, например, симфонии Г. Канчели, М. Таджиева и др.

13 K. Stockhausen. Aus den Sieben Tagen (Verbindung). — Wien, 1968. S.7.

14 Аналогичные процессы проходили также в музыке композиторов, развивающих самобытные восточные традиции. Динамизация функций ударных характеризовала творчество и закавказских композиторов (Ф. Караев, А. Меликов и др.), у которых она проходила на хорошо подготовленной почве — исполнительство на ударных инструментах широко распространено в традиционной народно-профессиональной музыке Закавказья.

15 Среди них — бонги, конго, том-том, маракасы, клавиес, гуиро, вуд-блок, темпле-блок, яванские гонги, маримбафон, ведущий свое происхождение от афро-американских маримб, и мн. др.

16 Подражая звукоокраскам «экзотических» культур в своем «Молотке без мастера», Булез пишет по поводу инструментовки произведения следующее: «Должен заметить, что я отбирал эти инструментальные «тела» под влиянием внеевропейских культур. Ксилофон есть транспозиция африканского балафона, вибрафон подражает балинезийским гендер-инструментам, гитара напоминает о японском кото... Фактически, однако, с традициями этих различных музыкальных культур смыкается либо стилистика, либо способы употребления инструментов в соответствующей манере, что осуществляется, прежде всего, с целью обогащения внеевропейского звукового словаря за счет внеевропейских миров слуха: определенные закономерности нашей (европейской — Е.О.) традиции обременяются «историей» и «историями» до такой степени, что становится необходимым широко распахнуть окно в мир, чтобы их не погубить». См.: P. Boules // Melos, 1971, N. II, S. 459-460.

17 В. Холопова. Вопросы ритма в творчестве композиторов XX века.- М., 1971.

18 Выражение Б.М. Ярустовского

19 Eloy J.-C. Improvisation: Refuge, Utopia or Necessity? // *The World of Music*, 1970, N 3, p. 18.

20 Своеобразная «свертываемость», как и «развертываемость» одной и той же композиции, очевидно, позволяет называть восточные музыкальные формы «открытыми». Так, проводя аналогии между алеаторической музыкой и традиционной восточной, П. Булез пишет по поводу своей 3-й фортепианной сонаты (1957 г.): «Последовательное развитие слагается из самой большой вероятной суммы алеаторических «событий» внутри некоей также неопределенной длительности. В контексте нашей западной музыки это может показаться абсурдным. Но, к примеру, индийская музыка, сочетая нечто вроде структурного формата с мгновенной импровизацией, очень легко подводит к этой проблеме и дает ей определенное решение. Несомненно, что такая музыка требует иного слышания, способствуя созданию открытого цикла, тогда как мы представляем себе произведение, «выработанное» как закрытый цикл возможностей».

P. Boules. *Relevés d'apprenti*. — Paris, 1966, p. 46.

21 Табла — вид барабана.

22 Тала — ритмическая модель

23 Eloy J.-C. *Op. cit.*, p. 19

24 В эпоху Средневековья еще были сильны традиции синкретической культуры, сложившейся на основе эллинистической цивилизации. Ренессанс же специфически западных традиций привел к их доминированию в период европейской классики.

25 Существует мнение, что в странах Западной Европы старые устные традиции народного творчества вырождаются или даже угасли к настоящему моменту. См.: Eloy J.-C. *Op.cit.*, p. 10.

26 С обращением к древним восточным культурам нередко связывают стремление авангарда восстановить утраченное равновесие между субъек-

тивным и объективным началами творчества. По мнению Булеза, «творческая индивидуальность должна раствориться в коллективе. Музыкальное творчество не может быть более плодом усилий одиночки, но — результатом работы группы» (См.: Советская музыка, 1974, № 8, стр. 126). «Интуитивная» музыка Штокгаузена также явилась своего рода реакцией (принявшей свойственные авангарду крайние формы выражения) на «логизирующие» тенденции западной музыки XX века, на чрезмерную интеллектуализацию музыкального языка, наиболее ярко выразившуюся в «поствебернианском» творчестве.

Литература:

1. Холопова В. Вопросы ритма в творчестве композиторов XX века.- М., 1971.
2. Horbostel E.M. Das Exotische in der Modernen Musik. In: Weltkulturen und Moderne Kunst.— München, 1969. S.421.
3. Messiaen O. The Technique of My Musical Language. Paris. 1956, P. 32-53.
4. Claude Samuel. Entretiens avec Olivier Messiaen. - Paris, 1967, p. 161.
5. Messiaen O. The Technique of My Musical Language, p. 21.
6. Stockhausen K. Aus den Sieben Tagen (Verbindung). — Wien, 1968. S.7.
7. Boules P. // Melos, 1971, N. II, S. 459-460.
8. Elroy J.-C. Improvisation: Refuge, Utopia or Necessity? // The World of Music, 1970, N 3, p. 18.
9. Boules P. Releves d'apprenti. — Paris, 1966, p. 46.