

НАЦИОНАЛЬНЫЙ МИР ИСКУССТВА: МЕТОДОЛОГИЯ И ПРАКТИКА

NATIONAL ART WORLD: METHODOLOGY AND PRACTICE

У. Р. Джумакова

О понимании и восприятии национальных свойств музыки и методологических проблемах музыковедения Казахстана

Аннотация

Статья посвящена методологическим проблемам музыковедения. Автор доказывает, что национальные свойства являются средством, но не целью, и приходит к выводу, что художественную ценность произведений определяют общечеловеческие смыслы музыки, на которые направлено претворение фольклорного материала.

Ключевые слова: творчество композиторов, национальные свойства музыки, цитирование, переинтонирование, исполнение, восприятие, интерпретация, контекст, национализм, традиционализм, индивидуальный стиль.

U. R. Jumakova

About understanding and perception of the national properties of music and methodological problems of musicology in Kazakhstan

Summary

National properties of music were the fundamental issues in Kazakhstan's musicology. The hypothesis of the article is that they are only tools and not the goal. There are examples of observations and generalizations in different cultures and various areas of art. There is evidence to the nonlinearity of their connection with the composer's artistic intent as well as dependence of their meanings on the context. In the study of Kazakh music, it is proposed to take into account the peculiarities of performance and perception, as well as differences in genre directions of art. Citation and re-intoning are aimed at achieving harmony: to make "your own" — "alien", and "alien" — "your own". Therefore, methodologically, the main objectives are the universal meanings of the music of the composers of Kazakhstan, which determine its artistic value.

Keywords: creativity of composers, national properties of music, citation, re-intoning, performance, perception, interpretation, context, nationalism, traditionalism, individual style.

Статья поступила: 03.10.2018.

Национальное начало в музыке — одна из научных тем, объединяющих музыкальную науку разных стран. Она обсуждается на конференциях и симпозиумах, в отдельных исследованиях и статьях. Национальный мир искусства привлекает широкий круг слушателей, а исполнители всегда пытаются создать его звуковое представление.

Как непереносимое стилевое свойство национальная характерность была присуща музыкальным культурам бывших советских союзных республик. Опера «Лейли и Меджнун» У. Гаджибекова, Хоровая кюя «Акбай» Б. Байкадамова, Симфония-газель для солиста, мужского хора, струнных и ударных М. Бафоева — эти произвольно взятые нами в пример произведения уже по названию предвещают национальный характер музыки.

В самосознании народных музыкальных традиций видели «важный фактор, определяющий самобытность и индивидуальность композиторского творчества» [13. С. 10]. Именно национальные свойства музыки достаточно последовательно привлекались в советский период для обоснования идеологических целей искусства, определяя ценностный «ранг» произведений. Особое значение национальных корней, позволяя показать коллективный дух деятельности композиторов, вместе с тем порождало определенную унификацию художественных ориентиров.

Вопрос о национальных свойствах музыки настолько широк и бесконечен, насколько огромна звуковая палитра различных этносов, находящаяся в постоянном развитии. Здесь сложно обобщать и тем более решать отдельные вопросы вне определенного времени и вне конкретной культуры. В данной статье объектом изучения этой практической проблемы является казахская музыка XX века: период с 1920-х годов и по настоящее время, которое характеризуется новым направлением развития, но при этом тоже ставит национальную идентификацию как специальную

задачу искусства. Тема статьи также предполагает уточнить применение понятия «казахская музыка XX века». Под этим объектом подразумевается творчество композиторов, представленное произведениями в новых для коренной музыкальной традиции жанрах (оперы, симфонии, хоровой, инструментальной, вокальной музыки и т. д.). Композиторская школа Казахстана сформировала опыт отражения национальных свойств, опираясь на претворение мелодий песен и кюев, их звуковысотных, ритмических, фактурных и композиционных принципов. И вплоть до сегодняшнего времени национальная характерность языка достигается на основе тесной связи с музыкальным материалом устного традиционного наследия.

Научная проблема национальной характерности приобрела исключительное значение в казахстанском музыковедении еще и потому, что возрастающий с 1930-х годов контекст многонациональной культуры обострил необходимость ее этнической идентификации и аутентичности. Различные музыковедческие интерпретации национального стиля находят отражение в противопоставлении Востока и Запада, в обнаружении своеобразных методов воспитания слуха (этносольфеджио) и образования индивидуума (этнопедагогика). Сложно назвать какие-либо значимые работы, в которых не раскрывалась бы связь композитора с национальным наследием. Эта проблема заняла преобладающую «территорию» музыкальной науки. Более того, в претворении свойств исходного музыкального материала (кюев или песен) находят, как правило, черты индивидуального стиля композиторов.

Музыковедение Казахстана в советский период в соответствии с идеологией социалистического искусства находилось по существу вокруг проблемы связи современного творчества с народными традициями. От композиторов требовалась национально окрашенная музыка и тесная художественная связь с народными корнями, а от музыкове-

дения — исследование этого важного вопроса. Установление национальной характерности нередко оборачивалось характеристикой элементов выразительности, свойственных народной музыке в целом или ее конкретным образцам. Бывало и так, что характеристика музыки народного первоисточника формально переносилась на само произведение композитора.

С 1990-х годов пройдены значительные исторические трансформации культуры в плане национального возрождения и международного взаимодействия. Музыкальная реальность выглядит намного сложнее и разнообразнее той научной проблемы, вокруг которой формировались знания о музыке казахских композиторов. Становится очевидным, что музыковедение не раскрыло всей полноты связи композиторов с культурой и их творческий процесс, отражающий художественную индивидуальность. Продолжение национальных традиций понималось композиторами по-разному, а использование фольклора не всегда безоговорочно обеспечивало национальный стиль. В стремлении раскрыть национальный характер композиторы прибегали и к цитатам, и к переинтонированию. Этот процесс был не однонаправленный, и тем более не ценностно восходящий, как это нередко трактуется в музыковедении. История казахской музыки XX века показывает образцы переинтонирования в произведениях 1930—1940-х годов (оперы «Ер Таргын» Е. Брусиловского, «Абай» А. Жубанова и Л. Хамиди) и цитирования в музыке 1960—1980-х годов (симфония «Жигер» Г. Жубановой). Кроме того, не для всех композиторов задача создания национально характерной музыки была определяющей.

Методологические проблемы в музыковедении Казахстана, связанные с моментами несоответствия его объектно-предметной области и реальности композиторского творчества, открыли для автора свое практическое значение в работе над книгой «Приношение Газизе Жубановой», посвященной памяти одного из выдающихся казахских композиторов XX века Г. Жубановой (1927—1993) [1]. В своих вы-

сказываниях она не раз подчеркивала, что ей приходилось слышать от коллег мнение в свой адрес о ненациональном стиле. Возможно, причиной тому были напряженный гармонический язык, многоплановая фактура и сложная интонационная драматургия ее музыки. Она часто использовала общезначимые темы и образы, тексты на русском языке, которые тоже внешне отдаляли от национальной почвы. Но при этом в интонационно-тематическом материале «знаки» казахских песен и кюев всегда прослушиваются, не говоря уже о тех произведениях, где композитор пользуется цитатами.

На такие критические оценки Г. Жубанова отвечала убежденно: «К сожалению, такие речи я слышу на протяжении всей творческой карьеры <...>. Но меня уже не переделать. В моей музыке — моя человеческая суть, моя душа. Мое творческое кредо, проверенное всей моей жизнью в искусстве» [6. С. 52]. «Национальный сюжет — это не музейное любованье, а материал для выражения чувств, мыслей, страстей современного человека» [6. С. 51].

В последние три десятилетия, время независимости Казахстана, кардинально изменилась жизнь общества и культуры. Идеологические установки эпохи советской музыки утратили для композиторов свое значение. Обновилось и получило новые творческие импульсы музыкальное искусство, в том числе и композиторское творчество. Раздвинулись границы музыкального восприятия. Благодаря новым технологиям и международной интеграции стало безграничным звуковое пространство. Феномен копирования, заменяющий создание нового (о чем свидетельствует практика обработки), рождает новые условия для существования национального стиля. Молодое поколение музыковедов Казахстана уже пытается изучать новые имена, новые произведения. В самом отражении национальных свойств появились новые направления. Привлекает внимание композиторская деятельность традиционных исполнителей, сочинение музыки для различных инструментальных составов, синтезирование этнического стиля и современ-

ной массовой манеры высказывания и мн. др. В целях возрождения и популяризации национального искусства проводятся различные социокультурные мероприятия.

Самые неожиданные пути отражения национального начала в современной культуре получают поддержку у меценатов Казахстана. Так, известный путешественник и любитель музыки С. Ыскаков воплотил идею возрождения и пропаганды, организовав строительство «Тлеп кобыз сарайы», на парадном фасаде которого есть очертания древнего кобыза и его звуковых волн, а внутри — концертный зал в виде казахской юрты, отличающийся естественной акустикой. С другой стороны, национальную музыку своеобразно услышал английский композитор К. Дженкинс. Его обработки казахских мелодий в сюитах «Тлеп» и “Maу night” («Абай», «Шакарим») для симфонического оркестра выполнены в духе мультикультурализма.

В музыкальной культуре независимого Казахстана разнообразны проявления национального: от аутентичных форм традиционного искусства в новых условиях музицирования до утонченных композиторских опусов, где эти коды культуры надо считать, от использования чистых тембров народных инструментов до разнородных сочетаний классических и народных инструментов.

Изменилось ли так же существенно музыковедение в вопросах понимания национального стиля? Этот риторический вопрос задается для обозначения цели сделанного нами выше краткого анализа казахстанского музыковедения, посвященного композиторскому творчеству. Нам хотелось бы обратить внимание на многообразие значений музыкальной информации, идущей от ее этнической принадлежности. Ведь художественно-эстетические задачи композитора могут выходить далеко за пределы национального стиля и консолидации культуры на основе преимущественной ее связи с национальными традициями. Содержание статьи строится на гипотезе о том, что национальная характерность не является абсолютным свойством, она

не лежит в плоскости художественных целей и относится к средствам ее достижения. С точки зрения создания музыкального текста знаки национальной характерности приобретают самые разные значения в зависимости от контекста. Для понимания и восприятия важно определить художественную цель, которая, если она есть, выводит произведение на ценностный уровень, более широкий, чем национальная культура.

Нам представляется, что по поводу проблемы «фольклор и композитор» очень своевременно и эмоционально проникновенно высказался И. Земцовский: «По сокровенной сути творчества он находится *одновременно* внутри культуры и вне ее — как никто другой *внутри* и как никто другой *вне*» (курсив автора. — У. Д.). И далее: «Отталкиваясь от прошлого, даже уходя в него аналитическим воображением, наблюдая и изучая настоящее, горячо адресуясь к соотечественникам, художник при всем при этом ощущает себя *современником будущего*» (курсив автора. — У. Д.) [7. С. 31—32]. Исходя из единства каждой национальной культуры, проблеме национальных истоков И. Земцовский предлагает ставить «широко, не ограничивая ее узко понятым фольклором», а само понятие «истоков» считает спорным, неоднозначным, поскольку законом «выживания мелосферы» является «освоение чужого» [7. С. 32—33].

Чтобы представить музыку и творчество композиторов Казахстана в этом общезначимом смысле, охватить их в полноте и многообразии, на наш взгляд, ответы на методологические вопросы музыковедения необходимо искать путем расширения представлений о значении национального начала в других культурах. В музыкальном искусстве есть немало интересных примеров, которые, казалось бы, построены на интонационно-тематических связях с национально определенным культурным наследием, но имеют художественный результат другого измерения, отличного от критерия национального стиля. Поэтому задачу данной статьи мы видим в характеристике опыта отражения национального в различных культурах и областях деятельности.

Материалом для таких характеристик явились высказывания композиторов и исполнителей, наблюдения автора, парадоксальность которых убеждает в необходимости изменения устоявшихся взглядов на роль национальной характерности в казахской музыке и на ее связь с отражением свойств музыкального материала. Впервые об этом шла речь в книге «Творчество композиторов Казахстана 1920—1980-х годов. Проблемы истории, смысла и ценности» [4. С. 31—32].

Начнем с того примера, художественное воздействие которого послужило для автора веским объективным аргументом музыковедческой необходимости понимания о нелинейности связи между национальной характерностью музыки и замыслом композитора, а также отношения между творчеством и контекстами культуры. Интересный опыт слушания и вслушивания в феномен национальной характерности музыки представился на концерте 2013 года в Центральном концертном зале «Казахстан», посвященном 15-летию Казахского национального университета искусств. В одной программе, непосредственно друг за другом, в трех танцевально-театральных композициях прозвучала музыка А. Бородина (Половецкие пляски с хором из оперы «Князь Игорь»), К. Орфа («О Fortuna» из кантаты «Кармина Бурана») и М. Тулебаева (сцена *айтыса* из оперы «Биржан и Сара»). Казалось бы, совершенно несравнимые шедевры. И все же само собой возникло звуковое их сопоставление. Для «слуша», изучающего казахскую музыку, открылась их особенность, связанная с различием восприятия музыки, содержащей в своей основе фольклорные традиции, в какой бы форме они ни были представлены.

В сопоставлении с музыкой А. Бородина, в которой ощущается влияние мелодики восточных напевов, но при этом создается удивительно проникновенный образ Востока глазами русского человека, динамичная сцена *айтыса* — новаторское решение оперной формы М. Тулебаевым, — воспринимается этнографической картиной, где обилие песенных ха-

рактеристик сглаживает проявление лиризма, свойственного индивидуальности композитора. С другой стороны, обнажаются и огромные различия художественных задач К. Орфа и М. Тулебаева — одного из основоположников новой казахской культуры XX века. Опера «Биржан и Сара» (1946) написана примерно в одно и то же время с произведением К. Орфа (1935—1936), а точнее — даже десятилетием позже. Но если первозданная стихийность музыки кантаты и некая агрессивность воздействия ее всеобъемлющей остигатности поражает современным духом и общезначимостью идеи «колеса фортуны», то вдохновенное прочтение казахского песнетворчества в опере М. Тулебаева несет другие исторические и культурологические смыслы, обращенные в прошлое, и скорее — вне времени, нежели в настоящее и будущее.

Во всех трех произведениях композиторы основываются на музыкальных первоисточниках, отсылающих к народной культуре, используют мелос, ритмы, пространственное ощущение звуков, отражающие фольклорные связи. Соседство же их звучания оказалось провокационным. Национальный характер музыки во всех примерах, безусловно, присутствует. Но он совершенно не сопоставим по художественному замыслу композитора и эстетическим результатам. Можно задаться и таким вопросом: что откроется в музыке М. Тулебаева, если выйти за рамки изучения национального стиля?

В истории музыки есть немало примеров, которые побуждают к размышлению над национальной характерностью и к переоценке отношения музыковедческой мысли к этой стороне казахской музыки. Так, общеизвестны обращения к народным мелодиям композиторов-классиков западной музыки. Интересны мотивы использования «янычарского стиля» и «турецких» сюжетов и образов в музыке Моцарта. По мнению Л. Кириллиной, он «вовсе не стремился поразить слушателей своей этнографической эрудицией» [8. С. 5]. Произведения его на «турецкую» тему — «о взаимопроникновении цивилизаций и о разных путях к взаимопостижению и взаимопониманию» [8. С. 20].

Условно национальные элементы его языка отражают социально-политические взгляды композитора, связанные с поддержкой императора Иосифа II, и доносят языком музыки эстетические смыслы. Их объединяет «постоянное стремление великого мастера к чему-то новому для себя (курсив мой. — У. Д.) <...>. Моцарт в душе остается верен своему убеждению в том, что общечеловеческие ценности существуют, а значит милосердие выше мщения, а понимание плодотворнее вражды» [8. С. 24].

Чтобы понять и оценить музыку и творчество казахских композиторов, на наш взгляд, необходимо осознание сущности композиторского творчества, которая стоит за понятием «классическая музыка». Тогда само собой нет необходимости в противопоставлении национального и европейского, на которое нередко опираются при анализе произведений композиторов Казахстана. Любопытно и продуктивно в этом плане общезначимое понимание, которое дал классической музыке известный зарубежный критик Алекс Росс: «Ей сложно дать имя, потому что, для начала, ее никогда не существовало — в том смысле, что она не родилась в определенное время или в определенном месте. У нее нет ни родословной, ни национальности». Если согласиться с утверждением, что классическая музыка — «это просто то, что создают композиторы», — то необходимо также признать ее предназначение: «гениальные паразиты, они жадно поглощают современный им материал, чтобы *создать нечто новое*» [2. С. 21].

В это субъектное пространство входят и казахские композиторы. Поэтому и для казахской музыки XX века ценностный смысл определяется тем, что «композиторы создают нечто такое <...>, которое проникает в людские умы, и в этот момент люди заявляют, что не могут без нее жить» [2. С. 24]. Стоит, видимо, задуматься: что из того композиторского наследия, которое основано на кюе и народной песне, порождает откровение в том, что без этого «невозможно жить». Вопросы художественной ценности объясняют роль национальной характерности.

Становится ясно, что национальный стиль не может рассматриваться как цель творчества, скорее — это ее действенное средство.

В XX веке, вместе с кардинальным изменением музыкального языка, использованием нетрадиционных техник композиции и в целом — новых стилевых течений (сонористика, полистилистка, минимализм и др.), показывающих новое содержание музыки и ее материал, — проблема национального в искусстве выходит в новые измерения. Так, в произведении В. Тарнопольского «Маятник Фуко» для камерного оркестра, казалось бы, далекого от национального колорита, слышатся аллюзии и цитаты из музыки А. Скрябина и И. Стравинского, обозначающие русскую почву и принадлежность автора к русской культуре.

Огромное влияние на национальную характерность музыки оказывает использование словесной речи и конкретного языка. В классической музыке опять же можно привести в пример творчество Моцарта, который писал музыку на немецкие и итальянские тексты. Интересно, что по стилевым свойствам некоторые оперы Генделя немцы даже не считают немецкими (например, «Ренальдо»). Важно и то, был ли вопрос национального для этих композиторов определяющим? Вероятнее всего нет: в национальном языке и конкретных текстах и Моцарта, и Генделя интересовало общеэстетическое содержание.

Вопрос литературного языка был существенным для казахской музыки в другом отношении. Наряду с казахскими текстами композиторы используют оригинальные русские тексты (например, Г. Жубанова). Невозможно не упомянуть в этой связи параллели в литературном творчестве. Несравнимым образцом парадоксальности художественных результатов является казахская поэзия Олжаса Сулейменова на русском языке, открывшая миру вселенские идеи и мысли современного потомка степных кочевников.

В интернациональном Казахстане композиторы другой этнической принадлежности создавали произведения на оригинальные тексты

из казахской поэзии, которые стали олицетворением национальной культуры (песни «Казахский вальс» Л. Хамиди, «Шолпан» Е. Брусиловского). Интересно, что в многоязычной современной национальной культуре такие примеры проникновения в пространство, казалось бы, «неродного» языка встречаются и в области перевода литературных произведений. Так, в одном интервью, вспоминая Г. Бельгера, Е. Турсунов заметил, что «Из всех казахских писателей и философов, которых я знаю, лучше и *тоньше* всех Абая чувствовал именно он — немец. И никто к Абаю так *не приблизился*» [9].

На этой почве этнических и культурологических несоответствий сложные «сплетения» во взаимодействии текста и музыки порождали парадоксальные взгляды на проявления национального стиля. Наверно, по формальным признакам легко было говорить, что Е. Брусиловский писал не казахскую музыку. Но при этом ведь его музыка продолжает звучать как образец национальной культуры? А сам композитор так и говорил: «Какую бы музыку я ни создавал — она получалась казахской» [3. С. 173].

В художественно-эстетическом понимании роли национального начала в музыке казахская композиторская школа унаследовала традиции русской культуры. Ее исключительные образцы использования национальных мотивов будут тоже интересны в методологическом аспекте музыковедения. Блестящие примеры из музыки на испанскую тему у русских композиторов (М. Глинка, А. Глазунов) производят неоднозначное впечатление: это испанская или русская музыка или что-то другое, не требующее таких определений?

Популярный в советский период своими песнями композитор В. Шаинский в одной из телепередач признался, что все его любимые народами Советского Союза песни являются ничем иным, как еврейскими кадишами, переделанными для слушателя русской культуры. К такому же роду национальных «перевоплощений» относится самое известное цыганское танго «Ревность», которое написал датский композитор Якоб Гадэ.

Подходить к решению вопроса о национальных свойствах музыки невозможно, не учитывая их особенностей при исполнении и восприятии. Опыт в этой области огромен и интересен. Как известно, огромную роль в судьбе «Хованщины» М. Мусоргского сыграли разные редакции этой незавершенной композитором оперы. Исторически первой постановкой вопроса об аутентичном подходе к его музыке считается реакция французских слушателей на исполнение оперы в редакции Римского-Корсакова: «В осознании самобытности „неученого“ и „варварского“ М. Мусоргского французы опередили русских» [12. С. 179].

Многие слушатели и ценители исполнительского искусства С. Рихтера согласятся с тем, что он обладал свойством проникать в национальный стиль композиторов намного глубже, чем исполнители, для которых он был родным по происхождению и культуре. Это тонкое наблюдение французского журналиста и писателя Б. Монсенжона о таланте Рихтера имеет к тому же методологически важный вывод: «*сумев подняться над условно ограниченными критериями* понятия „национальный характер“ (курсив мой. — У. Д.), он выразил „истину“ Гайдна, Шопена, Шумана, Скрябина, Бартока, Шимановского...» [10. С. 3]. Возможно, характеризуя казахскую музыкальную культуру, мы все же преувеличиваем значение национального стиля и не отдаем должное другим эстетическим вопросам?

Сам С. Рихтер, тоже рассуждая о национальном начале, вскрывает еще более сложные аспекты его понимания: «Мне всегда казалось, что Равель и Дебюсси лучше представляют испанскую музыку, сообщая ее *общечеловеческое значение*, нежели испанские композиторы» (курсив мой. — У. Д.) [10. С. 108]. Так может быть и музыкальной науке, наряду с национальными свойствами произведения, пытаться искать в нем общечеловеческие смыслы? Правда, если они там есть и если именно они определяют художественную ценность.

Среди казахских композиторов, которые, как было сказано выше, в целом стремились к

национально характерной музыке, своим отношением выделялась Г. Жубанова. Она подчеркивала неразрывность национальной музыки с общемировой культурой и важность быть современным, обладая при этом индивидуальным почерком. И в музыке своей она понимала, что национальные свойства, скорее объединяют культуру. Индивидуальные же черты мелодики, фактурно-звукового пространства, характер развертывания музыкального времени, гармонические средства и тембровые приемы дают ей возможность высказываться так, чтобы находить отклик у любого слушателя. Воспринимая единый музыкальный мир, она находила общие смыслы между песней «Жас казак» Р. Елебаева, фугой *es-moll* И. С. Баха и хором половецких девушек в финале второго действия из оперы «Князь Игорь» А. Бородин.

Г. Жубанова видела свою миссию художника отличной от творчества предшествовавших ей основоположников композиторской школы (Е. Брусиловский, М. Тулебаев и др.). Она стремилась к тому, чтобы в ее произведениях «национальная музыка вышла из рамок локальной экзотической значимости и стала явлением общечеловеческим, откликающимся на насущные проблемы современности» [5. С. 98]. Если отбросить идеологический контекст этого высказывания, то в глубине текста прочитывается мысль о том, что необходимо говорить на современном языке, и о том, что волнует современного человека в целом.

Возвращаясь к примерам влияния исполнителя на проявление национальных свойств, необходимо остановиться на жанре песни, где это особенно заметно. Своим голосом певец не только может вскрывать глубины интонационных особенностей, заложенные в произведении, но и способен специфичной манерой национального пения внести своеобразный «встречный» интонационный план. Так, многие эстрадные песни в национальной манере исполнения С. Павлиашвили становятся похожими на грузинские. По-иному выглядит пение Т. Гвердцители. Обладая тонким грузинским шармом, она, тем не менее, ограничивает себя

пределами стилевой заданности песни, раскрывая авторскую идею.

При исполнении песни могут вообще происходить неожиданные перевоплощения, своеобразные национальные «переодевания», «переводы». Так, в репертуаре популярного в 1960—1970-е годы казахстанского вокально-инструментального ансамбля «Досмукасан» была песня «Сулу кыз». Это свободная обработка польской народной песни «Шла девица из лесочка» на казахский текст. О национальной исполнительской манере ее никто не задумывался, она распевалась в среде молодежи, на праздниках как своя, казахская.

Наконец, национальная характерность музыки зависит от того, к какому жанровому направлению творчества относится композитор. Сочинение в традиционных жанрах казахской музыки изначально сохраняет «код», и национальные свойства имеют абсолютное значение (кюи для домбры и кобыза, песни в сопровождении домбры и ансамбля народных инструментов). Это своего рода «рассказчик» на национальном языке. Жанровое направление композиторского творчества составляют сочинения в стилевой заданности оперно-симфонической музыки и массовой культуры. Национальная музыка в этом случае равнозначна переводу на международный музыкальный язык. Третьим направлением творчества композиторов является симбиоз традиционных исполнительских условий и средств современной музыки, при котором традиционные формы обогащаются тембровыми метаморфозами и выглядят «пересочинением» в рамках современного существования национальной традиции.

Приведенные из разных культур, видов творчества и жанров примеры понимания и восприятия национальных свойств музыки свидетельствуют о том, что в исследовании этого вопроса есть немало аспектов, требующих новых методологических подходов.

Для представления роли национальной характерности в современной культуре можно сопоставить задачи музыковедения, обращенного

к осмыслению творчества композиторов постсоветских стран, с аналогичными задачами в изучении латиноамериканской музыки, основанной на синтезе традиций западной, африканской и индейской культур. Художественное направление, связанное с национальным возрождением в латиноамериканских странах, зарубежные ученые обозначают понятием «национализм» [11]. В контексте советской и постсоветской науки оно прочитывается негативно. Но если отбросить этот оценочный момент и принять во внимание одну из интерпретаций национализма — «не люблю чужое» (Ш. де Голль), — то становится понятным, какую глубинную информационно-коммуникативную роль и огромную силу эстетического воздействия имела национальная характерность музыкальных текстов, будь то бразильская музыка Вила Лобоса или казахская музыка М. Тулебаева.

В методологическом аспекте музыковедения важно и то, что общезначимый смысл «национализма», заключенный в традиционализме, проявляется в стремлении к сохранению прошлого в настоящем и будущем и к замкнутости музыкальной культуры вокруг себя, которые характеризуют многие национальные культуры в современных реалиях интеграции и глобализации. Образы и темы, тесно связанные с народными традициями и обычаями, мелодии и тембровые представления, понятные в контексте национальной культуры (и в определенной степени для других, родственных культур), в условиях иных музыкальных традиций не становятся активно воздействующими, то есть не переходят в «свое». Поэтому для композиторского творчества художественный смысл работы над национальным материалом состоял не в его сохранении и изоляции. Абсолютное значение имела цель *достичь гармонии: сделать «свое» — «чужим», и «чужое» — «своим»*. Как показывает история национальных музыкальных культур (например, казахской), путь к этой, по существу безграничной, цели искусства сложен, противоречив, многообразен. И конкретное ее осуществление определялось в значительной степени той дистанцией

по отношению к «национализму», которую в своем творчестве ставили сами композиторы (в частности, М. Тулебаев или Г. Жубанова).

В контексте такого пути развития современной национальной культуры музыковедение, прежде ставившее своей задачей выявление, главным образом, национальных свойств, сможет продвинуться вперед и в соответствии с реальностью преодолеть методологические проблемы. Приведенные примеры из музыкальной практики, наблюдения и высказывания ученых и композиторов показали, что они есть.

Список литературы

References

1. Абдрахман Г. Б., Джумакова У. Р. Приношение Газизе Жубановой: научно-документальный портрет. — Астана: Фолиант, 2017. — 256 с. [Abdrakhman G. B., Dzhumakova U. R. Prinosheniye Gazize Zhubanovoy: nauchno-dokumental'nyy portret. — Astana: Foliant, 2017. — 256 s.]
2. Алекс Росс. «Послушайте» / Пер. с англ. М. Мишель. — Астрель: Cornus, 2013. — 352 с. [Aleks Ross «Poslushayte» / Per. s angl. M. Mishel'. — Astrel': Cornus, 2013. — 352 s.]
3. Брусиловский Е. Г. Праздник казахского музыкального театра // Мукан Тулебаев: Сб. статей к 80-летию со дня рождения. — Алма-Ата, 1992. — С. 171—184 [Brusilovskiy Ye. G. Prazdnik kazakhskogo muzykal'nogo teatra // Mukan Tulebayev: sb. statey k 80-letiyu so dnya rozhdeniya. — Alma-Ata, 1992. — S. 171—184].
4. Джумакова У. Р. Творчество композиторов Казахстана 1920—1980-х годов. Проблемы истории, смысла и ценности: Исследование. — Астана: Фолиант, 2003. — 232 с. [Dzhumakova U. R. Tvorchestvo kompozitorov Kazakhstana 1920—1980-kh godov. Problemy istorii, smysla i tsennosti: Issledovaniye. — Astana: Foliant, 2003. — 232 s.]
5. Жубанова Г. А. Мир мой — музыка: Статьи, очерки, воспоминания / Сост. и ред. Д. Мамбетова: в 2 т. — Алматы, 1997. — Т. 1. — 210 с. [Zhubanova G. A. Mir moy —

- muzyka: Stat'i, ocherki, vospominaniya / Sost. i red. D. Mambetova: v 2 t. — Almaty, 1997. — Т. 1. — 210 s.].
6. *Жубанова Г. А.* Мир мой — музыка: статьи, очерки, воспоминания / Сост. и ред. Д. А. Мамбетова: в 2 т. — Алматы, 1997. — Т. 2. — 262 с. [*Zhubanova G. A.* Mir moy — muzyka: Stat'i, ocherki, vospominaniya / Sost. i red. D. A. Mambetova: v 2 t. — Almaty, 1997. — Т. 2. — 262 s.].
 7. *Земцовский И. И.* Мелосфера Мусоргского — его «неизвестная родина» // Музыкальная академия. — 2012. — № 3. — С. 30—35 [*Zemitsovskiy I. I.* Melosfera Musorgskogo — yego «neizvestnaya rodina» // Muzykal'naya akademiya. — 2012. — № 3. — S. 30—35].
 8. *Кириллина Л. В.* Турецкая тематика в творчестве Моцарта // Научный вестник Московской консерватории. — М.: Моск. гос. консерватория. — 2011. — № 1. — С. 5—25 [*Kirilli-na L. V.* Turetskaya tematika v tvorchestve Motsarta // Nauchnyy vestnik Moskovskoy konservatorii. — M.: Mosk. gos. konservatoriya. — 2011. — № 1. — S. 5—25].
 9. Лица Казахстана. Герольд Бельгер: интервью Е. Турсунова / В. Борейко [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <https://ratel.kz>. Дата обращения: 02.10.2018 [*Litsa Kazakhstana. Gerol'd Bel'ger: interv'yu Ye. Tursunova / V. Boreyko* [Elektronnyy resurs]. — Rezhim dostupa: <https://ratel.kz>. Data obrashcheniya: 02.10.2018].
 10. *Монсенжон Б.* Рихтер. Диалоги. Дневники. — М.: Классика-XX, 2013. — 480 с. [*Monsenzhon B.* Rikhter. Dialogi. Dnevnik. — M.: Klassika-XX, 2013. — 480 s.].
 11. *Смит Э. Д.* Национализм и модернизм: Критический обзор современных теорий наций и национализма / Пер. с англ. А. В. Смирнова, Ю. М. Филиппова, Э. С. Загашвили и др. — М.: Праксис, 2004. — 464 с. [*Smit E. D.* Natsionalizm i modernizm: Kriticheskiy obzor sovremennykh teoriy natsiy i natsionalizma / Per. s angl. A. V. Smirnova, Yu. M. Filippova, E. S. Zagashvili i dr. — M.: Praksis, 2004. — 464 s.].
 12. *Тимофеев Я. И.* Между реставрацией и вандализмом: «Хованщина» в редакции Дягилева // Научный вестник Московской консерватории. — М.: Моск. гос. консерватория. — 2010. — № 2. — С. 177—193 [*Timofeyev Ya. I.* Mezhdur restavratsiyey i vandalizmom: «Khovanshchina» v redaktsii Dyagileva // Nauchnyy vestnik Moskovskoy konservatorii. — M.: Mosk. gos. konservatoriya. — 2010. — № 2. — S. 177—193].
 13. *Шахназарова Н. Г.* Самосознание национальной музыкальной традиции — важный фактор, определяющий самобытность и индивидуальность композиторского творчества // Научный вестник Московской консерватории. — М.: Моск. гос. консерватория. — 2012. — № 4. — С. 10—15 [*Shakhnazarova N. G.* Samosoznaniye natsional'noy muzykal'noy traditsii — vazhnyy faktor, opredelyayushchiy samobytnost' i individual'nost' kompozitorskogo tvorchestva // Nauchnyy vestnik Moskovskoy konservatorii. — M.: Mosk. gos. konservatoriya. — 2012. — № 4. — S. 10—15].