

# О ПРОЯВЛЕНИИ НАЦИОНАЛЬНОГО В МУЗЫКЕ

## DESPRE MANIFESTAREA NAȚIONALULUI ÎN MUZICĂ

### ABOUT NATIONAL FEATURES IN MUSIC

#### КОНСТАНТИН ЗЕНКИН,

профессор, доктор искусствоведения, проректор по научной работе,  
Московская государственная консерватория имени П.И. Чайковского

#### CZU 781.7

*Статья пытается наметить пути для научного рассмотрения проблемы национального в музыке, отделяя очевидные факты от иллюзий. На исторических примерах из музыкальных культур России, Франции, Германии как принадлежащих одному музыкально-историческому суперэтносу прослеживаются важнейшие моменты внедрения национального элемента в музыкальную стилистику.*

**Ключевые слова:** национальное, русская музыка, немецкая музыка, французская музыка, стиль

*Autorul articolului încearcă să traseze anumite modalități de studiere a problemei naționalului în muzică, despărțind faptele evidente de iluzii. În baza unor exemple din istoria culturilor muzicale din Rusia, Franța, Germania, ca unele ce aparțin aceleiași supra-etnos muzical-istoric, autorul urmărește cele mai importante momente ale integrării elementului național în stilistica muzicală.*

**Cuvinte-cheie:** național, muzică rusă, muzică germană, muzică franceză, stil

*The article tries to outline the ways for theoretic research of the national problem in music, separating evident facts from illusions. Some historical examples of Russian, French, German music cultures which belong to one music-historical super-ethnos, can give us the possibility to consider the main moments of the appearance of the national element in music styles.*

**Keywords:** nationalism, Russian music, German music, French music, style

Национальное в музыке — одна из наиболее сложных проблем для научного анализа. Что мы имеем здесь в качестве исходных данных? С одной стороны, существует расхожее утверждение, что музыка — язык без границ, понятный без перевода людям любых национальностей. С другой стороны, высказываются мнения о национальных чертах музыки, достигшие кульминации в XIX веке, когда романтики провозгласили идею «местного колорита» в качестве неотъемлемой составляющей художественного образа, а идея создания национальных композиторских школ стояла на повестке дня как ведущая. Стоит вспомнить, что на протяжении XIX века обретало особую актуальность не только создание национальных школ в тех музыкальных культурах, которые прежде были периферийными, но и сохранение национальных традиций среди ведущих музыкальных культур, например, во Франции или Италии — под флагом противодействия вагнеровскому влиянию, что особенно усилилось во время Первой мировой войны.

После Первой мировой войны идея национального в музыке, как правило, не ставилась во главу угла, и эта тенденция только усиливалась параллельно нарастанию глобализации. Так, немецкий музыковед Андреас Вермайер считает: «Уместно ли в сегодняшнем контексте вообще рассматривать культуру с национальной точки зрения? Не трансформировалась ли национальная проблематика в частную, внешнюю форму проявления культуры? Великое искусство всегда в какой-то момент отделяется от национальных предпосылок. Наука об искусстве также не должна исходить исключительно из национальных перспектив. Существование разнообразных национальных парадигм является фактом, но вряд ли научной проблемой» [1, с. 44–45].

Справедливость слов немецкого ученого очевидна, но столь же очевидна и односторонность его позиции. Коль скоро, как признает сам Вермайер, «существование разнообразных национальных парадигм является фактом», то как может наука при рассмотрении своего предмета произвольно подчеркивать одни факты и игнорировать другие? Ведь в искусстве

«внешняя форма проявления» (если использовать слова Вермайера) не менее важна, чем глубинная сущность, и сама сущность (всегда исторически изменяющаяся и неравная самой себе) проявляется во всей совокупности внешних частных. Можно ли понять специфику и художественный смысл мазурок Шопена или регтаймов Джоплина вне их национальных корней, которые обусловили их глубинную сущность?

Всякий раз, соприкасаясь с мыслями о национальных признаках музыки, например, композиторского стиля, невольно приходится отмечать, что, как правило, все, что говорится об этом — не то, чтобы неверно или субъективно, но очень зыбко, эфемерно и неточно. С одной стороны, вряд ли кто будет спорить, что в музыке Глинки или Мусоргского явно чувствуется русский почерк и «русский дух» — это очевидно и даже можно сказать — объективно! С другой стороны, вовсе не все, принадлежащее этим композиторам, обнаруживает с очевидностью свою национальную принадлежность. Чаще всего мы не замечаем, что говорим о национальных чертах музыки *post factum*, когда знаем, кто ее написал. А представьте, что мы впервые в жизни услышали рефрен Финала Скрипичной сонаты Франка, не зная автора. Уверен на сто процентов, любой сказал бы, что это русская музыка.

Нельзя не признать, что, за исключением столь очевидных примеров, как вышеназванные, фиксация национальной специфики представляет невероятную сложность не только для научного искусствоведческого дискурса, но и для простого восприятия. Как правило, она сводится к разговорам самого общего и банального толка и редко получает полноценное и действительно убедительное выражение. Одним из примеров убедительной фиксации национальной специфики являются слова Бориса Асафьева о французской музыке: «Звукопись <...> издавна составляет основное содержание французской музыки, а развитое у композиторов чувство природы и конкретной действительности всегда влечет их к воздуху, свету, к переливам красок и смене контрастных движений. А дальше и последовательно — к сжатости, точности и пластичной детализации. К выражению через наглядное изображение» [2, с. 113]. Отмеченные Асафьевым константы французской музыки, безусловно, относятся к стилевым характеристикам. Однако этих весьма существенных, определяющих, но слишком общих качеств еще совершенно недостаточно для формирования стиля как единства выразительных средств. В старинной музыке (Ренессанса и Барокко) нередко фигурировали понятия французской, английской, итальянской манеры, и в этих случаях манеры подразумевали какие-то вполне конкретные и формальные стилевые признаки, которые с легкостью перенимались композиторами других стран, например, И.С. Бахом. В музыке XIX века национальное стало выражаться значительно более полно и глубоко, но в то же время и более индивидуализированно. Справедлива мысль Дальхауза о том, что «определить национальные черты музыки Берлиоза значительно труднее, чем описать признаки «французской манеры» XVII–XVIII веков» [3, с. 92].

Также можно говорить об особой глубине и «философичности» немецкой музыки, связанной как с понятием *Innerlichkeit*, о чем писал еще Томас Манн, так и со стремлением немцев все вывести логически из единого основания (от темы фуги у Баха, исходного мотива у Гайдна, Бетховена и Брамса, от развертывания лейтмотивной системы у Вагнера — до серии у композиторов нововенской школы и суперформулы Штокхаузена). Профессионалы и грамотные любители музыки нередко могут на слух определить национальную принадлежность звучащего произведения, однако в большинстве случаев это сделать совершенно невозможно. Следовательно, скорее всего, определенного и четко отграниченного национального музыкального языка не существует.

Видимо, инерция романтического XIX столетия, поставившего национальное чуть ли не во главу угла и даже оперировавшего понятиями «национальный стиль», «национальный язык» в музыке, еще достаточно сильна, и в русской культуре она, по понятным причинам, значительно сильнее, чем на Западе. Следствие упомянутого романтического подхода в том, что мы привыкли относиться к национальному как к некоей субстанции, в то время как вся история европейской музыки последних веков показывает, что оно (национальное) — скорее некий более или менее

легкий «акцент», нежели сам стиль или язык – в отличие от ситуации в языках вербальных. Но для романтиков XIX века и их последователей национальное имело столь важное значение потому, что, во-первых, на фоне европейского оно выступало как характерное (важнейшая категория романтической эстетики), а во-вторых, в отношении к индивидуальному оно выступало как некий свехличный «дух» — «дух народа». В отличие от таинственной «мировой души», о которой грезили многие романтики, «дух народа» обладает несомненной реальностью именно через его характерные особенности.

Скорее всего, национальная специфика музыки и ее исполнения, или, попросту, национальное в музыке возникает как некое производное от двух соседних и значительно более определенных и «сильных» позиций. Одна из них — базовая — это музыкальный язык суперэтнуса конкретной исторической эпохи (здесь уместно использовать термин Л.Н. Гумилева) — например, европейской музыки барокко, классицизма или романтизма, средневековой музыки арабо-мусульманского, индийского или китайского мира. Другая позиция возникает на достаточно поздней исторической стадии и в композиторском творчестве по-настоящему получает определенность только в XIX веке — это индивидуальный композиторский или исполнительский стиль, специфика которого проявляется значительно ярче, чем характерные национальные черты. Таким образом, национальное в музыке — не субстанция и не стиль, а некая факультативная конкретизация эпохального «суперэтнического» стиля, с одной стороны, и индивидуального стиля, с другой.

Вся профессиональная музыкальная культура России последних трех столетий представляет собой несомненную часть европейского музыкального «суперэтнуса». В то же время положение России поблизости от иных культурно-исторических «континентов» (суперэтносов) на различных этапах истории способствовало сближению и даже во многом слиянию с ними. К примеру, современный писатель Борис Акунин назвал первый том своей *Истории Российского государства — Киевская Русь — Часть Европы* [4]. Второй том, посвященный периоду автономии Владимирской, а затем Московской Руси в рамках Монголо-татарских государств — *Часть Азии* [5]. В музыке все было гораздо сложнее. По крайней мере, в период Золотой Орды, не будучи в полном смысле европейской, русская музыка (в отличие от русского государства) не стала и азиатской, поскольку православно-христианская культурная традиция не подавлялась монголами. Гибель Византии не повлекла за собой гибели восточно-христианского культурного и музыкального суперэтнуса, в который важнейшей своей частью (музыкой церкви) продолжала входить и Россия.

Если же говорить о музыкальных мирах, локализованных к Востоку от России (Кавказ, арабо-иранский и тюркский), то их очевидное воздействие на русскую музыку было непосредственным (Глинка, Балакирев и Мусоргский имели возможность воспринимать их воочию), но «точечным», как и проявления ориентализма и экзотизма во французской музыке. Но все же не исключено неочевидное глубинное воздействие Востока на ощущение пространства и времени у русских композиторов (Глинка, Бородин, Римский-Корсаков, Рахманинов, вплоть до Волконского, о чем речь будет впереди).

Приведем несколько примеров на ситуации, когда идея национальной музыки была настолько актуальна (в силу общекультурных, а часто и политических причин), что как бы «растворяла» в себе даже подменяла собой совершенно иные категории. Так, для Стравинского в русской музыке существует определенная «русско-европейская» линия, представленная Глинкой, Чайковским и, конечно же, самим Стравинским. Надо сказать, что эта, совершенно правильная мысль не была достоянием или открытием Стравинского, а воспринималась (в отношении Глинки и Чайковского) как достаточно очевидная и в XIX веке. И мысль эта не может вызвать никаких возражений.

Однако такая характеристика недвусмысленно предполагает, что другие течения и школы внутри русской музыки (например, балакиревский и беляевский кружки) в меньшей степени европейские, а значит, в большей мере «собственно русские». И на первый, поверхностный взгляд,

это вроде бы и так. В самом деле, композиторы «Могучей кучки», развивая, впрочем, традиции того же Глинки, целенаправленно опираются на старинный фольклор Московской, допетровской Руси, Мусоргский создает характерные типы через речевую интонацию русского языка и т.д. Но значит ли это, что «Могучая кучка» была дальше от европейской музыки, чем Глинка или Чайковский? Конечно, нет! Вспомним, что писал Римский-Корсаков о раннем, то есть наиболее специфичном и характерном, периоде существования «Кучки». В качестве образцов для собственного творчества представители «Новой русской школы» называли, помимо Глинки, Бетховена, Шумана, Берлиоза и Листа. И это были не некие абстрактные образцы, а конкретные источники стиля *Могучей кучки*. Позднеромантическая гармония Листа стала не менее важным истоком стиля Римского-Корсакова, чем русская крестьянская песня. Почему же тогда в сознании русских же современников и потомков «кучкисты» не воспринимались, в отличие от Чайковского, как представители европейской линии? Дело тут, как представляется, не только и, быть может, не столько в национальной природе стиля, сколько в целостном социо-музыкальном контексте.

Неприятие композиторами «Могучей кучки» консерваторий, открытых в Санкт-Петербурге и Москве по западному образцу и явившихся мощным проводником европейской музыкальной культуры в России, сразу позиционировало их в качестве подчеркнуто русских. В то же время отмеченная неприязнь балакиревского кружка была связана, в первую очередь, с тем, что в консерваториях учили слишком традиционно, на классических образцах. И оппозиция «новое — старое» тут же спроецировалась на другую: «русское — западное» и едва ли не растворилась в ней. Или же, если мы посмотрим на фигуру Глинки, то можно, следуя Стравинскому, считать его «западником», а можно, с не меньшей обоснованностью, композитором, подчеркивающим русскую специфику и противостоящим Западу. В этом и состоит диалектика национального в искусстве: занятия с Зигфридом Деном на протяжении всей жизни и пристальный интерес к европейской традиции не исключали желания избавиться от «немецкой разработки». И вырывание из контекста только одной какой-либо стороны упрощит картину и внесет некорректную тенденциозность.

Аналогичную ситуацию, когда те или иные музыкально-исторические коллизии трансформировались в национальную проблематику, можно отметить на примере эволюции отношения французских музыкантов к Вагнеру (в том числе Дебюсси). Известно, что стремление активно развивать национальную музыкальную культуру во Франции проявилось в ряде «волн». Одна из них была инспирирована Франко-прусской войной 1870–1871 годов и привела к созданию «Национального общества» и бурному развитию инструментальных жанров. В основе отмеченного движения лежала простая патриотическая идея: создать свою симфоническую музыку, чтобы не отставать от немцев, признанных авторитетов в этой области.

При этом музыкальный национальный подъем во Франции 1870–1880-х годов не помешал сильнейшему увлечению французов творчеством Вагнера: поэты-символисты, собрания которых посещал молодой Дебюсси, провозгласили немецкого реформатора предтечей нового искусства.

Следующая антинемецкая волна во французской культуре усилилась в 1910-е годы, накануне Первой мировой войны. И вот тут-то на Вагнера обрушилась масса критических «стрел», в том числе и от самого Дебюсси, не говоря уже о Сати! Но почему это не произошло раньше, в период первой «волны»? Возможно, потому, что в 1910-е годы национальный фактор (очевидный, понятный и, самое главное, задевающий людей «за живое») стал заместителем и формой выражения другого — историко-стилевого. В XIX веке Вагнер для французской музыки художественно был еще не пройденным этапом — его еще предстояло творчески освоить, что и осуществили Франк, Массне, Дебюсси, д'Энди. Но в 1910-е годы поздний романтизм вагнеровского типа как стиль, техника и эстетика, стал для французов вчерашним, если не позавчерашним днем. И вот, уходящий и не актуальный для новой французской музыки поздний романтизм стал критиковаться как «немецкое». Он, конечно же, и был немецким, только теперь, в отличие от эпохи Массне и раннего Дебюсси, его нужно было не только сделать «своим», французским, но и преодолеть полностью.

Примеры приведены не для того, чтобы показать иллюзорность и мнимость национального фактора в музыке, но, напротив, показать его — не только важность — но и сложность аналитического выделения из культурного, эстетического и социо-политического контекста. Сама жизнь склонна уж очень запутывать все, что связано с национальным вопросом. Можно привести массу примеров, показывающих, как под влиянием идеологии (национально-романтической, националистической или «имперско-социалистической», то есть, сталинистской) самые обычные, распространенные вещи часто преподносились как специфические черты той или иной национальной культуры. Так, давним «общим местом» российской теории фортепианного исполнительства является тезис о пении на фортепиано как особенности русской пианистической школы. Хотя, конечно, это утверждение некорректно, так как еще Бетховен стремился к пению на инструменте, не говоря уже о Шопене и Листе, но нельзя сказать, что оно совершенно неверно. Просто обычно оно дается в слишком прямом, огрубленном виде и аналитически не «затачивается». А что целесообразно было бы сделать? Не останавливаясь на фиксации поверхностного и очевидного, проделать сложнейшую работу по выявлению специфики глубинных слоев текста, на уровне которых, вполне возможно, мы и сможем не просто аккуратно и корректно констатировать национальную специфику (как это сделал Асафьев), но и дать ей научно-аналитическое обоснование.

Какие именно слои имеет смысл рассматривать? Где искать специфически национального? Первое, что может создать ощущение национальной характерности, это интонационная связь с фольклором. Имеется в виду, конечно, не цитирование (цитировать можно и чужие мелодии), а проникновение национально-характерных элементов в глубь интонационной стихии авторского стиля (как мы это видим в балладах и прелюдиях Шопена, в отличие от более явных национальных признаков мазурок и полонезов, в музыке Глинки, Бородина, Рахманинова).

Однако, очень редко авторский стиль бывает полностью пронизан непосредственно слышимыми национальными элементами. Например, мы их слышим в большинстве шопеновских прелюдий и баллад, но в его же этюдах, скерцо или экспромтах национальное почти полностью скрывается за «суперэтническим» — европейским: польско-французско-немецким, в котором уже вряд ли возможно выявить составляющие. Тогда необходимо переходить к анализу следующего, более глубинного слоя интонирования, который проявлен не в конкретных идиомах, а в самом характере музыкального интонирования, невольно отражающего специфику интонирования разговорной речи того или иного вербального языка. Я имею в виду не случаи специального воспроизведения музыкой речевой интонации (как это мы видим у Даргомыжского, Мусоргского или Дебюсси), а отражение в музыкальной речи, во-первых, самой «кардиограммы» интонирования и, во-вторых, логики языкового построения (разная степень жесткости порядка слов в германских языках или его отсутствие в русском). Подобные «впитанные в кровь» особенности не могут так или иначе не отразиться и на музыкальном высказывании. Не в них ли корень стремления немцев к сквозной линии логического развития или свобода мелодического дыхания в русской музыке?

Наконец, представляется целесообразным рассмотреть наиболее глубинный слой музыкального высказывания на предмет присутствия национально-характерных особенностей хронотопа (организации пространства и времени). В качестве примера приведу высказывание Андрея Волконского: «Впервые услышав «Странствующий концерт», я был ужасно разочарован и решил, что у меня ничего не вышло. Здесь, на Западе, он исполнялся несколько раз, и я всегда присутствовал на репетициях, так что я имел возможность одобрить в конце концов свою музыку, — но нет... В этом мнении я пребывал много лет, пока не услышал это произведение в исполнении Тимура Мынбаева, и лишь тогда мне стало понятно, что со своей задачей я все-таки справился! Московское исполнение оказалось самым точным, потому что чувство пространства у Мынбаева было совершенно изумительным! Я думаю, это случилось еще и потому, что он казах и понимает, что такое пустыня... Он единственный, кто почувствовал мой «Странствующий

концерт» правильно еще и потому, что сумел понять, что такое паузы, и дело именно в них, потому что они рожают напряжение» [6, с. 126].

В приведенном тексте важно именно то, что композитор связывает глубинный слой музыкальной речи с национальной природой. Читатель может спросить: ну хорошо, Мынбаев казах и поэтому понял суть пауз и пустого пространства. Но Волконский-то не казах — откуда у него в музыке это взялось независимо от трактовки Мынбаева? Во-первых, для нас сейчас важен ход мысли композитора, поскольку он предоставляет материал для размышлений об установках культуры по национальному вопросу вне зависимости от «правильности» и корректности самого высказывания. А во-вторых, выше говорилось о глубинном усвоении русской музыкой некоторых особенностей восточного, в частности, тюркского суперэтноса. И даже такой радикальный новатор, как Волконский, их, возможно отразил. Но, повторю, для нас интереснее всего то, что он размышлял об этом.

#### **Библиографические ссылки**

1. ВЕЙМАЕР, А. Преодоление последствий войны в области культуры: конструкция и идеология немецкой музыки на востоке. В: *Двадцатый век. Музыка войны и мира*. Москва: Прогресс-традиция, 2016, с. 37–45.
2. АСАФЬЕВ, Б. Французская музыка и ее современные представители. В: *Зарубежная музыка: материалы и док.* Ред. И. Нестьева. Москва: Музыка, 1975, с. 112–126.
3. DANLHAUS, C. Nationalism and Music. In: DANLHAUS, C. *Between Romanticism and modernism: four studies in the music of the later nineteenth century*. Transl. by Mary Whittall. Berkeley: University of California, 1980, pp. 79–101.
4. АКУНИН, Б. *История Российского государства. От истоков до монгольского нашествия. Часть Европы*. Москва: АСТ, 2014.
5. АКУНИН, Б. *История Российского государства. Ордынский период. Часть Азии*. Москва: АСТ, 2014.
6. ПЕКАРСКИЙ, М. *Назад к Волконскому вперед*. Москва: Изд. дом «Композитор», 2005.