

МРНТИ 18.41.45

Бахтияр Аманжол¹¹Казахская национальная консерватория им. Курмангазы
Алматы, Казахстан**ПОЛИФОНИЧЕСКИЕ ЦИКЛЫ
(ОПЫТ РАССМОТРЕНИЯ ГЕНЕЗИСА ЖАНРА
С ПОЗИЦИЙ САКРАЛЬНО-ПРОСТРАНСТВЕННОГО АНАЛИЗА)¹****Аннотация**

Статья продолжает цикл работ автора, рассматривающих музыку различных традиций и стилей с позиции музыкальной лингвистики, знаковой системы, основанной на пространственных структурах и с использованием сакрально-пространственного метода анализа. В ранее написанных работах с разных сторон рассматривались традиции казахского народа, тембровая эстетика тенгрианского суперэтнуса, соотношение плотного и бесплотного в музыкальном языке, тенденции развития тембровой эстетики в музыкальной культуре XX века и в наше время. Изучение генезиса жанра большого полифонического цикла, уходящего своими корнями в самые основы музыкальной культуры европейского суперэтнуса и по своей природе нацеленного на мировоззренческий аспект, раскрывает картину развития европейской культуры масштаба большой исторической волны. Исследование переключается с теорией этногенеза Л.Н. Гумилева и теорией «этнического мозга» Б.А. Ибраева.

Ключевые слова: Язык музыки, музыкальна лингвистика, этногенез, полифонический цикл, хорал, ладовая гравитация, мировоззренческая Картина Мира.

Бахтияр Аманжол¹¹Құрманғазы атындағы Қазақ Ұлттық консерваториясы
Алматы, Қазақстан**ПОЛИФОНИЯЛЫҚ ЦИКЛДЕР
(ЖАНРДЫҢ ГЕНЕЗИСІН ҚАРАУ ТӘЖІРИБЕСІ
САКРАЛЬДЫ-КЕҢІСТІКТІК ТАЛДАУ ТҮРҒЫСЫНАН)****Аннотация**

Мақала музыканы тіл білімі және қасиетті-кеңістіктік сарапатама ұстанымы тұрғысынан қарастырады. Бұған дейінгі ғылыми жұмыстарда қазақ ұлттық салттары, тәңіршілдік суперэтностың тембрлік эстетикасы, музыка тіліндегі тәнділік және тәнсіздік, XX ғасырдағы және біздің уақытымыздағы тембрлік эстетиканың даму үрдісі қарастырылды. Полифониялық циклдың жанр генезисін зерделеуде еуропа мәдениетінің даму барысының үлкен тарихи толқындық көлемін айшықтайды. Бұл осы жанрдың тамырларының еуропа суперэтностының негізіне бойлауымен байланысты. Зерттеу Л.Н.Гумилевтің этногенез теориясымен және Б.А.Ибраевтың этникалық ми теориясымен ұштасады.

Түйінді сөздер: музыка тілі, музыкалық лингвистика, этногенез, полифоникалық цикл, хорал, лад гравитация, әлемнің дүниетанымдық бейнесі.

¹ Памяти Бека Ануарбековича Ибраева

Bakhtiyar Amanzhol¹

¹*Kurmangazy Kazakh National Conservatory
Kazakhstan, Almaty*

**POLYPHONIC CYCLES
(EXPERIENCE OF CONSIDERING THE GENESIS OF THE GENRE FROM THE
STANDPOINT OF SACRAL-SPATIAL ANALYSIS)**

Abstract

The article continues the cycle of author's works on the music of various traditions and styles from the standpoint of musical linguistics, a sign system based on spatial structures, implementing the sacral-spatial method of analysis. In his previous works, author considered the musical traditions of Kazakh people, timbre aesthetics of the Tengrian super-ethnos, proportion of substantial and insubstantial in the music language and tendencies in the development of the timbre aesthetics in the music culture of the XX century and in current time. Study of the genesis of the great polyphonic cycle, which stems from the very basics of the music culture of the European super-ethnos and is inherently aimed at the worldview aspect, reveals a picture of the development of European culture on the scale of a large historical wave. The study overlaps with the theory of ethnogenesis of L.N. Gumilyev and the theory of "the ethnic brain" of B.A. Ibrayev.

Key words: Music language, musical linguistics, ethnogenesis, polyphonic cycle, choral, mode gravitation, the worldview.

Музыка, как известно, является языком, который, в силу своего природного свойства имеет условную связь между образом и знаком, восходит к самым глубоким слоям сознания, или, можно сказать – работы мозга и, в связи с этим, легче других языков «говорит» образами абстрактных, тонких сфер материи, то есть – отражает мир сакрального, божественного. Это, в свою очередь, обуславливает и трудности перевода глубинного слоя музыкальной информации, - посылка композиторов, - на язык образов логически понятных в трехмерном пространстве – на язык слова, изображения. «О музыке, в смысле, о той ее информации, которая затрагивает душу, тонкие ее струны, - а ведь это тоже язык», – говорить словами, тем более научно-логическими, трудно. По сути, приходится делать перевод с одного языка на другой. При этом, конечно, теряется важная часть информации.

Однако, анализ, в случае отражения в нем глубинного посыла, может раскрыть для познания, порой, нечто важное. Интересным жанром, который, в силу своего большого масштаба и обращения к полифонии – фактуре, выражающей идею многослойности, многосоставности мира, причем – осознаваемой, нацеливается на философское, мировоззренческое обобщение, - является жанр **большого полифонического цикла**. В нем, обходя все тональности, композитор изначально ставит перед собой задачу взглянуть на мир со всех ракурсов и создать целостную его Картину. Нацеленность композиторов на *осознаваемую* концепцию Универсума позволяет исследователю легче перевести с языка музыкального содержания на язык аналитического слова.

Применяя более расширенный метод анализа музыки, который включает в себя понятия структур пространства (в этом анализе мы понимаем, как выражение пространственных структур и форму, и лад, и вертикаль аккордов, и метроритм) [1], в данной статье мы рассмотрим в мировоззренческом аспекте циклы из разных периодов развития европейской мировой музыкальной культуры и то, какие пути открывает настоящее.

Поскольку речь будет идти об общих структурных и мировоззренческих основах этих больших сочинений, нам нет необходимости производить тщательный анализ музыкального языка, тем более что этим произведениям посвящено очень большое количество замечательных исследований. Нам понадобится анализ с позиций масштаба «выжимки из содержания»², говоря словами поэта Осипа Мандельштама,

²² В своей книге «О Данте» Осип Мандельштам сформулировал понятие формы: «форма есть выжимка из содержания», имея в виду пространственно-объемное видение целого как обобщение смысла.

сформулированными им в его исследовании творчества Данте Алигьери [2]. Жанру полифонического цикла посвятили свое творчество такие композиторы как Иоганн Себастьян Бах, Пауль Хиндемит, Дмитрий Шостакович, Родион Щедрин и Сергей Слонимский.

Творчество И.С. Баха стоит в истории развития мировой музыки наподобие некоего маяка, который своим прожектором вычерчивает пути развития к нашему времени. Вместе с тем, Бах неотделим от представлений своего времени – эпохи Просвещения, эпохи, в которой мировоззренческой основой был провозглашен приоритет научного познания.

Культуролог Александр Генис отцами эпохи Науки и Просвещения видит Галилея, Декарта, Руссо и Ньютона. Метафорой этой Картины Мира он представляет Часы с кукушкой, то есть заводной механизм, внутри которого находится механическая имитация живого организма. Метафорой же последующей эпохи он остроумно называет Кукушку без часов, обращая внимание на несоизмеримое несоответствие сложности искусственного и живого. «Наука впустила человека в механический универсум, который можно разбирать, и собирать заново», – пишет А. Генис в своем эссе «Вавилонская башня» об эпохе, к которой принадлежал Бах [3].

В «Хорошо темперированном клавире» Бах образует несколько искусственный, но цельный взгляд на звуковой мир, в основе которого лежит рациональная идея почти незаметного на слух сокращения интервалов, таких, какие возникают в природных призывах – обертонах, сопутствующих основному тону. Такое интервальное сокращение, создавало мировоззренческую и музыкальную систему, которая делила октаву на 12 равных частей и это дарило удобство путешествовать во всех тональностях, создавало свой особый интеллектуальный мир, возвышающийся над природой.

Приверженность идее темперированного видения музыки, – линейное расположение тональностей по восходящей от «до» вверх к «си» своей логической ясностью, были созвучны и декартовскому рациональному «я мыслю, значит существую», где тело (природа) и мысль отделены друг от друга, и ньютоновской физической формуле устройства мира, рожденной падением яблока, которая объясняет «правила сборки» универсума.

При этом Бах, по словам другого гения – Бетховена – «море» (он обыгрывал слово «бах», то есть, на немецком – «ручей»³), вмещает в себя духовность всего Средневековья. Выдающийся исследователь творчества Баха Альберт Швейцер, подчеркивая то, что Бах принадлежит к объективным по своему типу художникам, описывает тот исторический массив, который объективно говорит через его музыку. А это – многие столетия со времен возникновения жанра хорала, которым пропитано все творчество Баха. Исследуя творчество Баха, Швейцер посвящает в своей книге «Иоганн Себастьян Бах» жанру хорала первую главу [4].

Говоря о больших полифонических циклах Баха, нужно поставить рядом с двумя томами ХТК также «Музыкальное приношение» – подарок императору Фридриху II и «Искусство фуги» - последнее в жизни композитора сочинение, которое он диктовал уже лежа на смертном одре. Циклы написаны на единые для каждого из этих сочинений тональности. В первом случае – ре-минор, во втором – до-минор. Главной мировоззренческой идеей, с позиции мандельштамовской «выжимки из содержания», можно сказать, является идея бесконечной множественности. Может возникнуть ассоциация с буддийским пониманием бесконечности - голографического информационного абсолюта любой точки сакрального пространства. И вновь мы встречаем здесь сочетание жесткой логики – строгого детища данной мировоззренческой традиции и дыхания бесконечности. В «Музыкальном приношении» Бах выразил идею вечных двигателей, в зашифрованных канонах – загадках, в Шестиголосном Ричеркаре, завершающим цикл – идею мира как сложнейшей конструкции.

В трехголосном же цикле «Искусство фуги», про которую А. Швейцер писал: «Перед нами открывается тихий, серьезный мир, пустынный, очоленный, бескрасочный,

³ «Kein Bach – Meer soll er haissen!»

сумрачный, без движения; он не радуется и не развлекает. И все же мы не можем оторваться от темы» [4, 306], уходящий из этой жизни Бах поставил перед собой задачу запечатлеть (впервые в жизни!) свое имя – «В-А-С-Н»⁴, композитор ставит рядом понятия – смерть, вечность, технику своего мастерства и величие Духа, осветившего его имя. Его музыкальная подпись относится не только к заключительному Контрапункту, но и ко всему жизненному пути.

Последним Контрапунктом Бах делает еще одну линию связи – с образом креста, по структуре он повторяет фугу, написанную десятилетиями раньше – до-диез-минор из Первого тома ХТК. Там тема фуги – «*cis-his-e-dis*», ее иногда называют «темой креста», представляет собой конструкцию – пересечение двух линий – «*cis – e*» и «*his – dis*». Общая форма в обоих случаях строится на последовательности трех тем с последующим их объединением в едином звучании. В ХТК с «темы креста» произведение начинается, в «Искусстве фуги» – заканчивается. И этой темой оказывается имя Баха. Диктуя текст, Бах успел зафиксировать тот момент, когда все три темы соединяются, доведя гармоническое развитие до неполного тонического устоя, но в этом же такте, запись обрывается. Мы видим надпись его сына Филиппа Эмануэля, который до последнего записывал ноты со слов с трудом дышащего композитора: «при работе над этой фугой, в том месте, где в противосложении проводится имя ВАСН, автор скончался». Бах собирался сделать завершенную форму, но мистическим образом, не поставив точку, остался в пути незавершенной дороги, словно бы, не вместившись в идею механической цельности.

В целом, глядя на баховские большие полифонические циклы, мы видим, что его мировоззренческие идеи необходимо рассматривать в двойной или даже, можно сказать, тройной перспективе. Первой из них можно назвать видение с позиции идей того времени. Сюда можно отнести механистичность, лежащую в основе научного логического познания, главного достижения той эпохи европейской и мировой культуры. Вглубь веков от той исторически центральной для композитора позиции можно поместить взгляд со времени возникновения жанра хорала, который, пройдя через столетия, впитал в себя всю историю христианства и стал его глубиной. Третьей перспективой рассмотрения может быть точка, с позиции которой мы рассматриваем развитие жанра большого полифонического цикла в нашей статье, то есть – его развитие, приближающееся к нашему времени.

Пауль Хиндемит в 40-ые годы XX века откликнулся на слово о Картинах Мира Иоганна Себастьяна Баха новой концепцией, которая была прочувствована интуицией художников и сформулирована научной мыслью. Эта Картина Мира впервые стала проступать в сфере культуры в творчестве романтиков в образах, ориентируемых на «мир тонких материй». Образы приобретали формы народных легенд, фантазий поэтов, фантазмагорий. Выдающийся музыковед Эрнст Курт увидел проявление нового взгляда в гармонии романтиков как тенденцию, сформулировав это как «кризис гармонии», имея в виду размывание ладо-функциональных принадлежностей аккордов. Созвучия стали приобретать многозначность, теряя притяжение к объединяющей все звуки тонике. [5]

Погружение в мир материально тонкого, вслед за романтиками, мы видим и в творчестве импрессионистов. Картина мира стала представляться сложным явлением, хранящим в себе тайну других более сложных измерений. Живая кукушка стала видаться в сложном объеме, и один из объемов предметного мира, приобретая свойства тонких слоев материи, видится не подвластным *гравитации*.

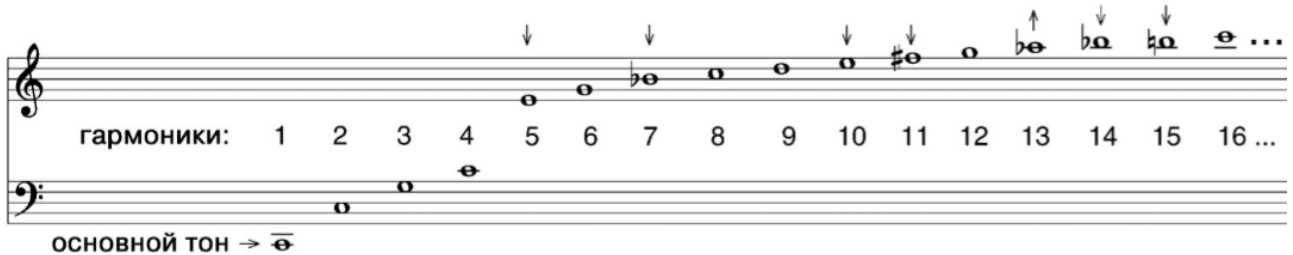
И на самом деле, подобное чувство мира мы наблюдаем в картинах Ван Гога, в которых Вселенная дышит и втягивает предметный земной мир («Ночь в Арле»), Анри Матисса, в которых бытовое трехмерное пространство открывается тайной нового измерения («Вход в казба», «Разговор»), Казимира Малевича («Супрематическая композиция»), в мистике поэзии Константина Бальмонта. В музыке ощущение преодоления

⁴ Это обозначение нот латинскими буквами означает последовательность: «си бемоль - ля – до - си бекар».

гравитации как стилистическое явление мы легко обнаружим в творчестве Клода Дебюсси, в поздних произведениях Александра Скрябина, в додекафонии нововенцев, «Мимолетностях» Сергея Прокофьева, ладовых конструкциях Оливье Мессиана и многих других.

Научное осознание сформулировал Альберт Эйнштейн в «теории относительности». В новой Картине Мира, образ Природы, по сложности, восходящей к кантовской «вещи в себе», сливается с понятием Бога – бесконечного на пути познания. Хиндемит в своем полифоническом цикле «*Ludus tonalis*» («Игра тональностей») находит природную основу, с позиции которой мир выстраивается в цельность. Это – природное явление, резонансное свойство звука включать в себя призвуки – обертоны, располагающиеся в строго определенных интервальных пропорциях.

Пример № 1 Обертоновый звукоряд



Мы видим, что по направлению от основного тона вверх после октавы, которая повторяет его на другой высоте, располагаются: квинта, кварта, большая терция, две малые терции, ряд больших секунд и затем малые секунды, то есть, последовательно уменьшающиеся интервалы. Тональный план своего цикла Хиндемит расположил также по линии этой логики. Ниже приведена схема последовательности, взятая из статьи «Полифонические циклы» известного музыковеда и педагога из Санкт-Петербурга Людмилы Виткиной [6].

Пример № 2 Схема тонального развертывания в «*Ludus tonalis*» П. Хиндемита



В этой схеме мы видим, что, исходя из центра, которым композитор выбрал звук «до», разворачивается логическая последовательность интервалов от **больших** к **меньшим** (см. обертоновый ряд), делая исключение лишь с большой и малой терцией, по-видимому, исходя из представлений о ладовом родстве: ля ближе к до, чем ля бемоль. Таким образом, сначала возникли квинты-кварты в обе стороны – *G, F*, затем малые и большие терции по

белым клавишам – *A, E*, затем по черным – *Es, As*, затем – большие секунды – *D, B*, затем – малые – *H, Des* и, наконец, тритон – *Fis*. Последовательность представляет собой додекафонный ряд, охватывающий все 12 звуков. В то же время, ладовое мышление композитора в этом цикле нельзя назвать додекафонным, в его звуковых организациях возникают локальные устои.

«Исходя из акустических возможностей звукоряда, он находит новый сплав составляющих его двенадцати звуков. Но это иная, не сходная с додекафонией, организацией звуков, в основе которой лежит свойство их акустической близости. Тональность в понимании Хиндемита перестает быть догмой, «она не есть – данная природой предпосылка звуковых явлений», как говорит сам композитор. Тональность возникает, осуществляется, образуется на определенном отрезке времени, когда произошло определенное развитие, определенное взаимодействие интервальных, аккордовых и мелодико-ритмических комплексов, выявивших свою тональность» - пишет о системе взаимоотношений звуков в *Ludus tonalis* музыковед И. Тер-Ованезова. [7]

«Ощущение тональности поддерживается неоднократным возвращением к главному тону, близко родственным ему ступеням, совпадением начального и конечного тонического звука» – можно прочесть в статье о Ю. Н. Холопова. [8] То есть, тональность есть, но ее качество иное, чем обычное семиступенное или додекафонное. Ладовые соотношения звуков, также, как и общая структура построения цикла выстраивают мировоззренческую Картину Мира «*Ludus tonalis*». Общая структура схожа со структурой галактики с центром, из которого расходятся раскручивающиеся рукава. Или же похожа на структуру звездной системы с местными гравитационными центрами, с точкой отсчета – звездой (для всего цикла это - «до»), вокруг которой вращаются планеты.

Почему же путешествие по звукам заканчивается на «фа-диезе» – звуке, отстоящем от начального звука на тритон – интервале, который в ряду обертонов стоит не в самом конце, после него – малые секунды? Ответом на этот вопрос может быть исследование казахского талантливого музыковеда Дабылбека Сенкибекова, занимавшегося, по сути, всю жизнь одной темой – гармонией XX века, но сумевшего создать цельный взгляд на эволюцию ладо-гармонии. В своих работах он показывает, что в условиях додекафонных звуковых конструкций тритон становится тоникой, устойчивым созвучием [9].

Хиндемит своей общей для цикла формой создает устойчивую и цельную по структуре Картину Мира. Крайние ее части – Прелюдия и Постлюдия симметричным образом соотносятся между собой как обращение - ракоход, то есть с зада наперед и снизу-вверх одновременно. Самое далекое оказывается самым близким. Такое видение пересекается с Картиной Мира одного из видных физиков XX века, – Дэвида Бема – последователя А. Эйнштейна. Теория Бема говорит о голографическом (*holomovement*) устройстве мира, в котором каждый пространственно-временной участок содержит в себе весь порядок Универсума, самые далекие расстояния Космоса могут находиться по соседству [10].

Другой большой полифонический цикл, возникший примерно в тот же период прошлого века, в начале 50-х годов, принадлежит перу другого выдающегося композитора – Дмитрия Шостаковича. Также, как и *Ludus tonalis* Хиндемита, цикл Шостаковича был посвящен 200-летию создания Бахом II-го тома ХТК. Однако музыкальный язык и идеи этих больших произведений различны. По-разному трактуется образ Природы. Оба цикла разнятся ладовыми структурами и связанными голографическим образом с ними структурами общего построения цикла.

Пространственный способ мышления, о котором говорят современные труды нейропсихологов, в частности – работами последователя Дэвида Бема – Курт Прибрама [11], лежит и в основе структур музыкального языка. Главным образующим знаком этого языка является *структура вертикали*, читаемая сознанием и в плане психо-физиологии, и в плане мировоззренческой Картины Мира [1].

Лад, также, как и другие составные части музыкального языка, выражает собой чувство пространства: высотное (вертикальное), цветовое, световое. «Главные ступени (I, IV и V) в мажоре и миноре имеют одинаковую – *нейтральную* – позицию, и не участвуют в создании красочного облика лада. *Светлая окраска* натурального мажора определяется наличием в его составе четырёх *высоких*, светлых по окраске (и «тёплых» по тону) ступеней – II, III, VI и VII. *Тёмная окраска* натурального минора создаётся присутствием трёх *низких*, тёмных по окраске (и «холодных» по тону) ступеней – III, VI и VII, при одной *высокой* (II).» - пишет известный музыковед и педагог В.П. Середа в статье «Из истории «новой модальности» современной музыки» [8].

Лад, как общность звуков, среди которых есть более устойчивые тона, а есть наоборот менее устойчивые, выражает собой *объемные ощущения пространства, ощущения тяготения*, в физиологическом и физическом плане – чувство *гравитации*, в данном случае – *ладовой гравитации*.

Если ладовые структуры Хиндемита больше говорят о пространстве абстрактных образов, где интонационные структуры часто близки неполным додекафонным ходам, большое место занимают идеи пропорций и зеркальных обращений (звуки и ладовые ячейки достаточно свободны от притяжения друг к другу), то ладовое мышление Шостаковича ассоциируется с образами большей материальной плотности, оно строится на полных семитоновых структурах, «народных» ладах (звуки в большей степени скоординированы тяготением к главному, объединяющему их тону). Так, известный музыковед А.Н. Должанский, в своей монографии, посвященной полифоническому циклу Д. Шостаковича, отмечает в нем особое место диатонических ладов [13, 208-209].

Если природа в образной концепции Хиндемита это – природа тонких материальных образований, космических тел, то природа Шостаковича больше связана с землей (ощущение *ладовой гравитации* тонического устоя нарушается в фуге Des-dur, но и там разбегающиеся во все стороны хроматические линии в конце «связываются» несокрушимым тоническим трезвучием), неисчерпаемой глубиной народа, его традиций и сознания. А.Н. Должанский это отметил в духе своего времени: «Исключительной силы обобщения взгляд советского человека на жизнь современного общества определил основное содержание Сборника. Его можно было бы назвать «Мир в середине XX века. Мир после войны». Естественно, что новое содержание потребовало и соответствующих средств музыкально воплощения» [13, 6].

На самом деле: образ «народных ладов» композитор выносит на уровень главного смыслового обобщения в цикле. Об этом говорит программная первая фуга цикла – До-мажор, принципиально построенная на последовательном прохождении темы через *все* «народные» лады.

Идеологической и мировоззренческой базе полифонического цикла Шостаковича близки труды таких ученых и мыслителей XX-го века как К. Юнг (сформулировал понятие коллективного бессознательного, характеризующего сознание больших масс людей [14]), Э. Кассирер, В. Пропп (рассматривали жанр мифов и сказок как зашифрованную информацию, выражающих собой знания об устройстве Мира. [15, 16]), Л. Гумилев (ввел в научный обиход понятие «пассионарности», «суперэтносов», закономерности развития этноса, переживающего, так же, как и отдельная биологическая особь периоды рождения, расцвета, старости и смерти [17]), Б. Ибраев (сформулировал понимание существования «иерархии мыслительных процессов вне мозга человека», «этнического мозга» - субстанции тонких информационных слоев материи, в которой аккумулируется знания народа о себе, опыт связи с природой, его история [18]). Мировоззренческий план полифонического цикла Д.Шостаковича раскрывает неисчерпаемую бездну души народа, связь с основами Мира, которые живут в сознании народа, его культуре.

В 70-х – 90-х годах прошедшего века в творчестве российских композиторов Родиона Константиновича Щедрина и Сергея Михайловича Слонимского (1994) появились

последние в истории жанра большие полифонические циклы. Композиторскому перу Р. Щедрина принадлежат два полифонических цикла – «24 прелюдии и фуги», сочинявшегося им с 1964-го по 1970-ый год, а также «Полифоническая тетрадь», сочинение 1972 года.

Первый из этих циклов также, как и цикл Шостаковича, выстроен по логике последования квинт, однако принципиально делится на две части - на два тома. Первый содержит в себе диезные тональности, второй – бемольные. В этом можно увидеть деление мира образов на две сферы (Ин и Ян). На самом деле для I-го тома более свойственны образы яркие, задиристые, для II-го – бемольного – более углубленные в психологические состояния.

Музыковед С.В. Венчакова, исследователь творчества Р. Щедрина, это характеризует следующим образом: «Диезные прелюдии и фуги являются современниками с такими сочинениями, как концерт для оркестра «Озорные частушки» и опера «Не только любовь». Во втором томе ощутима тенденция к драматизации и преобладанию иных образных сфер – лиризма, трагедийного начала, философского раздумья. Сочинения-современники: Вторая симфония (25 прелюдий), «Поэтория», оратория «Ленин в сердце народном» [19].

Заканчивается цикл также обращением к великому Баху – «последняя Прелюдия и fuga № 24 d-moll представляет собой точный зеркально обратимый контрапункт к первой Прелюдии и фуге C-dur.» [6]. Посыл Щедрина в том, что он видит завершение большого исторического цикла развития: в основе Мироздания лежит диалектический принцип единства дуальности и он, композитор, создает репризу, направленную назад, навстречу тому, с чего начиналась волна.

Второй полифонический цикл Щедрина, - «Полифоническая тетрадь», повторяет мысль о завершенности. Если главной идеей организации формы предыдущих циклов было путешествие по тональностям, то в «Полифонической тетради» композитор выводит нас за его пределы. Путешествовать по разным точкам видения Картины Мира не имеет смысла, так как все они «мирно соседствуя» друг с другом, видятся в одной композиции.

Главная мировоззренческая идея произведения выражена в смешении стилей и полифонических техник, накопленных в композиторском и народном творчестве. «Полифоническая тетрадь» – своеобразная антология стилей. В плане философской терминологии это называется эклектикой – художественным и мировоззренческим течением, ставшим актуальным в постмодернистскую эпоху 70-ых годов.

В своей статье «Эклектика и синкретизм: К вопросу о системности философского знания» Л.А. Микешина, доктор философских наук, пишет «о богатом разнообразии и творческом синкретизме и эклектизме, сближающих философов постмодернизма с современным искусством, где эклектика узаконена, в частности, в архитектуре, как специальный прием» [20].

В «Полифонической тетради» Р. Щедрина «демонстрирует различные виды эстетического формирования звукового материала, среди которых – представленные в искусстве с древнейших времён законы художественной симметрии, пропорции как методов мышления. В условиях 12-тоновой организации музыкального материала в XX веке эта логика симметричных повторов (ритмических и линейных) подчинена очень строгой полифонической организации» - пишет о смешении полифонических стилей в этом цикле С.В. Венчакова [19].

На самом деле, среди 25-ти частей «Полифонической тетради» мы встречаем и обращение к структурам *строгого стиля*, и к *стилю барокко*, и к *русской традиции подголосочной полифонии*, и к *додекафонии* [19]. Последняя часть цикла повторяет мысль последней части его «24 прелюдии и фуги»: эпоха завершена! Номер части – «25» символично подчеркивает ее обобщающую кодообразность – «24» – число фуг в ХТК плюс еще «1», последняя – кода. Идея эклектического напластования стилей, выраженная в цикле, здесь концентрируется в масштаб одной, самой последней, части. «В 25-ой миниатюре («Полифоническая мозаика») автор монтирует начальные фрагменты из всех предыдущих пьес.» [19] Кода коды! Похоже на завершающую точку.

Однако, самый последний в этом ряду - цикл Слонимского «24 прелюдии и фуги» был написан в 1994 году и представляет собой, по сути, реминисценцию структуры баховского цикла. Прелюдии и фуги следуют друг за другом по логике хроматической последовательности. «Обращают на себя внимание музыкальные символы эпохи барокко. Барочные аллюзии возникают в связи с применением Слонимским характерных мелодических и ритмических оборотов этой эпохи. В некоторых номерах цикла встречаются и жанровые аналогии с танцами времен барокко. Дважды в цикле Слонимского зашифрована монограмма Баха», пишет об этом цикле музыковед Виткина Л.В. [6]. Слонимский с почтением обращается к великому наследию Баха, его взгляд повернут назад. Охватывая взором развитие жанра полифонического цикла можно увидеть большую музыкально-историческую лигу, тянущуюся от первого тома ХТК и концу XX века.

Понимание основ генезиса жанра мы, неожиданно для себя, можем открыть в статье выдающегося казахского архитектора, мыслителя и культуролога Бека Ануарбековича Ибраева, автора многих сакральных комплексов в Казахстане, статей о Коркыте, о структурах, обеспечивающих связь с миром тонких материй, проявляющихся в казахской духовной традиции, ученика Льва Николаевича Гумилева.

В его статье «Этногенез и развитие архитектуры на ранних стадиях» он рассматривает этапы развития культурных эпох европейского суперэтноса. Используя сформулированные Л. Гумилевым закономерности этногенеза, его появление в результате энергетического толчка, - расцвет, старость и вхождение в состояние остановки заданной когда-то вибрации [17], Б. Ибраев приходит к интересным выводам о том, что фазы развития этноса аналогичны фазам развития культурных традиций, о том, что сознание творцов определяется *этническим мозгом*, связью с его вибрациями, о том, что этапы развития этнического мозга (а также – фазы развития культуры), поочередно сменяющие друг друга, располагаются по принципу противоположной заряженности. Поочередно в этапах этногенеза, в одном из них «выдвигались логические, рациональные идеи и творческие методы, в другом господствуют религиозные («мифологические») идеи» [18, 151-152]. При этом, в спирали генезиса этнического мозга (и культурных традиций) возникает «последовательное сжатие во времени каждого цикла». То есть: первые смены противоположности занимают по несколько столетий, последующие с каждой фазой колебания все меньше и меньше. Последний знаменуется остановкой, эклектичным наслоением воспоминаний всего пройденного пути. Главный вывод статьи о том, что европейский суперэтнос, возникший 1500 лет назад, в настоящее переживает этап истощения энергии первоначального толчка и остановки заданного колебания.

Параллели с музыкой, которые напрашиваются у музыкантов, показывают похожую картину временных соотношений сменяемых стилей с той разницей, что начало музыкальной культуры европейского суперэтноса – VI век – ясно обозначено рождением стержневого для европейской христианской музыкальной культуры жанра - григорианского хорала. Для последнего же периода этногенеза характерно наложение всех накопленных стилей друг на друга, иначе говоря – эклектика и ожидание нового, прорастание сквозь старого других «суперэтнических очагов, более молодых, стремящихся вклиниться на территории западноевропейского влияния» [18, 159].

Сложив вместе выстроенную нами последовательность мировоззренческих концепций, – рассмотренных полифонических циклов и систему понимания этногенеза Л. Гумилева и Б. Ибраева, можно сделать обобщения. Появление полифонических циклов И.С. Баха, П. Хиндемита и Д. Шостаковича совпадает с периодами преобладания логического, рационального, когда «умы людей занимают различные концепции «идеальных городов», «городов будущего» [18, 151], тогда как циклы Р. Щедрина и цикл С. Слонимского знаменуют собой этап завершения волны этногенеза.

Так, Баховские циклы – эпоха Барокко - связаны с позитивными идеями научного познания мира. Циклы П. Хиндемита и Д. Шостаковича – середина 20-го века. Период

отражения в музыке концепции космического мироустройства (Хиндемит), этносознания как океана – хранилища жизни (Шостакович). Циклы Р. Щедрина – 70-е годы – период постмодернизма. Видение мира как эклектического сочетания и напластования стилей. Осознание завершения громадного периода развития суперэтнической культуры. Цикл С. Слонимского – 90-е года – время остановки вибрации первоначального толчка. Цикл ностальгически обращен к величию прошлого.

Будет ли дальше на новых путях развития европейской культуры жить и видоизменяться жанр большого полифонического цикла? На такой вопрос София Губайдулина – один из современных композиторов, мыслящих категориями философских концепций, ответила концепцией своего произведения *Offertorium* – концерта для скрипки с оркестром (1980 г.). Сочинение обращено и в прошлое, и в будущее одновременно. Начинается оно с темы Фридриха II, которую он некогда предложил И.С. Баху для импровизации и на которую композитор не только тут же симпровизировал трехголосный Ричеркар, но и, впоследствии досочинил две части Музыкального приношения, венчающиеся знаменитым Шестиголосным Ричеркаром. Этот Ричеркар уже в XX веке Антон Веберн оркестровал в духе додекафонного мировосприятия, то есть таким образом, что мелодии в голосах раскрашиваются короткими отрезками разных тембров, создавая цветистую многомерную объемную мозаику. Софья Губайдулина начинает свое сочинение с темы Фридриха II, возвеличенной творчеством Баха, в оркестровом стиле Веберна и развивает таким образом, что при каждом новом появлении темы у нее поочередно исчезают в начале и в конце по одной ноте, пока от темы не остается лишь один звук. Затем начинается новый этап развития музыкальной мысли. Композитор обратилась к теме-символу, олицетворяющему собой историю европейской музыки и «пожертвовала» ею. Губайдулина так охарактеризовала образное содержание своего сочинения: «музыкальная тема жертвовала самой собой, чтобы уступить место для другой темы, более личностной и более экспрессивной, а затем изначальная тема вновь реконструировалась, что символизировало преображение через жертвование. Этот процесс можно сравнить с притчей о горчичном зерне: чтобы выросло дерево, к которому будут слетаться небесные птицы, горчичному зерну – человеку, с зерном божественного внутри – нужно пожертвовать собой, родиться заново, преобразиться» [21].

Проведенный анализ показывает то, что мы живем в период больших перемен. Новая страница связана с новой Картиной Мира, новыми пространственными ощущениями. Музыка выражается в первую очередь своей основой – звуком, его характером, тембровой эстетикой. В европейской музыкальной культуре новое понимание красоты звука возникло примерно в середине прошлого века у авангардных композиторов в творчестве К. Штокхаузена, Дж. Кейджа, П. Булеза. Слушателями их было, порой, совсем незначительное количество людей. Однако, тенденция получила большое распространение в различных традициях и жанрах. Сегодня эта эстетика тембрами электроники и традиционных инструментов звучит повсеместно с киноэкранов, концертных сцен, музыки рока, этнических традиций [22]. Мировоззренческой базой такой тембровой эстетики является философское понимание мира как многосложного, многослойного явления, состоящего из многих слоев плотности материи, включая «бесплотное». Образ Природы выполняет в этом мировоззрении роль Учителя. Прообразом такого тембра является горловое пение – культурная и мировоззренческая основа другого суперэтнуса – тэнгрианского, носителями которого являются народы громадной части Азии и даже Северной Америки. [23]

Каковы будут новые полифонические формы, будущие новые полифонические циклы? Ответ складывается уже сегодня в творчестве композиторов, видящих мир и его звуки по-новому.

Список литературы:

1. Аманжол Б. Музыка как язык сознания // ст. в журнале «Вестник» КНК им. Курмангазы, №2 (3), 19.06.2014 г., с.15-27.
2. Мандельштам О. Разговор о Данте. М.:Augsburg, 2004. - 34 с.
3. Генис А.А. Вавилонская башня. Независимая газета. 1997 г.
<https://www.ozon.ru/context/detail/id/7014454/>
4. Швейцер А. Иоганн Себастьян Бах, Москва, «Классика-XXI», 2011, 816 с.
5. Курт Э. Романтическая гармония и кризис в Тристане Вагнера. Пер.с нем. Г.Балтер – Москва: «Музыка», 1975 г., 529 с.
6. Виткина Л.В. «Полифонические циклы»
<https://ludustonalis.jimdofree.com/полифония/полифонические-циклы/>
7. Тер-Оганезова «Ludus tonalis» Основные особенности формообразования. / Пауль Хиндемит. Статьи, исследования, материалы. Москва, «Советский композитор», 1971 г., с.83-94.
8. Холопов Ю.Н. Проблема основного тона аккорда в теоретической концепции Хиндемита. В кн.: «Музыка и современность», вып. 1. М., 1962, с. 337.
9. Сенкибеков Д. Об одном принципе вертикали в музыке XX века. – Вестник АН КазССР, 1980, № 9.
10. Храмов Ю.А. Бом Дэвид Джозеф // Физики: Биографический справочник / Под ред. А.И. Ахиезера. — Изд. 2-е, испр. и дополн. — М.: Наука, 1983. — С. 39. — 400 с.
11. Прибрам К. Языки мозга, Москва, «Прогресс», 1975 г., 464 с.
12. Середа В.П. Из истории «новой модальности» в европейской музыке. http://valentin-sereda.ru/Portals/0/pdf/iz_istorii_novoy_modalnosti.pdf
13. Должанский А.Н., 24 прелюдии и фуги Д.Шостаковича. «Советский композитор», Ленинград, 1970 г., 258 с.
14. Юнг К.Г. Концепция коллективного бессознательного // Юнг, К. Г., фон Франц М.-Л., Хендерсон Дж.Л. и др. Человек и его символы / Под общ. Ред. С.Н.Сидоренко. – Мю: Серебряные нити, 1997. – С. 337-346
15. Кассирер Э., Философия символических форм. Том 2. Мифологическое мышление. М.; СПб.: Университетская книга, 2001, 280 с. (Книга света)
16. Пропп В.Я. Исторические корни волшебной сказки. / Лабиринт, 2000, Москва, с.52.
17. Гумилев Л.Н., Этногенез и биосфера Земли / СПб., «Кристалл», 2001 г.
18. Ибраев Б.А. Этногенез и развитие архитектуры на ранних стадиях / «2-ая Международная конференция стран-членов СЭВ по основным проблемам бионики. БИОНИКА-78» / Л., «Наука», 1978, с.150-161.
19. Венчакова С.В., Творчество Р.К.Щедрина: эволюция, жанровые и звуковые эксперименты. VI том учебного курса «Отечественная музыкальная культура XX – первой четверти XXI века» / С.В.Венчакова – «Издательские решения», 2018 г.
20. Микешина Л.А., Эклектика и синкретизм. Epistemology and Philosophy of Science 38 (4):27-43 (2013)
21. «София Асгатовна Губайдулина: О Музыке» / http://www.sinergia-lib.ru/index.php?section_id=2002&id=3228&view=print
22. Аманжол Б.Т., Тембр как отражение мировоззренческих представлений (некоторые тенденции в современной тембровой эстетике) // Вопросы инструментоведения. Вып. 11: сборник статей и материалов XI Международного инструментоведческого конгресса «Благодатовские чтения» (СПб., 23-25 октября, 2017 г.) / РИИИ, [Отв.ред. И.В.Мациевский, ред.-сост. О.В.Колганова]. – СПб., 2017. – с.89-99.
23. Аманжол Б.Т. “Musical Traditions of Tengrianism”, Journal of Literature and Art Studies, (USA), Vol.4, Numb.1, January 2014, p. 46-54.
<http://www.davidpublisher.org/Public/uploads/Contribute/550f98c86e01a.pdf>

References (transliterated)

1. Amanzhol B. Muzyka kak yazyk soznaniya // st. v zhurnale «Vestnik» KNC im. Kurmangazy, №2 (3), 19.06.2014 g., pp.15-27.
2. Mandel'shtam O. Razgovor o Dante. M.,:Augsburg, 2004. - 34 p.
3. Genis A.A. Vavilonskaya bashnya. Nezavisimaya gazeta. 1997 g.
<https://www.ozon.ru/context/detail/id/7014454/>
4. Shvejcer A. Iogann Sebast'yan Bah, Moskva, «Klassika-XXI», 2011, 816 p.

5. Kurt E. Romanticheskaya garmoniya i krizis v Tristane Vagnera. Per.s nem. G.Balter – Moskva: «Muzyka», 1975 g., 529 p.
6. Vitkina L.V. «Polifonicheskie cikly»
7. <https://ludustonalis.jimdofree.com/polifoniya/polifonicheskie-cikly/>
8. Ter-Oganezova «Ludus tonalis» Osnovnye osobennosti formoobrazovaniya. / Paul' Hindemit. Stat'i, issledovaniya, materialy. Moskva, «Sovetskij kompozitor», 1971 g., pp.83-94.
9. Holopov Yu.N. Problema osnovnogo tona akkorda v teoretičeskoj koncepcii Hindemita. V kn.: «Muzyka i sovremennost'», vyp. 1. M., 1962, pp. 337.
10. Senkibekov D. Ob odnom principe vertikal'noy muzyke XX veka. – Vestnik AN KazSSR, 1980, № 9.
11. I'Hramov Yu.A. Bom Devid Dzhozef // Fiziki: Biograficheskij spravochnik / Pod red. A.I. Ahiezera. — Izd. 2-e, ispr. i dopoln. — M.: Nauka, 1983. — pp. 39. — 400 p.
12. Pribram K. Yazyki mozga, Moskva, «Progress», 1975 g., 464 p.
13. Sereda V.P. Iz istorii «novoy modal'nosti» v evropejskoj muzyke. http://valentin-sereda.ru/Portals/0/pdf/iz_istorii_novoy_modalnosti.pdf
14. Dolzhanskij A.N., 24 prelyudii i fugi D.Shostakovicha. «Sovetskij kompozitor», Leningrad, 1970 g., 258 p.
15. Yung K.G. Koncepciya kollektivnogo bessoznatelnogo // Yung, K. G., fon Franc M.-L., Henderson Dzh.L. i dr. Chelovek i ego simvol'y / Pod obshch. Red. S.N.Sidorenko. – Myu: Serebryanye niti, 1997. – pp. 337-346
16. Kassirer E., Filosofiya simvolicheskikh form. Tom 2. Mifologicheskoe myshlenie. M.; SPb.: Universitetskaya kniga, 2001, 280 p. (Kniga sveta)
17. Propp V.Ya. Istoricheskie korni volshebnoj skazki. / Labirint, 2000, Moskva, p.52.
18. Gumilev L.N., Etnogenez i biosfera Zemli / SPb., «Kristal», 2001 g.
19. Ibraev B.A. Etnogenez i razvitie arhitektury na rannih stadiyah / «2-aya Mezhdunarodnaya konferenciya stran-chlenov SEV po osnovnym problemam bioniki. BIONIKA-78» / L., «Nauka», 1978, pp.150-161.
20. Venchakova S.V., Tvorchestvo R.K.Shchedrina: evolyuciya, zhanrovye i zvukovye eksperimenty. VI tom uchebnogo kursa «Otechestvennaya muzykal'naya kul'tura HH – pervoj chetverti HHI veka» / S.V.Venchakova – «Izdatel'kie resheniya», 2018 g.
21. Mikeshina L.A., Eklektika i sinkretizm. Epistemology and Philosophy of Science 38 (4):27-43 (2013)
22. «Sofiya Asgatovna Gubajdulina: O Muzyke» / http://www.sinergia-lib.ru/index.php?section_id=2002&id=3228&view=print
23. Amanzhol B.T., Tembr kak otrazhenie mirovozzrencheskih predstavlenij (nekotorye tendencii v sovremennoj tembrovoj estetike) // Vosprosy instrumentovedeniya. Vyp. 11: sbornik statej i materialov XI Mezhdunarodnogo instrumentovedcheskogo kongressa «Blagodatovskie chteniya» (SPb., 23-25 oktyabrya, 2017 g.) / RIII, [Otv.red. I.V.Macievskij, red.-sost. O.V.Kolganova]. – SPb., 2017. – pp.89-99.
24. Amanzhol B.T. “Musical Traditions of Tengrianism”, Journal of Literature and Art Studies, (USA), Vol.4, Numb.1, January 2014, pp. 46-54. <http://www.davidpublisher.org/Public/uploads/Contribute/550f98c86e01a.pdf>

Сведения об авторе:

Аманжол Бахтияр Тұтқабаевич – PhD, профессор кафедры музыковедения и композиции Казахской национальной консерватории имени Курмангазы.

Автор туралы мәлімет:

Аманжол Бахтияр Тұтқабайұлы – PhD, Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясының музыкатану мен композиция кафедрасының профессоры.

Information about the author:

Amanzhol Bahtiyar – PhD, professor of Musicology and Composition Department at Kurmangazy Kazakh National Conservatory