

Литература:

1. Mead M. Kultura i tożsamość. – Warszawa, 1978. – 148 s.
2. Їwida-Ziemba H. Obraz ъwiata i bycia w ъwiecie. – Warszawa, 2000. – 607 s.
3. Berger L. Peter, Luckman Thomas Spoieczne tworzenie rzeczywiŝtoŝci, tiumaczenie J. Niinik. - Warszawa, 1993. - 289 s.

Яконюк Н. П.

ПЕРЕОСМЫСЛЕНИЕ ФОЛЬКЛОРА КАК ОСНОВА НАРОДНО-ИНСТРУМЕНТАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ СЦЕНИЧЕСКОГО ТИПА

Изучение проблемы претворения традиций музыкального фольклора в профессиональном творчестве привело многих исследователей к выводу, что наиболее остро она выступает во взаимоотношениях специфического образного и жанрового содержания фольклорной музыки, а также национально-характерных средств ее выразительности, приемов и методов их воплощения в профессиональном музыкальном искусстве.

Отмечая этот важный факт, русский музыковед Ф. Арзаманов пишет: «Эстетическая сущность этого вопроса (взаимоотношения фольклорных традиций и академической музыки. — *Н.Я.*) состоит в том, что в любой области музыкального творчества, теории, педагогики *невозможно* (выделено автором. — *Н.Я.*) обойтись без привнесения в народную музыку классических методов, выработанных на протяжении веков»¹.

Этот же вывод мы находим в работах многих видных представителей русской музыкальной науки XX в., среди которых такие, как В. Виноградов, Т. Вызго-Иванова, Д. Шостакович, Б. Ярустовский, А. Горковенко. Подчеркивая, что в вопросе взаимоотношения традиций музыкального фольклора и традиций академической европейской музыки заключается сущность проблемы претворения фольклора в профессиональном музыкальном искусстве, исследователи данного вопроса доказывают, что такое взаимоотношение не только практически возможно, но и необходимо.

Возможность «благотворного сотрудничества» народной и академической музыки (имеются в виду ставшие классическими традиции европейского музыкального языка) обусловлена тем, что между ними нет

антагонизма. Как показывает анализ, традиции профессиональной академической музыки также выросли на почве национально-народной музыкальной культуры. Именно из факта признания общности народной и академической музыкальных культур можно сделать вывод о наличии метода, который должен лежать и, как доказывает художественная практика, действительно лежит в основе взаимодействия любой народной и академической общеевропейской музыкальной культуры.

Наиболее четко и последовательно, как нам кажется, этот метод сформулирован в уже упоминавшейся работе Ф. Арзаманова. Подчеркивая необходимость привнесения в народную музыку традиционных приемов композиторского творчества, он указывает, что единственно возможный путь такого взаимодействия должен быть не насильственным внедрением, не механическим подражанием европейским нормам и образцам, а «... органическим слиянием объективных особенностей национальной музыки ... и классических приемов композиторского мастерства» (выделено автором. — Н.Я.). Автор акцентирует внимание на том, что это слияние должно происходить не путем «уцемления» или «уступок» с той или иной стороны, а путем «... взаимодействия тех объективных выразительных качеств которые являются полностью или в значительной мере сходными для методов развития национальной музыки и для самой национальной музыки»².

Ценность цитируемой работы заключается в выявлении в ней основного метода, на котором базируются взаимоотношения фольклора и профессиональной музыки. Автор заключает, что метод, лежащий в основе взаимосвязи народной и академической музыкальных культур, есть метод опоры на сходные звенья. Данный метод позволяет определить потенциально возможные точки соприкосновения традиций национального музыкального фольклора и академической европейской музыки в области различных элементов, составляющих музыкальную форму (подразумевается музыкальная форма в широком смысле слова как комплекс средств выразительности).

Если проанализировать, что же, собственно, составляет сущность синтеза традиций фольклора и академической общеевропейской музыки, можно заметить, что его основу составляет не простое механическое замещение общих звеньев, а сплав, синтез элементов фольклора и академической музыки, вызывающий к жизни качественно новое целое.

Внедрение фольклора в академическую музыку европейского типа обязательно предполагает творческое отношение композитора или исполнителя к народной традиции. Только оно позволяет создать из

разнородных элементов единое по форме и содержанию художественное произведение. Использование элементов фольклора не ограничивается их заимствованием и механическим включением (врезкой, инкрустацией) в авторский текст. Не исчерпывается оно даже и «индивидуальным формированием» (Б. Барток) этих элементов, хотя техника совмещения элементов фольклорного и академического музыкального языка составляет при этом существенную часть творческого процесса. Суть истинно творческого подхода к фольклорному материалу заключается в принципиально новом отношении к нему, в его творческом переосмыслении. Оно является не чем иным, как наполнением фольклорной традиции новым содержанием, или «переинтонированием» (термин Б. Асафьева).

Мы присоединяемся к мнению И. Земцовского, который подчеркивает: «Тут, на мой взгляд, сосредоточена суть проблемы: индивидуальное преломление композитором фольклорных элементов представляет собой не что иное, как переинтонирование фольклора. В последнем же обнаруживает себя коренная *содержательная тенденция* композиторского творчества, обусловленная в конечном итоге социально. Это становится очевидным, если понимать переинтонирование по-асафьевски, как акт музыкального *переосмысления*» (выделено автором. — Н.Я.)³. Напомним классическую работу Б. Асафьева «Музыкальная форма как процесс», в которой автор постоянно обращает особое внимание на социально-художественную потребность творческого переосмысления, переинтонирования, «старой» музыки на каждой новой исторической ступени.

Мысль об обязательности переосмысления элементов старого, за которыми уже закреплено определенное содержание, высказывалась советскими исследователями неоднократно. Так, В. Гусев отмечает, что сама природа фольклоризма предполагает «... не столько аутентичное воссоздание фольклора, сколько его преобразование, трансформацию»⁴. О необходимости глубоко творческого использования средств фольклорного арсенала в литературе и поэзии пишет А. Яскевич, подчеркивая, что задачей художника является не простое усвоение фольклорного элемента, но «новое прочтение, художественное открытие фольклора»⁵. Аналогичные мысли высказывает по поводу процесса переосмысления традиций народного танца Ю. Чурко, которая характеризует его как «перекодирование»⁶.

Особое значение имеет принцип творческого переосмысления для народно-инструментальной музыкальной культуры письменной традиции.

Ведь в рамках культуры данного типа переосмысления требуют прежде всего сами народные инструменты, специфическое звучание которых уже зарекомендовало себя во вполне определенном качестве. Задача композитора — качественно изменить привычные представления, создать принципиально новое путем «переинтонирования» инструментальных тембров, связанных с определенными образами.

Первое, с чем сталкиваются исполнители на народных традиционных инструментах при включении в культуру письменной традиции, — это необходимость приспособления инструментов к новым стандартам звучания: к условиям сценической акустики и иным критериям художественной оценки. Требования сценической эстетики, своего рода «стандарты красоты», складывались в европейском концертно-сценическом академическом инструментальном исполнительстве на протяжении четырех столетий, и они коренным образом отличаются от тех норм, которыми руководствуются народные музыканты и сельская община в традиционном инструментальном музицировании. Приспособление к новым стандартам звучания требует и конструктивных изменений народных инструментов, и интенсивных поисков в области исполнительских средств — новых приемов, иного качества звучания, другой исполнительской манеры в целом.

Переход традиционных музыкальных инструментов в систему письменной традиции предусматривает расширение их диапазона, унификацию звукорядов, хроматизацию этих звукорядов в соответствии с нормами европейской эстетики, конструирования тесситурных разновидностей инструментов.

Появляются и необычные для фольклорной практики соединения инструментов в одном ансамбле. На смену традиционным принципам объединения инструментов и закрепленному в общественном сознании звукоидеалу ансамблевого звучания приходят совсем иные принципы, приемы, методы тембровых соединений, которые отражают, в первую очередь, стандарты общеевропейской академической инструментовки.

Принципиально меняются и традиционные, выверенные веками законы построения формы по горизонтали и вертикали. На смену импровизационности, вариативности, комбинаторности приходят жесткие рамки фиксированного нотного текста. Многообразие и многовариантность национально-характерного строения музыкальной ткани по вертикали уступают место унифицированной фактуре гомофонно-гармонического типа.

Возникает необходимость играть иную музыку — музыку городской среды, музыку нового времени, которая отвечает современным потребностям городских слушателей. Она включает как переложения сочинений классики, так и обработанные в академическом стиле «европеизированные» народные мелодии и авторские сочинения, созданные композиторами специально для народных инструментов, адаптированных к европейской традиции.

Но едва ли не самое сложное — переосмысление тембров самих народных инструментов. Как известно, в традиционной музыкальной культуре они связаны с определенной сферой образности, которая определяется общественными функциями, выполняемыми тем или иным инструментом в «естественной среде» своего исконного бытования.

Например, тембр лиры у белорусов был связан с ремеслом кочующих инвалидов-нищих, которые зарабатывали себе на жизнь тем, что пели песни религиозного, нравоучительно-бытового или исторического содержания, сопровождая себя на лире. Тембр дудки являлся носителем «пасторальности», ибо инструмент был связан с деятельностью пастухов. Звуки дуды и цимбал свидетельствовали о празднике, о жизнерадостном настроении, поскольку эти инструменты обычно звучали там, где люди веселились. Таким образом, для белорусского крестьянина достаточно сложно было представить, что цимбалы «запоют» жалобный лирический напев, а на дудке заиграют колыбельную или в неурочный час протрубит пастушеская труба.

В отличие от традиционной музыкальной культуры, где звучание инструментов связано с конкретным, локальным кругом образов, инструментальное академическое музыкальное искусство предполагает, что эмоционально-образное «амплуа» каждого инструмента будет достаточно широким, если не универсальным. Ведь в драматургии оркестрового или ансамблевого произведения тембр трактуется как мощное средство раскрытия художественной идеи, а иногда выступает даже как самостоятельный «персонаж» музыкально-драматургического действия. И хотя в общественном сознании многовековой музыкальной практикой закреплены представления об определенной образно-эмоциональной регламентированности тембров народных инструментов, о слиянии их с определенными сферами образности, в рамках народно-инструментальной культуры письменной традиции начинается постепенное, поэтапное переосмысление этих представлений. Под влиянием меняющихся общественно-художественных потребностей эти представления все более и более расширяются, иногда даже коренным

образом меняются, что доказывает их временный, исторически преходящий характер.

Точно так же менялось на протяжении нескольких столетий образно-эмоциональное «амплуа» всех музыкальных инструментов европейской академической культуры. Таким образом, постоянное исторически, социально и художественно обусловленное «переинтонирование» инструментальных тембров — закономерность общего характера, которая распространяется как на академическую европейскую музыкальную культуру вообще, так и на народно-инструментальную музыкальную культуру письменной традиции в частности.

Можно утверждать, что на всех уровнях народно-инструментальной культуры письменной традиции наблюдается коренное, сущностное переосмысление отдельных элементов фольклорной традиции. Следствием масштабного синтеза элементов фольклора и европейской академической традиции, становится рождение качественно иных художественных явлений. В результате возникают принципиально новые, нетривиальные формы музыкального искусства — от явлений самодеятельного инструментального творчества до суперсовременных элигарных образцов профессионального музыкального искусства XX в.

¹ Арзаманов Ф.К. вопросу о методике преподавания полифонии строгого письма на основе пентатонного лада // Вопросы методики преподавания музыкально-теоретических дисциплин: Сб.ст. — М., 1967. — С. 163.

² Там же. — С. 164.

³ Земцовский И. Фольклор и композитор: теоретические этюды о русской советской музыке. — Л.; М., 1978. — С. 46.

⁴ Гусев В. Фольклор и социалистическая культура (к проблеме современного фольклоризма) // Современность и фольклор: Ст. и материалы. — М., 1977. — С. 29.

⁵ Яскевич А. Становление белорусской художественной традиции. — Мн., 1984. — С. 183.

⁶ Чурко Ю. Белорусский хореографический фольклор. — Мн., 1990.