

Марина ДРОЖЖИНА

ТРАДИЦИОННЫЙ ИНСТРУМЕНТ КАК КОНЦЕПТ НАЦИОНАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ В КОМПОЗИТОРСКОМ ОПУСЕ

Аннотация

В статье представлена характеристика категории, способной отразить сущностные параметры присутствия традиционного инструмента в композиторских опусах представителей молодых национальных восточных школ. Она основана на отношении создателей композиторских опусов к традиционному инструменту как к некоему целостному персонифицированному рельефному объекту, за которым стоит его история, обусловившая сложившуюся в национальной традиции семантику. В результате композитор мыслит не тембром, а презентует тот или иной народный инструмент в качестве участника процесса становления формы.

Основываясь на сочинениях композитора Т. Шахиди и А. Латиф-заде, участников проекта американского виолончелиста Йо-Йо Ма «Великий Шелковый путь», автор делает вывод об отношении к традиционному инструменту как к концепту-образу традиционной культуры, имеющему выраженную семантику и опредмеченному в соответствии с ней в контексте академической музыки.

Ключевые слова: *традиционный инструмент, композиторский опус, концепт, тембр, проект «Великий Шелковый путь».*

Двадцатое столетие в композиторском творчестве отмечено довольно яркой тенденцией – включением традиционных инструментов в опусы академической музыки. Тенденция эта стала своего рода продолжением приемов звукоподражания народным инструментам, имитации фольклорных звучаний с целью создания национального

колорита. Вспомним, например, авторское указание Листа – «quasi cimbal» в Одиннадцатой рапсодии, арфу в роли русских гуслей, фортепианную пьесу Андре Жюливе «Принцесса острова Бали» с подражанием индонезийскому оркестру Гамелан, а также отмечаемое исследователями (см., например: [4]) подражание китайским народным инструментам в китайской фортепианной музыке. Б. Асафьев дает довольно точное определение данного приема как «отражённое интонирование народных инструментов» [2, с. 135]. Сами же традиционные инструменты (кроме ударных), до XX века практически не допускались в партитуры¹ (об этом более подробно см., например: [6]).

Однако обозначенная выше связь «отраженного интонирования» традиционного инструмента с его последующим внедрением в композиторский опус несколько отличается в творчестве представителей европейских и молодых национальных (восточных) школ. Безусловно, и в том, и в другом случае имеет место декларация опоры на национальную традицию, подчеркивание национальной характеристики образа или, напротив, специфики инациональной культуры и т. д. В то же время в европейских опусах вектор движения от «отраженного интонирования» направлен к передаче с помощью включения народного инструмента тембровых характеристик традиционного звучания, формирующих своеобразную интертекстуальность темброколорита. Под темброколоритом (вслед за М. М. Манафовой) мы подразумеваем некое «суммарное звучание фрагмента музыкальной ткани, синтезирующее факторы, воздействующие на звуковой "облик" произведения, такие как инструментальный состав, особенности артикуляции и звукоизвлечения», регистровые и фактурные решения и т. д. [9, с. 8]². Означенный колорит влечет за собой специфику становления темброформы (рассмотренной в трудах С. В. Пономарева и А. Г. Алябьевой) и формирования целостной темброакустической модели (понятие введено Л. А. Мнацаканян [10]).

В сочинениях представителей молодых неевропейских школ, наряду с подобным вектором, отчетливо просматривается обусловленное более тесными связями с традиционной музыкальной культурой, характерное для восточного менталитета отношение создателей композиторских опусов к традиционному инструменту. Он представлен как некий «целостный персонифицированный рельефный объект, за которым

¹ Так, Л. П. Иванова отмечает: «Даже в начале XX века, когда в развитии фольклоризма произошёл качественный переворот, ни И. Стравинский, ни М. де Фалья, ни Б. Барток “не решались допустить” народные инструменты в свои партитуры. Вспомним, Стравинский пишет “Балалайку” для фортепиано (“Пять лёгких пьес в 4 руки”), Фалья искусно подражает гитаре в симфонических “Ночах в садах Испании”, в фортепианной сюите “Четыре испанские пьесы”, в вокальном цикле “Семь испанских народных песен”» [7, с.].

² Попутно отметим, что в работе М. М. Манафовой, анализирующей принципы обогащения тембровой оркестровой палитры, не учитывается фактор включения традиционного инструмента и соответственно отсутствует указание на отмеченную нами интертекстуальность тембра.

стоит и его мифо-поэтический статус, мистическая история, обусловившие сложившуюся в национальной традиции семантику, и способность предопределять интонационно-ладовые закономерности традиционного искусства» [6, с. 64].

Особенно ярко подобное отношение проявляется к инструментам, сопровождающим эпический сказ, поскольку здесь они (по мнению Бориса Путилова) являются не только источником значимого звучания, но и наделены особым символическим содержанием [11, с. 102]. Наглядным примером символичности инструмента может стать его включение в религиозную концепцию (пример – тростниковая флейта-най у суфиев, где она воплощает собой символ человеческой души, устремленной к Богу). Не менее наглядно отношение к такому инструменту проявляется и в композиторских опусах – в тех случаях, когда он выступает своего рода проводником от древности в современность, демонстрируя связь поколений. Подобные символы «берут на себя функцию механизмов единства: осуществляя память культуры о себе, они не дают ей распасться на изолированные хронологические пласты» [8, с.12].

Так нередко используется хомус – разновидность варгана – в сочинениях якутских композиторов. Для народа Саха хомус – национально-художественный символ. Этот древний инструмент с сакральной историей впервые был включен в качестве солирующего инструмента в соревнование с симфоническим оркестром Н.С. Берестовым в «Импровизацию для хомуса с симфоническим оркестром» (1976) и в настоящее время нередко выполняет свою миссию в сочинениях З. Степанова, В. Ксенофонтова, Е. Неустроева, Н. Михеева и др.

К подобной трактовке инструмента можно отнести и Сонату для скрипки и саза (1980) Дж. Кулиева, в которой «выбор саза продиктован и конкретной художественной задачей, а именно желанием воплотить мир тюркской архаики» [1. с. 105]. При этом композитор осознает, что за каждым из этих инструментов стоят богатые многовековые традиции и в силу этого сохраняет присущие им опознавательные «знаки» [1. с. 105]. Думается, значимость подобных символов подчеркивается и многочисленными примерами исполнения партии традиционного инструмента самими авторами³.

Изложенное обусловило необходимость поиска некой категории, с помощью которой можно обозначить иерархическое соотношение инструмента как целостного феномена с его самой индивидуализированной звуковой характеристикой – тембром. И

³ Так, например, якутский композитор Николай Михеев сам исполняет партию хомуса в своих произведениях, таких как симфоническая этно-рок-фантазия «Таас хайа»/«Каменная гора», Фантазия для хомуса, фортепиано и струнного оркестра. Аналогично представляет саз азербайджанский композитор Дж. Кулиев, кеманчу – иранский К. Калхор.

далее – осознания его функции в условиях изначально чуждого музыкального контекста – произведения, созданного в традициях европейской многоголосной культуры. Ранее автором настоящей статьи процесс обозначенного поиска был детально рассмотрен (см.: [6]). В настоящей работе представлен его итог – найденная категория художественного концепта, детально разработанная в трудах лингвистов и культурологов. На этой основе выявлены примеры проявления традиционного инструмента как концепта в композиторских опусах. Под концептом вообще принято понимать «мысленное образование, которое замещает нам в процессе мысли определенное множество предметов одного и того же рода» [3, с. 269], «сгусток культуры в сознании человека, то, в виде чего культура входит в ментальный мир человека» [12, с. 43]. Но в контексте настоящей статьи крайне важно понимание концепта Алексеем Григорьевым, утверждавшим, что наиболее естественно и доступно пониманию его можно описать через сферу музыкального образа, который живет, пока звучит музыкальная фраза или произведение, или пока волевым усилием удерживается в памяти отзвучавшая музыка» [5, с. 69]. Структура концепта-образа, выявленная в концептологии, состоит из ядра (наиболее яркого и узнаваемого признака) и периферии. В нашем конкретном случае функцию ядра выполняет тембр.

Исходя из этого, традиционный инструмент воспринимается как концепт-образ национальной культуры, в котором тембр выделяется в качестве основной характеристики инструмента-образа. Тот самый сгусток культуры в сознании человека, опредмеченный в поле новой культурной традиции. В результате создается новая синтетическая темброакустическая модель, где композитор не мыслит тембром, а презентует тот или иной народный инструмент как почти антропоморфного участника процесса становления формы в его сложных взаимосвязях с другими элементами звуковой палитры.

Пожалуй, обнаружить наиболее четкие закономерности проявлений рассматриваемого концепта в области семантики и драматургии сочинений можно с помощью сопоставления аналитических процедур непосредственно с авторскими установками. В этом плане плодотворными были беседы с представителями таджикской композиторской школы, выпускниками Московской консерватории – российско-таджикским композитором Толибом Шахиди, ныне проживающим в США Алишером Латиф-заде и исполнителем таджикской традиционной классики Абдували Абдурашидовым⁴.

⁴ Автор настоящей статьи выражает искреннюю признательность Народному артисту Таджикистана, лауреату Гос. премии им. А. Рудаки, обладателю Золотой медали Союза композиторов Москвы Толибхону Зиядуллаевичу Шахиди, американско-российскому композитору и педагогу, обладателю статуса «Музыкант с

В контексте проблематики настоящей статьи следует выделить «Старинный маком» Т. Шахиди для танбура-сато и камерного оркестра. Необычность сочинения заключается в сохранении у солирующего инструмента исполнительского принципа устной профессиональной традиции – импровизационности в рамках канона. Сато – разновидность танбура (точнее, способа исполнения на танбуре – смычком) – чуть более поздний, чем плекторный вариант, но очень характерный для народов Таджикистана и Узбекистана. Композитора привлекла такая особенность инструмента, как возможность отражения высказывания живой человеческой души в сочетании с архетипичностью звуко-образа, обладающего мистической природой. Не менее важен социальный план – присутствие танбура-сато как в традиционной профессиональной музыке, так и в непрофессиональных жанрах, что делает его более распространенным и демократичным. А значит – универсальным концептом-образом традиционной культуры. Произведение создавалось для конкретного исполнителя – известного далеко за пределами Таджикистана Абдували Абдурашидова. Удивительно органичное сочетание солирующего старинного восточного инструмента, импровизирующего в ладу Ирок (раздел «Ироки Бухоро» из макома «Ирок»⁵) со строго фиксированным звучанием европейского камерного оркестра, создает эффект единства и, одновременно, расширения времени и пространства. Определенный концепт-образ инструмента в восприятии выступает олицетворением непреходящих ценностей культуры таджиков, включенной в контекст современной цивилизации.

В музыкальном мышлении другого композитора – Алишера Латиф-заде оперирование в русле охарактеризованного подхода наглядно сопряжено не с понятием тембра, а непосредственно с инструментом, поскольку собственно тембр, по его мнению, может быть представлен сочетанием нескольких инструментов или групп. При этом композитор не педалирует колористическую функцию самого инструмента. В своей «Музыкальной Летописи Великого эпоса "Манас"» (1999), он видит в качестве основных источников развития именно традиционные инструменты, чем подтверждает их соответствие концептам.

Особенность сочинения – участие киргизской фольклорной группы «Саамал», обеспечивающей звучание целого ряда фольклорных инструментов, по сути являющейся участником своеобразного музыкального действия. По образному высказыванию

выдающимися способностями» (США) Алишеру Джураевичу Латиф-заде и исполнителю традиционной классической музыки, Народному артисту Таджикистана, основателю таджикской Академии Макома Абдували Абдумаджидовичу Абдурашидову за возможность обсуждения и поддержку предлагаемой в настоящей статье теоретической концепции.

⁵ В ранних фиксациях цикла «Шашмаком» этот раздел был включён в маком «Бузург».

композитора, она — «тело всего сочинения, на которое как одежда возлагается камерный оркестр», но и внутри собирательного концепта-образа традиционной культуры присутствует своя иерархия.

Интересно, что темир-комуз⁶ здесь исполняет только попевки из трех звуков. Именно те краткие попевки, которые в традиционной музыке киргизов представлены как «тема беспокойства» или «тема смерти Манаса» и исполняются только на данном инструменте. И композитор, по его словам, «к этим пуговицам начинает пришивать тулуп».

Вспомним, что темир-комуз – киргизское название варгана. И не случайно инструмент, с его космическим звучанием стал центральным элементом, о котором так образно высказался автор музыки. Ряд других народных мелодий также поручены инструментам, закрепленным за ними в фольклорной традиции. Рассмотренное сочинение в определенной степени способствовало формированию в творчестве композитора принципов своеобразного «инструментального действия» с участием традиционных и академических инструментов.

Однако обозначенные принципы можно обнаружить не только в данном сочинении А. Латиф-заде. Они рельефно представлены и в опусах, созданных им и другими авторами в контексте проекта «Великий Шелковый путь» американского виолончелиста китайского происхождения Йо-Йо Ма, что обусловлено самой концепцией проекта — показать, как Восток и Запад объединяются звуками, если исполнители из разных стран вместе идут по Шелковому пути музыки⁷. Именно здесь традиционные инструменты выступают в качестве концепта той или иной культуры, способствуя воплощению идей проекта. Такова композиция «Бирюзовая ночь в Нейшапуре» иранца Кайхана Калхора, где в сопровождении ансамбля академических струнных инструментов, выступают кеманча (струнный смычковый инструмент), «сантур» (струнный ударный инструмент, род цимбал) и «най» (бамбуковая флейта). Среди них также сочинения: таджикских композиторов Т. Шахиди (септет «Танцевальные грёзы Шелкового пути» для танбура-сато, ансамбля струнных, флейты и ф-но (2000)) и А. Латиф-заде («Китоби Дарвеш» (2003) в шести частях для соза, карная, сурная, саксофона (сопрано, тенора), рояля, синтезатора, гитары (акустической, электрической), ударника, скрипки, виолончели и магнитной ленты, его же «Таджикско-персидские узоры» (2002) для струнного квартета и народных инструментов);

⁶ Темир-комуз – киргизское название варгана.

⁷ В 1998 году Йо-Йо Ма создал ансамбль из музыкантов разных национальностей, для которого пишут музыку композиторы из разных стран. Их репертуар сознательно ориентирован на демонстрацию взаимодействия культур. И это взаимодействие явлено через включение традиционных инструментов в композиторские опусы.

азербайджанских мастеров Франгиз Али-Заде (Септет «Дервиш» (2000), в котором представлены европейские струнно-смычковые — виолончель (соло), скрипка, альт; плектронный — канун; духовые — ней/тутек, ударный — гоша-нагара)⁸ и Джаваншира Кулиева («Караван» для флейты, саза и виолончели,), а также ряд опусов других участников проекта, ориентированных на реализацию данной концепции.

В большинстве из них сформировались принципы своеобразного «инструментального действия» с участием традиционных и академических инструментов, где музыканты являются не только исполнителями, но и (условно) артистами, презентующими свою культуру через инструмент. Это акцентирует индивидуальность инструментов, формирует восприятие в качестве концепта, что становится возможным в результате подчеркивания их солирующей функции через вплетение в основу из европейских академических инструментов, или (что происходит несколько реже) формирования равноправного диалога.

Примером подобного диалога может служить септет Т. Шахиди «Танцевальные грёзы Шелкового пути» (2000). Аналогично «Старинному макому», сочинение создавалось для танбура-сато, и предназначалось для исполнения Абдували Абдурашидовым с ансамблем европейских инструментов. Соответственно и выбор традиционного инструмента был мотивирован теми же соображениями. Однако принцип реализации взаимодействия культур здесь иной. Концепт-образ инструмента реализован преимущественно не в монологическом, а в диалогическом варианте. По словам солиста, в условиях четко зафиксированной партии большую роль играют закономерности ансамблевого музицирования (соблюдение баланса динамики и тембра), где диалог Востока и Запада (особенно явный в переключке ансамбля струнных и такого же струнно-смычкового танбура-сато) осуществлен на паритетных началах, с некоторым перевесом восточного компонента за счет характерной остиной ритмики фортепиано, фактически выполняющего функцию ударного инструмента.

А. Латиф-заде, как отмечалось выше, принял участие в проекте с двумя сочинениями. В контексте настоящей статьи важно обозначить позицию композитора в одном из них. В «Китоби Дарвеш» поставлена задача не синтеза, но сплетения тембров разнонациональных инструментов, сохраняющих свою индивидуальность и семантику.

⁸ По мнению З. А. Ахундовой-Дадашзаде «подключение певца-ханенде, читающего нараспев газель Насими в соответствии с арузным ритмом размера рамаль, придает звучанию септета особый колорит. Индивидуализация каждой партии, каждого голоса ансамбля приводит к возникновению неожиданных ритмических, тембровых комбинаций, порождая своеобразную “мугамно окрашенную сонорность” (термин Р. Фархадова) музыкальной ткани» [1, с. 105].

Подобно «Музыкальной Летописи Великого эпоса "Манас"» – это «инструментально-театральное действо», где музыканты выступают не только в качестве исполнителей, но и как артисты. Подобное решение подчеркивает индивидуальность и персонифицированность традиционного инструмента, способствует его восприятию в качестве концепта.

В изначальную канву европейских академических инструментов композитор постепенно вплетает традиционные, демонстрируя их иерархию, обусловленную семантикой. Так, тембрально-красочные возможности струнного соза (в традиции – участника всевозможных «воспеваний» или исторических песен) использованы во всех частях, кроме первой. Здесь он и выступает автором-повествователем.

Духовые най, кошнай (традиционные инструменты лирики, грусти) в основном участвуют в создании мелодизированных лирических контрапунктов. Сурнай – духовой «громкий» инструмент для праздничных и танцевальных шествий, а карнай — для фанфарного воззвания, призыва. Он звучит в начале и в конце сочинения. Таким образом, мы обнаруживаем соблюдение семантики, закрепленной в традиционной музыке.

Завершая изложение, необходимо подчеркнуть: представленные наблюдения базируются на многолетнем изучении творчества представителей неевропейских молодых национальных композиторских школ. При этом импульсом к формированию предложенного подхода послужили беседы с авторами и сочинения, включенные в проект Йо-Йо Ма. Именно в данном проекте рассматриваемая роль традиционного инструмента представлена максимально рельефно и наглядно.

Таким образом, в творчестве композиторов Востока мы нередко обнаруживаем отношение к традиционному инструменту не просто как к элементу темброформы, обогащающему, расцвечивающему последнюю, но как к концепту-образу традиционной культуры, имеющему выраженную семантику и опредмеченному в соответствии с ней в контексте академической музыки.

ЛИТЕРАТУРА

1. Ахундова-Дадашзаде З.А. Тембровые поиски в творчестве современных азербайджанских композиторов (к вопросу применения народного инструментария) // Музыка. Искусство, наука, практика. – №2. – 2018. – С. 101-111.
2. Асафьев Б. О народной музыке. – Л.: Музыка, 1987. – 249 с.
3. Аскольдов С. А. Концепт и слово // Русская словесность. От теории словесности к структуре текста: Антология. – М.: Academia, 1997. – С. 267-279.

4. Ван Ин. Претворение национальных традиций в фортепианной музыке китайских композиторов XX-XXI веков: Дис. ... канд. искусствоведения. – СПб., 2009. – 210 с.
5. Григорьев А. А. Культурологический смысл концепта: Дис. ... канд. филос. наук. – М., 2003. – 175 с.
6. Дрожжина М. Н. О роли традиционных инструментов в опусах представителей молодых национальных композиторских школ // Вестник музыкальной науки. - № 4. – 2017. – С. 63-69.
7. Иванова Л. П. Фольклоризм в русской музыке XX века. – Астрахань: Изд-во АГТУ, 2004. – 223 с.
8. Лотман Ю. М. Символ в системе культуры // Учёные записки Тартуского университета. Труды по знаковым системам 21. – Вып. 754. – Тарту, 1987. – С. 10-21.
9. Манафова М. М. Темброколористические свойства оркестровой ткани в музыке второй половины XX века (на примере творчества Э. Денисова): Автореф дис. ... канд. искусствоведения. – СПб., 2011. – 23 с.
10. Мнацаканян Л. А. Темброакустическая модель как инструмент исследования фольклора и композиторского творчества: Дис. ... канд. искусствоведения. – Ростов н / Д, 2014. – 236 с.
11. Путилов Б. Эпическое сказительство. Типология и этническая специфика. – М.: Вост. лит. РАН, 1997. – 276 с.
12. Степанов Ю. С. Константы: Словарь русской культуры. – 3-е изд. – М.: Акад. проект, 2004. – 992 с.