

Виолетта ЮНУСОВА

ТРАДИЦИОННЫЙ МУЗЫКАЛЬНЫЙ ИНСТРУМЕНТ В ДИАЛОГЕ ВОСТОКА И ЗАПАДА

В статье впервые рассматривается роль традиционного инструмента (аутентичного, модернизированного, в составе оркестров) в культурном диалоге Востока и Запада. Подчеркнута роль традиционных инструментов как символов национальной культуры, хранителей традиции. Показана роль традиционных инструментов в период освоения музыки европейской традиции, когда были созданы оркестры народных инструментов, происходила модернизация инструментария. В настоящее время в произведениях современных композиторов проявляется тенденция к возврату аутентичного звучания, что даёт интересные результаты в синтезе с композиторскими техниками XX-XXI веков. В статье представлены научные направления, в которых изучаются традиционные музыкальные инструменты, в том числе, в контексте диалога Востока и Запада.

Ключевые слова: *традиционный музыкальный инструмент, диалог Востока и Запада, этно инструментоведение, Санкт-Петербургская школа музыкального востоковедения, системно-этнофонический метод, научный диалог, возврат к аутентичному звучанию, органические инструменты, Тань Дунь.*

Annotation

The name of the article: Traditional musical instrument in East-West dialogue

For the first time, the article examines the role of a traditional instrument (authentic, modernized, as part of orchestras) in the cultural dialogue of the East and West. The role of traditional instruments as symbols of national culture, guardians of tradition is emphasized. The role of traditional instruments during the period of mastering the music of the European tradition, when orchestras of folk instruments were created, the instrumentation was modernized, was

shown. Currently, the works of modern composers show a tendency to return authentic sound, which gives interesting results in synthesis with composer techniques of the XX-XXI centuries. The article presents scientific directions in which traditional musical instruments are studied, including in the context of dialogue between the East and the West.

Key words: traditional musical instrument, dialogue of East and West, ethno-instrumental studies, St. Petersburg school of musical oriental studies, system-ethnophonic method, scientific dialogue, return to authentic sound, organic instruments, Tan Dun.

Традиционный музыкальный инструмент не только представляет определённую культуру, но и выполняет в ней ряд важных функций: выступает как символ национальной культуры, хранитель традиции. Многие из них представляют также художественную ценность как артефакты материальной культуры. В этой связи известный российский этноинструментовед И.В. Мациевский отмечает возможность исследования традиционных музыкальных инструментов «как явления материальной культуры, как определённые исторические, социальные, национальной атрибуции, как акустические системы» [Мациевский И., 1987, с.15]. Все названные аспекты так или иначе проявляют себя в рассматриваемом диалоге Востока и Запада.

Процесс межкультурного диалога можно охарактеризовать как многовекторный. Первый уровень диалога возник на стадии освоения музыки европейской традиции и создания собственной академической национальной музыки. В этот период обращение к национальным и европейским инструментам стало характерным для многих культур Азии.

Так в области оркестровой музыки на ранних этапах можно отметить организацию военно-духовых оркестров, через деятельность которых шло приобщение к европейской музыке и новым для этой культуры звуковым идеалам (термин Ф. Бозе). Тувинский исследователь Е.К. Карелина, в частности, отмечает появление такого оркестра в Туве в 1919 году, т.е. диалог был начат до вступления Тувы в СССР в 1944 году; описывает театральный оркестр тувинских инструментов, включивший ряд инструментов ламаистского культа, как базу для создания впоследствии оркестра национальных инструментов [Карелина Е., 2009, с.183-191]. Она также выявляет в 1960-80-е годы промежуточный вид небольших оркестров, состоявших из русских и тувинских инструментов: «гитар, балалаек, домр, изредка с добавлением каких-либо местных струнно-смычковых (игилов, бызанчы), струнно-щипковых (чадаганов, чанзы, дошпулулов)», что воспринималось «в контексте эпохи как нечто само собой разумеющееся» [Карелина Е., 2009, с. 249]. В данном случае Запад был представлен русской культурой, что было

характерно для определённого этапа развития многих культур так называемого Советского Востока.

Подобный тип смешанного оркестра в конце первой четверти прошлого столетия появился в Египте — это *фирка*. Он включал струнную группу симфонического оркестра с добавлением египетских инструментов: уда, нага, кануна и ударных. Этот оркестр, играющий по нотам (но с включением небольших соло в устной традиции) возник как раз в рамках диалога Востока и Запада и обслуживал прежде всего радио, молодой египетский кинематограф, а также сопровождал выступления знаменитых певцов. Претерпев некоторые трансформации (добавление инструментов, разные варианты состава по количеству музыкантов и репертуару), он продолжает существовать в наши дни во многих арабских странах [Wright O., 2001, p.1863], оказавшись востребованным уже в течение целого столетия.

Некоторые оркестры народных инструментов были созданы по образцу симфонического оркестра. Китайский исследователь Янь Цзянань приводит показательный пример организации китайского оркестра народных инструментов. Первые шаги в этом направлении делались в начале прошлого столетия в Шанхайском обществе «Датун», которое ставило перед собой задачу не просто «изучения китайской и западной музыки в неразрывном единстве», но поиск способов преобразования китайской музыки в целях взаимообогащения культур [Янь Цзянань, 2020, с.122-123]. То есть уже на раннем этапе формирования оркестра народных инструментов (полный состав определился к середине 1940-х) в качестве основы присутствовал диалог культур Востока и Запада. Своеобразие китайского оркестра заключается в сохранении ряда аутентичных инструментов и их сочетании с модернизированными, что придает своеобразие звучанию этого оркестра и до сих пор вызывает споры в научной среде [Янь Цзянань, 2020, с.132-133].

В культурах Азии возникает также и своеобразный внутрикультурный диалог между симфоническими и оркестрами национальных инструментов. Интересным примером стало своеобразное соревнование симфонического и оркестра народных инструментов Казахской национальной консерватории им. Курмангазы, состоявшееся в декабре 2012 года в Большом зале Московской государственной консерватории. Оркестры поочередно исполняли как западный, так и национальный репертуар. Мне довелось побывать на этом «поединке», победителем которого публика единодушно признала оркестр народных инструментов (дирижировал Арман Жудебаев). Казахский исследователь В.Е. Недлина назвала этот концерт «Дуэлью без проигравших» [Недлина В., 2012, с.4].

В столицах ряда европейских государств постоянно функционируют традиционные восточные оркестры. В них играют местные музыканты и любители, а также приглашаются музыканты из стран происхождения этих оркестров. К примеру, индонезийский оркестр гамелан уже давно работают в Париже и Москве.

Можно привести и другие примеры, связанные с формированием оркестров народных инструментов, однако коснёмся не менее важной, связанной с этим проблемой модернизации и модификации традиционного инструментария, что было необходимо для оркестрового исполнительства и продолжения культурного диалога. Проблема изменения строя при сохранении тембрового своеобразия была очень важной, поскольку тембровые характеристики инструментов имеют прямое отношение к звуковому идеалу культуры. Этот процесс, протекавший во многих странах Азии и севера Африки, имел как положительные, так и отрицательные последствия. К положительным можно отнести вхождение национального инструментария в академическую среду, расширение жанрового состава национальной культуры, а также облегчение диалога с Западом. К отрицательным постепенное «вымывание» аутентичных инструментов из культурного пространства, что привело к исчезновению некоторых традиций

Традиционный инструмент, наряду с модифицированными, в наши дни становится активным участником диалога Востока и Запада. К примеру, архаические пласты художественной культуры, востребованы в наши дни не только в рамках национальной традиции, но и в межкультурном пространстве. Инструментальная музыка, не связанная с текстом, значительно легче воспринимается за пределами ареала своего бытования и часто включается в различного рода международные мероприятия: фестивали, концертные программы, звучит в Интернете и по телевидению, тиражируется на CD, DVD и других носителях. Торговый центр в Москве около ДК им. С.П. Горбунова, известный в народе под названием «Горбушка», заполнен тысячами дисков с музыкой всех регионов мира. Успешная многолетняя работа этого рынка показывает постоянный интерес к этому сектору. Среди моих знакомых, не связанных профессионально с музыкой, немало любителей индийской раги, японской музыки гагаку, арабского макама. Многие из них охотно посещают этнические концерты восточной музыки и этнографические выставки на различных площадках Москвы.

Определённую роль в диалоге Востока и Запада играют музейные коллекции музыкальных инструментов. Они, как правило, содержат записи звучания экспонатов, видеозаписи, что даёт возможность посетителям получить достоверную информацию о музыкальном инструменте. В России крупные коллекции музыкальных инструментов

находятся в Музее музыкальной культуры имени Глинки в Москве, Юсуповском дворце и в Музее антропологии и этнографии имени Петра Великого РАН в Санкт-Петербурге. Учёные из России стран Азии не просто изучают эти коллекции, но и помогают в их реконструкции и озвучивании.

Постоянный научный диалог Востока и Запада проводится на таких международных площадках как Международный совет по традиционной музыке (ICTM) ассоциированном с ЮНЕСКО, и в Международном обществе поиска музыкальной информации (International Society for Music Information Retrieval– ISMIR), где также осуществляются совместные работы по изучению музыки Востока, в том числе, компьютерные исследования.

В России такой диалог постоянно происходил в течение многих лет в секторе фольклора, а затем в секторе инструментоведения Российского института истории искусств (РИИ, СПб), в стенах которого защищаются диссертации как по инструментальной музыке и культуре Европы, так и разных регионов Востока. В частности, за последние 40 лет здесь были защищены диссертации по казахской, киргизкой, узбекской, таджикской, азербайджанской, палестинской, башкирской, татарской, уйгурской инструментальной музыке. В процессе научной работы происходил уникальный обмен опытом исследователей восточной и западной музыки, поиск методов и подходов, наиболее адекватно отражающих музыкальный материал: инструменты и исполняемую на них музыку. Здесь сформировалась российская инструментоведческая школа и на её основе Санкт-Петербургская школа музыкального востоковедения под руководством известного российского учёного Игоря Владимировича Мациевского [Юнусова В., 2011, с. 94-100]. Представители этой школы, к которым относится и автор, всегда рассматривают судьбу традиционного музыкального инструмента в тесной связи с музыкой, которая на нём исполняется, личностями музыкантов (эта триада лежит в основе системно-этнофонического метода исследования И.В. Мациевского [Мациевский И., 2007, с. 34-35] и общекультурными процессами.

Интерес к традиционному инструменту в плане диалога Востока и Запада можно отметить и в произведениях современных композиторов: всё больше проявляется тенденция к возврату аутентичного звучания традиционных инструментов, что даёт интересные результаты в синтезе с композиторскими техниками XX-XXI веков.

На мой взгляд, традиционный инструмент стал вызывать больший интерес у современных композиторов, что связано с расширением самого понятия звука, как материала музыки. Можно привести в пример интерес к *гамелану* целого ряда западных композиторов, начиная от Дебюсси, заканчивая Хосе Евангелиста. В западном

послевоенном авангарде (второй волны) и творчестве Дж. Кейджа развивается направление, определяемое как *органическая музыка*. В Китае его ярким представителем становится Тань Дунь, показавший генетические корни этого явления в своей культуре, древних религиозно-философских учениях: даосизме и буддизме. Произведения Тань Дуня с использованием органических инструментов (в частности, водных, каменных) в свою очередь послужили источником вдохновения для пьесы «Ветер перемен» («Wind of change», 2013) Т. М. Миллера (на этот пример автору указала исследователь С. Петрунина). Композитор подчёркивает важность для своей работы техник инновационного использования ударных инструментов и тонких тембровых характеристик, которыми пользуется Тань Дунь, что, по его мнению, развивает монофонические техники [Miller T., 2013, p. 9-10]. Естественно, что Миллер обратился к творчеству китайского композитора, поскольку именно на Востоке веками культивировалась горизонтальная ориентация музыкальной фактуры и пространства и были выработаны тончайшие интонационно-тембровые техники, которые находят применение в современной академической музыке как Востока, так и Запада.

Таким образом, традиционный инструмент, как своеобразный концентрат национальной культуры, получает новое внимание в рамках диалога культур Востока и Запада. Этот диалог не теряет своей актуальности в контексте взаимодействия культур мира, он по-прежнему остаётся в центре таких взаимодействий.

Литература

Miller T. M. Winds of change. Thesis for degree master on music. Greensboro, 2013. 55 p.

Wright O. Arab music: Ensembles and instrumental music//New Grove' Dictionary of Music and Musicians. [In 29 vol.] / Ed. by Stanley Sadie. - 2. ed. - London: Grove. 2001. Vol.1. P.1863.

Карелина Е.К. История тувинской музыки от падения династии Цин и до наших дней: исследование. М.: Изд-во «Композитор», 2009. 552 с.

Мацевский И.В. Основные проблемы и аспекты изучения народных музыкальных инструментов и инструментальной музыки//Национальные музыкальные инструменты и инструментальная музыка. Сборник статей и материалов в двух частях/ ред.- сост. - И.В. Мацевский. Часть первая. М.: Советский композитор, 1987. С.6-38.

Мацевский И.В. Народная инструментальная музыка как феномен культуры. Алматы: Дайк-Пресс, 2007.520 с.

Недлина В.Е. Дуэль без проигравших// *Российский музыкант*. 2012. № 9 (1302). С. 4.

Юнусова В.Н. Восточный контекст концепции инструментализма И. Мацевского (слово об Учителе)// *Контонация: перспективы музыкального искусства и науки о музыке:*

Материалы Международного инструментоведческого конгресса (Санкт-Петербург, 5-7 декабря 2011г.)/ Российский институт истории искусств. гл. ред. А.А. Тимошенко. СПб.: Астерион, 2011. С.94-100.

Янь Цзянань. Национальные традиции в творчестве китайского композитора Сюй Чанцзюня. Дисс. канд. иск. М., 2021. 203 с.