

## ТРАДИЦИОННАЯ МУЗЫКА: ПОНЯТИЕ, СМЫСЛ, СУДЬБА

Что такое традиционная музыка сегодня? Вопрос отнюдь не риторический. Он предполагает остороту, дискуссионность и неоднозначность, а также, по меньшей мере, два направления в осмыслении. Первое – это сугубо научные, теоретические проблемы, связанные с традиционной музыкой. Прежде всего, это определение ее понятийного статуса, который связан с социологическими параметрами и, в конечном счете, выводит на актуальную культурологическую проблематику. К числу теоретических относятся также вопросы специфики монодийного мышления и языка традиционной музыки. Кроме того, существуют эстетические свойства традиционной музыки – устность, традиционность, вариантность и пр. – отличающие ее от европейской профессиональной музыки.

Второе – насущные вопросы бытования, жизни традиционного искусства в урбанизированном обществе, его возрождение/реконструкция, сохранение/модернизация, его развитие и судьба в условиях глобализации. И в том, и в другом блоке вопросов центральным является вопрос смысла, сущности, содержания традиционной музыки, то есть мы вновь встаем перед вопросом, что такое традиционная музыка сегодня.

Попробуем хотя бы эскизно наметить решение обозначенных проблем. Традиционная музыка в аспекте практическом, жизненном, в плане бытования содержит в себе нечто такое, что феноменологически отличает ее от искусства

письменной традиции. Отсутствие письменно-го текста переводит ее бытийный статус в другую плоскость – живое звучание или исполнительство, как единственную возможную в традиционной культуре реализацию творчества. Исполнительство выступает здесь не в роли интерпретации или прочтения письменного текста, а как традиция.

Традиция – явление целостное. Ее целостность безусловно заключена в преемственности, то есть передаче всего ее содержания от учителя к ученику и от них – публике. Традиция – явление системное. Она структурирована как саморазвивающаяся система, имеющая, кроме того, неповторимую, самобытную исполнительскую форму. С этой точки зрения к подлинной традиции никак нельзя отнести, к примеру, народную песню, выполненную в обработке певцом другого профессионального музыкального стиля. Смысловое содержание традиции передается только в той, а не иной музыкально-звуковой форме. Другими словами, между содержанием произведения и музыкально-звуковой формой (включающей так называемый “этнический звукоидеал” – Ф.Бозе) имеются тонкие, но чрезвычайно прочные связи, при разрушении смысл которых неизбежно улетучивается, или уступает место другому.

В структуре традиции можно выделить как минимум два важнейших момента. Это исполнительско-звуковая форма традиции, включающая

в себя не только специфическую постановку голоса, но и строй инструмента, особые приемы извлечения звука (инструментальные штрихи, вокальные приемы). Нет нужды объяснять, что эта сторона не может быть освоена с помощью письменности. В том случае, если целостность традиции (учитель-ученик-публика) практически разрушена, восстановить или реконструировать традицию возможно при помощи аудиозаписи носителей традиции.

Второй важнейший момент, не уступающий по значимости первому, — наличие творческих порождающих механизмов традиции, которые предполагают не только точное воспроизведение известного, но и появление нового (сочинение) и развитие. Именно это является актуальной проблемой восстановления традиции. В самом общем представлении традиционная музыка включает в себя два основных компонента — фольклор (обрядовый и бытовой) и профессиональное искусство устной традиции. Что касается фольклора, то при всей очевидной традиционности, его обрядовая и бытовая функциональность, прикладной характер исключают его преподнесение и культтивирование в качестве концертного искусства. Профессиональное искусство устной традиции отличается от обрядовых и бытовых фольклорных жанров именно своей преподносимостью, предназначенностю для эстетического созерцания, своей социальной и культурной выделенностью. Неудивительно, что проблематика научного изучения традиционной музыки стихийно сформировалась именно вокруг профессионального искусства устной традиции.

Музыковедческий интерес к явлению профессионализма устной традиции, наблюдающийся на протяжении последних двадцати пяти—тридцати лет, породил устойчивую традицию его обсуждения на самых разных уровнях, в том числе и на международном. Этот интерес был во-многом обусловлен теми кардинальными изменениями, которые произошли в современной музыкальной культуре, включающей ныне новые музыкально-творческие виды (джаз, эстраду, рок-музыку и пр.), множество несуществовавших ранее форм народного творчества, музыкальные традиции восточных культур. Соответственно изменилась и культурно-историческая оценка роли, места и значения тех или иных явлений искусства в жизни общества. По существу, даже появление самого определения «профессионализм устной традиции» демонстрирует определенный этап эволюции культурно-исторической концепции, сформировавшейся на основе европейской музыкальной

культуры, где понятия профессионализм и устная традиция были разведены и связаны с популярно противоположными явлениями — письменной композиторской музыкой и фольклором.

В самом общем плане эволюция культурно-исторической концепции была направлена от трактовки профессионализма устной традиции, отождествлявшей его с фольклором, к обоснованию типологической общности профессионализма письменной и устной традиции.

В этом смысле показательным является исследование Н.Г. Шахназаровой «Музыка Востока и музыка Запада (Типы музыкального профессионализма)», аргументирующее принципиальную возможность сопоставления двух типов профессионализма — устной и письменной традиции — по их месту в культуре и концептуальности, т.е. способности в концентрированном виде представить особенности музыкально-эстетического обобщения действительности.

Рассматривая типы музыкального профессионализма, Шахназарова обращается к культуре Европы последних трех веков и преимущественно к среднеазиатским и азербайджанским устно-профессиональным традициям.

Пафос утверждения эстетического совершенства и самоценности устно-профессионального искусства Востока, который в какой-то мере стимулировал его изучение с культурно-исторической точки зрения, был, пожалуй, исчерпан на Международном музыковедческом симпозиуме 1987 года в Самарканде, где эти вопросы уже не обсуждались, перейдя в разряд официально признанных.

Между тем, проблема профессионализма устной традиции продолжает оставаться одной из самых сложных и неизученных, и прежде всего потому, что неопределенными оказываются границы применения понятия.

Как правило, профессионализм устной традиции связывается с искусством макомата (мугама, раги, нубы и т.д.), распространенных в регионе Ближнего и Среднего Востока. Для него, как известно, характерны циклические формы, основанные на определенных ладовых системах, особая роль исполнительства при отсутствии авторского композиторского начала и ряд других признаков, не свойственных устно-профессиональным традициям народов, оказавшихся вне непосредственного влияния форм арабо-мусульманской культуры (о влиянии ислама мы здесь не говорим, оно весьма значительно) — киргизского, казахского, туркменского, каракалпакского и др. Именно господство форм арабо-мусульманской культуры на определенном историчес-

ком этапе способствовало появлению и распространению межнациональных систем макомата.

Часто понятия профессиональная музыка устной традиции и макомат употребляются как синонимические. Характеризуя конкретное явление, Ф.Кароматов справедливо пишет: «Профессиональная музыка устной традиции... сформировалась в условиях городского народно-профессионального музенирования и отличалась в прошлом сравнительной узостью распространения даже в пределах одной страны». Эта характеристика не может быть отнесена к устно-профессиональным традициям кочевых народов, в связи с которыми хорошо известны факты широкого демократического бытования их в обществе.

Недостаточно четким представляется и историческое, стадиальное содержание профессионализма устной традиции. Подход к проблеме профессионализма как проблеме историко-типологической был заявлен в выступлении А.Мухамбетовой на Первом Самаркандском симпозиуме. К сожалению, в дальнейшем это начинание не было продолжено и развито.

Понимание профессионализма как застывшей, вневременной данности, неспособной к развитию, неизменной, не позволяет использовать эту категорию в анализе стадиально-различных культур, исторических напластований традиций и их взаимодействий между собой.

Подытоживая сказанное, нужно заметить, что понимание профессионализма только как атрибута европейской музыки письменной традиции последних трех веков уступило место его более широкой трактовке, в результате чего утвердился термин «профессионализм устной традиции». Это понятие в свою очередь стало увязываться преимущественно с одной конкретно-исторической формой профессионализма устной традиции — макоматом. В таком виде оно, разумеется, не может быть отнесено к тем устно-профессиональным традициям, которые в систему макомата не входят.

На наш взгляд, изучение профессионализма устной традиции, как культурно-исторического явления, требует установления критериев, абстрагирующихся от конкретного музыкально-стилевого и музыкально-эстетического содержания и пригодных для рассмотрения его в различных культурах. Таковыми являются социологические закономерности профессионализма.

Разведение в разные стороны искусствоведческой и социологической сторон профессионализма, притом, что в действительности их взаимообусловленность диалектически сложна, — является методологической необходимостью.

Искусствоведческое понимание профессионального искусства и его социологический смысл образуют пару пересекающихся, но не полностью совпадающих понятий. Вряд ли целесообразно нагружать понятие профессионализма, который, безусловно, является социальной категорией, связанной с разделением труда, искусствоведческими определениями, присутствующими, как известно, вfigуральном, переносном употреблении слова (профессионализм как синоним высокого мастерства).

Профессионализм искусства является социальным закреплением специализации, стихийно возникающей в культуре. Когда, на каком историческом этапе и при каких условиях общество выделяет ту или иную группу людей как профессионалов — вопрос, на который ответить определенно чрезвычайно сложно. Как можно судить по доступным источникам, профессионализм появляется в связи с разложением первобытно-общинного строя и связан с общественным разделением труда. Он обозначает, прежде всего, социокультурную выделенность в обществе особой категории людей и особой области творчества, существующей благодаря двум институтам — специальным формам бытования искусства (и связанного с ними определенного, призванного в обществе статуса профессионального музыканта) и системе подготовки профессиональных кадров. Это, так сказать, социологическая сетка координат профессионального искусства.

Соотношение искусствоведческого и социологического в проблеме профессионального искусства далеко неоднозначно. Социологические параметры не имеют прямого, непосредственного отношения к содержательной стороне искусства, к системе музыкально-выразительных средств. Между ними существует промежуточное звено — конкретно-исторические социокультурные институты, содержание которых опосредуется в творчестве.

В целом профессионализм определяет высокий уровень мастерства, это предполагается его социальной природой. Самая же художественная специфика традиции, система ее музыкально-выразительных средств представляет собой достаточно автономное, самостоятельное образование. Именно поэтому возможно в течение какого-то времени существование традиции (как правило, на протяжении жизни одного-двух поколений музыкантов), потерявшей в силу разных причин профессиональный статус. Она функционирует как любительское творчество в жанрах и формах профессионального, но с факультативным уровнем мастерства. В этих случаях станов-

вится очевидной несводимость социологических критериев к искусствоведческим.

Социологические закономерности профессионального искусства имеют существенное значение именно в плане его функционирования. Профессионализм как социальная основа деятельности оказывает стабилизирующее действие на традицию, «охраняет» ее границы, отстаивает ее художественные завоевания, в конечном счете, способствует стилевой чистоте традиции.

Утрата профессиональным искусством социальной основы и, соответственно, форм бытования или системы подготовки музыкантов закономерно приводит к деградации, а затем и к исчезновению его.

Изучение социальной сущности профессионального искусства и его конкретно-исторических форм дает возможность анализа морфологии культуры, ее различных традиций, знание настоящего и понимание перспективы будущего.

В современной казахской культуре народно-профессиональные песенные традиции сохранились в разной степени. Подлинный очаг традиции аркинской классической школы пения, насчитывающей десятки замечательных имен в прошлом, в настоящее время переместился в консерваторию, поскольку в самой Арке он подвергся диффузии уже в 60х-70х годах 20 века. Определенное (в каком-то смысле противоречивое) значение имело открытие в Эстрадной студии отделения народного пения, где до конца 70х годов преподавали Народные артисты Казахстана Гарифулла Курмангалиев и Жусупбек Елебеков. С одной стороны, чрезвычайно важно было таким образом “установить” традицию народно-профессионального пения. С другой стороны, негативно повлияло на сохранение чистоты стиля эстрадное преподнесение народно-профессиональных песен. Кроме того, в студии параллельно классу по специальности (где и преподавали

великие мастера) велась вокальная (европейская) постановка голоса. В результате такой порочной практики самый хрупкий музыкальный инструмент – человеческий голос был подвергнут жестокому испытанию, которое не все певцы выдержали.

Существуют более сохранившиеся народно-профессиональные песенные стили. Например, южно-казахстанское (Асет Найманбаев, Данеш Ракишев) ответвление аркинской традиции. Западно-казахстанский песенный стиль, состоящий из трех субрегиональных традиций – уральской, атырауской, мангистауской – в настоящее время на грани разрушения. И здесь тоже не последнюю роль сыграла практика эстрадного преподнесения этого уникального по сложности и содержательности стиля. Если в отношении аркинского песенного стиля были предприняты серьезные музыковедческие усилия по изучению и сохранению традиции, то западно-казахстанский песенный стиль до сих пор не стал предметом углубленного исследования. Отсутствие специальных исследований и не начавшийся еще процесс самоосознания традиции не внушают оптимизма в связи с судьбой западно-казахстанского стиля.

Теоретические аспекты традиционного исполнительства еще предстоит разработать. Их особенностью является тесная связь с практическими проблемами функционирования традиционной музыки. Практические вопросы исполнительства – сохранение и культтивация исполнительского стиля во всем его своеобразии и самобытности, передача опыта и преемственность, адаптация к современной концертной практике – все это решается во многом стихийно и зависит зачастую от случайных факторов или всецело определяется рамками индивидуальной воли, интеллекта, таланта /или их отсутствием/.