



ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ ART STUDIES

УДК 781.6

М. Г. Карнычев

ЗАДАЧА И ЕЕ РЕШЕНИЕ В ТРАДИЦИОННОЙ МУЗЫКЕ (К ПРОБЛЕМЕ МЕТОДОЛОГИИ ИЗУЧЕНИЯ)

Статья посвящена проблемам канона и оригинальности в традиционной музыке в семантическом аспекте. Семантический канон выступает как задача, семантика канона – как результат ее решения. Задача не меняется, но результат решения – всегда разный.

Оригинальность представляет категорию решения задачи. Импровизация (единственно возможная форма жизнедеятельности канонического музыкального искусства) – наиболее естественная форма оригинальности.

Ключевые слова: традиционная музыка, устный профессионализм, канон, оригинальность, семантика, импровизация.

M. G. Karpychev

THE TASK AND ITS SOLUTION IN TRADITIONAL MUSIC (TO PROBLEM OF LEARNING METHODOLOGY)

The article is devoted to the problems of canon and originality in traditional music (semantic aspect). Semantic canon represents a task; canon's semantics is a result of the task's solution. The task doesn't change, but a result is always new. Originality represents the category of the task's solution. Improvisation (the only form of the canonical music art's being) is the most natural form of originality.

Keywords: traditional music, oral professionalism, canon, originality, semantics, improvisation.

Методология изучения традиционной музыки непременно включает в себя оперирование двумя основополагающими, взаимосвязанными категориями: канон и противоположной ему субстанцией. Их союз исследователи называют различными, но выражающими одну и ту же суть, определениями: типизированное и индивидуализированное (М. Арановский), нормативное и индивидуально-свободное (И. Еолян), неизменное и изменяемое (Г. Головинский), константное и мобильное (Л. Карагичева), стабильное и нестабильное (Т. Джани-заде), регламентированное и свободное (Н. Шахназарова). Мы полагаем целесообразным гово-

рить об этих явлениях как о каноне и оригинальности. Смысл заглавия настоящей статьи связан с этими категориями, он полностью раскроется в процессе изложения материала.

Еще раз подчеркнем, что любой серьезный исследователь, понимающий необходимость обобщения частных, «полевых» фактов, не может не использовать указанные категории (пусть и называя их по-своему) при анализе традиционной музыки (поэтому мы и говорим не только о ее изучении, но о методологии изучения). Строго говоря, любой тип творчества как такового, в частности музыкального творчества, композиторский, например, актуализируется и может

быть рассмотрен в фокусе союза канона и оригинальности, как надежного каркаса сведения частных в целостную картину. Однако наиболее остро эти вопросы стоят перед исследователями традиционной культуры, в частности традиционной музыки, которым зачастую приходится «доказывать» наличие в ней полнокровного оригинального статуса. Поэтому мы и начнем с общей характеристики того положения, к которому необходимо относиться критически. В завершение преамбулы отметим, что статья имеет предметом рассмотрения семантическую проблематику.

Итак, из самого общего (и поэтому прилизительного) взгляда на вопрос следует, что категории канон и оригинальность олицетворяют соответственно устно-традиционную и письменную музыкальную культуру. Культура традиционной музыки предстает как каноническая², культура посттрадиционной письменной музыки – как оригинальная. Отличительной чертой последней является институт произведения, коего в принципиальном смысле лишена музыкальная культура устной традиции. Она являет статус безличности, коллективности, в то время как произведение бесспорно демонстрирует личностное, авторское, оригинальное начало. Канон соотносится с философской категорией объективного, оригинальность – субъективного.

Традиционная музыка, плод творчества некоего социума (включающего в себя наиболее музыкально одаренных его представителей), бесконечно подтверждает и утверждает свое семантическое «поле». Музыка письменной же традиции своим каждым новым опусом – произведением провозглашает открытие невиданных ранее семантических горизонтов. Как отмечает Т. Чередниченко, типичность музыкальных структур теряет признак «стандартности» и типичным стано-

вится разнообразное, опосредованное авторской фантазией [14, с. 215].

Таким образом, если в традиционном музыкальном искусстве с его, по словам А. Сайгуна, незыблемым существующим порядком и боязнью «необычного» [11, с. 330], музыкальным содержанием «управляет» семантический канон, то содержание музыки письменной традиции семантически оригинально. Рассмотрение семантического среза проблемы «канон и оригинальность», «снятой» в таком общем, если можно так сказать, беспроблемном виде, диктует неоспоримый вывод относительно аксиологии семантических параметров: семантика письменного музыкального творчества несравнимо более активна по сравнению с семантикой устного; динамика развития семантической функции музыки в историческом движении от устного творчества к письменному выдвигает ее на первый план в музыкальном искусстве письменной традиции.

Однако истинное положение вещей не столь однозначно. Чрезвычайно важно подчеркнуть следующий краеугольный тезис: содержание, которое мы вкладываем в понятие «семантика канона», не адекватно содержанию понятия «семантический канон». Иначе говоря, сущность семантики канонического, традиционного искусства не эквивалентна феномену семантического канона как своду в известном смысле незыблемых предписаний музыкально-содержательного свойства. Если бы эти понятия были синонимичны, то традиционное искусство представляло бы из себя мертвую схему и давно прекратило бы свое существование, исчерпав себя. Но оно живет и развивается на протяжении многих веков, не теряя свежести и первоначальной прелести³. Именно об этой «загадочной» особенности традиционно-канонического искусства

² «Понятия “каноническое” и “традиционное”, обозначающие один и тот же тип творчества, синонимичны», – пишет Ю. Плахов [10, с. 14].

³ «На практике азербайджанские мугамы, так же как и другие формы искусства “макамат”, оказываются намного богаче, чем канон жанра» [5, с. 21–22].

писал Ю. Лотман, отмечая парадоксальность информативного потенциала канона [9]. Суть этой парадоксальности состоит в том, что в бесписьменной традиции каноническое, повторяемое преподносится в неповторимом виде⁴. Добавим к этому, что в письменной традиции существует прямо противоположное положение – неповторимое бесконечно повторяется буквально в исполнительских актах.

На наш взгляд, для правильного понимания соотношения понятий «семантический канон» и «семантика канона» справедливо применить следующую аналогию. Семантический канон выступает как задача, семантика канона – как результат ее решения. При этом задача в принципиальном смысле не меняется, но результат ее решения – всегда разный.

Разгадка этого парадокса канонического искусства видится в том, что понятие «семантика канона» включает в себя феномен «семантического канона», но не исчерпывается им. Семантика канона как искусства с необходимостью включает в себя и фактор оригинальности. Фактор оригинальности представляет категорию решения задачи.

Семантический канон как априори заданное требование пребывания в установленной данным жанровым явлением эмоционально-идейной сфере конкретно, «здесь и сейчас» осуществляется в оригинальной семантической модификации. Если, с точки зре-

ния формы, структурный канон претворяется в жизнь в русле интонационно-структурной импровизации⁵, то семантический канон осуществляется через стихию импровизации семантической. Импровизация в широком смысле слова – единственно возможная форма осуществления и жизнедеятельности канонического музыкального искусства, в котором музыкант разрабатывает исходную схему от себя, наращивая и окружая заданный каркас «внезапной, непредвиденной» (*improvvisus* (лат.) – **внезапный, непредвиденный**) версией построения музыкального целого.

Импровизация, формирующая данную семантическую «вариацию» семантического канона, выступает как начальная, наиболее естественная форма оригинальности в музыкальном каноническом искусстве. Никак иначе, кроме как в форме семантических вариаций на «самого себя», на семантический канон, последний существовать не может. Поэтому мы и говорим о начальной, наиболее естественной форме проявления оригинальности в каноне.

Каковы же иные формы проявления оригинального в каноническом музыкальном искусстве? Как известно, музыкальное искусство устной традиции, хотя и менее мобильно по сравнению с музыкой письменной традиции, ни в коей мере не является искусством статичным. Оно прошло минимум две важнейшие стадии в истории своего развития – фазу фольклора и профессионализма устной

⁴ Аналогичное явление характерно и для классической поэзии Востока. Б. Шидфар пишет об арабской касыде: «Можно говорить об “эстетике привычного” – эстетическое чувство слушателя удовлетворяется только привычными ему формами и сюжетами, он ждет от поэта не нового сюжета, который будет восприниматься как нечто необычное, чуждое, неинтересное, а как можно более мастерских и изобретательных вариаций на тему уже известного и привычного ему сюжета» [15, 12].

⁵ Выдающийся азербайджанский композитор, автор «Симфонических мугамов» Ф. Амиров свидетельствует: «На Востоке даже простенький фольклорный напев или наигрыш обязательно варьируется исполнителем, приобретая каждый раз новые индивидуальные оттенки. Любой мальш привносит в исполняемый напев свой нюанс, интонацию, мелизм. Он делает это не осознанно, а в подражание старшим» [2, с. 57–58]. Справедливости ради отметим, что это свойственно не только фольклору Востока.

традиции. Семантическая функция музыки в этих формах проявляет себя с различной степенью активности. Где она рельефнее?

Разумеется, в профессионализме устной традиции, так как в фольклоре музыка существует в синкретическом единстве с бытовой ситуацией музицирования, и в этом случае семантическая функция собственно музыки еще не вполне самостоятельна. Вторая причина исходит из первой и заключается в значительном росте репрезентативности авторского⁶, личностного начала, в самом факте появления музыкантов-профессионалов, отделившихся от слушательского блока⁷. Именно в соответствии с этим обстоятельством оригинальность в своем абсолюте свойственна музыке письменной традиции, произведению.

В профессиональной музыке устной традиции импровизационность, как некоторый исходный пункт оригинальности, без которого осуществление канонической формы попросту невозможно, может возвышаться, переплавляться в категорию нового – в том случае, когда силой выдающейся творческой индивидуальности вносятся максимально возможные коррективы в «сущностные параметры» (Н. Шахназарова) семантики канона.

Новое в каноне – это наиболее высокий уровень оригинально-канонического мышления. Новое, как подчеркивает Т. Джани-заде,

⁶ С. Галицкая особо подчеркивает, что личное авторство как таковое отнюдь не чуждо системе профессиональной монодии [4, с. 51].

⁷ Здесь уместно указать на принципиальный механизм дифференциации функций в триаде «композитор (К) – исполнитель (И) – слушатель (С)». Для фольклора свойственно соединение в одном лице всех функций: КИС. В профессиональной музыке устной традиции слушатель отделяется от триады, а единство творца и исполнителя сохраняется: КИ – С. В письменной традиции в процессе развития композиторского творчества автономная функциональность обретается и исполнителем: К – И – С.

в художественной системе искусства «макамат» связывается с представлениями о преобразовании самой жанровой модели, при условии, однако, что эта трансформация осуществляется в пространстве, строго заданном самой моделью, когда новое предстает уже как фактор необходимости, традиционности [6, с. 124]. Здесь, безусловно, существует неписанный, но чутко ощущаемый истинными профессионалами и знатоками-слушателями порог обновления, за которым – ломка канонического жанра.

Преобразования жанровой модели демонстрируют новую (относительно, разумеется) семантическую установку художника-музыканта и в итоге новый семантический результат. Этим результатом будет не просто оригинальный семантический вариант семантического канона (иным он и быть не может), коррелирующий с явлением оригинальности на уровне импровизации, но новая интерпретаторская семантическая трактовка⁸ исходной задачи содержания, то есть новое наклонение предписанного эмоционально-идейного модуса.

Деятельность выдающихся профессионалов, творящих в условиях устно-музыкальной традиционности и обладающих талантом и мастерством создания собственной трактовки, определенным образом преломляла сущность семантики канонического искусства. Результат творчества мастеров «шитья по канве» семантического канона, однако, ни в коей мере не может характеризоваться жестким понятием «изменение». Гораздо более приемлемы такие определения, как «видоизменение», «трансформация». Изменения, смены задачи выражения предписанного тем или иным жанровым феноменом эмоционального настроения в принципиаль-

⁸ Соколова-Делюсина пишет о классической японской поэзии: «Индивидуальность проявлялась в тончайших нюансах и поворотах трактовки канона» [12, с. 139].

ном смысле не происходило, но шел процесс разработки вариантов решения этой задачи. Задача не изменялась как данность, она только усложнялась, модифицировалась. Разработка поставленной проблемы задачи никак не могла выйти за ее пределы⁹, но могла идти и шла вглубь нее. Данная семантическая задача не допускала произвола в выборе эмоциональных сфер выражения, но требовала открытия новых семантических граней в заданном эмоциональном «коридоре». Семантическое развитие в каноническом искусстве профессионального типа коррелирует с развитием в структурно-формообразующем плане: первичный интонационно-тематический тезис развивается с огромной степенью интенсивности, но никогда не приводит к рождению нового интонационно-тематического ядра (появление теснифа или рянга после какой-либо импровизационной части, например, азербайджанского мугама, разумеется, не имеет никакого отношения к рождению нового тематизма).

Претерпевала ли некие видоизменения сама задача, то есть незыблем ли семантический канон? По мнению И. Еолян, например, жесткая привязанность к определенной образно-эмоциональной сфере (что мы и понимаем как задачу) со временем ослабевает [7, с. 155–156]. Наша позиция по этому вопросу состоит в следующем.

⁹ Используя терминологию М. Арановского, можно сказать, что обновление в мугаме существует только в рамках канона, и у нас нет оснований говорить о поисках альтернативы [1, с. 40, 81] ему. Примечательно, как Х. Х. Тоума характеризует искусство иракского музыканта Моунира Башира: «Мастерская техника и высокая виртуозность Башира придают его таксимам черты оригинальности и обязывают нас считать их не столько традиционно арабскими, сколько индивидуально авторскими. В них совершается дальнейшее развитие «традиционного», но без нарушения подлинности традиции» [13, с. 301].

Изменение задачи (семантического канона) проявляется главным образом не в ослаблении жесткого требования¹⁰ выражения той или иной эмоциональной сферы, а в изменении самой этой сферы, то есть эмоционального модуса. Жанровый канон на Востоке и его семантический «клик» существовали в условиях хотя и традиционного, менее мобильного, менее динамичного по сравнению с Западом, но тем не менее развивающегося общества. Окружающая действительность не могла не вносить коррективы даже в такие архистабильные явления, как жанровый и семантический каноны. Семантический канон на Востоке испытывал на себе в принципе то же влияние, какое в Европе испытывал на себе композитор, находящийся под влиянием реалий окружающего мира. Психологическое содержание печали, страсти, любви и т. д. в тех или иных своих чертах не могло не различаться в различных «контекстах духовной культуры» [8, с. 46]. В трудновыразимой словами мере и нюансах менялось понимание самой категории прекрасного, менялись сами «образы чувств», эмоций, интеллектуальных параметров – вследствие развития самого человека и среды, его окружающей.

Соответственно менялось и семантическое содержание канона как выразителя эмоционального состояния. Но сама задача соответствия данного семантического канона конкретному, данному и никакому иному эмоциональному наполнению, то есть

¹⁰ Сами музыканты ни в коей мере не ощущают это как жесткое «требование». Данный семантический образ мыслится ими как единственно существующий и совершенно естественный. Им и в голову не придет пытаться каким-либо «новаторским» образом изменить, например, в данном макаме его семантику. Если же им это предложат, они сочтут подобную просьбу дикой и никогда и ни при каких обстоятельствах невозможной, «неправильной».

именно «привязанность» определенного семантического канона определенному образному модусу сохранялась. Она могла отличаться друг от друга в различных географических регионах, но утвержденная традициями данного ареала, она в своей сущности не менялась.

Таким образом, видоизменение результата (семантики канона) связано не только с различными вариантами решения (той или иной меры оригинальности в контакте с задачей – семантическим канонем), но и астатичностью самой задачи. Семантика канонического искусства в XXI в. отличается от подобной в XVI-ом как иным подходом музыкантов к каноническим моделям, так и мироощущением человека, характером чувств и их «воспитанием», то есть содержанием, которое несло с собой время, эпоха. «Оживление» схемы, как указывает Т. Вызго, возникало тогда, когда творчество гения раздвигало ее заданные границы, вносило

свое, новое, отражавшее новый этап жизни общества (разрядка наша. – М. К.) [3, с. 195]. Эту же мысль о трансформации монодической культуры вместе с развитием социумов, о неторопливом, но непрерывном развитии ее вместе со своим временем мы встречаем у А. Юсфина [16, с. 100].

Итак, традиционное музыкальное искусство характеризуется истинно диалектическими взаимоотношениями канона и оригинальности. В принципе они представлены как «слой доавторской нормы и слой авторской фантазии» [14, с. 218]. Говоря об их диалектических взаимоотношениях, мы подразумеваем абсолютную невозможность существования одного без другого, их диффузное взаимопроникновение. Один диалектический полюс с властной, непреодолимой требовательностью обуславливает наличие другого: задача требует своего решения; решение же как вторичная категория есть следствие постановки задачи.

Литература

1. Арановский М. Симфонические искания. – Л., 1979.
2. Виноградов В. Фикрет Амиров (размышления и диалоги) // Музыка народов Азии и Африки. – М., 1984. – Вып. 4.
3. Вызго Т. Об одном эстетическом принципе средневекового Востока // Профессиональная музыка устной традиции народов Ближнего, Среднего Востока и современность. – Ташкент, 1981.
4. Галицкая С. Профессиональная монодия в свете современной концепции музыкального произведения // Музыкальное произведение: сущность, аспекты анализа. – Киев, 1988.
5. Джани-заде Т. Азербайджанские мугамы. Проблема музыкального мышления в искусстве «макамат»: автореф. канд. дис. – М., 1984.
6. Джани-заде Т. Личность и канон в азербайджанских мугамах // Музыка народов Азии и Африки. – М., 1987.
7. Еолян И. Традиционная музыка Арабского Востока. – М., 1990.
8. Закс Л. Музыка в контекстах духовной культуры // Критика и музыковедение. – Л., 1987. – Вып. 3.
9. Лотман Ю. Каноническое искусство как информационный парадокс // Проблема канона в древнем и средневековом искусстве Азии и Африки. – М., 1973.
10. Плахов Ю. Художественный канон в системе профессиональной восточной монодии. – Ташкент, 1988.
11. Сайгун А. Основные принципы выразительности в музыке Среднего Востока // Музыка народов Азии и Африки. – М., 1973. – Вып. 2.
12. Соколова-Делюсина Т. От переводчика. Вступительная статья к публикации фрагментов литературного наследия Иссы // Иностранная литература. – 1992. – № 5–6.

13. Тума (Тоума) Х. Х. Введение в арабскую музыку // Музыка народов Азии и Африки. – М., 1984. – Вып. 4.
14. Чердниченко Т. Современная марксистско-ленинская эстетика музыкального искусства. – М., 1988.
15. Шидфар Б. Образная система арабской классической литературы (VI–XII вв.). – М., 1974.
16. Юсфин А. Логика мелодического мышления в условиях нестабильного текста // Традиции музыкальных культур народов Ближнего, Среднего Востока и современность. – М., 1987.