

Мациевская В.Ш.

Германиядагы скрипка боюнча эл аралык конкурстун лауреаты, искусство тарыхынын
кандидаты

Мациевская В.Ш.

Лауреат международного конкурса скрипачей в Германии, кандидат искусствоведения

Matsievskaya V.Sh.

Candidate of Art History, Laureate of the International Violin Competition in Germany

**КЛИМЕНТ КВИКАНЫН ИДЕЯЛАРЫ ЖАНА САЛТТУУ АСПАПТЫК
МУЗЫКАЛЫК МАДАНИЯТТЫ ИЗИЛДӨӨНҮН ЗАМАНБАП КОМПЛЕКСТҮҮ
АПРОБАЦИЯ ЖАНА КОГНИТИВДИК ЫКМАЛАРЫ
ИДЕИ КЛИМЕНТА КВИТКИ И СОВРЕМЕННЫЕ КОМПЛЕКСНО-
АПРОБАЦИОННАЯ И КОГНИТИВНАЯ МЕТОДИКИ ИССЛЕДОВАНИЯ
ТРАДИЦИОННОЙ ИНСТРУМЕНТАЛЬНО МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ**

**IDEAS OF KLIMENT KVITKA AND MODERN COMPLEX APPROBATION AND
COGNITIVE METHODS OF STUDYING TRADITIONAL INSTRUMENTAL MUSICAL
CULTURE**

Аннотация: Бул макалада автор жеке өзү тарабынан иштелип чыккан салттуу инструменталдык музыкалык байланыш маданиятын изилдөөнүн заманбап комплекси-апробациясы жана когнитивдик методдорунун негизинде, ушул искусствонун маңызына билимдин жардамы менен терең кирет. Инструментализмдин ушул түрүн алып жүрүүчүлөрдүн идеялары жана алардын салттуу музыкалык эстетикасы, теориясы, тарыхы жана терминологиясы, бул авторго изилденип жаткан объектине кыйла адекваттуу түшүнүүгө жана керектүү изилдөө жүргүзүүгө мүмкүндүк берген.

Аннотация: В статье автор на основе разработанной лично ею современной комплексно-апробационной и когнитивной методики исследования традиционной инструментальной музыкальной культуры контактной коммуникации глубоко проникает в сущность этого искусства с помощью знаний, представлений самих носителей этого типа инструментализма, и их традиционную музыкальную эстетику, теорию, историю и терминологию, что позволяет автору достичь максимально адекватного понимания и нужного исследования исследуемого объекта.

Abstract: In the article, the author, on the basis of the modern complex-approration and cognitive methods developed by her personally, studies the traditional instrumental musical culture of contact communication, deeply penetrates into the essence of this art with the help of knowledge, ideas of the carriers of this type of instrumentalism themselves, and their traditional musical aesthetics, theory, history and terminology, which allows the author to achieve the most adequate understanding and necessary research of the object under study.

Ачкыч сөздөр: Тарыхый шартталган социологиялык тенденциялардын өнүгүшү; салыштырмалуу музыка таануу; салттуу мурастарды жасалма жол менен калыбына келтирүү; салыштыруу техникасы; татаал апробация ыкмасы (автордун терминдери)

Ключевые слова: Исторически обусловленное развитием социологических тенденций; сравнительное музыковедение; искусственные восстановления традиционного наследия; компаративная методика; комплексно-апробационный метод (термины автора)

Keywords: Historically determined by the development of sociological trends; comparative linguistics; artificial restoration of traditional heritage; comparative methodology; complex approbation method (author's terms)

К числу наиболее перспективных направлений методики Климента Квитки, одного из научных соратников Курта Закса, следует отнести обращение к творчеству носителей традиционной профессиональной культуры-народных музыкантов-инструменталистов. В вопроснике «Народные певцы и музыканты на Украине» и ряде других работ К.Квитки подчеркивает значение социального статуса, профессионального опыта и практики традиционного музыканта для понимания функционально-структурных предпосылок народно-музыкальных произведений. Ученый заостряет внимание на необходимости погружения в свойственную традиционным художникам эстетику и этику и ее воплощение деятельности народного художника, предостерегает от привнесения и адаптации других, отличных, порой совершенно чуждых для той или иной этнографической традиции вкусов и творческих традиций (в том числе европоцентристских) при восприятии и интерпретации народно-музыкальных композиций («Вступительные заметки для музыкально-этнографических исследований»)(1:3-27).

Такой подход К.Квитки, безусловно, исторически обусловлен развитием социологических тенденций в сравнительном музыковедении первой трети XX столетия, особенно ярко выраженных в работах Курта Закса (“GeistdesInstrumenteMusque”) (13), а в отношении Гната Хоткевича (“Музыкальные инструменты украинского народа”; “Воспоминания о моих встречах со слепыми”) (10:9) и Станислава Мерчинского (“MuzykaHuculszczyzny”) (11). Станислав Мерчинский сделал в этом направлении еще один важный шаг: он записывал отдельные гуцульские инструментальные мелодии (пусть и небольшие фрагменты), предварительно подбирая их на скрипке и, таким образом, фактически нотируя самого себя, а затем проверял транскрипции, проигрывая их традиционным музыкантам.

Двигаясь по пути К.Квитки и его современников, для более глубокого погружения в жизнь и быт традиционных инструменталистов-профессионалов, более полного проникновения в их творческую лабораторию и адекватного восстановления традиционного музыкального наследия, мы пробовали пойти еще дальше: изучая скрипичное творчество профессиональных гуцульских свадебных музыкантов, обратились к синхронному и кординированному исследованию музыкального инструмента (его морфологии, способами и традициям изготовления, строя, технико-акустическим возможностям и реальной практике использования). В центре нашего внимания оказались исполнительство-в комплексе его составляющих (личность исполнителя-творца, исполнительская техника, артистическая и творческая практики)-и исполненная музыка (ее эстетика и структура) в целостной системе их функционирования, генезисе, формировании, эволюции и актуального состояния (системно-этнографический метод современной европейской органологии)(5:34-38).

Развитие идей Квитки требовало компаративной методики: тот или иной научный объект нашего исследования (единичное произведение/ исполнение, жанр, исполнительская техника, артикуляция, штрихи, конкретный мастер, исполнительская школа или локальная традиция) рассматривался нами не изолированно, но в постоянном сравнении, причем не только на

уровне региональных проявлений, но и в сопоставлении гуцульского материала с соседними и далекими, необязательно родственными, но и типологически различными культурами (украинскими, славянскими, романскими, тюркскими, финно-угорскими). Здесь мы особенно выделяем достижения ведущего ныне казахского этноинструментоведения, в частности работы выдающегося представителя психологического направления в современной музыкологии - Сауле Утегалиевой, посвященные функциональным предпосылкам традиционного музыкального мышления народных профессиональных музыкантов-инструменталистов(8).

Реализация таких устремлений выдвинула на повестку дня разработку и практическое применение комплексно-апробационного метода исследования народной исполнительской традиции (термин наш.-В.М.). Его суть в реализации следующих научно-методических позиций:

1. При изучении традиционного скрипичного искусства в его полноте (феноменология, особенности функционирования, сохранения и передачи традиции) автор непосредственно на инструменте апробирует исследуемый материал, уровень собственных транскрипций, характер освоения приемов игры, орнаментики, импровизации и формотворчества. В рамках искусства контактной коммуникации, при непосредственных встречах-репетициях с народными исполнителями автор проверяет их, демонстрируя игру и способ интерпретации традиционным мастерам, проходя через их экспертизу.

2. Принципы исполнительского освоения отдельного произведения, репертуара, импровизации, жанрово-структурной и артикуляционной систем, а также традиционной профессиональной музыкальной педагогики (ориентированной на воспитание профессиональных свадебных музыкантов) исследователь осваивает в непосредственном творческом контакте с носителями традиции либо проходя в роли ученика курс игры у нескольких выдающихся гуцульских скрипачей-лидеров исследуемых локальных традиций и исполнительских школ (верховинской - у Василя Могура; шепитско-буковинской - у Спиридона Прилипчана; космацко-брустуровской - у Михаила Слочака, частично у И.Соколюка; школу бытового поведения-в семье Герасимюков; основы создания инструментов - у ученика Могура Василя Мартышука в Ковалевке).

3. Комплексно-апробационный подход для инструментоведческих исследований дает более широкие возможности, чем методика включенного наблюдения, достаточно популярная в этносоциологии. Автор определяет и вводит в научный обиход (и в собственный аналитический аппарат) знания и представления самих носителей традиции о своем искусстве, исследует их традиционную музыкальную эстетику, теорию и терминологию, используя научный аппарат современной когнитивной психологии и когнитивной музыкологии(7;4).

4. Воплощению метода способствует разносторонний подход к исследованию этнокультурной системы, освоение ученым диалектов, этикета, необходимых хозяйственных, бытовых и поведенческих навыков (вплоть до умения поймать в горных водах форель-“пстругив”, расписать пасхальное яйцо, подоить корову или козу, приготовить традиционную пищу).

5. Для работы со специалистами высокого класса (каковыми являются гуцульские скрипачи) необходимо на соответственном уровне не только играть на инструменте, но и вести профессиональную беседу. (Дилетанта или праздно любопытствующего журналиста свадебные профессионалы чувствуют сразу и, соответственно, тут же настраиваются на популярно-газетную болтовню. Сколько подобных “пустых” разговоров, направленных на

широкую, но “мало смыслящую” аудиторию, им приходилось вести...) Важно научиться адекватно воспринимать специальные технические выражения и понятия-символы их собственной науки, их собственной теории.

6. Это существенно влияет на максимально адекватное моделирование материала во время анализа и транскрипции, нотирования традиционных музыкальных композиций. Нотирование подлежит апробации лично исследователем через собственное исполнение-показ народному музыканту и коррелируется согласно указаниям носителя традиции.

7. Благодаря исполнительскому вживанию в материал исследователь может сделать важные выводы о методах традиционной педагогики, особенностях традиционной музыкальной терминологии, теории, эстетики. Объясняя правила и исправляя ошибки, традиционный мастер раскрывается как учитель и теоретик.

8. Собственный исполнительский опыт помогает исследователю разобраться в жанрово-композиционной сфере музыки, проливает свет на категории, которыми мыслит традиционный музыкант во время структурирования музыки.

9. Это касается и артикуляционных аспектов игры традиционного мастера: стороннему наблюдателю, решившему записать произведение как правило, чрезвычайно трудно отделить специфические, характерные штрихи, приемы игры, орнаментуку от случайных отклонений и ошибок, присущих живому исполнению. Даже детальные “расшифровки” выполненные “сторонними наблюдателями” этнической культуры, не редко грешат отсутствием исполнительской логики в записанном наигрыше. При этом характер исполнения, манера игры, артикуляция в традиционном искусстве выступают в качестве основополагающих черт жанра и стиля. “Нередко именно краска звука отличает один этнический стиль от другого, одну народную исполнительскую школу от другой даже в интерпретации сходного мелодически и ритмически музыкального фрагмента <...> В структурной иерархии произведений народной музыки <...> важнейшим критерием подобия или, напротив, отличия одного фрагмента от другого, одного жанра от другого может явиться не мелодическая специфика произведения, а тембр и манера исполнения”, - развивая этнофонические идеи К.Закса и К.Квитки провозглашает И.Мациевский(6).

Среди выявленных с помощью комплексно-апробационного метода характерных свойств традиционного скрипичного искусства гуцулов следует отметить:

1. Искусство скрипачей тесно связано с целым комплексом художественной культуры гуцулов, его тематикой, преобладанием общего над конкретным, эмблематики над иконичностью, орнаментуки над изобразительностью. Помимо синкретизма (что действует как на прагматическом, семантическом, так и синкретическом уровнях)-слияния языческой и христианской сакральностей, их творческому процессу свойственны индивидуализм и самореализация, доминирующие над коллективизмом. Их профессионализм (на функциональном, психологическом, социальном, структурном уровнях) - это соединение мультиспециализации с доминирующей профессией, семейной и региональной специализацией по родам деятельности, осознание собственной избранности, призвания определенной судьбы инструменталиста.

2. Системность этого профессионализма выявляется в; а) охвате различных видов деятельности, профессиональном характере всех сфер скрипичного исполнительства; б) реализации на нескольких уровнях одновременно (психологическом, социально - функциональном) значения личности скрипача в обряде в) наличии собственных традиций изготовления инструмента, канонизации стандартов - критериев исполнительского

искусства, формировании стойких представлений о скрипичном искусстве и музыке вообще, о становлении развернутых форм учебного процесса и исполнительских школ, специальных профессиональных жанров и форм музыкального творчества, в частности; г) тотальном характере специализации, благодаря чему скрипичное исполнительство всегда возникает как профессиональное искусство, профессиональная деятельность.

3. Среди наиболее существенных проявлений профессионализма: а) ролевая дифференциация музыканта и слушателя в художественной коммуникации; б) перерастание психологических факторов в социально - экономические факторы оппозиции скрипача сельской общины (от владения инструментом, приемами, недостижимыми для других, особым музыкантским ощущением и талантом, способностью традиционной аксиологии, оценок, критики слушателей, типизации форм морального и материального поощрения, социальному обеспечению традиционной средой); в) конкуренция, становление рекламной политики, типичные формы профессиональной инициации, творческие конкурсы-соревнования; г) связь эстетики и этнического звукоидеала с местными традициями изготовления инструментов; д) закрепление в традиционной теории жестких образных и стилевых норм искусства, а также исполнительского поведения скрипача.

4. Существование традиции обеспечивается динамикой взаимоотношений двух основных категорий исполнителей: репродуцентов и создателей, - реализующих различные доминанты художественной активности. Также важны оппозиционные пары: ведущие-ведомые, лидеры-последователи, новаторы-консерваторы, исполнители-музыканты.

5. Основа успешного функционирования инструментальной традиции-кристаллизация на Гуцульщине зрелых форм учебного процесса и музыкальной педагогики. Их своеобразие и перспективы обусловили взаимосвязь между продуктивностью обучения и его функциональной целесообразностью; системность этапов обучения; четкую систему выявления профессиональной предрасположенности как ученика, так и педагога; последовательную реализацию ответственности (заданий/возможностей и психологического типа ученика); этапность, комплексность; соотношения канона и импровизации, сформированные традиционной педагогикой; связь методики освоения материала с эстетической и практической мотивацией его выбора.

Формированию стилевого единства и разнообразия художественных проявлений гуцульской скрипичной музыки способствовало становление и развитие системы исполнительских стилей и школ, региональных и межрегиональных творческих направлений, обусловленных как историко-этнографическими факторами, так и деятельностью выдающихся музыкантов-лидеров-артистов и педагогов (Михайло Савчук-Верижко, Микола Данилащук, Иван Гавец, Сухонский, Гриценков, Спиридон Прилипчан, Василь Халус, Василь Могур и др.), что отразилось и на отношении к звукоидеалу, на отборе репертуара, артистическом стереотипе, исполнительской эстетике, артикуляции в творческой практике и педагогике, а также на становлении профессиональной иерархии своеобразии персоналий наиболее известных скрипачей.

Микро - и макроуровни композиции гуцульских наигрышей в значительной степени связаны с техникой игры и самим инструментом как вместилищем способов игры. Характерное затактовое мышление ритмогруппами, разнообразие способов их изменений и преносов, возможности комбинирования и архитектурной иерархизации формы в значительной мере обусловлены жестким отбором аппликатурно-интонационных блоков(АИБ) и ритмико-стриховых комплексов (РШК)-неделимых стереотипов-

составляющих, которые в условиях контактной коммуникации по-разному складываются в разрастающиеся структурной техники различных школ (например, позиционной и внепозиционной).

Характер смены ритмоструктур обусловлен темпоагогикой. Общие закономерности структурирования крупной формы и различия нормативов на отдельных структурных уровнях связаны как с целостной системой исполнительской стилистики гуцульского скрипичного искусства, так и с дифференциацией отдельных ее региональных, индивидуальных проявлений и канонов той или иной школы. Числовые пропорции эпизодов, в том числе крупных разделов (например, 2:3-между основными частями композиции "Гуцулка"), тональная стабильность соответствующих эпизодов являются типичными для школы Гавеця-Могура; необходимо также упомянуть тотально-высотные перемещения, гармонические сдвиги как знаки границ частей, выравнивание гуцулковского и казачковского разделов "Гуцулки"-у Данилашука-Прилипчана(2).

Единство артикуляционного и композиционного мышления гуцульских музыкантов проявляется в сфере контрастной драматургии формы, тональных и регистровых сопоставлениях, в введении так называемых служебных структурных элементов совместного действия в ансамбле (вступления, заключения, смены эпизода) включая сонористические приемы, выходы за рамки нормативной техники и интонации, временное исчезновение мелодической линии, случайные гармонические сдвиги, их переосмысление в сольной музыке в качестве дополнительных выразительных средств вместе с примыкающими к ней лирическими, в том числе песенными эпизодами.

Дифференциация сольной и ансамблевой трактовки формы отразилась на характерной трансформации мелодии, тональной и регистровой драматургии, орнаментике, ритмике, фактуре, строе и агогике. Значимость и типология инструментальных ансамблей, учитывая единую для всей Гуцульщины функциональную иерархию партий (основная; ритмогармоническая и украшательская; басо-метрическая и ударная), отразились на формировании партитурного мышления (с дифференциацией типов партитуры) свадебных музыкантов, специальной техники игры (вплоть до появления особых структурно-исполнительских разновидностей инструмента, например препарированной второй скрипки), проникновении специфики ансамблевого формотворчества в сольное (с разделением мелодии и сопровождения, характерными регистровыми сопоставлениями, темброизобразительностью) и сольного - в ансамблевое (единым или по очереди солированием, а также выявлением оригинальности лидера).

Перевод с украинского яз. М.Сень

Список использованной литературы:

1. Квитка К.В. Избранные труды: В 2 т. М., 1973. Т.2. С.3-27.
2. Мациевская В.И. Роль личности музыканта в исполнительском охвате крупных форм гуцульских скрипичных композиций// Tradicijairdabartis (2). Klaipeda? 1998. P.133-138; Мациевская В.И. Роль скрипки у гуцульській музиці // Гуцули, бойки, лемки-традиція і сучасність. Краків, 2008. С.65-74.
3. Мациевская В.И. Феномен музыкальной памяти в свете современной когнитивной психологии // Традиционные музыкальные инструменты в современной культуре. СПб., 1999. С.74.

4. Мацеевский И.В. Когнитивная музыкология: Актуальность и перспективы // Проблемы когнитивной музыкологии. СПб., 2009. С.10.
5. Мацеевский И.В. Народная инструментальная музыка как феномен культуры. Алматы, 2007.
6. Мацієвський І.ГриІспівголосся. Тернопіль, 2002.
7. Солсо Р. Когнитивная психология. М.,1996.
8. Утегалиева С. Функциональный контекст традиционного мышления: дис. ...канд.искусствоведения. Л., 1987.
9. Хоткевич Г. Вибрані твори. К.,1967.
10. Хоткевич Г.Музичніінструменти українського народу. Харків, 1930; 2-ге видання: Харків, 2002.
11. Mierczynski S., Steszewski J. Muzyka Huculszczyzny. Krakow, 1965/
12. Sachs C. Geist und Werden der Musikinstrumente. Berlin, 1929.
13. Schaeffner A. Origine des instruments de musique. Paris, 1936.

УДК 787.1/4

DOI 10.33514/1694-7851-2021-4-116-123

Рауандина Ш.З.

Курмангазы атындагы Казак улуттук консерваториясы, профессор

Рауандина Ш.З.

Казахская Национальная консерватория имени Курмангазы, профессор

Rawandina Sh.Z.

Kazakh National Conservatory named after Kurmangazy, professor

**БОРБОРДУК АЗИЯДАГЫ ТҮРК ЭЛДЕРИНИН МАДАНИЯТЫНДАГЫ ЖАА
АСПАПТАР: БАШТАЛЫШ МАСЕЛЕЛЕРИ
СМЫЧКОВЫЕ ИНСТРУМЕНТЫ В КУЛЬТУРЕ ТЮРКСКИХ НАРОДОВ
ЦЕНТРАЛЬНОЙ АЗИИ: ВОПРОСЫ ГЕНЕЗИСА
BOWED INSTRUMENTS IN THE CULTURE OF THE TURKIC PEOPLES OF CENTRAL
ASIA: ISSUES OF GENESIS**

Аннотация: Макалада Тартма кылдуу аспаптардын Борбордук Азия элдеринин маданиятында ээлеген орду терең изилдөөгө алынат. Алардын Борбордук Азияда гана эмес Сибирде жашаган тектеш элдердин ушул аспабына өзгөчө көңүл бөлүнөт. Алардын генетикалык байланыштары, жашоо шарты, социалдык түзүлүшү, маданий өзгөчөлүктөрүнүн аталган аспабы менен болгон карым-катышына өзгөчө көңүл бөлүнөт. Ошондой эле музыкалык тюркология илиминин жаралыш зарылдыгын аныктайт жана нгиздейт.

Аннотация: Изучение смычкового музыкального инструментария кочевников Центральной Азии требует широкого анализа научно-исследовательских материалов. Выявление его влияния на формирование культур других этносов достойно углубленного внимания. Для анализа выбраны отдельные смычковые хордофоны тюркских народов Центральной Азии и Сибири. На основе обобщения исследовательской литературы выявлено,