

МУЛЬТИИНСТРУМЕНТАЛИЗМ В ТРАДИЦИОННОЙ МУЗЫКЕ МАРИ: К ПОСТАНОВКЕ ПРОБЛЕМЫ

*Работа представлена сектором инструментоведения
Российского института истории искусств.*

Научный руководитель – доктор искусствоведения, профессор И. В. Мацеевский

Статья посвящена феномену мультиинструментализма в традиционной музыке мари. Автор впервые в истории марийского этноинструментоведения рассматривает вопросы становления, функционирования мультиинструментализма в культуре, обращает внимание на важную роль этого явления в инструментальной музыке и исполнительстве мари.

Ключевые слова: мультиинструментализм, марийская музыка, традиционное инструментальное исполнительство.

The paper is devoted to the phenomenon of multiinstrumentalism in Mari traditional music. For the first time in the history of Mari ethnic instrument study the author views problems of forming and functioning of multiinstrumentalism in culture, notes an important role of this phenomenon in instrumental music and performing of the Mari.

Key words: multiinstrumentalism, Mari music, traditional instrumental performing.

Традиционная инструментальная музыка мари становится предметом изучения исследователей начиная с первой половины XX в. [2; 3; 4; 5; 10]. За этот период исследованы морфология, эргология, исполнительские возможности и жанровая музыка марийских инструментов, отдельные работы посвящены проблемам исполнительства: восстановлены имена известных традиционных исполнителей, изучаются формы работы современных традиционных ансамблей. Вместе с тем в последнее время выявляются

новые исследовательские ракурсы и проблемы, затрагивающие сферу современного исполнительства на традиционных инструментах [8; 9]. Актуальность новых исследований связана с тем, что рассмотрение известных идей под новым углом зрения открывает новые перспективы для реализации исполнительских возможностей, построения современного методологического аппарата и обнаруживают новые факторы, влияющие на современное функционирование традиции. Тема настоящей статьи никогда не становилась

объектом научного исследования, хотя факт существования этого феномена признается учеными и исполнителями, а навыки мультиинструментализма до сих пор являются неотъемлемой частью традиционного обучения и формирования индивидуального исполнительского мастерства.

Мультиинструментализм представляется нам фактором, оказавшим огромное влияние на формирование исполнительских принципов и эстетику звукоидеала в марийской музыке. Этот феномен формируется в период синкретичности видов искусств и исторически предшествует моноинструментализму. Мультиинструментальная природа исполнительства проявляется в пастушеской и сигнальной музыке, для обеспечения своей деятельности пастух использует разные инструменты (звуковые орудия): исполнительские принципы и артикуляционные особенности музыканта переносятся с одного инструмента на другой без особых изменений (исполнитель – один и тот же человек). Основное условие для появления феномена мультиинструментализма у мари – потребность в надлежащем функционировании (прежде всего пастушества и охотничьей деятельности), где музыке отведена прикладная роль, а выбор инструмента вторичен.

Не изучена роль мультиинструментализма в процессе адаптации в марийскую культуру инструментария других этносов. В результате культурного взаимодействия происходят попытки переноса на новый инструмент уже сложившихся в исполнительстве фактурно-аппликатурных стереотипов, интонационных и артикуляционных особенностей. Если звучание нового инструмента не нарушает эстетики звукоидеала для слушателей и самого исполнителя, если процесс переноса исполнительских навыков достаточно комфортен – происходит интеграция музыкального инструмента в культуру. Полагаем, что мультиинструментализм,

являясь одним из важнейших элементов традиционного исполнительства, также оказывает влияние на процесс проникновения нового инструментария в традицию мари.

Навыки мультиинструментализма традиционных исполнителей оказываются востребованными в периоды войн и миграций. Оставшиеся дома женщины играют на музыкальных инструментах, ранее использовавшихся мужчинами (кусле, шиялтыш, балалайка). Исполнительские принципы и навыки игры на различных инструментах компилируются, в результате чего появляются мелодии с указанием на оригинальный инструмент («шувыр сем» (волыночный наигрыш), исполняемый на ия-ковыже (струнно-смычковом хордофоне), «кусле сем» (гусельный наигрыш) для балалайки и т. д.). Некоторые из подобных наигрышей удалось зафиксировать в середине прошлого века К. Смирнову [6; 7]. Благодаря мультиинструментализму, сохранилась, на наш взгляд, традиция исполнительства на музыкальном луке кон-кон. Указы, изданные во время правления Екатерины II после восстаний Емельяна Пугачева о запрещении мужчинам мари заниматься кузнечными и ювелирными ремеслами, повлияли на угасание традиции исполнительства на варгане. После этого о фактах использования варгана (использовали металлический варган и играли на нем преимущественно мужчины) источники не упоминают, несмотря на экспедиции исследователей в район Поволжья А. Фукс, А. Риттиха, Г. Георги. Исполнительские приемы игры на музыкальном луке во многом совпадают с варганом. Он не попадает под запрет, так как изготавливается из дерева (натягивается еловая лучина и связывается жильной струной или навощенной нитью) и не требует специальных навыков для его изготовления. Возможно, что особенности морфологии, исполнительское родство двух инструментов и присутствие навыков мультиинструментализма в традиции

сыграло роль в сохранении музыкального лука, когда обстоятельства не позволили развивать искусство игры на варгане. В марийской культуре кон-кон функционирует вплоть до середины прошлого века [1], исследователями классифицируется как инструмент, использующийся для музыкального развития детей [10; 5].

Мультиинструментализм обнаруживается во время появления в Поволжье музыкальных инструментов фабричного производства – балалаек, скрипок, гармоник. Инструменты, являясь символом избранности, были далеко не у всех, передавались по наследству. Музыкальный инструмент не был закреплен за отдельным исполнителем, им пользовались музыканты всего ансамбля (часто это были также и члены семьи). Переход с одного инструмента на другой во время игры не считался чем-то особенным и подчас не осознавался музыкантами: «Я сначала на балалайке играл, потом брату стал помогать, когда тот устанет, я его гармошку беру и играю. Там еще гусли были, иногда на гусях играл. Так и научился понемногу на всем играть. Но больше сейчас на гармошке играю, потому что балалайка сломалась», – свидетельство традиционного музыканта В. Архипова, представителя известной музыкальной династии (луговые мари). Часто факт владения навыками мультиинструментализма традиционными музыкантами не осознается, а исполнительская специализация определяется по наиболее освоенному музыкальному инструменту.

Феномен мультиинструментализма спровоцировал создание своеобразного субжанра традиционной инструментальной музыки, в репертуаре которого содержатся инструментальные наигрыши, исполнявшиеся первоначально на другом инструменте [3; 4; 6; 7]. Важно, что в памяти носителей и названии самого наигрыша сохраняются упоминания о том, что эту мелодию надо играть, как на шувуре,

балалайке, гусях и т. д. То есть, помимо переноса аппликатуры и отдельных игровых особенностей исполнителя, переносятся также интонационные особенности аутентичного инструмента, происходит ротация исполнительских навыков и стилистических приемов, при этом сохраняются представления о тембровой природе наигрыша и звукоидеале инструментальной традиции.

В противовес мультиинструментализму, чей структурообразующий признак – объединяющий (исполнительство на нескольких инструментах), фактурно-аппликатурные стереотипы (ФАСы) и штриховая техника – элементы, которые ведут себя наиболее консервативно по отношению к принадлежности инструментария: «До войны было много балалаек, потом мужчины ушли, балалайки забрали или сломались, на оставшихся стали играть женщины, а когда появились гармошки, на них стали играть, как на балалайках» (В. Н. Горбунов).

У восточных мари, проживающих на территории Башкортостана, один из самых распространенных традиционных ансамблей – гармошка со скрипкой. Если использовать скрипичные приемы во время игры на гармоник, такой наигрыш идентифицируется традиционными музыкантами как оставшийся без изменений. И наоборот, если при повторе наигрыша позволить себе импровизировать мелодию, такое исполнение отмечается традиционным исполнителем как неточное (информация В. Горбунова). Варьирование мелодики традиционного наигрыша, изменение темпа и ритмических моделей распознается традиционными исполнителями как вторжение инокультурных элементов. В то время как игра скрипичными приемами на гармоник, использование гармошечного баса при игре на кусле, изображение волыночных штрихов на ия-ковыже сохраняют восприятие наигрыша как «своего». Изуче-

ние традиционных наигрышей с позиций феномена мультиинструментализма наигрышей обнаруживает приоритет фактурно-аппликатурных стереотипов, штриховой техники и артикуляции перед интонационными составляющими – мелодией, ее гармонизацией и темпоритмическими моделями.

Можно утверждать, что инструментальная традиция мари базируется на фактурно-аппликатурных стереотипах и штриховых приемах, образующих кинетическую память исполнителя. В свою очередь, мышечная память музыканта формируется в процессе регулярного исполнения традиционного репертуара своей местности. Важным критерием отбора стереотипов является интонационное и артикуляционное соответствие исполняемых наигрышей локальному стилю и имеющемуся слуховому опыту музыканта. При большом слуховом опыте (подбираются по слуху большее количество наигрышей) происходит анализ репертуара, его компиляция, создаются свои наигрыши с элементами импровизации, постепенно образуя свой собственный исполнительский стиль. В случае когда слуховой опыт присутствует у исполнителя с детства (играют в семье, в деревне, на праздниках, на торжествах) и есть доступ к инструментам, сложный процесс формирования ФАСов, штриховой и артикуляционной техники происходит интуитивно. В этом случае исполнители осознают наличие определенных стилевых предпочтений и мышечных стереотипов как само собой разумеющееся и не признают обучающий аспект: «Я сама научилась играть, мне никто не помогал. В бане закрывалась после обеда и играла» (воспоминания балалаечницы А. Петуховой Медведевского района республики Марий Эл).

Для понимания роли мультиинструментализма в марийской традиции необходимо исследование всех элементов музыкальной ткани, в первую очередь их иерархической структуры. Полагаем, что

в момент проникновения инструмента в культуру (при наличии потребности в функционировании) наблюдается приоритетность тембра и обязательность соответствия тембра нового тембру существующему (освоение репертуара при этом происходит параллельно с адаптацией инструмента). В период активного существования традиции и для ее успешного функционирования наблюдается приоритет мышечной памяти (ФАСы, штриховая техника, артикуляция). В период «размывания» традиции ярче всего проявляются принципы мультиинструментализма: когда одни и те же исполнительские приемы могут использоваться на разных инструментах, не нарушая эстетики звукоидеала данного региона. В этом случае когда-то адаптированный инструмент, исполнительские приемы и сложившаяся система аппликатурных стереотипов оказывают влияние на звукоидеал местности, в которой этот инструмент функционирует. Этот период – благоприятный для развития новых тенденций в рамках одного стиля. Важно при этом, что внешние границы стиля – его узнаваемость перед традиционной публикой – не утрачиваются.

Для изучения феномена мультиинструментализма в традиционной культуре необходимо исследование инструментальной музыки в комплексе с остальными видами творчества (песенной традицией и хореографией). Это позволит исследователям изучать причинно-следственные связи и развитие принципов мультиинструментализма в конкретном локальном регионе. Весьма полезной окажется также исполнительская апробация инструментальных наигрышей на всех инструментах данной местности – как самим исследователем, так и в условиях совместного музицирования с носителями традиции – в целях выявления новых взаимосвязей, понимания поведенческих стереотипов и психологии исполнительского мышления традиционного музыканта.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Газетов В. М.* Марийские музыкальные народные инструменты // Марий Эл учитель. 1991. № 5. 1992. № 1–2.
2. *Герасимов О. М.* Народные музыкальные инструменты мари. Йошкар-Ола, 1996. 223 с.
3. *Ефремов Т. Е.* Очерки о марийской инструментальной музыке. РФ МариНИИ. Оп. I. Д. 530.
4. *Ефремов Т. Е.* Изучение марийской инструментальной музыки // Марий илыш, 1931. Вып 4. С. 34–37.
5. *Никифоров П. Н.* Марийские народные музыкальные инструменты. Й-Ола, 1959. 157 с.
6. *Смирнов К. А.* Олык марий муро-влак = Народные песни луговых мари. Й-Ола, 1955. 276 с.
7. *Смирнов К. А.* Эрвел марий муро-влак = Народные песни восточных мари. Й-Ола, 1951. 185 с.
8. *Шабердин И. Г.* Марий шувыр – марийская волынка. Й-Ола, 1989. 112 с.
9. *Эшмякова Ф. В.* Марийские гусли: прошлое и настоящее. Й-Ола, 1993. 86 с.
10. *Эшпай Я. А.* Национальные музыкальные инструменты марийцев. Й-Ола, 1940. 135 с.