

О. М. Герасимов

Современные формы бытования музыкального фольклора мари¹

Аннотация:

В статье анализируются вопросы бытования традиционного фольклорного наследия мари в современных условиях. Автором последовательно рассматриваются естественная среда обитания фольклорного материала (в песенно-танцевальной сфере и в инструментальном исполнении), его вторичные формы (преимущественно фольклор в системе художественной самодеятельности), а также проявление традиционного народного музыкального искусства в профессиональном творчестве марийских композиторов.

Ключевые слова: аутентичный фольклор, «вторичный» (вторичный) фольклор, фольклорное движение, профессиональная музыка марийских композиторов.

О. М. Gerasimov

Modern forms of the existence of musical folklore of the Mari

Abstract:

The article analyzes the issues of the existence of the traditional folkloric heritage of the Mari in modern conditions. The author chronologically examines the natural habitat of folklore material (in the singing and dancing sphere, as well as in instrumental performance), its secondary forms (mainly folklore in the system of amateur performances), as well as the manifestation of traditional folk music in the professional works of Mari composers.

Keywords: authentic folklore, secondary folklore, folklore movement, professional music of Mari composers.

Как многолико в своем проявлении музыкальное творчество народа — песенное, инструментальное, хореографическое, так многогранны и современные формы его бытования. Исходя из реального функционирования музыкального

творчества мари на современном этапе, мы предлагаем рассматривать его в нескольких ипостасях:

1. Фольклор в традиционном этнокультурном контексте, то есть в естественной среде его обитания — в повседневной жизни народа, в

которой песня и танцы, инструментальное музицирование все еще занимают одно из приоритетных мест.

2. «Вторичные» (В. Виора) формы существования фольклора. Это народная песня и «в быту, на эстраде, в педагогическом процессе» [10. С. 78], и в современном фольклорном движении, когда основу репертуара всевозможных народных коллективов составляет песенно-инструментальное творчество своего народа.

3. Наконец, это профессиональное музыкальное творчество, творчество современных композиторов, деятельность которых неразрывно связана с музыкальным богатством своего народа.

1. Первичные, естественные формы проявления музыкального фольклора — это та незримая и естественная жизнь народной музыки, которая делает народно-музыкальную культуру отвечающей требованиям понятия «аутентичный фольклор», ибо, становясь предметом демонстрационного показа (на сцене, радио, телевидении и т. д.), это искусство функциональное, по самой сути своего проявления, переходит в иной разряд — «секундарный». В естественных же условиях жизнь фольклорных произведений «регламентируется правилами традиции, которые нигде не зафиксированы, однако известны носителям этой традиции» [16. С. 6—7]. Поэтому оптимальным вариантом проявления аутентичности фольклора является диктуемая соответствующей ситуацией его спонтанность, а не заранее запрограммированные демонстрации «подлинного» фольклора. Эти ситуации — «праздники общения» (Н. Альмеева), то есть обряд встречи гостей, проводы рекрута, свадебный обряд и другие общественно значимые сборы.

2. В силу частичного (а в ряде случаев и значительного) ослабления позиций аутентичного фольклора, связанного с целым рядом объективных (преимущественно социальных) причин, в последние десятилетия активизировалось фольклорное движение, функционирующее как часть самодеятельного народного искусства. Его активизация стала своеобразной

реакцией разных слоев национальной интеллигенции, прежде всего ученых, музыкантов, работников просвещения, на процессы урбанизации общества. С этим связано уменьшение роли народной музыки в жизни современного человека. Идея создания фольклорных коллективов как очагов сохранения подлинного народного музыкального наследия подпитывалась интересом к истокам духовного наследия своих народов, осознанием уникальности и неповторимости каждой национальной культуры. Причем характерно, что если изначально эти коллективы возникали как результат потребности в самовыражении средствами языка своей народной культуры, постепенно многие из них становились концертными и вступали на путь коммерциализации, со всеми сопутствующими атрибутами коммерческой деятельности (своими планами и нормами выступлений, плановыми финансовыми вырубками и т. д.). Тем не менее, в целом фольклорное движение не только способствовало сохранению богатств песенно-инструментального, а также и хореографического наследия народа, но дало новый импульс к его изучению, а также способствовало формированию различных очагов функционирования народного музыкального искусства.

Заметим также, что в зависимости от ориентиров деятельности многочисленных коллективов, причисляющих себя к «фольклорным» (среди них фольклорно-этнографические, то есть наиболее аутентичные, «просто» фольклорные, то есть не связанные «жестко» с установками «точного, этнографического» повтора образцов народного музыкального искусства, или просто коллективы художественной самодеятельности, в репертуаре которых народные песни, танцы, инструментальная музыка могут трансформироваться как угодно), степень достоверности демонстрируемого материала и, главное, отношение к проблеме его сохранности бывает совершенно разными.

3. Особая сфера проявления традиционного народного музыкального искусства, этого «бесценного творения ума и сердца народного» — профессиональное творчество марий-

ских композиторов. Вопросу использования народных песен и инструментальных наигрышей в хоровом творчестве марийских композиторов посвящена одна из первых монографий автора данной статьи [См.: 4], а также специальное исследование, в котором затрагиваются вопросы использования песенных и инструментальных напевов в камерном творчестве марийских композиторов [См.: 5]. Постановка вопроса и всестороннее его изучение диктовались прежде всего той ролью, которую сыграло песенно-инструментальное наследие в становлении марийского профессионального музыкального искусства², ибо почти все жанровое многообразие профессионального музыкального творчества марийских композиторов обнаруживает самую тесную связь с богатым марийским музыкальным фольклором³. Успех произведений марийских композиторов (безусловно, речь в данном случае идет о сочинениях, основу которых составил песенно-инструментальный материал) был обязан в первую очередь тому, насколько органично вошла народная музыка в те или иные жанры, в какой степени она подверглась какой-либо трансформации (ладовой, мелодико-структурной и т. д.), насколько композиторы при этом сохранили «свою народно-национальную почвенность», которая «является коренной стилистической основой в их творчестве» [13. С. 89].

3.1. Переход от фольклорных традиций к профессиональному музыкальному творчеству у марийских композиторов (как и всех композиторов Поволжья) обозначен прежде всего в вокально-хоровых жанрах, наиболее близких к народно-песенному началу. Традиционная песенная культура мари, имеющая мощный пласт группового пения (жанры свадебных, гостевых, рекрутских песен), хотя и базирующаяся преимущественно на монодии, дала прекрасные результаты в ставших классикой марийской музыкальной культуры многоголосных хоровых партитурах марийских композиторов — в обработках И. Палантая, А. Искандарова, Н. Сидушкина, К. Смирнова, в творчестве которых проверались, отшлифо-

вывались всевозможнейшие приемы обработок народных мелодий.

Если И. Палантай, А. Искандаров и Н. Сидушкин преимущественно опирались на приемы, выкристаллизованные в творчестве русских композиторов⁴, то К. Смирнов, воспитанник Ленинградской и Московской консерваторий (кл. проф. Д. Шостаковича и Х. Кушнарёва), отличался особой трактовкой хора как своеобразного инструмента. Его самобитные многоголосные хоровые обработки отмечены инструментальным типом мышления, в частности, в них часто представлена имитация различных музыкальных инструментов.

Вместе с тем К. Смирнов прекрасно чувствовал природу хорового звучания. Даже марийские плясовые наигрыши композитор передавал в особом хоровом преломлении. «Композиторы-хоровики» верно подметили такую особенность мелодического строения (склада) марийских народных песен, как начальная (потенциальная) их полифоничность. Поэтому марийская народная песня без всякого труда «шагнула в область полифонии» [8. С. 10]. У композиторов вокально-хорового направления бережное отношение к первоисточнику является особенностью их творческого лица. Очевидно, объяснение этого не столько в специфике жанра. В этом проявляется особое отношение народа к своей песне, то есть «отличительная черта характера черемис», на что обратили свое внимание еще христианские миссионеры [См.: 9]. Действительно, у композиторов, работающих преимущественно в вокально-хоровых жанрах, структурно и ладо-интонационно марийская народная песня, как правило, не подвергалась кардинальным изменениям. Конечно же, отход от так называемой «традиционности» в хоровых произведениях давался труднее всего, тем не менее «прорыв» из этой тонально устойчивой, куплетно оформленной системы не заставил долго ждать себя и первые шаги в этом направлении были весьма успешными.

3.2. Несколько иное «прочтение» фольклорного материала мы наблюдаем в произведени-

ях сценического жанра — операх и балетах, представляющих нечто переходное от вокально-хорового претворения народно-песенного (частично и инструментального) первоисточника к более свободному его переосмыслению. Действительно, если в операх марийских композиторов⁵ фольклорный первоисточник привлекался чаще всего в своем целостном, «готовом» виде⁶, то в национальных балетных произведениях народно-песенный материал трактуется достаточно свободно. Это и использование отдельных интонаций народных песен, и «переинтонирование» (Б. Асафьев), то есть переосмысление фольклорного первоисточника и создание на его основе своих оригинальных тем и т. д.⁷ По существу, балетный жанр предоставляет композиторам гораздо более широкий выбор возможностей оперировать фольклорными первоисточниками.

3.3. Богатейшие возможности и практически безграничный простор в применении песенно-инструментальных напевов и их интонаций представляют жанры камерной, симфонической музыки. Образцом такой полижанровости применения является «песня классической красоты» (Л. Викар) — «Выдшы йога» («Воды текут»), одинаково украшающая как хоровое наследие (И. Палантай) и первый образец национальной оперы (опера «Акпатыр» Э. Сапаева), так и симфонические полотна (З. Кодай, А. Эшпай). Новое поколение национальных композиторов, прошедшее специальную «школу композиции» (в отличие от композиторов первого поколения, ставших на путь «сочинительства» в силу обстоятельств, среди которых главным была нехватка необходимого репертуара для появившихся в 1920—1930-е годы исполнительских коллективов в республике), имеющее на «вооружении» весь сложнейший арсенал средств (а ныне, к тому же еще, и технических, компьютерных), к вопросам применения народных напевов подходит более свободно: взаимосвязь их интонационного языка с фольклорными первоисточниками основана преимущественно на принципе лишь интонационного родства.

Таким образом, в их творчестве происходит «превращение фольклорного контекста в тематический элемент композиторского текста» [11. С. 20].

3.3.1. В камерных сочинениях творческая индивидуальность каждого композитора раскрывается предельно полно и наиболее адекватно его творческому потенциалу и сущности его внутреннего мира⁸. В этом отношении несомненно удачны «Марийская рапсодия» В. Данилова (со старинным плясовым наигрышем в среднем разделе сочинения в исполнении на *марла* гармонии⁹), «Народные картинки» А. Яшмолкина (Трио для флейты, валторны и ударных, имитирующих звучание старинных марийских инструментов *шиялтыш*, *пуч* и *тумыр*), воссоздающие картину народного музицирования. Претворение традиционного в современном композиторском творчестве в совершенно новом качестве проявилось в сочинениях композитора Ю. Евдокимова, в произведениях которого нет ни одной цитаты как таковой, включая даже многообещающие на этот счет его «Деревенские песни» для голоса и камерного оркестра (а также «Свадебные песни» и «Плясовая» для смешанного хора). В основе произведений многих композиторов лежат те самые «мгновенно узнаваемые» элементы, которые вносятся композиторами интуитивно, подсознательно. Эти элементы ритма, а большей частью ладоинтонационные элементы, то есть весь «музыкально-интонационный словарь» (Б. Асафьев) лучше других «выдают» национальное лицо композиторов (в этом же ряду стоит и пьеса для струнного квартета «Шувыр» — «Волынка» В. Данилова, в которой нет даже «намёка» на какое-либо цитирование волюночного напева).

3.3.2. Область марийской симфонической музыки (собственно симфонии, симфонитты, увертюры, концерты для солирующих инструментов с оркестром) оказалась также весьма благодатной для привлечения традиционной народной музыки в качестве основного тематического материала этого жанра. Без народно-песенного первоисточника не было бы ни

«Торъяльской сюиты» и «Симфонияетты» Э. Сапаева, ни симфонической картинки «Сыны Акпарса» А. Луппова (и его цикла концертов для деревянных духовых) и других сочинений, ныне прочно вошедших в репертуар многих исполнительских коллективов республики. Именно удачные опыты привлечения традиционного марийского фольклорного материала представлены в творчестве А. Луппова, композитора русского по своему происхождению, но марийского по своему стилю.

В вопросах применения образцов песенно-инструментального наследия народа марийские композиторы верны магистральному пути, избранному еще первыми представителями национальной композиторской школы — «идти в первую очередь от собственных родовых корней, от народной художественной памяти» [15. С. 18].

Безусловно, в жанровом и стилистическом отношении использование произведений народного музыкального творчества в профессиональной музыке многогранно. Ибо «зародышевая жизнеспособность» (по выражению американского этномузыколога А. Ломакса) древних народных традиций способна в талантливых руках мастера «раскрыть свои новые потенции в ином стилевом и образном контексте» [11. С. 23]. И долго еще будут черпать композиторы из этого «резервуара народно-национальной старины... народной мудрости» [1. С. 42] материал для своих новых сочинений, увековечив тем самым как эти мелодии — частицы души народа, так и сам народ, создавший эти несметные сокровища.

Примечания

- 1 Из серии статей автора о марийском музыкальном фольклоре.
- 2 Думается, народно-песенное богатство было одним из важнейших компонентов профессиональных национальных культур многих народов Поволжья [См. об этом: 4; 11; 19; 21].
- 3 Более того, народная музыка мари привлекала внимание и ряда русских композиторов. См.: Лядов А. К. Три прелюдии. Ор. 33, №. 2; Лобачев Г. Г. 12 детских песен мари. Для голоса и фортепиано; Раков Н. П. Марийская сюита; Шебалин В. Я. Увертюра на марийские темы; Багрий Ю. А. Белая лебедь. Марийская сказка для чтеца, голоса и фортепиано.
- 4 Кстати, все указанные композиторы являются воспитанниками Московской консерватории, а И. Палантай к тому же еще и Придворной певческой капеллы.
- 5 К сожалению, обилием опер и балетов марийское профессиональное музыкальное искусство ныне гордиться не может, потому и мы ограничимся пока ссылками лишь на имеющийся скудный перечень произведений этих жанров.
- 6 Например, это имеет место в опере «Акпатыр» Э. Сапаева (цитаты свадебной песни елабужских мари в свадебном эпизоде, горномарийской сиротской песни «Выдшы йога» в эпилоге оперы, песня Эвая и т. д.). Исследованию первой марийской оперы посвящена работа О. Егоровой «Национальные традиции в опере Э. Сапаева «Акпатыр» [12].
- 7 Пока что достаточно подробно проанализирован лишь первый национальный балет «Чодыра сем» («Лесная легенда») А. Луппова [См.: 2].
- 8 Здесь важно иметь в виду и следующее: насколько приоритетна народно-песенная культура своего народа в творчестве того или иного композитора, насколько компетентно и бесспорно его знание этого материала и т. д.
- 9 *Марла* гармонь (гармоника) — марийская разновидность бесполутоновой гармони.

Список литературы

1. *Азадовский М. К.* История русской фольклористики. — Т. 1. — М.: Учпедгиз, 1958. — 477 с.
2. *Артищева Р. В.* Анатолий Луппов и марийская музыка. — Йошкар-Ола: Мар. кн. изд-во, 1986. — 60 с.
3. *Бояркин Н. И.* Становление мордовской профессиональной музыки (композитор и фольклор). — Саранск: Морд. кн. изд-во, 1986. — 160 с.
4. *Герасимов О. М.* Народная песня в хоровом творчестве марийских композиторов. — Йошкар-Ола: Мар. кн. изд-во, 1979. — 92 с.
5. *Герасимов О. М.* Пути и проблемы претворения народно-песенного творчества в марийской профессиональной музыке // Вопросы марийского фольклора и искусства. Вып. 6. Традиционное и современное в музыке народов Поволжья. — Йошкар-Ола: МарНИИ, 1988. — С. 54 — 58.
6. *Голубкова А. Н.* К вопросу о фольклорных традициях в творчестве композиторов Удмуртии // Традиционное и современное в музыке народов Поволжья и Приуралья. — Йошкар-Ола, 1985. — С. 27 — 30.
7. *Егорова О. К.* Национальные традиции в опере Э. Сапаева «Акпатыр». — Йошкар-Ола: Мар. кн. изд-во, 1974. — 69 с.
8. *Егорова О. К.* Национальное и современное в творчестве композиторов Поволжья // Вопросы марийского фольклора и искусства. Выпуск 6. Традиционное и современное в творчестве композиторов Поволжья. — Йошкар-Ола: МарНИИ, 1988. — С. 5 — 14.
9. *Ефремов Т. Е.* Черемисы-язычники. Роль песен у черемис в их племенной языческой жизни // Инородческое обозрение. — Кн. 4. — Казань, 1913. — С. 261 — 266.
10. *Земцовский И. И.* О народном у Г. Свиридова (к методике изучения народно-песенных истоков музыкального языка) // Земцовский И. И. Фольклор и композитор: Теоретические этюды о русской советской музыке. — М.; Л.: Сов. композитор, 1978. — С. 77 — 88.
11. *Земцовский И. И.* Фольклор и композитор сегодня (на методологических подступах к проблеме) // Земцовский И. И. Фольклор и композитор: Теоретические этюды о русской советской музыке. — М.; Л.: Сов. композитор, 1978. — С. 14 — 29.
12. *Кондратьев М. Г.* Современность и чувашская музыка // Современность и чувашское искусство. — Чебоксары: Научно-иссл. ин-т языка, лит-ры, истории и экономики, 1984. — С. 3 — 23.
13. *Мамаева М. Н.* Формы бытования традиционного марийского фольклора в современных условиях // Фольклор: проблемы сохранения, изучения и пропаганды: Тезисы Всесоюзной научно-практической конференции. В 2 ч. Москва, 25 — 28 апреля 1988 г. — Ч 1. — М., 1988. — С. 86 — 90.
14. *Нигмедзянов М. Н.* Татарская народная песня в обработке композиторов. — Казань: Татар. кн. изд-во, 1964. — 139 с.
15. *Сануков К. Н.* Национальные традиции и интернационализация культуры // Вопросы марийского фольклора и искусства. Выпуск 6. Традиционное и современное в творчестве композиторов Поволжья. — Йошкар-Ола: МарНИИ, 1988. — С. 14 — 21.
16. *Rüütel I.* Folkloor ja tänapäeva kultuur // Kultuur ja Elu. — № 5. — Tallinn, 1987. — Lk. 6 — 7.

References

1. *Azadovskiy M. K.* Istoriya russkoy fol'kloristiki. — T. 1. — M.: Uchpedgiz, 1958. — 477 s.
2. *Artishcheva R. V.* Anatoliy Luppov i mariyskaya muzyka. — Yoshkar-Ola: Mar. kn. izd-vo, 1986. — 60 s.
3. *Boyarkin N. I.* Stanovleniye mordovskoy professionalnoy muzyki (kompozitor i folklor). — Saransk: Mord. kn. izd-vo, 1986. — 160 s.
4. *Gerasimov O. M.* Narodnaya pesnya v khorovom tvorchestve mariyskikh kompozitorov. — Yoshkar-Ola: Mar. kn. izd-vo, 1979. — 92 s.
5. *Gerasimov O. M.* Puti i problemy pretvoreniya narodno-pesennogo tvorchestva v mariyskoy professional'noy muzyke // Voprosy mariyskogo folklori i iskusstva. Vyp. 6. Traditsionnoye i sovremennoye v

- muzyke narodov Povolzh'ya. — Yoshkar-Ola: MarNII, 1988. — S. 54—58.
6. *Golubkova A. N.* K voprosu o fol'klornykh traditsiyakh v tvorchestve kompozitorov Udmurtii // Traditsionnoye i sovremennoye v muzyke narodov Povolzhya i Priuralya. — Yoshkar-Ola, 1985. — S. 27—30.
 7. *Yegorova O. K.* Natsionalnyye traditsii v opere E. Sapayeva «Akpatyr». — Yoshkar-Ola: Mar. kn. izd-vo, 1974. — 69 s.
 8. *Yegorova O. K.* Natsional'noye i sovremennoye v tvorchestve kompozitorov Povolzhya // Voprosy mariyskogo folklor i iskusstva. Vypusk 6. Traditsionnoye i sovremennoye v tvorchestve kompozitorov Povolzh'ya. — Yoshkar-Ola: MarNII, 1988. — S. 5—14.
 9. *Yefremov T. Ye.* Cheremisy-yazychniki. Rol pesen u cheremis v ikh plemennoy yazycheskoy zhizni // Inorodcheskoye obozreniye. — Kn. 4. — Kazan', 1913. — S. 261—266.
 10. *Zemtsovskiy I. I.* O narodnom u G. Sviridova (k metodike izucheniya narodno-pesennykh istokov muzykalnogo yazyka) // Zemtsovskiy I. I. Folklor i kompozitor: Teoreticheskiye etyudy o russkoy sovetskoy muzyke. — M.; L.: Sov. kompozitor, 1978. — S. 77—88.
 11. *Zemtsovskiy I. I.* Folklor i kompozitor segodnya (na metodologicheskikh podstupakh k probleme) // Zemtsovskiy I. I. Folklor i kompozitor: Teoreticheskiye etyudy o russkoy sovetskoy muzyke. — M.; L.: Sovetskyy kompozitor, 1978. — S. 14—29.
 12. *Kondrat'yev M. G.* Sovremennost i chuvashskaya muzyka // Sovremennost i chuvashskoye iskusstvo. — Cheboksary: Nauchno-issl. in-t yazyka, lit-ry, istorii i ekonomiki, 1984. — S. 3—23.
 13. *Mamayeva M. N.* Formy bytovaniya traditsionnogo mariyskogo fol'klora v sovremennykh usloviyakh // Fol'klor: problemy sokhraneniya, izucheniya i propagandy: Tezisy Vsesoyuznoy nauchno-prakticheskoy konferentsii. V 2 ch. Moskva, 25—28 aprelya 1988 g. — CH 1. — M., 1988. — S. 86—90.
 14. *Nigmedzyanov M. N.* Tatarskaya narodnaya pesnya v obrabotke kompozitorov. — Kazan: Tatar. kn. izd-vo, 1964. — 139 s.
 15. *Sanukov K. N.* Natsionalnyye traditsii i internatsionalizatsiya kultury // Voprosy mariyskogo folklor i iskusstva. Vypusk 6. Traditsionnoye i sovremennoye v tvorchestve kompozitorov Povolzhya. — Yoshkar-Ola: MarNII, 1988. — S. 14—21.
 16. *Rüütel I.* Folkloor ja tänapäeva kultuur // Kultuur ja Elu. — № 5. — Tallinn, 1987. — Lk. 6—7.