

Виолетта ЮНУСОВА

К ПРОБЛЕМЕ ЗВУКОВОГО ИДЕАЛА В СОВРЕМЕННОЙ МУЗЫКИ АЗИИ

Аннотация: *Статья посвящена изучению феномена звукового идеала в традиционной, академической композиторской, джазе, рок-музыки Азии. Автор подмечает характерные особенности как самого звукового идеала, так и его проявления в указанных сферах, не ставя задачи детального представления каждой из них. Звуковой идеал, сформировавшись в рамках традиционной культуры, отражает глубинные характеристики национальной музыки, хотя ещё не стал центральным объектом музыковедческого анализа. Последний преимущественно имеет дело с его отдельными хорошо видимыми аспектами: мелодикой, ритмикой, цитатами и др. В статье излагается мнение учёных, разрабатывающих проблему звукового идеала на примере разных культур и пластов музыки.*

Ключевые слова: *звуковой идеал, музыка Азии, традиционная культура, музыкально-культурная традиция, национальная специфика, этномузыковедение, современная музыка Азии.*

The name of the article: **To the problem of sound ideal in contemporary music of asia**

Annotation: *The article is devoted to the study of the phenomenon of sound ideal in traditional, academic composition, jazz and rock music of Asia. The author notes the characteristic features of both the sound ideal itself and its manifestation in these spheres, without setting the task to present each of them in detail. The sound ideal, formed within the framework of traditional culture, reflects the deep characteristics of national music, although it has not yet become the central object of musicological analysis. The latter mainly deals with its separate visible aspects: melody, rhythmic, quotations, etc. The article presents the opinion of scientists*

who develop the problem of the sound ideal on the example of different cultures and layers of music.

Key words: *sound ideal, music of Asia, traditional culture, music-cultural tradition, national specificity, ethnomusicology, modern music of Asia.*

Усиление внимания к музыкальным культурам Азии в современном мире отразилось и в тенденциях музыкальной науки. Возникновение таких научных областей как этномузыкознание, музыкальное востоковедение, музыкальная культурология поставили задачу поиска адекватных методов исследования, поскольку методы сравнительного музыкознания, основанные на применении западных канонов творчества и грамматики, к этим культурам, уже устарели. От них, в первую очередь, ушли исследователи традиционной музыки, и в наши дни многие методы и подходы этномузыкознания, фундаментальные понятия, такие как звуковой идеал, применимы к анализу композиторской музыки. Во многих странах Азии в рамках применения новых композиторских техник, формирование авангардных и поставангардных течений сочетается с интересом к истокам национальной культуры, философии, архаическим пластам музыки. Проблема звукового идеала культуры, её локальных традиций, в таких условиях стала чрезвычайно актуальной.

Термин «звуковой идеал» (нем.– klangideal). Предложенный в далёком 1953 году известным немецким этномузыковедом Фрицем Бозе (1906-1975) в его книге о музыкальной этнографии [1]¹, был поддержан словацким этномузыковедом О. Эльшеком (р.1931), который отмечал связь инструмента и музыкального мышления, и тот факт, что «звучание инструментов существенно для кристаллизации определённого звукового идеала <...>», который «всегда находится в причинной связи с употребляемым музыкальным инструментом». Особую важность этих факторов он подчёркивал для исследования культур Востока [3, s.23].

Понятие звукового идеала активно разрабатывается представителями Санкт-Петербургской (Ленинградской) школы этноинструментоведения и востоковедения. Так известный российский учёный И.В. Мациевский в своём капитальном труде о народной

¹ 14 марта 2023 года в РИИИ был проведён семинар «Фриц Бозе о “звукоидеале” и “стилях звучания”», в рамках которого были изложены позиции учёного (его книга, как справедливо отмечено на семинаре, до сих пор не переведена на русский язык) [2].

инструментальной музыке как феномене культуры пишет о соответствии настройки музыкальных инструментов требованиям звукоидеала изучаемой культуры [4, s.229]. Представитель этой школы, киргизский исследователь С. Субаналиев обозначает определённые параметры «регистрово-темброво-звукового идеала, локализованного в пределах малой и первой октавы», а также замечает взаимозависимость звукоидеала и эстетических представлений народа [5, s. 122]. В данном случае он исходит из практики киргизской музыки. По определению Д. А. Абдулнасыровой звуковой идеал «заключает в себе сложившиеся на определенном историческом этапе народные представления о необходимых качествах звука, его тембро-динамических, регистровых и других музыкально-стилевых характеристиках» [6, s.21].

По отношению к музыке тюркских народов проблема звукового идеала, его формирования и особенностей подробно исследована в фундаментальном труде казахского учёного С. Утегалиевой [7]. Хотя она не использует данный термин, однако фактически прослеживает сам процесс формирования звуковых представлений и звуковых идеалов разных тюркских культур, выявляя как сходство, так и различие. Среди факторов, оказывающих влияние на своеобразие звуковых представлений, отмечены особенности географической среды, климата, хозяйственно-культурного типа, этногенеза, влияние языковых параметров. В данном случае исследователь опирается на теорию музыкально-культурной традиции, разработанную известным российским учёным Дж. К. Михайловым (далее подробно) [8]. С. Утегалиева выявляет в музыке тюркских народов темброво-регистровую модель [7, s.56], анализируя и её отражение в специальной музыкальной терминологии, что представляется принципиально важным.

Исследователь В. Шулин отмечает, что звуковой идеал, известный именно по исследованиям традиционной музыки, индивидуален для каждой культуры. В то же время, он ограничивает это понятие, утверждая, что «центральным элементом “звукоидеала” является звучание как таковое, взятое в комплексе рассматриваемых средств (тембральных, технико-исполнительских, артикуляционно-интонационных, гармонических, стилистических)» [9, s.155]. В его исследовании речь идёт об академической музыке, джазе, поп-культуре и т.д., где используются звуки определённой высоты. Между тем, в традиционной и композиторской музыке стран Азии, как, впрочем, и в западной культуре, используется широкий спектр звучаний, далеко не всегда сводимый к звукам определённой высоты.

Музыка, по словам исследователя А. С. Алпатовой, «скрепляя собой многие составляющие культуры и регулируя её механизмы <...> завершает художественную

картину мироздания» [10, s.5], и соответственно, эта картина находит своё концентрированное выражение в звуковом идеале и звуковой картине мира. Эти понятия более широкие, они относятся к фундаментальным аспектам музыкальной (и не только) культуры, позволяющим анализировать её глубинные слои и закономерности. Звуковой идеал вырабатывается в рамках музыкально-культурной традиции (Дж. Михайлов) и соотносится с такими её составляющими, как тип хозяйствования, географическая среда, религиозно-философские представления и другими факторами [8], он несёт в себе информацию о своеобразии национальной культуры в целом, содержит этнокультурные коды (термин Ю.С. Овчинниковой) [11, s.412].

Звуковому идеалу соответствуют традиционные музыкальные инструменты и зафиксированные на них теоретические системы, звуковые орудия, национальные манеры пения, в него опосредованно, либо непосредственно, включаются феномены окружающей звуковой среды, такие как шум леса, крики птиц, звуки текущей воды и мн.др. Говоря об устойчивости, как фундаментальном свойстве музыки устной традиции, известный российской учёный И.И. Земцовский фактически констатирует устойчивость звукового идеала, который проявляется, в том числе, и в указанных учёным «типовых формулах, образовав канонический интонационный словарь» — язык формульного мышления» [12, s.16].

Композиторы интуитивно или сознательно ориентируются на звуковой идеал традиционной культуры и входящий в него более широкий круг феноменов звуковой среды, звуковую картину мира, от их отражения в значительной степени зависит национальная идентичность их творчества. Отношение к звуковому идеалу у композиторов Азии несколько различается в определённые исторические периоды и этапы формирования композиторской школы (в большинстве стран Азии этот процесс происходил в прошлом столетии). В ранний период, с одной стороны, композиторы были непосредственно связаны с традиционной культурой, часто были её носителями. С другой, — жесткие условия функционирования европейской модели в её классико-романтическом варианте в значительной степени усложняли творческий процесс, ограничивая средства воплощения звукового идеала. Они (средства) часто сводились к имитации тембра национальных инструментов, а после модернизации многих, включения таких инструментов в состав оркестра (народных инструментов или симфонического), использованию прямых цитат в рамках традиционных для европейской музыки форм симфонической поэмы, симфонии, концерта для национального инструмента и оркестра и др.).

В вокальной академической музыке практиковался уход от национальных манер пения в сторону западной академической, позволявшей исполнять как западный, так и национальный оперный репертуар, формировавшийся на данном этапе. Иногда можно было увидеть редкие случаи объединения обеих манер, как например, в жанре мугамной оперы (к примеру, «Лейли и Меджнун», 1908) Узеира Гаджибекова, где в хоровые эпизоды звучат в европейской академической манере, а в исполняемых в устной традиции сольных фрагментах солисты поют в национальной манере, исполняя части классических мугамов.

В более позднее время композиторы выводили на сцену традиционных певцов, часто в начале оперы. К примеру, в опере «Чингиз хан» (2003) монгольского композитора Бямбасурена Шаравы зачин поёт традиционный сказитель в манере горлового пения *хуумей*. Композитор записывает данный фрагмент приблизительно, поскольку сказитель поёт в устной традиции [13, s.5].

Оперу «Первый император» (2006) китайского композитора Тань Дуня начинает актёр традиционного театра пекинской оперы — *цзиньцзюй*. В современной китайской опере можно увидеть расширение этого приёма — одновременное использование актёров традиционного (*куньцзюй*) и академического западного театра в одной опере («Пионовая беседка» Тань Дуня, 1998). В этом случае актёры академического европейского оперного театра должны в определённой степени имитировать традиционное пение, в то время как актёры традиционного театра поют в привычной для них технике [14, s.141]. В операх композитора также сочетаются китайский и английский языки, что способствует более полному отражению звукоидеала, актёры традиционного театра поют только на китайском. Партию мастера Инь-Ян в «Первом императоре» композитор не прописывает в партитуре. На фоне выдержанных звучаний оркестра актёр пекинской оперы произносит зафиксированные слова, используя интонационные обороты и приёмы традиционного театра, о чём Тань Дунь пишет в партитуре, не записывая эти обороты [15, s.8]. Актёр в данном фрагменте оперы использует весь арсенал пекинской оперы, включая специфические движения, костюм, грим.

Композиторы в этих операх не просто выводят на сцену традиционных музыкантов, но таким способом изначально демонстрируют звуковые идеалы, как своеобразный ориентир для слушателя, обозначающий не только национальную традицию, но и время, в котором развёртывается действие. В «Пионовой беседке» Тань Дуня постоянно присутствующие артисты традиционного музыкального театра постоянно воспроизводят его с параллельно поющими в другой стилистике (соответствующей другому звуковому

идеалу — западной культуры) академическими певцами. При этом во всех случаях опера в целом остаётся в пределах западного канона жанра.

В инструментальной музыке можно отметить такие приёмы как перенос штрихов традиционных инструментов в арсенал инструментов симфонического оркестра (корейский композитор Юн Исан, японский — Тору Такэмицу, китайские Тань Дунь, Го Вэньцзин, Сюй Чанцзюнь, казахстанский Актоты Раимкулова); совмещение звучания аутентичных и модернизированных традиционных инструментов (кит. оркестр народных инструментов) [16, s.132], совмещение мультимедиа традиционных исполнителей со звучанием симфонического оркестра (Тань Дунь «Карта»), введение в состав оркестра звуковых орудий и так называемых органических инструментов, непосредственно связанных со звуковой средой (Юн Исан, Тань Дунь и др.); совмещение звучания этно-группы и симфонического оркестра (этногруппа «Туран» в пьесе «Тайна степи» казахского композитора Актоты Раимкуловой).

В области электроакустической музыки отражение звукового идеала можно увидеть в первой электронной опере египетско-американского композитора Халима эль-Даба «Лейли и Меджнун» (1958), в ней передаётся звуковой фон пустыни и звучание аутентичной флейты, символизирующей арабский контекст происходящих в опере событий. В его поздних сочинениях, созданных уже в нашем столетии компьютерное звучание соединяется как с древнеегипетскими музыкальными инструментами, воссозданными по изображениям на многочисленных памятниках, так и с бытующими ныне. Актоты Раимкулова в пьесе «Душа шамана» для виолончели и компьютера воссоздаёт компьютером звуковую среду казахстанской степи, а виолончель подражает звучанию шаманского смычкового хордофона *кыл-кобыза*.

В области поп-музыки также можно отметить тенденцию отражения звукового идеала, в том числе, через фоновое звучание звуковой среды, использование аутентичных музыкальных инструментов и звуковых орудий. Она ярко видна в творчестве так наз. этногрупп, использующих приёмы звукоподражания завыванию ветра, птичьему зову или вою волка. Примером может послужить казахстанская группа «Туран», которая активно сотрудничает с композитором Актоты Раимкуловой.

Отдельного внимания заслуживает воспроизведение звукового идеала, как определённого культурного кода, в джазе и рок-музыке. В джазе собственно тембро-акустическая составляющая звукового идеала дополняется жанровой. Обозначение ключевого для культуры жанра и его звуковой специфики также служит своего рода маркером национальной традиции. Можно вспомнить азербайджанского джазового

пианиста Вагифа Мустафа-заде (1940-1979), опирающегося на мугам и специфическую орнаментальную артикуляцию традиционной азербайджанской музыки. В индийском джазе такого рода эталоном служит классическая музыка рагсангит (более известная как рага), её структурные закономерности и звуковая сфера.

В композиции «Бахрам-наме» Эльдара Мансурова, посвящённой памяти великого азербайджанского музыканта Бахрама Мансурова (1911-1985), соединяются нотированные фрагменты для рок-группы и исполнение мугама в устной традиции. Мугамы исполняет сын Бахрама Мансурова Народный артист Азербайджана Эльхан Мансуров, который также является одним из главных хранителей жанра мугамной оперы. Во всех перечисленных случаях очевидно стремление максимально приблизиться к звуковому идеалу национальной культуры, расширение средств художественной выразительности, их своеобразный микст.

Примером использования звукового идеала в рок-музыке может служить и рок-опера «Чингиз-хан» рок-группы «Чёрные волки» (2006, либретто и музыка гитариста Дойпалема Гацорига) с использованием монгольского горлового пения — *хуумей* [17]. В звуковой палитре композиций этой группы можно услышать традиционные музыкальные инструменты (смычковый *морин-хуур*, цитру *ятуг* и др.).

Авангардные техники прошлого века, развитие электроакустической и компьютерной музыки, современные технические возможности комбинирования живого звучания, аудио и видеозаписи различных музыкально-культурных традиций создали возможности более адекватного отражения звукового идеала. В наше время композиторы, как правило, не относятся к числу носителей традиционной культуры, как это было в ранний период её формирования, но имеют большой арсенал приёмов приближения к звуковому идеалу. Отражение национальных особенностей музыки при анализе композиторского творчества, как правило, ограничивается только проявлением звукового идеала, но не его поиском и специальным исследованием. Между тем, важно анализировать этот фактор в рамках музыковедческого исследования композиторского творчества. Специфика музыкального идеала также нуждается в дальнейшем подробном исследовании в разных музыкальных направлениях и стилях, в том числе, в рамках творческого процесса национальных композиторов. Не претендуя на всестороннее раскрытие заявленной темы, автор старался обозначить лишь некоторые направления и пути дальнейших исследований.

Список литературы

1. Bose Fr. Musikalische Völkerkunde. – Freiburg: Atlantis Verlag, 1953. –197 s.
2. Семинар «Фриц Бозе о “звукоидеале” и “стилях звучания”» [электронный источник]/<https://www.culture.ru/events/288101/seminar-fric-boze-o-zvukoideale-i-stilyakh-zvuchaniya?ysclid=lrj22u0w31437352300> (посещение 12.06.2024).
3. Эльшек О. Музыкальный инструмент и инструментальная музыка (О задачах и методах инструментоведения) // Сборник реф. участников 1-й Инструментоведч. науч. конф. Фольклорной комис. Союза композиторов РСФСР / Ред.-сост. И. В. Мациевский; Союз композиторов РСФСР. Объедин. фольклорная комис. Москва: [б. и.] – 1974. – с. 21-29.
4. Мациевский И.В. Народная инструментальная музыка как феномен культуры. Алматы: Издательство «Дайк-Пресс», – 2007. – 520 с.
5. Субаналиев С. Киргизские музыкальные инструменты. Фрунзе: Кыргызстан, – 1986. –166 с.
6. Абдулнасырова, Д. А. Татарская народная скрипичная традиция: модус культуры и музыкальный феномен: автореферат дисс. ... канд. иск. СПб. –2000. – 27с.
7. Утегалиева С.И. Звуковой мир музыки тюркских народов: теория, история, практика (на материале инструментальных традиций Центральной Азии). М.: Композитор, – 2013. – 528 с.
8. Михайлов Дж. К. К проблеме теории музыкально-культурной традиции// Музыкальные традиции стран Азии и Африки. Сб. науч. трудов/ отв. ред. Т.Э. Цытович. М.: МГК, –1986. – с.3-20.
9. Шулин В.В. Термин «звукоидеал» и практика его применения в современном музыкознании// Вестник СПбГУКИ, № 2 (7) июнь, –2011. – с. 155-160.
10. Алпатова А.С. Архаика в мировой музыкальной культуре/ отв. ред. Н.В. Кузнецова. М.: Экон-Информ, – 2009. –204 с.
11. Овчинникова Ю.С. Этнокультурные интонационные коды музыкальных практик: опыт построения культурологической модели анализа//Culture and Civilization, – 2022, Vol. 12, Is 5A – с. 412-420.
12. Земцовский И.И. Музыка и этногенез (Исследовательские предпосылки, задачи, пути)// Музыкальная этнография, –1988, № 2. – с.15-23.
13. Шарав Б. “Чингис Хаан” дуурийн клавир. Уланбатар, 2003 он. Шарав Б. Клавир оперы “Чингисхан”. (на монг. яз.). Уланбатор (б. и.), – 2003.– 426 с.

14. Дин Жун Традиции китайского музыкального театра куницей в опере «Пионовая беседка» Тань Дуня //Проблемы музыкальной науки. – 2022, № 3. – с. 137-145.
15. Tan Dun. The First Emperor (Full Score). New York: G. Schirmer Inc. – (without the date). – 386 p.
16. Янь Цзянань. Национальные традиции в творчестве китайского композитора Сюй Чанцзюня. Дисс. канд. иск. М., –2020. – 203 с.
17. В Монголии ставят рок-оперу «Чингиз-хан» [электронный источник]// URL: <https://wek.ru/v-mongolii-stavyat-rok-operu-chingiz-xan> (дата обращения 12.06.2024)