



мента» [Абдулнасырова 1997, 109]. Известно, что здесь встречаются и многострунные гусли, которые при игре кладут плашмя на колени [Атлас 1975, 78]. Однако для татарской традиции смычковой игры наиболее характерен вертикально-наколенный способ держания инструмента, преобладающий в тюркско-монгольской традиции. Поэтому перемена игрового положения смычкового хордофона здесь весьма красноречиво свидетельствует о том, что она произошла как следствие переноса на смычковую игру исполнительских идеалов, сложившихся на базе гуслей.

Конечно, наколенное держание скрипки в татарской традиции иное, чем в западновинской. Общим является зависимость выбора его от контакта с более старым, видимо, в той и другой традиции древним щипковым хордофоном. Пока это рабочая гипотеза. Будущие исследования покажут, насколько она перспективна.

Литература

Абдулнасырова 1997 — *Абдулнасырова Д.А.* К проблеме звукоидеала в татарской народной скрипичной традиции // Вопросы инструментоведения. Вып. 3 / Сост. и отв. ред. В.А. Свободов. СПб., 1997. С. 109–113.

Альбинский 1996 — *Альбинский В.А.* О традициях русского народного струнно-смычкового исполнительства и промысла в Прикамье (по материалам фольклорных экспедиций 1970 — 1990-х гг.) // Экспедиционные открытия последних лет: Народная музыка, словесность, обряды в записях 1970-х — 1990-х годов. Статьи и материалы / Сост. и отв. ред. М.А. Лобанов. СПб., 1996. С. 163–188.

Атлас 1975 — *Вертков К., Благодартов Г., Язовицкая Э.* Атлас музыкальных инструментов народов СССР. Изд. 2-е. М., 1975.

Банин 1997 — *Банин А.А.* Русская инструментальная музыка фольклорной традиции. М., 1997.

Беларуская инструментальная музыка 1989 — *Беларуская народная инструментальная музыка* / Ред. И.Дз. Назінай. Мінск, 1989.

Квитка 1973 — *Квитка К.В.* Избр. труды в 2 т. / Сост. и коммент. В.Л. Гошовского. М., 1973. Т. 2.

Моргенштерн 1998 — *Моргенштерн У.* К вопросу о корнях современной традиции игры на гармонике и балалайке в России // Судьбы традиционной культуры: Сб. статей и материалов памяти Ларисы Ивлевой / Ред.-сост. В.Д. Кен. СПб., 1998. С. 164–186.

НТКПО 2002 — Народная традиционная культура Псковской области. СПб.; Псков, 2002.

Смирнов 1962 — *Смирнов Б.Ф.* Искусство сельских гармонистов. М., 1962.

А.В. РОМОДИН

ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ МЕТОДЫ СЕВЕРОБЕЛОРУССКОГО ТРАДИЦИОННОГО ЦИМБАЛЬНОГО МУЗИЦИРОВАНИЯ: ФЕНОМЕН ТВОРЧЕСКОЙ СВОБОДЫ

До наших дней в Витебской, на юге Псковской, западе Смоленской и в соседних районах Тверской обл. сохранилась культура традиционного цимбального музицирования. Сегодня она находится в стадии угасания, а в прошлом чуть ли не в каждой деревне можно было встретить народных исполнителей-инструменталистов.

Данная местность относится к северо-белорусской традиции. Здесь обнаруживается общность обрядовых (календарных, свадебных) напевов, прослеживается единство этнографических реалий и, что наиболее важно, языка. К территории распространения северобелорусских говоров относятся современная Витебская обл., граничащие с ней районы Псковской обл., а также большая часть Смоленской и юго-запад Тверской обл. [Бузук 1926, 5–6; Расторгуев 1960]. Прежде эти земли входили в Витебскую губ., жители которой были потомками полоцких и смоленско-витебских кривичей [Гринблат 1968, 109–111]¹.

Инструментальная музыкальная культура по-своему выявляет единство северо-белорусской традиции, выражая ее общность прежде всего общепринятым (в практике и сознании людей) составом ансамбля². Этот состав предполагает наиболее архаичное, признанное дуэтное тембровое сочетание скрипок и цимбал (дополняемое, по возможности, звучанием гармоники, бубна, балалайки, в прошлом — дуды, белорусской волынки). Скрипка и цимбалы вплоть до настоящего времени были широко распространены в исполнительской практике [Ромодин 1996].

¹ Языковые отличия между, к примеру, представителями юга Псковщины и остальными ее жителями с отчетливостью сохранились и сегодня.

² О существующих у многих народов разновидностях типа инструментального ансамбля — так называемой «троистой музыки» см.: [Мащевский 1985].



Северобелорусские инструменталисты — представители народного музыкального профессионализма. Для традиции в целом была характерна острая профессиональная конкуренция, существовали отдельные музыкальные направления и даже школы. Музыканты-инструменталисты имели определенный социальный статус, их творчество непременно оплачивалось или одаривалось. Связанные с глубинной сущностью обряда, с его магически-ритуальным содержанием, исполнители получали постоянные приглашения на свадьбы, где им отводилась одна из главных, едва ли не ведущих ролей. И сегодня музыкантов стараются приглашать на свадьбы, но скрипачи и цимбалисты в деревнях стали огромной редкостью. В сознании людей утратилось представление о необходимости ритуального сочетания тембров цимбал и скрипок, поэтому в наши дни место старинного дуэта скрипки и цимбал занимает гармоника (подробнее об этом см.: [Ромодин 1999]). Тем не менее среди старшего поколения есть еще великолепные музыканты — цимбалисты и скрипачи, сохраняющие старинную традиционную манеру игры. Некоторые исполнители до сегодняшнего дня сберегают приверженность к творчеству, музицируют для себя, принимают участие в праздниках, вечеринках, «отпрывинах», свадьбах, «гостях».

Существует специальная работа Н.Ф. Финдейзена о семье цимбалистов Лепянских, живших в конце XIX — начале XX в. недалеко от Витебска (с изображением строя инструмента) [Финдейзен 1926]. Отдельные сведения о белорусских цимбалистах, их эстетических представлениях, терминологии приводятся в публикациях [Назина 1982; Скоробогатченко 1990, 8, 12–19, 20–21]³. У этих же авторов имеются данные о темброво-акустических, конструктивных особенностях инструментов (размерах, строе, материале, способах изготовления). В брошюре Ю.Е. Бойко содержится рисунок с изображением строя цимбал из южной Псковщины. Здесь же дается краткое описание свойств инструмента: «Основной конструктивной особенностью цимбал яв-

ляется наличие двух групп струн и двух порожков. Одна группа струн разделена порожком на две неравные по длине части, из которых лишь большая, дающая низкие звуки, используется исполнителем при игре. Другая группа, разделенная порожком в отношении 3:2, издает более высокие звуки; обе эти группы струн различаются между собой на интервал квинты. В народном музыкальном быту они имеют свои, часто местные названия» [Бойко 1986, 17].

Творчество народных исполнителей неотделимо от окружающей жизни. Музыкальная практика естественно соотносится с традиционными установками, нормами поведения, художественными представлениями, ритуальными предписаниями. Однако любые культурные реалии сфокусированы в личности человека, создающего искусство. Народный музыкант, следуя требованиям традиции, творчески выражает и эту традицию, и собственные эмоции, побуждения, намерения, взгляды. Индивидуальные способы исполнения становятся средствами, порождающими музыкальные формы. Между тем и отдельные мельчайшие элементы творчества, и целостные композиции воплощают природу человека, сущность определенной личности. Интуитивная склонность к наиболее полному проявлению собственной натуры претворяется у народных музыкантов поиском персонального *тембра* — феномена, отражающего непосредственно в звуке глубокие субъективные переживания [Ромодин 1998]. Тем не менее, оставаясь в контексте определенной традиции, инструменталисты вынуждены искать максимально понятные, безусловно принимаемые окружающей средой способы выражения. Поэтому многие конкретные исполнительские приемы, вскрывающие субъективные черты каждой творческой личности и имеющие *персональное* начало, одновременно несут на себе печать *универсального*, выявляя общие, типичные для данной фольклорной традиции средства музыкальной артикуляции [Земцовский 1991].

Разнообразные способы игры, применяемые цимбалистами, сводятся к достаточно цельному, очерченному рамками определенной культуры типологическому ряду. Именно из этого круга канонических средств народный художник черпает наиболее соответствующие своим внутренним склонностям приемы исполнительской артикуляции. Таким образом, универсаль-

³ И.Д. Назина указывает на первые упоминания о существовании цимбал на территории Беларуси: «Наиболее ранние сведения о цимбалах встречаются в скорининских изданиях начала XVI в.» [Назина 1982, 54]. Она же предполагает заимствование инструмента белорусскими музыкантами от цыган [Там же, 55].



ные способы музицирования приобретают, с одной стороны, черты культурного стереотипа, сущностно выражая звукоидеал конкретной традиции. С другой стороны, каждый художник собственной личностью, субъективным психологическим наполнением, индивидуальным подходом к искусству сам создает общее для всех, коллективное содержание исполнительского стиля.

Универсальные приемы цимбального исполнительства дифференцируются по признаку соотношения свойств инструмента и действий человека — народного музыканта. Артикуляционные методы выражают традиционный звукоидеал в его неявном творческом проявлении, вскрывая черты, присущие персональному облику творца искусства [Земцовский 1989].

Важным фактором, вызывающим при игре особую остроту интонации, оказываются **цимбальные палочки**. Резкость тембра народного инструмента находится в прямой зависимости от обычного отсутствия на палочках приспособлений для глушения звука, когда на концах палочек укрепляется мягкий материал, служащий созданию как можно более ровного, нейтрального звучания. В практике академического музицирования подобные устройства общеприняты. Однако для старой архаичной цимбальной традиции такого рода приспособления были несвойственны и даже чужеродны. Музыкант Николай Иосифович Андреев из г. Велижа Смоленской обл. дает образную, весьма неодобрительную оценку применению глушащих устройств: *«Если крючок голый, то звук получается, коли замотан — звучание немое»* [АА]. Кроме того, существует еще одно оригинальное свойство конструкции народных цимбальных палочек: на них (в отличие от фабричных, академических) имеется специальная часть для расположения больших пальцев обеих рук. Подобное устройство позволяет этим пальцам очень удобно разместиться на палочках. Руки музыканта принимают наиболее естественное положение, становятся чрезвычайно пластичными, свободными. На палочках, изготовленных в фабричных условиях, кисти цимбалистов вынуждены пребывать в несколько скованном, жестком состоянии. Максимальное прижатие пальцев к палочкам предполагает предельно фиксированную артикуляционную позицию, содействуя осуществлению кардинальной задачи академической техники игры: точному, гарантированному попаданию рук (при ударе) на

нужные струны. Приспособление, используемое народными цимбалистами (место для накладки больших пальцев), снимая физическую скованность, напротив, порождает исключительную свободу исполнительского аппарата, допускает внезапное появление любых интонационных «случайностей». Все указанные свойства конструкции народных цимбальных палочек служат, в конечном счете, созданию на инструменте тембровой красочности, многоплановости.

Существенная роль в творческой лаборатории музыкантов принадлежит способам вольной, **свободной** настройки инструмента. На цимбалах Николая Иосифовича Андреева (из г. Велижа Смоленской обл.), например, основная струна настроена несколько выше обычного. Верхний, главный, хор при этом, напротив, понижен. Макар Игнатьевич Игнатьев (из г. Велижа Смоленской обл.) высокую основную струну настраивал обыкновенно ниже «нормы». На цимбалах Осипа Ивановича Шлыкова (из д. Пудоти Витебской обл.) оба ведущих тона устремлены вверх. В последнем случае особый смысл приобретает звучание нижней струны, настроенной очень высоко. Образующийся строй, в его взаимодействии с элементами формы, вскрывает своеобразные и наиболее скрытые (неявные) черты народного музыкального мышления. Подобная настройка струн мелодических опор оказывается для музыкантов универсальным приемом. Индивидуальные версии обобщенной нетемперированной модели строя выявляют характерную черту традиционного мышления: пристрастие к предельной остроте интонации, выраженной у цимбалистов также в использовании на инструменте ненормативных звуковысотных соотношений. Творческая идея наибольшего темброво-фактурного напряжения реализуется музыкантами и при помощи настройки целого цимбального хора «в розлив», с едва уловимыми интонационными различиями между отдельными его струнами. Для деревенских цимбалистов, как, например, для Антона Александровича Василевича (из д. Завороты Глубокского р-на Витебской обл.), допустимость нетемперированных отклонений внутри «унисона» довольно велика и обычно составляет пространство, достигающее почти до четвертитоновой границы соотношений.

Еще одну группу общетрадиционных творческих методов составляют собствен-



но приемы, применяемые в процессе игры самим человеком. Однако эти средства в то же время обнаруживают еще глубокую внутреннюю связь с цимбалами, с их конструктивными и тембровыми особенностями. Первый из таких артикуляционных приемов — одновременный удар палочками по двум струнам (в разных частях инструмента), с возникающим при этом минимальным ритмическим раздвоением звучания. Подобным микроскопическим раздроблением может сопутствовать удар с прижатием струн — специфически народное артикуляционное средство⁴. Смысл данного приема заключается в особом взятии звука. Палочка цимбалиста, падая на струну, не отталкивается от нее моментально, но, задерживаясь, слегка прижимается к ней. В результате возникают «лишние» по времени, дополнительные минимальные отзвуки, порождающие своеобразную краску тембровой протяженности. Этот прием — подлинно народное, интенсивно действующее исполнительское средство обогащения целостной инструментальной палитры. Академическое цимбальное музицирование в основном предполагает противоположный принцип звукоизвлечения, ориентированный на моментальное отскакивание палочки от ударяемой струны. Такой способ игры проясняет, облагораживает, но одновременно и как бы «вычищает», фактурно усредняет звучание. Всё величие народного метода заключается в возможности создания на инструменте тембровой **множественности**, образующейся вследствие разнообразия, спонтанности, непредсказуемости ударов — жестких, с усилием прижимающих струны, но вместе с тем и продлевающих, «расщепляющих», расцветивающих интонацию [Ромодин 1997].

Стремясь к максимальному продлению цимбальной интонации, музыканты используют прием запаздывания звучания. Особенную значимость этот способ приобретает при ансамблевой игре. Каждый раз при совместном взятии звука музыкант как бы слегка опаздывает с ударом, вследствие чего сам тон появляется на мгновение позже, не растворяясь в общей инструментальной палитре. Тембр цимбал словно повисает, минимально длясь, продолжается и в результате отслаивается от чужих голосов. Так достигается художествен-

ная сверхзадача творческой субъективизации [Ромодин 2000].

Удары с прижатием струн, с одной стороны, употребление запаздывания и «раздвоения» звучания — с другой, представляют собой, в сущности, очень близкие исполнительские приемы, поэтому их разделение условно. Указанные способы различаются по таким корреляционным признакам: исполнительски-индивидуальное (более подробное) / ансамблевое, коллективное (общее, крупное). Каждый из этих путей, средств, приемов направлен и на то, чтобы множить (раздроблять, расчленять) звучание и одновременно длить (продолжать) его. И тот, и другой способ подчинены идее максимальной творческой активности, принципу воплощения интонации в движении, энергии плясового импульса. Оба приема ориентированы на ударность, множественность ритмов; для каждого из них большое значение приобретают традиционные свойства конструкции цимбальных палочек, вызывающие особую исполнительскую легкость и свободу (длина, обычное отсутствие глушащих устройств, наличие приспособлений для больших пальцев). Наконец, каждый из способов направлен одновременно и на создание акустически-пространственного, расширенного звучания, и на обнаружение максимальной темброинтонационной остроты [Орлов 1992; Мациевский 1995]. Намеренная жесткость — следствие осознанно осуществляемых народными музыкантами исполнительских приемов.

Существенным артикуляционным средством, направленным на достижение множественности темброинтонации, оказываются применяемые целым рядом цимбалистов мельчайшие ритмические раздробления — репетиции — внутри одного звука. Подобный прием особенно часто используется в виртуозных танцевальных наигрышах, исполняемых быстро, активно, с внутренней энергией. При этом в некоторых случаях инструментальная форма расчленяется музыкантами на два отличающихся друг от друга по характеру и пульсу раздела. Так, например, исполняемые О.И. Шлыковым сольные плясовые наигрыши могут начинаться в подвижном темпе, ускоряющемся по мере приближения к окончанию композиции. Сдержанность интонационного материала первой части сменяется импульсивностью, виртуозностью последующего движения (во втором разделе формы). С ускорением темпа

Представляем научные центры

⁴ «Рикошет», согласно устному выражению Ю.Е. Бойко.



происходит сокращение исполнительских способов, связанных с сильным прижатием палочек к струнам и одновременным использованием мельчайших раздроблений-репетиций внутри одного звука (руки не успевают осуществить такой прием). Обычные же, нормативные репетиции, образуемые при повторении нескольких последовательно взятых тонов, между тем, сохраняются. Оказывается, таким образом, что удар с прижатием струн — важнейшее средство традиционной артикуляции — обнаруживает две исполнительские разновидности: мельчайшие ритмические раздробления (внутри одного звука) и более крупные репетиции (при нескольких повторных ударах палочки по струнам).

Существует еще один тонкий нюанс, входящий в круг приемов, связанных с применением прижатия палочек к струнам. Выражая наиболее скрытую, «неявную» область музицирования, рассматриваемый нюанс относится, по сути, к иллюзиям слухового восприятия и воплощает человеческую способность «слышать» неслышимое, реально несуществующее. Рука цимбалиста, опускаясь на инструмент, производит двойной удар, при котором палочка не сразу отскакивает от струны, а, прижимаясь к ней, слегка глушит звучание. Образуемая при этом чуть заметная дополнительная тембровая краска не воспринимается как плавный переход от одного звука к другому, а порождает своего рода иллюзию выполнения приема глиссандо. Несмотря на невозможность *реального* использования подобного артикуляционного способа на цимбалах, такая *подразумеваемая* интонация возникает в *воображении* слушателей, становясь специфическим фактором их внутренних слуховых ассоциаций.

Для некоторых музыкантов творческая идея создания на инструменте множественности звучания не только становится определяющим содержательным качеством игры, но даже приобретает отчетливо выраженное, законченное словесное оформление. Так, например, велижский цимбалист Н.И. Андреев вводит специальное эстетико-теоретическое обозначение «*триеборье*», указывающее на обязательное максимальное количество репетиций при взятии звука⁵. О.И. Шлыков формулирует тре-

бование исполнительской изобретательности, творческой способности «*набирать по слуху*», т.е., играя, находить звучание [Ромдин 2000].

Третья разновидность исполнительских приемов⁶ выявляет, главным образом, художественную деятельность человека. К этой группе средств относится использование игры секундами (одной или обеими палочками). Применяются также исполнительские способы, ориентированные на инструмент как бы сверху (с высоты), и снизу (от инструмента наверх, снятием палочки со струны или чуть заметным ее поглаживанием). Имеются приемы, связанные с использованием контрастирования различных тембров, взаимозаменяемости ритмов (расширение звучания мелких ритмических фигур), употребления ломаной ритмики и т.д. Существуют, наконец, способы применения регистровых эффектов, создающих иллюзию полноценного двухголосия (ритмотемброполифонии). У отдельных музыкантов (например, у Н.И. Андреева) звуковое разнообразие двухголосных фигур, порождая фактурный эффект «колокольности», выявляет определенные черты индивидуального исполнительского стиля — масштабность, темброинтонационный размах. Может быть, именно различия в способах и степени использования игры регистрами указывают с наибольшей отчетливостью на художественную оригинальность того или иного исполнителя, его самобытность, непохожесть на других. Глубинная идея, порождающая этот феномен звуковых преобразований, остается, однако же, неизменной, выражая стремление цимбалистов к созданию на инструменте множественности, пространственно-

Предписанное Н.И. Андреевым число репетиций (3 — указанное в термине «триеборье») носит весьма условный характер и содержит очень широкий, обобщающий, «вероятностный» смысл, устанавливаемый самими исполнителями. Конкретный артикуляционный прием игры выносится музыкантом на уровень традиционного мышления. Представляя собой главную отличительную черту индивидуальной творческой манеры Н.И. Андреева, утверждаемый им темброво-фактурный принцип «триеборья» оказывается в то же время и характерным, органичным, *универсальным* признаком исполнительского стиля многих других цимбалистов.

⁶ Разделение на типы всё же носит достаточно условный характер, так как в живой практике инструменталистов многие универсальные способы музицирования оказываются взаимосвязанными.



сти темброинтонации. Все используемые средства, организующие факторы приобретают относительно частный характер, подчиняясь центральной **темброво-фактурной** идее традиционного музицирования — идее глубокой творческой персонализации⁷. Содержательное назначение универсальных исполнительских приемов вскрывает главную задачу, стоящую перед народными музыкантами, — «набрать» общепринятую палитру собственными, доступными субъективному облику художника артикуляционными средствами [Ромодин 2000, 157–158].

Изучение традиционного искусства возможно в рамках многочисленных методов, ракурсов и даже наук. Каждая из этих позиций располагает собственными исследовательскими подходами, аналитическими средствами, категориями. Между тем при всей значимости рассмотрения отдельных сторон традиционного комплекса, очень важная его часть как бы ускользает от наблюдателя. А ведь именно в творческой личности народного художника запечатлен, сфокусирован живой облик культуры. Любимый человек, создающий искусство, по-своему уникален, неповторим. В полной мере эта персонализация относится и к бесписьменной традиции. В народной культуре оригинальность, самобытность художника порождается и подкрепляется той **свободой**, которая не скована чрезмерно жесткими запретами, механически принимаемыми нормами и стереотипами, действующими в творчестве и восприятии.

Феномен личностной творческой свободы, рождающий у народных художников особенную — активную — артистическую инициативу, оказывается как бы противопоставленным культурным установкам и ограничениям. Именно эти нормы и ограничения обычно и прежде всего попадают в русло исследовательской мысли. Тем не менее наиболее тонкие, неуловимые, «неявные» черты традиционной культуры также нуждаются в пристальном рассмотрении. Один из таких «невидимых» предметов исследования — **феномен творческой эмоциональной свободы народного художника** — может быть изучен с помощью самых разнообразных методов, на разных,

подчас даже не совпадающих друг с другом содержательных уровнях, внутри различных научных контекстов⁸.

Используемые подходы и методы могут подчас (в своей глубинной сущности) принимать иррациональный характер. Верхний же уровень исследования при этом останется традиционно конкретным, оперирующим фактами, сопоставлениями и т.п. Вводимая проблематика между тем может оказаться самой различной, принадлежащей этномузыковедению, психологии, инструментоведению, этнохореологии, этнографии и т.п. Предусматривается, таким образом, возможность одновременного изучения человека и его творческой деятельности как объединяющего и всеохватывающего феномена народной культуры.

Народные инструменталисты имеют замечательную возможность полного личностного выражения в звукотворчестве. Однако их исполнительские судьбы, очерчиваясь нормами традиции, получают специальное социальное закрепление в формах профессионализма. Для деятельности музыканта большое значение приобретают следующие факторы творческого становления: среда формирования (первоначальные исполнительские ориентиры), избрание определенного инструмента (одного или нескольких), развитие в большей степени сольного или ансамблевого сознания, черты характера, особенности темперамента. Все перечисленные факторы оказывают влияние на принадлежность к той или иной форме народного профессионализма⁹. С другой стороны, все эти факторы соотносятся и с типологией творческих личностей музыкантов¹⁰.

⁸ «За всеми текстами... стоит нечто крайне существенное, но — **невидимое**», т.е. «этнослух... образ мысли изучаемого человека... мышление этнофора, этика, философия и поэтика его мировосприятия» [Земцовский 2002, 101–102].

⁹ Выявляются три формы-типа профессиональной деятельности северобелорусских музыкантов-инструменталистов: 1) исполнители, имеющие целостно-синкретический взгляд на искусство и жизнь; 2) обрядовые музыканты (так называемые «скоморохи», обладающие активной игровой природой); 3) странствующие музыканты (в современной практике — реликтовая форма многодневного музицирования на свадьбах) [Ромодин 1998а].

¹⁰ Выявляются три типа творческой личности северобелорусских музыкантов: 1) уравновешенный («рациональный»), с тенденцией к единообразию в манере игры и формах наигрышей, с цельными человеческими характерами; 2) неуравновешенный («экспрессивный»), со

⁷ Огромное значение приобретают «свойственные соответствующей традиции, школе, индивидууму принципы исполнительской и мелодико-фактурной трактовки инструмента в сольной и ансамблевой практике» [Машиевский 1988, 33].



Углубленная субъективизация, персонализация творчества, переплетаясь с четко очерченными традицией формами профессионализма, побуждает народного художника к широкому осознанию окружающего мира, максимальной свободе выражения в искусстве. Изучение одних только приемов исполнительства (как и музыкальных форм, структур) оказывается недостаточным для целостного осмысления традиции, существующей в своей совершенной законченности, четкой обозначенности, оформленности и одновременно — в свободе и непостоянстве. Эта диалектическая контрастность, текучесть создается творцом культуры, причем не только исполнителем, но прежде всего *человеком, имеющим тонкие и разнообразные связи с окружающей жизнью*.

Глубокое внутреннее осознание свободы творчества проникало в инструменталиста с самого детства, проявлялось затем и в его мироощущении, и во взглядах на искусство, и непосредственно в музицировании. Народный художник находится в непрестанном исполнительском поиске. Каждый новый творческий акт непохож на предыдущий и последующий. Музыкальная импровизация складывается под воздействием многих факторов: артикуляционно-аппликатурных приемов игры, связанных с расположением струн, клавиш на инструменте, использованием комбинаторики звуковых элементов и т.п. Тем не менее все эти технические параметры исполнения вырастают из глубинной, свободной сущности народного музицирования, соединяющего в себе «изобретение и показ тут же, в общении со слушателями» [Асафьев 1987, 18].

Таким образом, существует обширный круг факторов, соотносящих феномен творческой свободы музыканта с особенностями его личности (характером, темпераментом, исполнительским почерком) и с традицией в целом. Психологические черты отдельного человека неотделимы от специфичности форм его исполнительской практики. Функционирование же в рамках определенного деятельностно-профессионального ряда так или иначе отражается на субъективных (творческих и человеческих) качествах музыканта, одновременно

сотносясь с его принадлежностью к одному из типов творческой личности.

В заключение ограничимся беглым перечислением других факторов, показывающих значимость феномена свободы творчества для жизни и искусства народных музыкантов.

1. Соотношение музыкальной инструментальной культуры с традиционным сознанием. Сюда относятся факторы, порождающие инструментальное мышление, выраженные в знаковости, формульности, близости к определенным природным — географическим, климатическим условиям, соотносящие инструментализм с вокальным началом музицирования и одновременно обозначающие смысловую самодостаточность инструментальной традиции.

2. Взаимодействие ритуальных коллективных предписаний и свободного личностного импульса музыканта. Нередко активное индивидуальное творческое начало оказывается мощнее строгих обрядовых требований. Ритуальные действия не сковывают внутренних человеческих порывов в достижении всеобщих сакральных задач¹¹.

3. Принципиальная неавторитарность форм обучения: использование методов постепенного естественного перехода от простых к наиболее сложным инструментам; значимость семейной традиции (наследственных родственных связей); использование контактных методов обучения (артикуляционного сближения ученика и учителя); свободный уход во внутреннюю углубленную самостоятельность и одновременное включение в атмосферу реальных психологических контактов, эмоционального сопереживания, свободного самораскрытия.

4. Соотношение инструментального и хореографического начал в их творческой самостоятельности и свободе взаимодействия.

5. Корреляция мужского и женского типов музицирования с отчетливыми нормами выбора инструментария, но одновременно с внутренней психологической исполнительской свободой.

6. Свобода соотношений между относительно более поздними формами религиозного сознания и стихийными, «низовыми» проявлениями обрядового начала традиции [Бахтин 1965].

склонностью к темброинтонационной импульсивности, с противоречивыми чертами натур; 3) объединяющий в разных комбинациях оба предыдущих типа [Ромодин 1997а].

¹¹ Ср.: «Одна из основных особенностей ритуала... заключается в том, что его жесткая схема не только допускает, но и живет за счет импровизации» [Байбурин 1993, 17].



7. Неизменная свобода в осуществлении собственно музыкальной формы (т.е. обнаружения, поиска и реализации музыкального текста). Процесс формотворчества оказывается непосредственно соотнесен и с внутренними свойствами личности народного художника, и с определяющими, кристаллизующими его облик внешними культурными (как функциональными, ситуативными, так и биографическими) факторами. Здесь мы возвращаемся к собственно исполнительским характеристикам, обнаруживающим у народных музыкантов тенденцию к наиболее полному свободному самопроявлению. Психология человека вступает в соотношение со свойствами индивидуальной творческой манеры и особенностями композиции (включающими в себя как микроформу — нюансы стиля, так и макроформу — результирующий музыкальный текст). Традиционный музыкант выражает содержание, смысл, нормы культуры своим внутренним миром, талантом, мастерством, художественными методами и неизменно сопутствующим — свободным — волеизъявлением в искусстве.

Литература

- Асафьев 1987 — *Асафьев Б.* О народной музыке / Сост. И. Земцовский, А. Кунанбаева. Л., 1987.
- Байбури 1993 — *Байбури А.К.* Ритуал в традиционной культуре. СПб., 1993.
- Бахтин 1965 — *Бахтин М.М.* Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М., 1965. Гл. IV.
- Бойко 1986 — *Бойко Ю.Е.* Методика записи народной инструментальной музыки. М., 1986.
- Бузук 1926 — *Бузук П.* Да характарыстыкі паўночна-беларускіх дыялектаў. Гутаркі Невельскага і Веліскага паветаў. Мінск, 1926.
- Гринблат 1968 — *Гринблат М.Я.* Белорусы (очерки происхождения и этнической истории). Минск, 1968.
- Земцовский 1989 — *Земцовский И.И.* Этнография исполнения: музицирование — интонирование — артикулирование // Традиции и перспективы изучения народов СССР. М., 1989. С. 94–106.
- Земцовский 1991 — *Земцовский И.И.* Артикуляция фольклора как знак этнической культуры // Этнознаковые функции культуры. М., 1991. С. 152–189.
- Земцовский 2002 — *Земцовский И.И.* Апология текста // Музыкальная академия. 2002. № 4. С. 100–110.
- Мацневский 1985 — *Мацневский И.В.* Триста музыка — к вопросу о традиционных инструментальных ансамблях // Артез популярия. Будапешт, 1985. С. 95–120.
- Мацневский 1988 — *Мацневский И.В.* О роли социо-психологических факторов в формировании многоголосной фактуры традиционных инструментальных ансамблевых композиций народной музыки // Вопросы народного многоголосия. Боржом; Тбилиси, 1988. С. 32–34.
- Мацневский 1995 — *Мацневский И.В.* Перцептивное пространство в музыкальной архитектонике // Выбор и сочетание: открытая форма. Петрозаводск; СПб., 1995. С. 77–81.
- Назина 1982 — *Назина И.Д.* Цимбалы // Назина И.Д. Белорусские народные музыкальные инструменты. Минск, 1982. Ч. 2. С. 24–57.
- Орлов 1992 — *Орлов Г.* Дерево музыки. Вашингтон; СПб., 1992. С. 221–233.
- Расторгуев 1960 — *Расторгуев П.А.* Говоры на территории Смоленщины. М., 1960.
- Ромодин 1996 — *Ромодин А.В.* О единстве северо-белорусской музыкально-этнографической традиции // «Пашлю серу зязульку на радзінушку»: Сб. статей и рефератов Невельской междунар. гуманитарной конф. СПб.; Невель, 1996. С. 44–46.
- Ромодин 1997 — *Ромодин А.В.* Роль тембра в становлении северо-белорусской народной инструментальной музыки (Поозерье — пограничье Псковской, Смоленской и Витебской областей) // Традиционное искусство и человек. СПб., 1997. С. 54–58.
- Ромодин 1997а — *Ромодин А.В.* Феномен творческой личности народного музыканта-инструменталиста // Вопросы инструментоведения. Вып. 3. СПб., 1997. С. 73–74.
- Ромодин 1998 — *Ромодин А.В.* К проблеме многоаспектности художественного поиска традиционного северо-белорусского музыканта-инструменталиста // Инструментоведение: Молодая наука. СПб., 1998. С. 55–58.
- Ромодин 1998а — *Ромодин А.В.* О некоторых особенностях творчества традиционных северо-белорусских музыкантов-инструменталистов (Ассоциации со скоморохами) // Судьбы традиционной культуры: Сб. статей и материалов памяти Ларисы Ивлевой. СПб., 1998. С. 259–265.
- Ромодин 1999 — *Ромодин А.В.* Народные музыканты юга Псковщины // Живая старина. 1999. № 4 (24). С. 8–10.
- Ромодин 2000 — *Ромодин А.В.* К проблеме сольного музицирования в искусстве северо-белорусских цимбалистов // Вопросы инструментоведения. Вып. 4. СПб., 2000. С. 150–152.
- Ромодин 2000 — *Ромодин А.В.* Исполнитель и традиция: Психолого-артикуляционные аспекты морфологии // Искусство устной традиции. Историческая морфология. СПб., 2002. С. 155–162.
- Скоробогатченко 1990 — *Скоробогатченко А.В.* Беларускі музычны фальклор. Інструментальная традыцыя. Мінск, 1990.
- Финдейзен 1926 — *Финдейзен Н.Ф.* Еврейские цимбалы и цимбалисты Лепянские // Музыкальная этнография: Сб. статей / Под ред. Н.Ф. Финдейзена. Л., 1926. С. 37–44.

Сокращения

АА — личный архив автора.