

**УСЛОВИЯ УСПЕШНОСТИ ТВОРЧЕСТВА КОМПОЗИТОРА
В НАРОДНО-ОРКЕСТРОВОМ ЖАНРЕ**

DOI: 10.25629/НС.2018.06.10

МАКОВСКИЙ Э.С.¹, КРАСИЛЬНИКОВ И.М.²¹Московский государственный институт музыки имени А.Г. Шнитке. Россия, Москва² Институт художественного образования и культурологии Российской академии образования. Россия, Москва

Аннотация. В связи с возрастанием числа профессиональных народных оркестров возникла проблема расширения их репертуара. В статье рассматриваются условия, определяющие успех творчества композитора в данном народно-инструментальном жанре: отражение в создаваемых им произведениях собственных переживаний; суггестивность, «направленность» на слушателя; «направленность на исполнителя» – эффектное и удобное изложение музыкального материала; создание логично развивающихся, развернутых драматургических построений. Основным элементом творческого процесса является стремление к новым формообразующим основам, результатом которого являются воплощение художественного замысла и поиск оригинальных драматических приемов в сочинениях композиторов. Необходимо помнить, что это не единственный подход, и, если композитор своими новыми формообразованиями пытается высказать композиторскую мысль, это не значит, что данное сочинение будет востребовано в профессиональных исполнительских коллективах. Если даже в сочинениях отсутствует оригинальный гармонический язык, то такие произведения могут иметь высокую художественную ценность и безусловно будут пользоваться популярностью у слушателей и будут включены в постоянный репертуар русских народных оркестров. Анализируемые фестивали современной музыки за последнее пятилетие для русского народного оркестра как раз и подтверждают справедливость выводов автора.

Ключевые слова: народный оркестр, творчество композитора, содержательность, общительность, логичность музыкальной композиции.

Введение

Жанр музыки для оркестра русских народных инструментов сегодня активно развивается. В последние три десятка лет, наряду с признанными лидерами – академическими оркестрами Москвы, Санкт-Петербурга и Новосибирска во многих городах России успешно работают новые оркестровые коллективы, состоящие из высокопрофессиональных музыкантов – выпускников консерваторий и институтов культуры (всего таких коллективов сегодня насчитывается около сотни!). Соответственно, возникает проблема обогащения репертуара для этих коллективов, что обуславливает востребованность творчества композиторов, работающих в данном жанре.

Это, конечно, не означает, что все создаваемое ими для народного оркестра, начинает широко исполняться. Напротив, большинство новых сочинений исполняется, как правило, по разу на композиторских фестивалях и в дальнейшем оказывается невостребованным.

Методика

В чем же причина такого противоречия? Несколько поколений композиторов-выпускников консерваторий, в т.ч. тех, кто пробует себя в народно-инструментальном жанре, особо пристальное внимание обращают на музыкальные средства и приемы, появившиеся в XX веке [4]: политональность, атональность, додекафонию, сериализм, лады ограниченной транспозиции, пуантилизм, сверхмногоголосье, микроинтервалику, кластерную технику, сонорику, сонористику, алеаторику, минимализм и др., что можно признать естественным вектором творческих поисков начинающих авторов.

Но в самом ли деле языковые новации, как альтернатива следованию академическим традициям, принципиально значимы для успешности композиторского творчества? Действительно ли, обращение к нетрадиционным приемам и средствам выразительности определяет историческую перспективу творчества того или иного композитора? Ведь перед глазами масса примеров иного рода. Скажем, композитор-традиционалист В. Гаврилин не декларировал никаких «измов», зато оставил много замечательных мелодий. И судя по востребованности в оркестровом репертуаре, в т.ч. для народного оркестра, его музыку будут помнить долго.

Результаты

Бесспорно – поиск новых средств и способов воплощения художественного замысла, стремление к обогащению формообразования является важным элементом творческого процесса. Этот поиск обеспечивает оригинальность и драматургическую глубину как конкретных произведений, так и развитие музыкального искусства в целом. Но данный вектор деятельности для композитора является далеко не единственным, и его нельзя абсолютизировать. Несть числа произведений, отмеченным новой концепцией формообразования, и именам композиторов-концептуалистов, которые канули в лету. А порой самая незатейливая музыка почему-то прочно обживаетея в концертном или педагогическом репертуаре.

Дело в том, что композитор не пишет музыку «для себя». Он является частью музыкально-коммуникативной цепочки, куда входит исполнитель и слушатель. И умение «общаться» с помощью своей музыки является одной из его ключевых компетенций.

Пусть в ином произведении отсутствуют новомодные приемы. Зато, допустим, оно отвечает высоким требованиям музыкального вкуса, построено на ярких мелодиях, ясно изложено и, главное – задевает слушателя своей темой, образным строем, эмоцией (всего этого как раз зачастую недостает в опусах, ориентированных на эстетику авангардизма). Успешность воплощения асафьевской идеи – направленности формы на слушателя [1, с. 64] – очень многое определяет в бытии того или иного произведения. И оригинальные хитросплетения элементов формы могут служить всего лишь одним из средств такой направленности, притом, как правило, сужающим адресную аудиторию.

Но какова аудитория, которая знакома молодому композитору? В основном, она включает коллег по цеху – композиторов, музыковедов, студентов-музыкантов. Его музыку слушают профессора консерватории, в которой он учился, участники различных концертов и фестивалей Союза композиторов, в рамках которых, в основном, и исполняются его произведения. Очень многие начинающие авторы и не задумываются над тем, что подобная аудитория не обладает таким важным для апробации художественных продуктов свойством, как репрезентативность. – Она слишком узка и ориентирована на узкоцеховые художественные ценности, связанные, в большинстве случаев, с культом новых средств формообразования.

Невольная и естественная для молодого композитора ориентировка на эти ценности, с одной стороны, обостряет его внимание к поиску в сфере музыкально-языковых средств, а с другой – вызывает иллюзию, что положительная оценка его музыки в рамках данной аудитории открывает для него другие – более широкие. В том-то и дело, что не только не открывает, а, скорее даже наоборот – закрывает. Ведь мнение оценивающей его творческую работу «фокус-группы» может быть весьма экзотическим и дезориентирующим во внешнем музыкальном социуме.

Обсуждение

У кого-то из коллег в связи с невостребованностью его музыки на филармонической сцене даже возникает чувство «конца времени композиторов» [8, с.4]. Однако никакого такого «конца» нет и не предвидится. Напротив, накопленная за века композиторская культура будет и впредь развиваться в качестве центрального элемента музыкальной культуры. Вопрос лишь в том, чтобы композитор ясно осознавал место своего творчества в современных реалиях художественной культуры.

Народный оркестр сегодня достиг больших художественно-творческих высот. Он выступает на сцене лучших филармонических залов, в т.ч. – в Большом зале Московской консерватории, притом концерты, как правило, проходят с аншлагом.

Каков же его репертуар, и какова публика, которая ходит на его концерты? В репертуаре и раньше, и сейчас доминируют обработки народных мелодий, популярные классические инструментальные и вокальные сочинения, в т.ч. романсы, арии из опер, в которых оркестр аккомпанирует знаменитым певцам. Публика приходит на концерт слушать именно простую жанровую музыку, и какой-нибудь «навороченный» опус, предназначенный для исполнения на фестивале современной музыки, у нее не вызовет ничего, кроме недоумения.

Может быть, стоит прислушаться к звучанию «старинных» вальсов, маршей, полек и других пьес песенно-танцевального характера, которые появились на рубеже XIX и XX веков и составили основу репертуара современных народных оркестров? Все эти произведения отличаются благородством и возвышенностью образов, ясностью и простотой выражения.

Коммуникативный фактор очень значим при создании музыки в любом жанре [12; 13]. Обращаясь к той или иной аудитории, композитор должен научиться слышать свою музыку «ее ушами». И вместе с тем, создавать музыку, отвечающую критерию оригинальности (иначе какой же ты композитор?). Что совсем непросто.

Успешность работы композитора определяется звучанием его музыки: композитор – это не тот, кто сочиняет, а тот, чью музыку играют. Концертные перспективы его творений, в т.ч. – народно-оркестровом жанре – в совокупности обеспечивают три принципа. Каждый из них – итог развития «коммуникативной системы музыки как целостного динамического образования» [14, с. 49] в разные исторические эпохи.

Прежде всего, новая музыка должна отражать переживания своего создателя. Этот принцип берет свое начало в первобытном магическом действе, когда самый невзрачный ритуальный ритмический рисунок служил оформлением процесса сосредоточения всех его участников на субъективных эмоциях и образах, обеспечивающих решение какой-то важной для племени задачи: «...представление еще не дифференцировано от движений и действий, осуществляющих для группы ту сопричастность, к которой она стремится [6, с. 348]. Способность к автокоммуникации (однозвенное коммуникативное образование) нисколько не теряет своего значения в современном искусстве [3]. Правда, этой способности, конечно же, недостаточно для создания полноценного художественного произведения.

Трансляция переживаний создателя музыки реципиенту впервые осуществлялось в процессе импровизации (двухзвенное коммуникативное образование), которая обусловила формирование широкого арсенала выразительных средств вокальной и инструментальной музыки [7, с. 4]. Ее главное историческое открытие – суггестивность, направленность на слушателя и умение воспринимать продукт своего творчества с его позиции, что также становится принципом композиторского творчества. Правда, умения «заразить» слушателя своим переживанием недостаточно для выстраивания логики развернутого музыкального повествования.

Решает эту задачу отпочковавшиеся от импровизации несколько веков назад композиция (трехзвенное коммуникативное образование), которая позволила создавать и транслировать слушателю развернутые, логически выстроенные музыкальные мысли [10]. Обостренное внимание к вопросам содержательного формообразования, выстраивания музыкальной структуры, способной стать матрицей для тиражирования во множестве исполнительских интерпретациях – третий и наиболее очевидный принцип композиторского творчества. Помимо «направленности формы на слушателя», что досталось ей в наследство от импровизации, для композиции характерна также «направленность формы на исполнителя», связанная с эффективным и удобным для исполнителя на конкретном инструменте изложением музыкального материала.

Заключение

Опора в композиторском творчестве на перечисленные выше принципы, связанные с автокоммуникацией, импровизацией и композицией, обеспечивают его успешность. И если определяемая ими содержательность, общительность и логичность дают новым музыкальным произведениям хорошие шансы на концертное долголетие, то любое из противоположных свойств – внутренняя пустота, замкнутость в себе или примитивность – лишают эти произведения подобной перспективы.

Литература:

1. Асафьев Б.В. Избранные труды. Том II. Издательство Академии наук СССР. Москва. 1954. 384 с.
2. Асафьев Б.В. Музыкальная форма как процесс. Кн.1 и 2. Изд. 2-е. Л.: Музыка, 1971. 376 с.
3. Корсакова И.А. Музыкальная коммуникация: генезис и историко-культурные трансформации. Дис... докт. культурологии. М.: Московский государственный университет культуры и искусств, 2015.
4. Корсакова И.А. Тенденции и парадоксы современного искусства / Художественное пространство культуры третьего тысячелетия: проблемы науки и образования. М.: Буки-веди, 2017. С. 226-233.
5. Коссов Б.Б. Творческое мышление, восприятие и личность. М.: Изд-во «Институт практической психологии». Воронеж: НПО «МОДЭК», 1997. 48 с.
6. Леви-Брюль Л. Сверхъестественное и первобытное мышление. М.: Педагогика-Пресс, 1994. 608 с.
7. Мальцев С. О психологии музыкальной импровизации. М.: Музыка, 1991. 88 с.
8. Мартынов В.И. «Конец времени композиторов» / Послесл. Т. Чередниченко. М.: Русский путь, 2002. 296 с.
9. Медушевский В.В. Интонационная форма музыки. Исследование. М.: Композитор, 1993. 262 с.
10. Назайкинский Е.В. Логика музыкальной композиции. М.: Музыка, 1982. 319 с.
11. Шишаков Ю.Н. Инструментовка для русского народного оркестра. Учеб. пособие для студентов вузов. М.: Музыка, 2005. 270.
12. Щербакова А.И. Музыкальное искусство как инструмент духовной коммуникации и самосозидания // Ученые записки Российского государственного социального университета. 2015. Т. 14. № 6 (133). С. 66-72.
13. Щербакова А.И., Каменец А.В., Ганичева Ю.В., Мелешкина Е.А. Музыкальное искусство как процесс культурной коммуникации // Ученые записки Российского государственного социального университета. 2016. Т. 15. № 4 (137). С. 131-139.
14. Якупов А.Н. Музыкальная коммуникация: (история, теория, практика управления): автореферат дис. ... докт. искусствоведения: 17.00.02 / Моск. гос. консерватория им. П.И. Чайковского. Москва, 1995. 50 с.

Маковский Э.С., Красильников И.М.

Дата поступления 17.04.2018

Дата принятия к публикации 20.06.2018

CONDITIONS OF SUCCESSFUL COMPOSER'S CREATIVITY IN THE PUBLIC ORCHESTRA GENRE

DOI: 10.25629/HC.2018.06.10

MAKOVSKY E.S.¹, KRASILNIKOV I.M.²

¹Moscow state Institute of music named after A. G. Schnittke. Moscow

²Institute of art education and cultural studies of the Russian Academy of education. Moscow

Abstract. In connection with the growing number of professional folk orchestras, the problem of expanding their repertoire arose. The article examines conditions that determine the success of the composer's creativity in the given national instrumental genre: reflection in the works created by him of his own experiences; suggestiveness, "focus" on the listener; "focus on the performer" - an effective and convenient presentation of musical material; creation of logically developing, detailed dramatic constructions. The main element of the creative process is the desire for new form-building bases, the result of which is the embodiment of artistic design and the search for original dramatic techniques in composers' works. It must be remembered that this is not the only approach, and if the composer tries to express his compositional ideas with his new formations, this does not mean that this work will be in demand in professional performing groups. Even if there is no original harmonic language in the works, such works can have a high artistic value and will certainly be popular among listeners and will be included in the permanent repertoire of Russian folk orchestras. Analyzed festivals of contemporary music in the last five years for the Russian folk orchestra just confirm the justice of the author's conclusions.

Keywords: folk orchestra, composer's creativity, content, sociability, consistency of musical composition.

References:

1. Asaf'ev B.V. *Izbrannye trudy. Tom II* [Selected works. Vol. II]. Izdatel'stvo Akademii nauk SSSR. Moscow 1954, 384 p.
2. Asaf'ev B.V. *Muzykal'naya forma kak protsess* [Musical form as a process.]. Book 1 and 2. Izd. 2-e. Leningrad: Muzyka, 1971, 376 p.
3. Korsakova I.A. *Muzykal'naya kommunikatsiya: genezis i istoriko-kul'turnye transformatsii. Dis... dokt. kul'turologii* [Musical communication: Genesis and historical and cultural transformations. Dr. Sci. (Culturology) diss.]. Moscow: Moskovskii gosudarstvennyi universitet kul'tury i iskusstv, 2015.
4. Korsakova I.A. *Tendentsii i paradoksy sovremennogo iskusstva* [Trends and paradoxes of contemporary art]. *Khudozhestvennoe prostranstvo kul'tury tret'ego tysyacheletiya: problemy nauki i obrazovaniya* [Art space of culture of the third Millennium: problems of science and education]. Moscow: Buki-vedi, 2017, pp. 226-233.
5. Kossov B.B. *Tvorcheskoe myshlenie, vospriyatie i lichnost'* [Creative thinking, perception and personality]. Moscow: Publ. Institut prakticheskoi psikhologii. Voronezh: NPO "MODEK", 1997, 48 p.
6. Levi-Bryul' L. *Sverkh"estestvennoe i pervobytnoe myshlenie* [Supernatural and primitive thinking]. Moscow: Pedagogika-Press, 1994, 608 p.
7. Mal'tsev S. *O psikhologii muzykal'noi improvizatsii* [On the psychology of musical improvisation]. Moscow: Muzyka, 1991, 88 p.
8. Martynov V.I. "Konets vremeni kompozitorov" ["The end of composers' time"]. In T. Cherednichenko (ed.). Moscow: Russkii put', 2002, 296 p.
9. Medushevskii V.V. *Intonatsionnaya forma muzyki. Issledovanie* [Intonation form of music. Research]. Moscow: Kompozitor, 1993, 262 p.

10. Nazaikinskii E.V. *Logika muzykal'noi kompozitsii* [Logic of musical composition]. Moscow: Muzyka, 1982, 319 p.

11. Shishakov Yu.N. *Instrumentovka dlya russkogo narodnogo orchestra* [Instrumentation for Russian folk orchestra]. Moscow: Muzyka, 2005, 270 p.

12. Shcherbakova A.I. Muzykal'noe iskusstvo kak instrument dukhovnoi kommunikatsii i samosozidaniya [Musical art as a tool of spiritual communication and self-contemplation]. *Uchenye zapiski Rossiiskogo gosudarstvennogo sotsial'nogo universiteta*, 2015, vol. 14, no. 6 (133), pp. 66-72. (In Russ.).

13. Shcherbakova A.I., Kamenets A.V., Ganicheva Yu.V., Meleshkina E.A. Muzykal'noe iskusstvo kak protsess kul'turnoi kommunikatsii [Music art as a process of cultural communication]. *Uchenye zapiski Rossiiskogo gosudarstvennogo sotsial'nogo universiteta*, 2016, vol. 15, no. 4 (137), pp. 131-139. (In Russ.).

14. Yakupov A.N. Muzykal'naya kommunikatsiya: (istoriya, teoriya, praktika upravleniya): avtoreferat dis. ... dokt. iskusstvovedeniya [Musical communication: (history, theory, practice of management)]. Ph. D. (Art Criticism) thesis]. Moscow, 1995, 50 p.

Makovsky E.S., Krasilnikov I.M.

Date of receipt 17.04.2018

Date of acceptance 20.06.2018