

Е. К. Карелина

Композиторская деятельность: к вопросу о типологии и проблемах изучения

Аннотация: В статье рассматриваются проблемы типологии и изучения композиторской деятельности. На материале тувинской музыки предлагается типология авторского творчества. Рассматривается феномен самодеятельного творчества, требующий междисциплинарного подхода и выработки специальной методологии исследования.

Ключевые слова: композитор, авторское творчество, самодеятельное творчество, типология творчества, методология исследования

E. K. Karelina

Composer's activity: to question about typology and problems of the study

Abstract: The article is about the problems of typology and study in composer's activity. The typology of author creation is proposed on the material of tuvinian music. The phenomenon of Amateur Composer's creation is considered as requiring of inter-science methodic and special methodology of research.

Key words: Composer, Author creation, Amateur Artistic performances, typology of the Creation, methodology of the research.

Композитор — слово, установившееся в терминологической практике, начиная с XVI в. в Италии, от лат. *compositor*, что означает не только «сочинитель», но и «составитель»¹. Действительно, для композитора важно не только умение создавать музыкальные идеи (темы, образы), но и компоновать их, структурировать, фактурно и темброво оформлять, реализуя конечный творческий продукт в авторском тексте. Сейчас трудно представить себе профессионального композитора вне этого обязательного набора умений и навыков. Однако, композиторская деятельность как таковая — явление гораздо более широкое, не всегда укладывающееся в установленные каноны. Подчас оно реализуется во множестве разнообразных вариантов, что требует, соответственно, различных методологических подходов со стороны музыковедческой науки.

Реальность музыкальной практики заставляет рассматривать композиторское творчество в его тесной сопряженности с исполнительской деятельностью и через призму более широкого понятия авторского творчества. Тогда в орбиту исследования неизбежно попадают явления, находящиеся на стыке индивидуального и коллективного творчества, устного и письменного профессионализма, сельской и городской, элитарной и массовой, европейской и неевропейских культур.

Примат индивидуального композиторского труда отнюдь не заслоняет факта существования коллективных форм сочинения музыки (истории известны и коллективные опусы, например членов русской «Могучей кучки» или французской «Шестерки»). К примеру, музыкальная жизнь современной Тувы ознаменовалась двумя крупными коллективными проектами молодых композиторов, каждый из которых сочинялся в содружестве пяти авторов — это опера «Мөңгө аялга» («Вечная мелодия», 2004)² и детский этнобалет «Шыяан ам...» (традиционный сказочный зачин, 2011)³. Думается, что подобные явления возможны при условии общности эстетической платформы и школы, а также легче реализуемы, когда авторы молоды и находятся в процессе вызревания индивидуального стилизовочного почерка.

Вспомним также, что творческое содружество местных мелодистов и приезжих (из культурных центров России) профессиональных композиторов широко практиковалось на этапе становления многих национальных композиторских школ бывшего СССР. Благодаря этим содружествам создавались первые музыкально-драматические сочинения, национальные оперы и балеты⁴.

Фактом творческого содружества авторов можно считать коллективное сочинение музыки, наблюдаемое в практике музыкантов рок-групп и современных фольклорных групп⁵, нередко в устно-письменном варианте профессиональной деятельности. Такая практика наблюдается нами также в творческой деятельности двух молодых коллективов — Тувинского национального оркестра Министерства культуры и Духового оркестра Правительства Республики Тыва, причем, в условиях смешанного (чаще письменно-устного) профессионализма.

Нельзя также не учитывать присутствие «руки» мастера (педагога по композиции) в опусах его ученика (начинающего композитора), порой столь заметное, что возможно рассматривать эти сочинения в качестве по-

граничного явления между сферами индивидуального и коллективного творчества.

Неразделимость исполнительского и композиторского начал характерна для жанров «высокой» традиции целого ряда музыкальных культур Азии, отчего выделение собственно композиторской деятельности в этом синкретичном процессе затруднительно⁶. Творческий продукт — «традиционная композиция» (определение В. Н. Юнусовой⁷) — находится в памяти автора и не требует нотной фиксации. Следование традиционным моделям превалирует над индивидуально-авторским началом, а требуемый уровень профессиональной оснащённости такого типа музыкантов вырастает на базе специальной выучки и многолетней практики.

Данную сопряженность исполнительской и сочинительской практик демонстрируют также многие народные музыканты, действующие в системе фольклорных традиций. Где проходит та тонкая грань, которая отделяет в транслируемой ими музыке репродуктивный и продуктивный типы творческой деятельности? Привычное представление о надличностной природе фольклора⁸ в последнее время начинают нарушать сами же фольклористы, все чаще используя термины, относящиеся к композиторской сфере, вплоть до выражения «автор фольклорного произведения». Реальность такова, что сфера «чистого» фольклора стремительно сужается. Фольклоризм же ширится и растет, незаметно подменяя собой фольклор в сознании людей, а народные исполнители все чаще транслируют традицию в условиях концертных акций, вне привычного культурного контекста. К тому же фиксация авторства того или иного варианта любого текста в условиях современных технических средств не представляет проблемы.

В этой музыкантской сфере нередко проявляет себя творческая личность, мыслящая в категориях фольклорных традиций, но действующая по законам современной

масс-культуры. Композитор это или нет? С точки зрения умения компоновать исходный музыкальный материал, придавая ему нужную для современного слушателя форму — да, композитор. Но профессиональное композиторское сообщество рьяно отгораживается от «самодеятельных» авторов, и путь в ряды Союза композиторов России последним строго заказан⁹.

Именно советская государственная политика в области культуры оказалась мощным стимулом для развития форм массового музыкального творчества¹⁰, присовокупив к ним непродуманную этикетку «самодеятельных». Это определение бытует и по сей день, используясь в значении любительского, непрофессионального (профанного) творчества. Однако, размытость границ определения «самодеятельное» создает проблемы в научном осмыслении данного феномена культуры. Само по себе слово «самодеятельный» указывает лишь на самостоятельную деятельность (самостоятельную — относительно чего?..). Очевидно, что данный термин не отражает сути означенного им явления.

Творчество самодеятельных авторов в музыковедении нередко рассматривается через призму понятий фольклоризм, инновационный фольклор. Оно же может быть рассмотрено в контексте музыкальных систем позднего и вырожденного фольклора. Неоднозначность подходов в фольклористике хорошо демонстрирует материал статьи Н. В. Леоновой¹¹, в процессе анализа подходов М. А. Некрасовой, К. В. Чистова и Э. В. Алексеева предлагающей сводный вариант систематизации форм народного творчества в современной культуре¹². Заметим, в итоге рассуждений музыковеда-фольклориста «ниша» самодеятельных композиторов вовсе исключается¹³. Не находится им достойного места и в классических музыковедческих трудах, посвященных национальным композиторским школам¹⁴. Наряду с «самодеятельными» в музыкальной практике применяются

также такие обозначения, как «композиторы-мелодисты», «композиторы-песенники», «полупрофессиональные композиторы». Эти термины фиксируют ограниченность означенного типа авторов по параметрам творчества, либо профессионального образования.

Думается, все приведенные выше определения имеют право на существование. Мы воспользовались ими для обозначения пяти основных типов творчества (по степени и формам выражения индивидуального, авторского начала) в предлагаемой нами типологии, построенной на материале тувинской музыки XX века:

- 1) народное музыкальное творчество (народные мастера, действующие в системе традиции, фольклора и фольклоризма, в том числе создающие инновационные формы);
- 2) авторское песенное мелотворчество (мелодисты, способные фиксировать в нотной записи только мелодическую составляющую своих песен¹⁵, в которой традиционные интонационные модели совмещаются со стилистикой советской массовой песни);
- 3) авторское самодеятельное песнетворчество (песенники, ориентированные на модель советской массовой песни, письменно фиксирующие не только мелодию, но также закреплённое за нею сопровождение — в первую очередь, гармонический план, изредка фактуру);
- 4) композиторское творчество полупрофессионального типа (композиторы, имеющие в музыке среднее специальное или высшее непрофильное образование, способные к созданию и полноценной фиксации вокальных и инструментальных сочинений малых и средних форм, в области бытовых и камерных жанров);
- 5) профессиональное композиторское творчество (композиторы с высшим

музыкальным образованием, освоившие малые и крупные формы и жанры в различных областях, в том числе хоровые и оркестровые партитуры)¹⁶.

На наш взгляд, каждый тип реализуется в 3—5 разновидностях, во многом зависящих от проявления поэтического, а также исполнительского творчества. В этом мы солидарны с позицией А. Л. Маклыгина¹⁷, рассматривающего три линии творческого поведения в динамике становления композиторского профессионализма на материале музыкальных культур Среднего Поволжья¹⁸.

Привычное музыковедческое клише «переходности» самодеятельного песнетворчества (своеобразного временного этапа между фольклором и композиторским творчеством) мешает оценить это явление как объективно существующий самостоятельный пласт музыкальной культуры, причем, активно функционирующий и поныне. Конечно, данное явление обусловлено спецификой советского этапа истории отечественной музыки, но, как показало время, оно отнюдь не стало временным, а заняло свою культурную нишу, в которой продолжает развиваться. Самодеятельное песнетворчество связывает между собой традиционные формы музыки, композиторское творчество новоевропейской традиции и музыкальные проявления городской массовой культуры, соприкасаясь с ними в той или иной степени.

Используя материал, накопленный нами в ходе исследования музыкальной культуры Республики Тыва, мы можем констатировать следующее:

1) с точки зрения категории профессионализма, самодеятельные композиторы нередко имеют среднее профессиональное музыкальное образование, что позволяет им не только создавать музыку, исполнять ее, но и самостоятельно фиксировать творческий результат в письменных формах (что весьма отли-

чает их деятельность от большинства представителей масс-культуры, приближая тем самым к профессиональной композиторской среде);

- 2) в плане социальной значимости продукция самодеятельных композиторов (которые к тому же чаще всего представляют собой слой национальной интеллигенции) имеет устойчивый спрос и широкую аудиторию, а имена многих авторов весьма значимы для исполнителей и населения;
- 3) поскольку творчество самодеятельных композиторов опирается на интонационные модели национального фольклора, оно вполне отвечает запросу слушательской аудитории в этнической самоидентификации, что особенно актуально в современных условиях глобализации.

Если для профессионального композиторского творчества методы исследования уже выработаны и многократно апробированы (музыкально-исторические и музыкально-теоретические подходы, методы анализа нотного текста), то для исследования явлений массовой музыкальной культуры и самодеятельного творчества выбор оптимальной методологии пока остается проблемным. Например, по поводу массовых жанров А. Цукер отмечает, что при их исследовании необходимо объединение музыковедческих, культурологических и фольклористических подходов¹⁹.

В связи с самодеятельным творчеством важен также музыкально-социологический подход, что успешно продемонстрировала в своем исследовании Г. Абдрахман²⁰ (ее работы мы также попытались применить на тувинском материале). В итоге, можно констатировать, что для полноценного исследования самодеятельного творчества необходимы: знание национального фольклора и способов его анализа; музыкально-теоретический ана-

лиз творческих результатов (обязательно включающий ладо-гармонический и структурный анализ); историко-музыковедческий и музыкально-социологический подходы; анализ культурологического контекста, в котором функционирует анализируемое явление. В ряде случаев необходимыми окажутся также сравнительно-типологический метод и привлечение методов филологии, этнографии, этнопсихологии.

В принципе, отечественная традиция подготовки музыковедов дает необходимые базовые знания для применения разных научных подходов, однако на практике не все российские музыковеды готовы к столь широкому методологическому диапазону, предпочитая в своей деятельности узкую специализацию. Следовательно, успех возможен при коллективном сотрудничестве специалистов разного профиля в условиях междисциплинарного исследовательского проекта. Думается, куда более предпочтительным будет стремление к расширению методологического инструментария в условиях индивидуального научного труда, что в гораздо большей степени соответствует вызовам современности в конвергенции научного знания. Навязываемая сверху схема европейской школы (бакалавриат — магистратура), на наш взгляд, отнюдь не улучшает ситуацию с подготовкой музыковедов в условиях российских консерваторий, ведь нам требуется воспитать специалиста с весьма широким кругом профессиональных интересов, знаний и умений, готового к разного рода междисциплинарным дискурсам. Только такой специалист в состоянии полноценно изучать различные формы проявления композиторского творчества, нуждающиеся во всесторонней оценке, с учетом социокультурной динамики и индивидуальных особенностей развития национальных музыкальных культур в условиях современного общества.

Примечания

1. Музыкальная энциклопедия. В 6 т. Т. 2. М., 1974. С. 892.
2. Более подробно об этом сочинении см.: Карелина Е. Вечная мелодия Тувы: из истории национальной оперы // Музыкальная академия. 2009. № 1. С. 82—85.
3. Информацию о балете см.: Карелина Е., Ондар И. В пространстве мифа: рождение детского этнобалета в Туве // Музыкальная жизнь. 2012. № 4. С. 85—87.
4. Это явление рассмотрено в исследовании Н. Шахназаровой. См.: Мелик-Шахназарова Н. Г. Национальная традиция и композиторское творчество. Эволюция взаимодействия (опыт музыкального искусства республик Закавказья и Средней Азии): автореф. дис... доктора искусствовед. М., 1988.
Приведем некоторые примеры из истории музыкальных культур: Казахстан — Е. Брусиловский создавал оперу «Кыз Жибек» фактически в соавторстве с ее первыми исполнителями; Якутия — опера «Нюргун Боотур» и балет «Алый платочек» написаны в соавторстве М. Жиркова и Г. Литинского; Горный Алтай — опера «Чейнеш» написана П. Кучияком и А. Ильиным; Бурятия — опера «Побратимы» Д. Аюшеева и Б. Майзеля, балет «Красавица Ангара» Б. Ямпилова и Л. Книппера и др.
5. На основе схожего фольклорного материала фольк-группы создают, по сути, оригинальные авторские композиции. Такой тип стал достаточно характерным явлением музыкальной жизни ряда регионов РФ и СНГ, мы назвали его «новым менестрельством». См.: Карелина Е. Творчество современных фольклорных групп Тувы: новое менестрельство? // Музыковедение. 2009. № 2. С. 45—49.
6. Данная проблематика детально рассматривается в трудах Н. Шахназаровой и В. Юнусовой. См.: Шахназарова Н. Музыка Востока и музыка Запада. Типы музыкального профессионализма: исследо-

- вание. М., 1983; Юнусова В. Творческие процессы в классической музыке Востока: автореферат дис... док. искусствовед. М., 1995.
7. Существование различных систем мышления в современных внеевропейских культурах В. Юнусова предлагает осмысливать с помощью разделения понятия «композиция» на два типа: 1) традиционная композиция (внеевропейская); 2) композиция европейски ориентированная. См.: История зарубежной музыки. XX век: учебное пособие. М., 2005. С. 539—545.
 8. «К фольклору неприменимо понятие авторства, поскольку в нем не разделены акты творения, исполнения, восприятия», — читаем в вузовском учебнике последнего поколения. См.: Народное музыкальное творчество: учебник для студентов муз. вузов и муз. фак-тов высш. уч. заведений искусств. СПб., 2005. С. 63.
 9. Сама практика существования Союза композиторов СССР (и СК Российской Федерация как его преемника), изначально созданного как профессиональный союз, исключала возможность участия в работе СК самодеятельных авторов, нередко приводя к конфронтации внутри национальных автономий между профессиональными и самодеятельными композиторами (что до сих пор наблюдается, к примеру, в Туве, Бурятии, Хакасии). Причина этой конфронтации лежит в непризнании самодеятельных авторов «полноценными» композиторами, главным образом, из-за отсутствия профессионального образования. Как тогда поступить с Бахом, Шубертом и другими гениями мировой музыкальной классики, которые консерваторий не кончали и дипломов с присвоенной квалификацией «композитор» не получали? Почему же мы согласны признать в числе выдающихся писателей тех, кто начинал свою карьеру после филфака или журфака и, постепенно оттачивая перо, совершенствуя мастерство, становился в ряд профессиональных деятелей литературы? Обычно жизнь доказывает, что наличие соответствующего диплома есть только условие (хотя и очень нужное) для успешной профессиональной деятельности, но отнюдь не гарантия последней.
 10. Самодеятельное творчество в истории отечественной музыки стало объектом внимания государства, начиная с периода 1920-х гг., во многом благодаря деятельности РАПМ (ВАПМ). В документе «Идеологическая платформа Всероссийской Ассоциации пролетарских музыкантов» за 1924 год четко определены задачи организации по развитию кружковой самодеятельности, в том числе. помощь по «выявлению музыкального творчества рабочих и крестьянских масс». См.: *Власова Е.* 1948 год в советской музыке: документированное исследование. М., 2010. С. 83. Масштабность движения художественной самодеятельности лучше всего иллюстрировали массовые фестивали народного творчества, проводимые на всех уровнях — от муниципального до всесоюзного. Постперестроечные политические процессы не сломили живучесть новой культурной традиции: фестивали народного творчества (читай — самодеятельного) проводятся в нашей стране до сих пор, хотя и не с прежним размахом.
 11. *Леонова Н.* Формы бытования фольклора в условиях современной культуры // Актуальные проблемы музыкознания: сб. ст. по материалам конференций «На рубеже столетий: Музыкознание. Композиторское творчество. Исполнительское искусство» (28–29 нояб. 2008). Новосибирск, 2009. С. 122–129.
 12. Там же. С. 126—127.
 13. В то время как в систематике К. Чистова самодеятельная композиторская деятельность вполне вписывается в выделяемые им вторичные формы народной (бытовой) культуры, а Э. Алексеев выделяет отдельной составляющей самодеятельное художественное творчество по моделям письменной культуры среди главных компонентов целостной музыкальной культуры. См: там же, с. 124—125.
 14. Обычно самодеятельные авторы лишь упоминаются в обзорах, посвященных истории музыкальной культуры какого-либо этноса. Характерный пример: сама структура многотомного исследования по музыкальной культуре Сибири определяется проти-

- вопоставлением фольклора композиторскому творчеству, причем материалы в этих разделах написаны специалистами разного профиля — музыковедами-фольклористами либо музыковедами-историками. См.: Музыкальная культура Сибири. В 3 т. и 6 кн. Новосибирск, 1997.
15. Часто эти авторы не видят никакой необходимости фиксировать в нотном тексте что-то еще, говоря: «Вот — песня! Что вам еще нужно?».
 16. *Карелина Е.* История тувинской музыки от падения династии Цин и до наших дней: исследование. М., 2009. С. 408—409.
 17. *Маклыгин А.* Музыкальные культуры Среднего Поволжья: Становление профессионализма. Казань, 2000.
 18. Выделение трех линий творческого поведения в исследовании А. Л. Маклыгина основывается на соотнесении «исполнительских и сочинительских (устных, письменных) факторов в создании музыкальных „объектов“. Исходя из этого, обозначаются три градации, отражающие типы творческого поведения: исполнитель-композитор, композитор-исполнитель, „только“ композитор (пишущий для исполнителей)». Там же. С. 156—157.
 19. *Цукер А.* Отечественная массовая музыка: 1960–1980-е годы: уч. пособие. Ростов-на-Дону, 2008. С. 5.
 20. *Абдрахман Г.* Современное самодеятельное песнетворчество в казахской музыкальной культуре: автореф. дис... канд. искусствовед. Алматы, 1999.