

## О ФУНКЦИОНАЛЬНОЙ ПОЛИВАЛЕНТНОСТИ СОВРЕМЕННОЙ БАЯННОЙ КУЛЬТУРЫ

*Статья посвящена анализу множественных процессов, происходящих в современной баянной культуре. Автор вводит два новых понятия: «современная баянная культура», «функциональная поливалентность баянной культуры» и через их осмысление приходит к объяснению целостного восприятия баянной культуры как уникального этнокультурного комплекса в мировом художественном пространстве.*

**Ключевые слова:** современная баянная культура, функциональная поливалентность баянной культуры.

***Budanova T. On the functional polyvalence of modern bayan culture.** This article analyzes the multiple processes occurring in modern bayan culture. The author introduces two new concepts: «modern bayan culture» and «functional polyvalence of bayan culture» through the interpretation of which the author explains the holistic perception of bayan culture as a unique ethno-cultural complex in the global art space.*

**Key words :** modern bayan culture, functional polyvalence of bayan culture .

***Буданова Т. Про функціональну полівалентність сучасної баянної культури.** Стаття присвячена аналізу множинних процесів, що відбуваються в сучасній баянній культурі. Автор вводить два нових поняття: «сучасна баянна культура» і «функціональна полівалентність баянної культури», через осмислення яких приходять до пояснення цілісного сприйняття баянної культури як унікального етнокультурного комплексу у світовому мистецькому просторі.*

**Ключові слова:** сучасна баянна культура, функціональна полівалентність баянної культури.

**Актуальность проблемы.** Баянная культура в современной действительности представляет собой уникальную систему художественно-эстетических ценностей. Интенсивное ее развитие на современном этапе предопределено закономерным процессом эволюции. Выстроенная в России трехступенчатая система музыкального образования, модификация самого инструмента, создание высокохудожественного репертуара, появление баянистов-исполнителей, представляющих яркие индивидуальные исполнительские концепции, позволяют представить баянную культуру как *систему* с характерными для нее принципами целостности, структурности, иерархичности и взаимозависимости всех входящих в нее элементов, в которой целое надлежит понимать на основании отдельного, а отдельное на основании целого. Именно через осмысление этой целостности мы и приходим к объяснению феномена российской национальной баянной культуры как уникальной системы в мировом художественном пространстве.

**Анализ исследования.** Проблемы развития современного народного искусства находятся в поле зрения ряда ученых, среди которых автор выделяет концепции Д. Варламова [3; 4] и М. Имханицкого [6].

Свои научные взгляды на проблему академизации народного инструментального искусства Д. Варламов излагает в статье «Академизация в музыкальном искусстве и образовании» [3]. Его монография «Народность музыкального творчества как социокультурный феномен в общественном сознании россиян» [4] раскрывает сущностный подход к пониманию понятия «народный инструмент».

© Буданова Т. О функциональной поливалентности современной баянной культуры

Проблема народности народных инструментов обозначена в ряде статей М. Имханицкого [6], а также в его монографии «История исполнительства на русских народных инструментах». Автор статьи вводит новое понятие «функциональная поливалентность баянной культуры», которое будет способствовать целостному пониманию множественных процессов, в ней происходящих [2].

**Цель статьи** – используя принципы герменевтического подхода (когда целое надлежит понимать на основании отдельного, а отдельное – на основании целого, по Гадамеру) рассмотреть многомерность процессов в современной баянной культуре и разработать определение этого понятия.

**Изложение основного материала.** Философская суть народности у М. Имханицкого охватывает три аспекта: этнический, демографический и социальный. Ученый выводит два определения народных инструментов, разделяя их по способу бытования в устной или письменной традициях. Он видит возможность разного толкования предназначенности народного инструмента. По его определению, «народный инструмент – тот, который служит для выражения музыкальных эмоций и мыслей доминирующей части общества, не входящей в его элиту» [6], но «когда тот же инструмент является средством воспроизведения музыки, ориентированной на элиту, он будет элитарным» [4, 8].

Д. Варламов пишет, что «под народным инструментом следует понимать инструмент социально значимый, в тот или иной период истории сыгравший значительную роль в развитии культуры народа и одновременно запечатлевший в себе особенности этой культуры» [4, 31]. Данный подход обусловлен пониманием ученым народного инструментализма «как целостного явления, основанного на синтезе русской национальной традиции и академического искусства» [4]. Далее исследователь, рассуждая о необходимости определенных изменений, в том числе и в системе современного образования в сфере культуры и искусства, пишет о необходимости изменения мышления участников образовательного процесса в сторону развития «коммуникативных способностей будущих профессиональных музыкантов» и создании нового типа искусства в XXI в., основанного на «синтезе национальной традиции и академической коммуникации, а не на существующей академической парадигме (опусе. – Т. Б.) [3]».

Такой широкий охват процессов, происходящих в современной баянной культуре, делает возможным рассмотрение явлений, в ней происходящих, с позиции их *множественности* с одной стороны и *многомерной целостности* – с другой. Современная баянная культура представляет собой единую систему входящих в нее составляющих. По законам синергетики эта система эволюционирует и, приобретая новый опыт, обрастает новыми взаимосвязями. Образующаяся некоторая множественность, *взаимодействие в одновременности* позволяют говорить о специфическом качестве баянной культуры – ее *функциональной поливалентности*. Определяя это качество, автор экстраполирует из области естественных наук и психологии понятие амбивалентности (от лат. *ambo* – оба, *valentia* – сила), что обозначает «двойственность, двузначность» [1; 7] и вводит понятие функциональной поливалентности применительно к специфике развития баянной культуры (от лат. *poly* – много, *valentia* – сила). Благодаря осознанию этого уникального качества становится возможным понимание образующихся множественных силовых притяжений внутри этой системы. И тогда две разные позиции вышеперечисленных ученых следует воспринимать как неких два абриса в понимании целостности и уникальности современной баянной культуры, генетически предрасположенной к синтезу традиций национального инструментализма и

академического искусства. В понимании автора, *функциональная поливалентность баянной культуры* – это специфическое качество, определяемое одновременным развитием баянной культуры в массово-бытовой, эстрадной сфере, академическом искусстве и приводящее к формированию многозначного звукового образа инструмента. Рассмотрим процесс формирования ее признаков в историко-культурном контексте.

История становления баянной культуры насчитывает немногим более столетия. Ручная гармоника, завезенная из Европы в XIX в., пройдя период адаптации, получила повсеместное распространение во всех областях России. Инструмент становится средством удовлетворения художественных потребностей массово-бытовой культурной среды. «Вживание» в интонационную национальную сферу привело к формированию социального представления о нем как о русском национальном инструменте.

Появление в первой половине XX века хроматических гармоник, создание оригинального репертуара в классических жанрах, зарождение системы профессионального образования способствовали становлению инструмента в академическом искусстве. На рубеже XX – XXI вв. все активнее баян начинает развиваться как инструмент эстрадно-джазовый. Академизация баяна способствовала появлению множества стилевых тенденций в создаваемой музыке. Многообразие звукообразных впечатлений сформировало многогранный звуковой образ инструмента.

К примеру, во время исполнения обработки народной мелодии у слушателя в процессе восприятия возникает, так называемый «гармошечный образ», генетически связанный с гармонным прошлым баянной культуры. Звучание пьес эстрадной направленности вызывает ассоциации с «эстрадным аккордеонным» стилем, с характерными для него легкостью, ажурностью, изящным блеском. В сочинениях, написанных в классических жанрах для концертного камерного исполнения, инструмент может воплощать «органный», «клавесинный», «романтический», «неофольклорный» образ, также он может звучать «как существо божественное», «импрессионистически-созерцательное», «грубо-вероломное» и т.д.

Такое обилие звукообразных впечатлений, складываясь в процессе восприятия слушателя, создает определенное отношение слушателя к звучанию баяна с одной стороны и делает возможным распределение современных баянных сочинений по принципу их «генетической общности» [9, 20] по трем основным стилевым направлениям: *направление фольклоризма, эстрадное и академическое.*

*Направление фольклоризма* в баянной музыке охватывает ряд сочинений, образно-интонационная сфера которых определена национальным обликом инструмента. Оно объединяет жанры, представляющие особый тип обращения с фольклором, выраженный через иллюстрацию или «портретирование» [4, 48] народной мелодии и, при этом, не испытывающий радикального интонационного переосмысления.

К этому направлению автор относит множество обработок народных мелодий, представляющих собой «вторичное» фольклорное явление, воспроизводимое на концертной сцене. Именно в нем продолжает развиваться и сохраняться гармошечная традиция, которая представляет несомненный интерес в плане сохранения национального облика баяна. Народно-песенные интонации становятся в нем художественно-значимым признаком. Данное направление характеризуется проявлением *типичных* средств музыкальной выразительности.

*Эстрадное направление* – это область музыки, образная сфера которой объединяет танцевальные жанры, вышедшие на концертную сцену из сферы бытового музицирования и имеющие специфические характеристики джаза: повышенный испол-

нительский тонус, приоритет ритмического, громкостно-динамического и тембро-сонорного начал.

Характерной для этого направления становится трансформация песенно-народного материала, взятого в качестве интонационной основы произведения, в ярко выраженный эстрадный стиль. Такие обработки отмечены характерной синкопированностью ритмического рисунка, джазовыми элементами в аккордовой вертикали, использованием мехо-репетиционной техники. Во время их исполнения увеличивается роль акцентного меховедения, специфичной артикуляции. Эстрадное направление, как и направление фольклоризма, опирается «на образ *типизированного* музыканта-профессионала, притом профессионала в узко жанровом смысле» [9, 48].

В современных сочинениях, относимых к *академическому направлению*, функциональная поливалентность начинает проявляться еще в большей степени. Звучание баяна, равно как и звучание других академических инструментов, воспроизводит стилевые тенденции разных эпох. Налицо – связь с наследием европейской музыкальной культуры XVII–XIX вв., влияние неоклассицизма, неоромантизма, импрессионизма. Баян воссоздает звучание клавесина, органа, фортепиано. Во многих сочинениях прослеживаются черты неофольклоризма. Академическое направление объединяет множество сочинений, формирующих единую художественно-образную настройку, выражающуюся в камерном музицировании. При этом в нем проявляются наиболее яркие в стилевом отношении средства и особенности музыки, которые становятся характерными признаками личностных стилей. Такие сочинения способствуют постижению баянистами нового интонационного мышления, освоению различных систем звуковых сопряжений (додекафонии, алеаторики, пуантилизма, атональности, сонорики и др.).

Академическое стилевое направление содержит разные по жанру, форме и образному строю сочинения. Все их объединяет нечто общее – почерк, манера, интонация отдельного композитора. Поэтому, эти сочинения следует рассматривать с позиции *индивидуальных стилевых решений*.

Итак, современная музыка для баяна характеризуется ярко выраженной функциональной поливалентностью, которая проявляется, в том числе, и в стилевых направлениях. В качестве обобщающего признака, характеризующего то или иное стилевое направление, выступает «творческий генезис воспринимаемой музыки» [8]. Распознавание этого отличительного качества помогло осознать эстрадное направление и направление фольклоризма как музыкальные стили, в которых авторское начало выражено опосредованно, а академическое – как направление, характеризующееся проявлением авторских индивидуальных концепций.

С точки зрения зарождения и становления функциональной поливалентности в баянной культуре автор выделяет *пять основных этапов ее развития*. На первом этапе – *этапе зарождения (1897 – 1917)* безраздельно доминировала фольклорная направленность в репертуаре. Гармонико-баянное исполнительство развивалось неравномерно. Сибирь и Дальний Восток значительно отставали от центральных регионов.

Второй этап – *начальный этап становления профессионального обучения и профессионального исполнительства (1917 – 1935)*, в основе своей характеризуется также доминирующей ролью самодеятельности. Первые два этапа формируют ярко выраженный самодеятельный статус инструмента по всей России. Типичный образ гармониста-баяниста того времени – самородок, не имеющий профессионального образования, играющий по слуху. Фольклорная направленность в репертуаре была ши-

роко представлена многообразием частушечных наигрышей, имевших истоки в гармошечной традиции и получивших определенное распространение и в исполнении на баяне. Одна из главных проблем состояла в отсутствии высокохудожественного репертуара. Формирование системы профессионального обучения во второй половине 1920-х гг. способствовало повышению уровня профессионального исполнительства и постепенно привело к созданию оригинальной литературы для баяна.

Третий этап – *этап формирования академического оригинального репертуара* (1935 – 1960) также выявляет неравномерность происходивших процессов в России. Если в центральных регионах появляются первые произведения, написанные в формах, типичных для академической музыки, то в Сибири и на Дальнем Востоке продолжает доминировать направление фольклоризма. Авторы центральных регионов России создают первые образцы сюиты, концертов, сонаты (Ф. Климентов, Ф. Рубцов, Т. Сотников, Н. Чайкин). Новые тенденции еще не были устойчивыми, но их формирование заложило основу развития баяна как камерного академического инструмента.

Четвертый этап – *этап становления функциональной поливалентности в качестве отчетливо выраженных тенденций фольклоризации, камерного музицирования, эстрадного направления* (1960-х – первая половина 1970-х гг.). В ряде сочинений композиторов центрального региона России резко возрастает значение неоромантических и экспрессивных средств выразительности. Внимание авторов концентрируется на тончайшей игре тембров, поисках новых необычных звучаний, прихотливой игре ритмов. При создании художественного образа возрастает роль эмоционально-чувственного начала, что проявляется в ряде композиций А. Репникова, В. Золотарева, А. Нагаева, К. Волкова и др.

Во многих произведениях для баяна интонационный строй приобретает латиноамериканский колорит. Выявляется также тенденция активного использования инструмента как джазового, что связано с духовой природой звукоизвлечения. В жанре легкой музыки для баяна в 1960-е – 1970-е гг. работали Б. Тихонов, Ю. Шахнов, В. Кузнецов и др. Их миниатюры открыли новые возможности в интерпретации баяна как эстрадного инструмента, способного воспроизводить мягко-приглушенный тембр деревянных духовых.

Таким образом, на данном этапе появляется ряд сочинений с отчетливо выраженными разностилевыми тенденциями. Все отчетливее проявляет себя функциональная поливалентность.

Современный этап – *этап развитого профессионализма* (вторая половина 1970-х гг. – 2010-е гг.) характеризуется появлением большого количества музыкального материала, который по художественно-интонационному содержанию и стилевым тенденциям отчетливо разделяется по трем стилевым направлениям: направление фольклоризма, эстрадное и академическое.

Характерной чертой направления фольклоризма продолжает оставаться преобладание жанров обработки, вариаций, фантазий. Авторы в своем творчестве, как правило, используют традиционные методы вариационного развития, однако при этом в значительной степени обогащают фактуру изложения. В сочинениях такого плана баян звучит как народный инструмент, отражающий специфический русский колорит, особую выразительность народной песни.

*Эстрадное направление* объединяет танцевальные жанры, вышедшие на концертную сцену из сферы бытового музицирования и имеющие специфические характе-

ристики джаза. Авторские композиции, написанные, как правило, в трехчастной форме, отличает тембро-динамическое, сонорное развитие мелодики, особая ритмическая упругость, импровизационность, повышенный чувственный тонус. Источником генетической общности здесь выступает опора на танцевальные прикладные жанры с характерной для них психологической настройкой на развлекательное обеспечение досуга. Главным отличительным качеством в вышеназванных направлениях становится возникающий в процессе восприятия звуковой образ баяна, идущий от разных генетических источников (генетические истоки баяна в гармонной культуре в направлении фольклоризма и легкость, ажурность, эстрадность, идущие от эстетики западно-европейской культуры в эстрадном направлении).

Общая стилевая атмосфера второй половины 1970-х – 2010-х гг. представлена усиливающимся контрастом. Кардинально обновляется музыкальный язык, художественно-творческое мышление авторов, существующие традиции. Связь с фольклором в произведениях академических жанров выражена либо опосредованно, а чаще всего – совсем отсутствует. Все чаще и в баянном композиторском творчестве на первый план выходит глобализация проблем современного мира: обращение к философским вопросам бытия, углубление в тонкий психологический мир человека, интеллектуализация всех происходящих процессов. Результатом стилевых поисков становится использование новых техник письма – сериальной, сонористической, алеаторической и др. Композиторы включают множество ритмизованных кластеров, сонористических эффектов. Мелодика обогащается диссонантными интервалами. Во многих произведениях она носит явно выраженный речитативный характер. Различные виды *glissando*, горизонтальные линии звучащих кластеров все чаще функционально заменяют ее. Композиторами используется токкатный принцип изложения материала. Качественно изменяется ритмическая организация. В достаточной степени распространенным становится хронометрический способ нотации, при котором композитор записывает приблизительное звучание какого-либо эпизода в минутах. Появляется много элементов алеаторики и исполнения *ad libitum*. Тембр инструмента выступает в роли знака-символа, несущего определенную смысловую нагрузку. Он как главный атрибут звукового образа в значительной степени оказывает на него огромное влияние.

Закономерным на этапе развитого профессионализма становится активное взаимодействие лучших современных баянистов-исполнителей с композиторами. Такие творческие союзы становятся все более плодотворными. Они способствуют большему погружению современных авторов в специфические исполнительские возможности инструмента, его колористические особенности с одной стороны и, появлению ярких сочинений новаторского плана, с другой. В таком аспекте интерес представляет творческий тандем первого исполнителя многих опусов для баяна Ф. Липса с современными композиторами (ярким примером являются: Соната № 3 Вл. Золотарева (1972); «*De profundus*» (1986), Пьеса для баяна и виолончели «*In crosse*» (1979), Партита «Семь слов» для баяна, виолончели и струнного оркестра (1982), С. Губайдулиной; партита «Так говорил Заратустра» (1990), «*Miserere*» для голоса, баяна и фортепиано (1993), Симфония «...И небо скрылось» № 3 (1993) С. Беринского; «Концертная симфония» для баяна (1998) А. Холминова; «Сад снов» для баяна и виолончели (1997), «Страсти по Иуде» для баяна и камерного оркестра (2003), Концерт для баяна, фортепиано и симфонического оркестра «*Katuv*» (2005) М. Броннера; «Фантазия памяти Альфреда

Шнитке» (2001), «Липс-концерт» (2001) Е. Подгайца и др.). Результатом такого сотрудничества со многими из них стало появление ряда новаторских по своей стилистике сочинений.

Уникальной и специфичной является в России и выстроенная модель непрерывного образования в сфере культуры и искусства. Введение федеральных государственных требований в систему подготовки детей в детской музыкальной школе направлено на их раннюю профессионализацию в сфере музыкального исполнительства или музыкальной педагогики. Среднее звено обучения в подготовке баянистов представлено музыкальными училищами (колледжами) и училищами (колледжами) культуры, первые из которых готовят музыкантов-исполнителей и педагогов для системы дополнительного образования детей, вторые – руководителей творческих коллективов, концертмейстеров. Выпускники музыкальных училищ ориентированы на деятельность в сфере академического искусства, выпускники училищ культуры – на область художественного творчества.

Такая дифференциация в подготовке специалистов в советское время объяснялась большой потребностью в кадрах баянистов-аккомпаниаторов для активно развивающейся художественной самодеятельности с одной стороны и баянистов-исполнителей академического плана – с другой. Появление подобной модели в системе музыкального образования наглядно иллюстрирует функциональную поливалентность и в данном ракурсе.

Высшее звено обучения представляет собой еще более разветвленную сеть. Теперь баянистам-аккордеонистам предоставляется возможность выбора своего будущего профессионального направления по трем квалификациям. Выпускник может получить «элитное» образование как музыкант-исполнитель академического плана в академии искусств или консерватории; как руководитель творческого коллектива в институте или академии культуры; получить квалификацию учителя музыки в общеобразовательной школе и при этом владеть профессиональными навыками аккомпанемента творческому коллективу.

Характерной общероссийской тенденцией становится повсеместное внедрение специальности «Этнохудожественное творчество» в ссузах и вузах культуры и искусства. Специфической особенностью в образовательном процессе данной специальности является изучение локальных песенных и народно-инструментальных традиций конкретного региона. Изучение, сохранение и развитие традиционной культуры способствует введению в обучение фольклорных разновидностей инструментов, в том числе и гармонии.

Такое распределение на четыре квалификационные модели в подготовке современных специалистов предполагает наличие множества сформированных методик обучения, методологических авторских концепций и в настоящее время назрела необходимость осмысления их эффективности. Решение этого вопроса станет возможным при организации централизованного научно-методического ресурсного центра, в полномочия которого входило бы определение перспективных задач подготовки кадров баянистов-исполнителей и педагогов, проведение курсов повышения квалификации, стажировки преподавателей из регионов России, анализ существующей ситуации в отрасли. В рамках запланированных курсов повышения квалификации стало бы возможным решение вопросов «создания нового типа искусства» (по Варламову), объединяющего в себе традиции национального исполнительства и академической коммуникации.

**Выводы.** Подводя итог, уместным будет привести понимание автором современной баянной культуры. Современная баянная культура – это субкомплекс системно организованных его составляющих (бытие, органика самого инструмента; композиторское творчество; все виды исполнительства: профессиональное, любительское, фольклорное и др.; многоуровневая система образования; уровень восприятия слушателя), продолжающий сохранять эволюционирующую актуальность всех компонентов и характеризующийся ярко выраженной функциональной поливалентностью. Осознание этого специфического качества и способствует формированию целостного восприятия баянной культуры как уникального *этнокультурного комплекса* в мировом художественном пространстве.

#### СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Аркадьев М. Креативное время, «археписьмо» и опыт Ничто / М. Аркадьев. [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://www.philosophy.ru/library/arcad/kreatime.html>
2. Буданова Т. Стилиевые тенденции в музыке для баяна композиторов Сибири и Дальнего Востока (вторая половина 1970-х – 2000-е гг.) : автореф. ...канд. искусств-ия : спец. 17.00.09 «Теория и история искусства» / Т. Буданова. – Владивосток, 2009. – 24 с.
3. Варламов Д. Академизация в музыкальном искусстве и образовании / Д. Варламов // Художественное образование в XXI веке : проблемы и перспективы : тез. междуна. науч.-практ. конф. / [ред. кол. : Т. Буданова, Г. Трофимова, Т. Усова]. – Чита : ГОУ СПО «Забайкальский техникум искусств», 2012. – С. 7.
4. Варламов Д. Народность музыкального творчества как социокультурный феномен в общественном сознании россиян / Д. Варламов. – Саратов : Изд-во Саратов. пед. ин-та, 2000. – 127 с.
5. Земцовский И. Фольклор и композитор : теор. этюды о рус. совет. музыке / И. Земцовский. – Л.-М. : Советский композитор, 1978. – 172 с.
6. Имханицкий М. Так все же народны ли русские народные инструменты? / М. Имханицкий. – Народник. – 2001. – № 3 – С. 25.
7. Лупинос С. О единстве принципов квартовой и терцовой индукции в фактурном каноне музыки Востока и Запада: опыт постановки проблемы / С. Лупинос // Культура Дальнего Востока России и стран АТР : Восток-Запад : мат. науч. конф. 27–28 апреля 1999 г., мат. науч. конф. 14 апреля 2000 г. – Владивосток : ДВГАИ, 2000. – Вып. 6, 7. – С. 128.
8. Назайкинский Е. Музыкальные лики истории / Е. Назайкинский // Ливанова Т. Статьи. Воспоминания / [сост. Д. Арутюнов, В. Протопопов]. – М. : Музыка, 1989. – С. 394–395.
9. Назайкинский Е. Стиль и жанр в музыке : учеб. пособ. [для студ. высш. учеб. завед.] / Е. Назайкинский. – М. : Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 2003. – 248 с.

*Статью подано в редакцию 13.03.2014 г.*