



**ПЕТЕРБУРГ
И НАЦИОНАЛЬНЫЕ
МУЗЫКАЛЬНЫЕ КУЛЬТУРЫ**

МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
РОССИЙСКИЙ ИНСТИТУТ ИСТОРИИ ИСКУССТВ

Петербург и национальные музыкальные культуры

Материалы Международного научного симпозиума

(Санкт-Петербург, 27 апреля 2011 г.)

Выпуск 2

Санкт-Петербург

2011

ББК 85.31я43

УДК 78.03(063)

Редакционная коллегия:

Н. В. Александрова

М. А. Сень

Рецензент:

кандидат искусствоведения *А. А. Тимошенко*

Петербург и национальные музыкальные культуры: Материалы Международного научного симпозиума (Санкт-Петербург, 27 апреля 2011 г.) / Российский ин-т истории искусств. – СПб., 2011. – 68 с.

Редактор *Е. П. Щеглова*

Верстка: *И. А. Громова*

Подписано в печать 20.04.2011. Формат 60x90 1/16

Бумага Svetocору. Объем 6 уч.-изд. л. Тираж 100 экз.

Гарнитура Times

Редакционно-издательский комплекс

Российского института истории искусств

190000, Санкт-Петербург, Исаакиевская пл., 5. Тел.: 314-21-83

www.artcenter.ru

© Российский институт истории искусств, 2011

© Коллектив авторов, 2011

Содержание

Владимир Лисовой.

Музыкальный инструментарий североамериканских индейцев в коллекции Кунсткамеры

5

Виктор Денисов.

О звуковых материалах удмуртских фольклорных экспедиций 1937 года в Фонограммархиве ИРЛИ РАН (Пушкинский Дом)

8

Динара Булатова.

Народные песни и инструментальные композиции волжских татар в Фонограммархиве ИРЛИ РАН (Пушкинский Дом)

11

Татьяна Брославская.

Музыка и музыканты Армении в Санкт-Петербургской консерватории

12

Евгения Хаздан.

М. Ф. Гнесин и армянская музыка

18

Карина Мангасарова.

Современное обрядовое музицирование в армянской церкви св. Екатерины

21

Маргарита Тимофеева.

Тема скоморошества в балетах И. Стравинского и С. Прокофьева

25

Ольга Колганова.

Выставка полихромных партитур К. Пендерецкого в Санкт-Петербурге

30

Андрей Киселев.

Акатуй в Санкт-Петербурге

33

Елена Таникова.

Музыкальные традиции марийской этнической диаспоры
Петербурга

36

Ангелина Алтамова.

Инструментальные концерты Игоря Мациевского: спор между
этническим и историческим?

38

Виктор Карташов.

Об особенностях ритмики в музыке Владимира Зубицкого

41

Надежда Лифанова.

Традиции русских композиторов в фортепианных сонатах
молдавских композиторов

44

Галина Тавлай.

О звукоидеале в традиционных инструментальных
композициях (на материале творчества белорусского цимбалиста
В. П. Радзюша)

46

Татьяна Ямбердова.

Факторы строя и звукотворчества в формообразовании
(на материале исполнительства на ия-ковьже и шувьре)

53

Надежда Александрова.

Домбыро в удмуртской музыкальной традиции

60

Игорь Мациевский.

Музыка живописи

(культурно-антропологические аспекты феномена

М. К. Чюрлёниса)

63

Сведения об авторах

67

Музыкальный инструментарий североамериканских индейцев в коллекции Кунсткамеры

В контексте изучения *традиционной музыки народов Америки* отечественными исследователями-музыковедами особого внимания заслуживают материалы, хранящиеся в российских музеях. Среди них выделяются образцы *музыкального инструментария североамериканских индейцев из коллекции Кунсткамеры*. Как и другие предметы индейского искусства, они датируются преимущественно XIX веком – временем освоения «Русской Америки», активности в сфере торговых и культурных связей, миссионерской деятельности в районах Северной Америки. Благодаря русским мореплавателям и миссионерам индейские артефакты стали достоянием музейной коллекции.

Музыкальные инструменты коллекции Кунсткамеры отражают особенности *ритуальной (в том числе шаманской) практики* индейских родовых сообществ, мужских союзов и культовых объединений на территории Канады и США – регионов Северо-Западного побережья, Юго-Востока Соединенных Штатов и мест обитания племени черноногих на территории Равнин, отдельных районов Калифорнии. Об этом свидетельствуют *формы их корпусов* и имеющийся на них *геометрический и зоо- (орнито-) или антропоморфный орнамент*, которые могут быть истолкованы как символические указания на эпизоды из мифов и участвующих в них духов предков и других сверхъестественных персонажей. Музыкальные инструменты использовались в обрядах североамериканских индейцев наряду с деревянными ритуальными масками, как правило, изображавшими духов предков-покровителей.

Одним из характерных обрядовых музыкальных инструментов североамериканских индейцев является *шаманская погремушка тлинкитов*, изготовленная в виде фигуры птицы (в коллекции имеются ее варианты – фигуры ворона или цапли) и сидящего на ней мужчины с лягушкой на груди. Это изображение непосредственно связано с сюжетом *мифа квакиутлей о вожде Вакиаше*, который отправился на вороне в страну пред-

ков, чтобы получить от них личную песню Клавулача, танцы с песнями, музыкальные инструменты и маски с изображениями духов предков, а также ритуальный тотемный столб, необходимые для совершения обрядов в его племени. Содержание мифа о Вакиаше и расшифровку его личной песни вместе с изображением шаманской погремушки индейцев племени хайда из фондов Музея индейского искусства в Нью-Йорке приводит в своем труде «Индийская книга» известная американская исследовательница Н. Кертис. Принадлежность погремушки с сюжетом мифа квакиутлей племенам тлинкитов и хайда свидетельствует о тесных культурных контактах и традиционном ритуальном обмене между племенами. При игре на погремушках в виде фигур ворона и цапли из коллекции Кунсткамеры извлекаются довольно жесткие и твердые звуки, что может указывать на наличие в их полостях мелких камней.

Среди образцов тлинкитских шаманских погремушек, датируемых первой половиной XIX века (периодом до 1850 г.), одна имеет двусторонние – зоо- и антропо- (орнито-) морфные изображения на деревянном корпусе, прикрепленном к ручке; другая выполнена из дерева в виде соединенных с помощью крестовины с орнаментом трех окружностей, к которым прикреплены птичьи клювы. Из музыкального инструментария других индейских племен, использовавшегося в шаманских обрядах, наиболее типичны изготовленные из сыромятной кожи и дерева, не имеющие орнамента и мягко звучащие шаманские погремушки черноногих индейцев (Канада, XIX в.) и индейцев сенека (США, конец XIX в.), а также шаманские бубны, принадлежавшие общинам тлинкитов и виннебаго.

Обряды и священные церемонии с песнями, танцами и игрой на музыкальных инструментах в индейских общинах определялись религиозными верованиями, составляли основу традиционной жизни, были связаны с жизненным циклом (инициация, свадьба, похороны), хозяйственной деятельностью (открытие и завершение сезона охоты или рыбной ловли), общественными событиями (праздничные встречи соседних племен), военными действиями и осуществлением торговых операций. Музыкальное звучание в обрядах истолковывалось как средство связи с духами, голоса невидимых покровителей каждого соплеменника и всей общины, знак присутствия духов в обряде и их благосклонности

по отношению к людям. Вера в то, что ритуальные предметы и музыкальные инструменты получены от духов, предков или животных-тотемов, определяла их *высокий сакральный статус и неприкосновенность в общине* – использовать их могли только посвященные, *вожди и шаманы*.

У индейцев Северо-Западного побережья Северной Америки наиболее важным для жизнедеятельности общины наряду с шаманским ритуалом был *обряд потлач*. Суть последнего заключалась в демонстрации щедрости вождей и знати индейской общины путем *обмена, дарения или даже уничтожения различных ценных предметов*, в связи с чем для данного обряда специально в большом количестве изготавливались *культовый инвентарь, маски, украшения, лодки с веслами, боевые орудия, ритуальная посуда и одежда, музыкальные инструменты*. Все они обильно расписывались и богато украшались орнаментами и символическими фигурами, передававшими *представления о единой мировой силе*, которая присутствует во всем и обеспечивает жизнедеятельность всех существ, и *о трехуровневом устройстве мира*. Символические знаки такого мироустройства изображены на *священных бубнах тлинкитов и виннебаго*.

В целом исследование образцов музыкального инструментария североамериканских индейцев из коллекции Кунсткамеры дает возможность получить представление о *традиционном использовании звука и музыки в индейских обрядах*.

**О звуковых материалах удмуртских
фольклорных экспедиций 1937 года
в Фонограммархиве ИРЛИ РАН (Пушкинский Дом)**

В середине 30-х годов прошлого века в Фольклорном кабинете (ФК) Института Антропологии, Археологии и Этнографии (сокращенно ИАЭ) АН СССР, в состав которого входил тогда Фонограммархив, шла напряженная работа по подготовке много-томного труда «Песни народов СССР» (в рабочем варианте этот сборник назывался «800 песен народов СССР»). Для сбора материала в различные регионы страны были направлены свыше 20 песенных экспедиций. Общее руководство всей этой деятельностью осуществляли заведующий ФК, известнейший музыковед Евгений Владимирович Гиппиус, главный редактор музыкально-фольклорной серии, и научный сотрудник этого же кабинета Зинаида Викторовна Эвальд. Планировалось подготовить к печати первые шесть томов: песни белорусские, удмуртские, марийские, чувашские, карельские и коми. Но в свет вышел лишь один том – белорусский – в 1941 году¹. Выпуск остальных томов был прерван войной и рядом других обстоятельств. Спустя много лет, в 1989 году, удмуртский сборник, восстановленный по архивным материалам М. Г. Хрущевой и Р. А. Чураковой, все же был издан в Ижевске². Эти архивные материалы, связанные с подготовкой сборника, а также фонографические валики с записями двух удмуртских экспедиций хранятся сейчас в Фонограммархиве Института русской литературы (Пушкинский Дом).

По заданию ФК на территорию Удмуртии были направлены две экспедиции: в марте и июне 1937 года. Первую экспедицию возглавил Яков Андреевич Эшпай – заслуженный деятель искусств Марийской АССР, кандидат искусствоведения, профессиональный музыкант и фольклорист, исследователь марийских народных песен. Неоценимую помощь в этой работе ему оказал М. П. Петров, известный уже тогда удмуртский прозаик, поэт, драматург, член СП СССР. Экспедиция Я. А. Эшпая работала на территории Удмуртской Республики с 17 по 29 марта 1937 года и записала на **35** восковых валиков **152** песни различных жанров.

Судя по описи, запись информантов велась на территории современной Удмуртии, Татарстана и Кировской области³. По разным причинам не весь собранный первой экспедицией материал оказался пригодным для сборника.

Учитывая данное обстоятельство, в июне этого же года в Удмуртию была направлена вторая экспедиция, в которой единственным участником оказался В. А. Пчельников, научный сотрудник сектора искусств УдНИИ. Местом для сбора материала он выбрал два соседних района Удмуртии – Селтинский и Увинский, которые, по его мнению, вполне подходили для данной собирательской работы. За пять дней с 5 по 10 июня экспедиция В. А. Пчельникова записала 66 песен на 16 восковых валиках. В этих записях кроме сольного и хорового пения присутствуют различные традиционные музыкальные инструменты – *чипчирган*, *уззы гумы*, *бубен*, *гармонь двухрядная*, что придает особую ценность данной фольклорной коллекции. Это, кстати, отмечает Е. В. Гиппиусом и З. В. Эвальд в материалах рукописи к сборнику «Удмуртские народные песни»: «Экспедициям 1937 г. удалось записать на фонограф народные инструментальные наигрыши на удмуртских гусях (наиболее популярном в современности старинном удмуртском музыкальном инструменте) [данное замечание относится к записям гусяров первой экспедицией Эшпая-Петрова. – В. Д.]; на духовых инструментах, наигрыши на которых ни разу не были опубликованы: *чипчиргане* – трубе из полого стебля травянистого растения, и *уззы гумы* – флейте, также из стебля травянистого растения. Записи на уззы гумы были сделаны, к сожалению, от не очень искусного исполнителя.... Наоборот, наигрыши на чипчиргане записаны от исполнителя, мастерски владеющего техникой игры на этом инструменте»⁴. Этим мастером был исполнитель из дер. Кельмовыр-Жикья Селтинского района Иван Шабалин, который, в разной степени владея игрой на чипчиргане и уззы гумы, исполнил на этих инструментах несколько удмуртских мелодий. Кроме этого, В. А. Пчельникову удалось записать много старинных песен, в том числе: 3 – охотничьих, 3 – связанных с бортничеством (пчеловодных), много свадебных, гостевых, включая песни из цикла *пöртмаськон* [ряженье. – В. Д.], шуточных и рекрутских.

Для того, чтобы эти уникальные материалы, хранящиеся в Фонограммархиве ИРЛИ под номерами 137 и 138, стали доступ-

ными для исследователей, необходимо перевести их в цифровой формат. И тогда с помощью современных цифровых технологий появится возможность улучшить качество их звучания и, таким образом, сохранить эти бесценные коллекции для будущего.

Литература

1. Белорусские народные песни // Под ред. Е. Гиппиуса, сост. З. Эвальд. М.-Л., 1941.
2. *Гиппиус Е. В., Эвальд З. В.* Удмуртские народные песни: Тексты и исследования. Ижевск: Удмуртский институт истории, языка и литературы УрО АН СССР, 1989 (подготовка к изданию М. Г. Хрущевой и Р. А. Чураковой).
3. ФАП № 29.
4. ФАП № 29. Л. 232.

**Народные песни и инструментальные композиции
волжских татар в Фонограммархиве ИРЛИ РАН
(Пушкинский Дом)**

Звукозаписи татарского музыкального фольклора и инструментальных композиций, хранящиеся в Фонограммархиве Пушкинского Дома, несмотря на сравнительно небольшой объем звучания, – ценнейшая часть культурного наследия татарского народа. Зафиксированный в 30-е годы XX века, этот звуковой материал является уникальным источником для изучения музыкальной культуры татар первой половины прошлого столетия.

Собрание Пушкинского Дома хранит песни и инструментальные композиции, запись которых была осуществлена на 38 валиках. Это около 100 татарских народных песен и более 10 инструментальных пьес (из них 3 скрипичные, остальные исполнены на гармонике).

Большая часть записей (24 валика) была сделана Г. Х. Губайдуллиним в 1934 году в селах Утямыш Первомайского района ТАССР (ныне Черемшанский район Республики Татарстан), Керлигач Шугуровского района (ныне Лениногорский район Республики Татарстан), Денискино Черно-Вершинского района Средне-Волжского края (ныне Самарская область). Другая часть записей сделана в Казани известным композитором и фольклористом А. С. Ключаревым.

Эта уникальная коллекция содержит образцы татарского музыкального творчества разных жанров, таких как озын и кыска кюй, деревенские напевы, плясовые мелодии и др. В собрании хранятся записи песен «Зияйлюк», «Уел», «Кара урман», «Галиябану», «Тэзкирэ», «Жэмилэ», «Энсэ», «Хаваларда йолдыз», «Эллуки», «Хэфизэлэм иркэм» и многих других произведений, входящих в золотой фонд музыкального фольклора волжских татар, а также заимствованные у русских инструментальные композиции «Плясовая саратовская», «Яблочко».

Музыка и музыканты Армении в Санкт-Петербургской консерватории

Предлагаемая тема занимает важное место в вузовском курсе «Истории национальных музыкальных школ» и в работе Лаборатории (ныне – Кабинет истории национальных музыкальных культур). Цель курса – ознакомление с процессами становления композиторских школ Украины, Прибалтики, Закавказья – регионов, входивших в состав России начиная с середины XVII века. Именно здесь, ранее чем это произошло в истории народов Средней Азии, Поволжья, Сибири и других, на протяжении второй половины XIX и начала XX веков активно складывались композиторские школы. Первые поколения национальных композиторов, как правило, получивших образование в ведущих российских музыкальных вузах под руководством корифеев отечественной музыки, подготовили классические этапы становления названных школ.

Глобальные проблемы ставятся как в историческом курсе, так и в деятельности Лаборатории на материале, связанном с творчеством крупнейших композиторов – основоположников национальных культур: Захария Палиашвили, Николая Лысенко, Язепа Витола, Комитаса, Александра Спендиарова, и на примере творчества ведущих музыкантов классического этапа становления профессиональных школ регионов, на протяжении долгих лет входивших в состав России.

Понятие «национальная культура» является многоуровневым, что в свою очередь обуславливает особое внимание, уделяемое ее составляющим, как важнейшим предпосылкам становления композиторских школ. Происходит ознакомление с истоками и интонационной базой творчества национальных композиторов: диа-синхронное изучение фольклорных традиций (в Армении – своеобразной монодии, особый акцент – на специфике инструментальной практики дудукистов), осознается значение церковно-певческое искусство, жизненность традиций классического периода.

Основной материал курса охватывает начальный период эволюции национальных школ, завершённый, как правило, в 20-е – 30-е годы XX столетия. Однако, в наши дни возникла насущная необходимость введения в данный исторический курс сведений о современном творческом процессе, позволяющих познакомить студентов с отдельными значительными сочинениями композиторов второй половины XX столетия.

В изучении огромного мира музыки выделяются следующие задачи: проследить бытование народных традиций и традиций национальных классиков в современном художественном процессе в свете характерных тенденций времени; показать наиболее яркие достижения композиторов «академического» направления, а подчас и представителей «музыкального авангарда», сохраняющих связи с указанными тенденциями. Воскрешение стабильных извечных моделей, эстетики и структуры народной песни, обрядовости и ритуальности, равно как и традиций музыкальной классики во многом определяют музыкальную стилистику сегодняшнего времени. Композиторы разных поколений по-своему ощущают национальную современность, не в духе «пассивной ретроспекции», а глубоко ее переосмысливая. Как известно, 60-е – 70-е годы XX столетия стали временем активного стилевого обновления, изучения композиционных систем лидеров авангарда (серийная техника, новейшие опыты со звуком...) Любопытно проследить, как эти тенденции ассимилировались на национальной почве. Показательны оперы и симфонии Тертеряна. Или другая зримая примета времени – воздействие культовой традиции, обращение композиторов к каноническим текстам, жанрам, формам духовной музыки. Естественно, пути «сакрализации» различны, однако общая характерная особенность – внимание к злободневным темам, связанным с духовным миром человека, смысловое расширение и обогащение содержания произведений до уровня «всечеловеческого смысла».

Считаем целесообразным, наряду с изучением основного материала в историческом курсе, проведение научно-творческих заседаний (студенческих конференций), музыкальных собраний, открытых семинаров по темам, связанным с эволюцией национальных школ. Это сфера деятельности Лаборатории, организованной по инициативе профессора С. Л. Гинзбурга в качестве основной базы для названного курса в 1978 году. Здесь собран

богатейший фонд книжной, нотной литературы, звукозаписей и т. д., не дублирующий собрания основных библиотек и отделов консерватории.

Что же касается изучения музыкальной жизни Армении, то подобных собраний было немало. В разные годы проводились заседания, посвященные творчеству Комитаса. Помимо теоретической части (доклады студентов композиторского и музыкально-ведческого факультетов), участие в них принимали святые отцы Армянской Апостольской церкви, солисты Мариинского театра (Сусанна Мартиросян). Научно-творческие заседания посвящались творчеству А. Спендиарова, автору первых в Армении симфонических партитур и историко-патриотической оперы «Алмаст», композиторам второй половины XX столетия, нашим современникам: Араму Хачатуряну, Эдварду Мирзояну, Авету Тертеряну.

27 марта 2009 года в Лаборатории истории национальных музыкальных культур состоялось научно-творческое заседание, посвященное теме: «Новаторские и реформаторские тенденции в армянской музыке XX века: от Комитаса к Тертеряну».

Комитас и Тертерян – художники, принадлежавшие к разным временным периодам, отдаленным друг от друга на весьма заметную дистанцию. Этапы творческой зрелости в жизни музыкантов: рубеж XIX – начала XX века (становление композиторской школы Армении) и вторая половина XX столетия (время бурного развития и расцвета). Естественно, это обусловило обращение к иным музыкально-выразительным средствам, различные жанровые приоритеты: обработка народных песен и танцев у Комитаса, симфония и музыкальный театр – в творчестве Тертеряна.

Композиторов объединили многие общие черты. Их глубинное родство и высокий нравственный потенциал были обусловлены опорой на духовных учителей: это Комитас (Согомон Геворкович Согомонян) и Авет (Альфред) Тертерян.

Прежде всего, это – неординарные и многозначные личности. Комитас – композитор, этнограф, ученый, публицист, страстный голос которого был услышан не только на родине, но и далеко за ее пределами. Тертерян – композитор, мыслитель, драматург, философ, психолог, в его творчестве сплелись истоки и стилевые тенденции многих видов художественного творчества. Оба – истинные новаторы, опередившие свое время, поражающие масштабом сделанного.

Композиторы обращались к «общезначимым, историческим идеалам» – монодии, ставшей «архетипом» народно-национального.

Как известно, Комитас обозначил грань нового подхода к фольклору, к корневым национальным традициям, новым направлениям в его изучении: точность фиксации и руководство принципом «Не навреди!», столь значимом в его излюбленном жанре обработок народных песен и танцев. Он решал многие вопросы, стоящие перед родной культурой. Здесь – проблемы многоголосной фактуры: ее полифонизация, фонизм, сонорная функция гармонии, осознание важности ритмо-ударного фактора в музыке. Прекрасно отмечено А. Григорян (Живая плодотворная традиция // Советская музыка. 1981, № 2), что многоголосие Комитаса – средство «колорирования мелодико-ритмической линии», «своего рода импрессионистическая полифония», достигаемая в условиях разряженной фактуры частого использования «широких интервалов с незаполненной серединой» [1].

Тертерян – новатор и реформатор таких музыкальных жанров как опера и симфония. И дело не только в том, что он «сжимает» форму симфонии. Важно, чем он ее наполняет, когда, как правило, отсутствуют традиционные сонатные аллегро, привычные схемы. Исследователи справедливо отмечают, что композитор обращается к разным формам армянской монодии, но не пассивно их созерцая, а активно их переосмысливая. Форма в интерпретации композитора «реализуется» через яркую тембровую динамику. Всегда поражает его особенный оркестр. Не оставляет равнодушным и введение чистых тембров народных инструментов в партитуру симфонического оркестра, когда тембр становится символом, вызывающим вековые ассоциации, а глубокий ритуальный смысл «окрашивает» сочинение.

Не претендуя на исчерпывающую полноту в раскрытии затронутой темы, лишь поставим акцент на том, что так прочно соединило двух талантливых музыкантов. Содержание их сочинений, их творчества, о чем бы они не писали, в каком бы жанре ни творили, – это Армения, ее история, ее народ, прошедший через испытания, сумевший все выдержать и выстоять.

Очередное научно-творческое заседание по музыкальной культуре Армении состоялось в марте 2010 года. Студенты Санкт-Петербургской консерватории посвятили его памяти Саят-

Новы (Арутюн Саядян) – великому армянскому ашугу, талантливому музыканту, поэту и исполнителю-импровизатору, в связи с 215-летием его гибели.

Музыкант и поэт прожил долгую жизнь, которая трагически оборвалась в 1795 году. Память о прославленном ашуге не исчезла. Мелодии его песен буквально витают в воздухе, они подхвачены многими исполнителями, солистами и ансамблями и, конечно же, — композиторами разных поколений.

Выходцы из народа – ашуги, акыны, кобзари, лаутары, самые талантливые его представители, выполняли важную миссию сохранения народных традиций. То, что создано народом, они, благодаря яркому и высокому профессионализму, подняли на более высокий уровень.

Искусство Саят-Новы удивляет и восхищает. Путешествуя по разным странам, зная несколько языков, он писал песни на армянском, грузинском, азербайджанском, объединяя и ассимилируя персидские формы стихосложения, характерные мелодико-ритмические интонации с армянской и грузинской песенной спецификой.

Валерий Брюсов, знаток армянской средневековой лирики и один из первых переводчиков наследия поэта на русский язык, назвал Саят-Нову «творцом нового типа», совершившим великий поворот в искусстве, ибо превратил «ремесло народного певца в высокое призвание». Наряду с гениальными предшественниками, такими как Григор Нарекаци (X в.), Нерсес Шнорали (XII в.), Саят-Нова оставил свой поэтический след в мировой культуре как «моралист, проповедник и воспитатель».

По свидетельствам современников, Саят-Нова был исключительным музыкантом и певцом с чарующим голосом. С этим мнением был солидарен Арам Хачатурян: «Незабываема песня Саят-Новы. Она так непосредственна и искренна, что сразу западает в память, становится твоей духовной собственностью. Услышав однажды, не можешь забыть ее, если даже хочешь выбросить из памяти, и непроизвольно продолжаешь напевать про себя, хочешь слушать еще и еще раз. Только настоящая музыка способна обладать такой впечатляющей силой» [2].

Естественно, что представители всех последующих поколений, музыканты, поэты, исполнители, хранят память о Саят-Нове. По их инициативе именем талантливого ашуга названа улица, соз-

даны впечатляющие живописные портреты, воздвигнуты статуи. По предложению классиков армянской литературы и живописи О. Туманяна и Г. Башинджагяна родилась традиция проведения всенародного ежегодного праздника: почитатели приходят с розами к могиле ашуга во двор армянской церкви Сурб Геворк (место захоронения в Тбилиси).

Литература

1. Григорян А. Живая плодотворная традиция // Советская музыка. 1981, № 2.
2. Хачатурян А. О музыке, музыкантах, о себе. Ереван, 1980. С. 225..

М. Ф. Гнесин и армянская музыка

Значение Петербургской консерватории как центра формирования национальных музыкальных школ Российской Империи заключено не только в ее столичном статусе или в том, что она была старейшим высшим музыкальным учебным заведением страны. В ее стенах были сформулированы и закреплены принципы организации образовательного процесса, в дальнейшем получившие признание не только на территории, но и за пределами Российского государства. Впервые возникшая в недрах «Могучей кучки», модель построения национальной музыкальной культуры и, соответственно, нацеленного на ее созидание образования, стала определяющей на пути развития национальных школ в XX в.

Распространение академических форм и методов обучения произошло благодаря деятельности учеников Н. А. Римского-Корсакова. Одним из них был Михаил Фабианович Гнесин (1883–1957). В разные годы он преподавал в Музыкальном техникуме, Московской и Ленинградской консерваториях, воспитав целую плеяду самобытных композиторов.

Первые контакты Гнесина с армянской музыкой могли происходить в детстве. Его учителем был кантор Э. Герович (1844–1913), человек широких взглядов, интересовавшийся музыкой других конфессий. По свидетельству Л. Саминского, Герович пользовался уважением среди музыкантов, а армянский епископ Кеворк «не раз обращался к нему за советами относительно хоро-вых вопросов своей богослужебной музыки» [4: 48].

В период обучения в консерватории Гнесин интересовался не столько конкретной музыкальной культурой, сколько «экзотической» – ориентальной музыкой вообще, что в значительной мере свойственно традициям русской музыки. Поэт и драматург В. М. Волькенштейн так вспоминает о совместном путешествии летом 1904 года: «Мы ехали “эспромтом”, не запаслись визой и еле добились, чтобы нас пустили на берег. Осматривали Константинополь в сопровождении “гида” – сыщика турецкой полиции. Нам грозил арест. Но из ночных кафе – греческого, армянского, турецкого, румынского и других – доносились звуки

национальных инструментов, духовых и струнных. Мы заходили в одно кафе за другим, и Михаил Фабианович, несмотря на нависшую над нами угрозу, записывал своеобразные мелодии» [1: 286].

Во время путешествия в Палестину в феврале 1914 года Гнесин, выполняя просьбу Давида Маггида, встретился в Константинополе с армянским Архимандритом Комитасом. Петербургский ученый, исследовавший систему знаков еврейской кантилляции, хотел сопоставить ее с псалмодией армян. В архиве сохранилась копия письма, датированная 26 июня 1913 года, в котором Маггид просит предоставить ему «хотя бы один псалом с армянским текстом с обозначением хаз и переложением их мелодии на современные ноты» [Цит. по: 2: 27]. Гнесин впоследствии вспоминал: «Как оказалось, Комитас, хотя занимался в основном армянскими “хазами”, хорошо был знаком и с еврейскими “negipot”, и со всей областью “библейской кантилляции”. Он показал мне образцы расшифрованных еврейских невм, сделанные гуманистом Рейхлиным» [3: 194].

Одним из первых учеников Гнесина был А. Г. Тер-Гевондян (1887–1961). Михаил Фабианович, сам будучи еще студентом, занимался с ним по рекомендации Римского-Корсакова, готовя к поступлению в консерваторию. Тер-Гевондян писал об интересе своего учителя к армянской музыке: «Знакомясь с армянским музыкальным фольклором, М. Ф. Гнесин старался изучить характерные черты армянского народного мелоса, его ладоинтонационные, метроритмические особенности, закономерности интонационного развития. Результатами своих творческих наблюдений и изысканий он делился со мною» [5: 216]. Тер-Гевондян показывал Гнесину обработки армянских песен, выполненные Комитасом. По его приглашению композитор неоднократно приходил на репетиции хорового кружка армянского землячества.

В один из своих приездов в Тифлис Михаил Фабианович познакомился со слепым музыкантом Василием Мамиконяном, исполнявшим на таре армянские и иранские мелодии. Его игра произвела чрезвычайно сильное впечатление на композитора. Интересовался Гнесин и средневековыми духовными песнопениями армян – *шараканами*, находя в них сходство с древнееврейскими псалмами.

Следующим частным учеником стал Саркис Бархударян (1887–1973), до этого времени получавший образование в

Берлине. Впоследствии он преподавал в Тбилисской и Ереванской консерваториях, воспитав в свою очередь целую плеяду музыкальных деятелей.

По свидетельствам учеников, Михаил Фабианович учил «опираясь на традиции классической художественной культуры, отображать и воспевать жизнь своего народа». Предлагая делать обработки армянских народных песен, он показывал сборники русских песен в записи Римского-Корсакова, Лядова, Ляпунова, особенно подробно анализировал примеры из сборников Балакирева.

Впоследствии, когда Михаил Фабианович преподавал в Музыкальном техникуме им. Гнесиных, его учениками были Аро Степанян (1897–1966), Арам Хачатурян, Иван (Ованес) Надилов, Грачик Меликян (1913–1941) и другие. Через своих учеников Гнесин оказал непосредственное влияние на становление и развитие современной армянской музыки.

Литература

1. *Волькенштейн В. М.* В дни молодости // М. Ф. Гнесин. Статьи, воспоминания, материалы. М., 1961. С. 284–287.
2. *Гессен В. Ю.* Д. Г. Маг[г]ид и Московское еврейское музыкальное общество // Еврейская музыка: Изучение и преподавание: Материалы конференции / Ред.-сост. Б. Грановский. М., 1998. С. 24–30.
3. *Гнесин. М. Ф.* Из встреч с Комитасом (Письмо из Москвы) // М. Ф. Гнесин. Статьи, воспоминания, материалы. М., 1961. С. 192–195.
4. *Саминский Л.* Кантор эпохи перелома (По поводу чествования памяти Элизера Геровича) // Новый Восход. 1915. № 3. С. 45–48.
5. *Тер-Гевондян А. Г.* Педагогическая деятельность Михаила Фабиановича Гнесина // М. Ф. Гнесин. Статьи, воспоминания, материалы. М., 1961. С. 214–219.

Современное обрядовое музицирование в армянской церкви св. Екатерины

Посвящается о. Нишану (Петросяну)

Армянская община Петербурга является одной из старейших в России. Первое армянское поселение возникло почти сразу же после основания города: императрица Екатерина II для строительства армянского храма выделила участок на Невском проспекте. Впоследствии храм был назван в ее честь. Так же, как и в других армянских приходах во всем мире, рядом с храмом функционировала воскресная школа и библиотека.

Существование такого храмового комплекса в качестве очага самобытной культуры и религии в Петербурге способствовало поддержанию национальной идентичности армян, давно покинувших свою историческую родину.

В конце 1920-х годов церковь перестала функционировать и использовалась не по своему культовому назначению. В конце 1980-х церковь св. Екатерины была возвращена верующим армянской общины. Молодому священнику о. Езрасу предстояло решить множество глубинных проблем и разноплановых задач по восстановлению храмового комплекса, возобновлению духовной жизни вверенной ему паствы.

Перед о. Езрасом стала проблема воссоздания традиции храмового музицирования, практически утерянной после шестидесяти лет забвения. Настоятелю храма предстояло создать хор, подготовить певчих и разучить с ними музыку и текст армянских литургических песнопений.

Сам о. Езрас родился в селе Воскеат, неподалеку от Эчмиадзинского монастыря. Благодаря особому воспитанию отца, глубоко верующего человека, его детство и юность прошли в непосредственном общении с живой традицией церковной музыки Эчмиадзина. В детстве о. Езрас с семьей часто бывал на Литургии и сформировался как личность среди звукового ландшафта армянской деревни.

О людях, возвращенных в условиях традиционной культуры, этномузыковед А. Ромодин пишет: «Человек учился активно от-

кликаться на сигналы, посылаемые окружающей средой. В то или иное время года, при совершении различных ритуальных действий, все их участники слышат, воспринимают, реализуют свои самые разные – тембровые, артикуляционные, эмоциональные творческие возможности. Контрастность впечатлений и осуществлений напоминает многоцветную деревенскую лоскутную ткань, на поверхности которой все части отличаются друг от друга, но составляют, взаимосочетаясь, единое красочное поле». «Разъединённость звуков, голосов уравнивается целостностью общей палитры красок. Единство поддерживается самой традицией, со свойственными ей типами интонирования, темброартикулирования и ритуальной событийной предназначённостью, повторяемостью звуковых совершений. Первые музыкальные впечатления становились для маленьких слушателей подлинными открытиями. Воспринимались, однако, не только звуки и голоса. С особенной силой запечатлевалась в памяти целостная картина события. Слуховое запоминание дополнялось зрительным».

Понимая чрезвычайную важность традиции для сохранения этнокультурного кода армян в условиях диаспорного проживания, о. Езрас с большой ответственностью приступил к воссозданию храмового исполнительства.

Вначале предполагалось привлечь к пению в хоре пожилых прихожан как возможных носителей традиции. Но никто из них не соответствовал профессиональным требованиям: церковные певчие должны были обладать музыкальным слухом, чувством ритма, музыкальной памятью, сильным голосом и красивым тембром. После длительных и неэффективных репетиций любительского хора настоятель храма решил организовать профессиональный хоровой коллектив.

Поскольку армянская и греческая музыка зародились в единой византийской колыбели, к подготовке армянского церковного музыканта (как аналога византийского) можно в полной мере отнести все то, что пишет о воспитании греческого музыканта А. Кутрупис: «Для того чтобы стать протопластом (перевод на русский – первый певец), требуются долгие годы учения и опыт. Церковный певчий вслед за иереем – посредник пред Господом, он занимает важное место в церкви, поэтому его поведение и образ жизни должны быть образцовыми. В то же время прото-

пласт – представитель народа. Он обязан хорошо понимать то, что поет, и должен не только усвоить церковную культуру и овладеть византийской музыкальной традицией, но и быть знатоком классической музыки».

По объективным причинам не имея возможности создать хор из певчих, выросших в среде армянской церковной музыкальной культуры, о. Езрас должен был приобщить к незнакомой традиции молодых людей, имеющих европейское музыкальное образование. Коллектив создавался из молодых певчих, окончивших музыкально-исполнительский и музыкально-педагогический факультеты соответственно Санкт-Петербургского государственного университета культуры и искусства и Российского государственного педагогического университета им. А. Герцена. Привлечение профессиональных музыкантов позволило решить проблему соответствия церковного певчего высокому, исторически сложившемуся стандарту пения. Церковному хору предстояло изучить особенности армянского церковного интонирования, темброартикулирования, характерного эмоционального наполнения звукового пространства храма для достижения целостного звукоидеала, сложившегося в армянском христианстве. Кропотливая работа приблизила певчих к традиции армянского церковного музицирования. Для облегчения процесса разучивания по заказу армянского прихода Петербурга было разработано издание «Патарага» М. Екмаляна с русской транслитерацией армянского литургического текста, поскольку не для всех певчих армянский язык являлся родным. Это во многом облегчило молодым хористам «последовательное, поэтапное вхождение в целостный мир традиции, осознание себя, своего места в традиции», – пишет И. В. Мациевский в статье «Традиционное пение и молодежные инициативы. Исполнительская проблематика». Таким образом преодолевалось отсутствие нужного слушательского опыта и среды формирования.

В церкви св. Екатерины практикуется вариант Литургии М. Екмаляна для четырехголосного смешанного хора. Колористическое богатство и смысловую семантику различных этнических тембров в звуковой драматургии музыкальной ткани обуславливает национальная принадлежность певчих. Партии мужских голосов исполняют хористы-армяне, в то время как женскую часть хора представляют русские девушки. Эмоциональные

мужские голоса с ярко выраженной экспрессией символизируют земное начало. Чистый, бесстрастно-холодный тембр солистки олицетворяет проявление высшей святости, непреходящей сущности духовного. В исполнение включаются сольные фрагменты из Литургии Комитаса. Причём эти сольные фрагменты – «Тер вохормя», «Арачи ко тэрь», «Амен хайр сурб» – для усиления тембровой драматургии поются женским голосом. Фрагменты выбиваются из общего хода музыкальных номеров особой манерой интонирования, характерной для армянской народной музыкальной культуры. Смена способа артикуляции является одним из приемов противопоставления хоровых и сольных музыкальных номеров. Таким образом подчеркивается красота звучания голоса солистки. Как пишет в своей статье И. А. Чудинова, «Звучание голоса – это не только то, что исходит из сокровенного “нутра” человека, но и то, что проникает в сердечную глубину слушанием, раскрывает духовные “очи сердца”, дает возможность услышать неслышимое».

Наряду со значительными успехами молодого коллектива можно отметить множество исполнительских проблем. Например, каждая партия представлена только одним хористом, что объясняет недостаточную мощь и силу звучания хора. Только в праздничные дни состав хора увеличивается за счёт приглашенных певчих. Инструментальное сопровождение песнопений Литургии исполняется на синтезаторе органным тембром. Звучание органа нехарактерно для армянской музыкальной культуры и до сих пор воспринимается как символ особой возвышенности.

Через хоровое музицирование осуществляется приобщение прихожан храма к традиции и её передача подрастающему поколению. В восстановленном храмовом комплексе происходит полноценное участие людей в Литургии, общение соотечественников и знакомство детей с родной культурой и языком.

Помимо церкви Св. Екатерины на Невском проспекте, в Петербурге функционирует церковь Св. Воскресения на наб. р. Смоленки, а также новый армянский храм в г. Всеволожке. В настоящее время армянскую паству Северо-Западного региона возглавляет о. Ншан (Петросян). На него теперь легла ответственность за сохранение и передачу традиции, которая является основой национального самосознания народа и его духовной связи со своей исторической родиной.

Темы скоморошества в балетах И. Стравинского и С. Прокофьева

История музыкальной культуры новой российской столицы изобилует реформами и революциями. В рядах авангарда начала XX века – С. Дягилев, И. Стравинский, С. Прокофьев. Их творческие судьбы пересеклись в музыкальной культуре Петербурга, в дягилевской балетной антрепризе.

В жизни антрепренера, мецената, театрального деятеля, одного из основателей художественного объединения «Мир искусства», организатора «Русских сезонов в Париже» Сергея Павловича Дягилева (1872–1929) Петербург фигурирует дважды. Сначала это место временной дислокации отца, затем – вторая родина, где прошли годы учебы в университете и консерватории. Созданием «Мира искусства», редактированием одноименного журнала и «Ежегодника Императорских театров», организацией выставок русских и зарубежных художников, концертов, театральных постановок Дягилев успел составить себе имя в истории Петербурга, прежде чем покинул Россию и развернул пропаганду русского искусства за ее пределами.

Игорь Федорович Стравинский (1882–1971), уроженец Ораниенбаума, живший подолгу в разных городах мира, всегда считал себя коренным петербуржцем. Самые яркие впечатления детства композитор связывал с Мариинским театром и ... «симфонией» петербургских улиц. Стравинский имел возможность ежедневно впитывать звуки и краски большого города: многоголосие площадных ярмарочных гуляний, завывание шарманок, крики балаганных зазывал и Петрушки, шум вертепного пения. Это позволило композитору впоследствии звукописать картины уличной жизни, воспроизводить в музыке «бытовизмы», которые до него оставались за гранью музыкальной эстетики: крики точильщиков, гомон толпы, ритмы пляски и рыканье гармошки. Освоение оркестровых принципов позднего Римского-Корсакова в сочетании с элементами, воспринятыми от французских импрессионистов, привело Стравинского к оригинальному стилю, в котором важнейшую роль играет тембровое начало.

Для Сергея Сергеевича Прокофьева, младшего участника антрепризы, Петербург – это прежде всего консерватория с любимой им библиотекой и классом «под часами», воспоминания о «трениях» с Лядовым и строгом наставничестве Римского-Корсакова, впечатления от Вагнера, Р. Штрауса, Дебюсси, Равеля, Скрябина, Рахманинова.

Проведя в консерватории десять лет шокируя своими «наваждениями» профессоров и публику, не замечая давления критики и безразличия издателей, Прокофьев уверенно выдвигается в ряды тех, кто готовит «революцию» в русском искусстве начала XX века. Но лишь благодаря Сергею Дягилеву оба композитора окажутся «развернуты лицом к русской народной культуре» и русской музыке. Начав русские сезоны в Париже с постановок опер кучкистов, Дягилев переключился на балет. Идея синтеза музыки, живописи и танцевальной пластики должна была воплотиться в новом искусстве. Услышав «Концертштюк» Стравинского, Дягилев предложил композитору придать кукольному плясуну облик любимого в народе Петрушки и поместить персонажа в атмосферу городского масленичного гулянья. Он поручил написание сценария А. Н. Бенуа. И тот, чувствуя «долг старой дружбы» перед «милыми балаганами», согласился.

В разработке сцен масленицы соавторы единомышленны, но исходят из разного рода представлений: Бенуа стремится к достоверности, вспоминая впечатления детства, Стравинский, хоть и видел Петрушку на Марсовом поле, опирается на свои театральные впечатления. И потому в музыке народных сцен очевидно влияние оперы «Вражья сила» А. Н. Серова – еще одного петербуржца, помнившего городские масленичные гулянья. Благодаря картине Широкой Масленицы в постановке Мариинского театра, современники называли «Вражью силу» Серова образцом театрального реализма. Роль скомороха Еремки исполнялась отцом композитора Федором Стравинским. Сын был свидетелем того, как мастерски воплощал отец практически все образы скоморохов русской оперы. Эпизоды с разносчиками, ряжеными и медведем Стравинский сочиняет фактически *по серовской модели*, даже в той же тональности, только септимы перевернуты в секунды и квартовые зовы ритмически более свободны и импульсивны. Ряд тем гулянья у обоих основан на сходном материале городского фольклора.

Бенуа углубляется в разработку любовного треугольника, Стравинский увлекается подробностями финального масленичного гулянья. Перед окончанием работ Стравинский предупреждает Бенуа о возникновении нового жанра балета и предлагает назвать его «потешными сценами», где мир жалких, обездоленных «масок» скрыт за лоскутным занавесом праздничной ярмарки, и по какую сторону «реальность», а по какую театр, – решать зрителю [7, 457]. Идея создания «потешных сцен» свидетельствует об осознанной ориентации композитора на театр скоморошьего толка.

Роль Дягилева в создании балета «Шут», как и в истории рождения «Петрушки», оказалась не только стимулирующей и направляющей, но и ориентирующей стилистически. Дягилев организовал Прокофьеву первое публичное зарубежное выступление как пианисту. Затем оформил контракт на сочинение нового балета. Этим балетом стала «Сказка про шута, семерых шутов перешутившего». Стравинский в свою очередь передал Прокофьеву том русских народных сказок, собранный А. Н. Афанасьевым¹. Из этого сборника были выбраны две шуточные сказки Пермской губернии. Они-то и легли в основу либретто будущего балета.

Из либретто были убраны действующие лица (Поп, Попадья и Барин), а также ряд сцен с мужиком. Шут предстал изобретательным озорником, схожим с Петрушкой, готовым проучить лихим манером любого за глупость и жадность. Из содержания либретто видно, что важным для авторов было создание скоморошьего представления с одурачиванием, ряжением, потасовками, резкими поворотами стремительно развивающегося действия. Таким образом на первый план выдвинулись хлесткое веселье русского балаганного зрелища и шут-мастер, одурачивающий спесивых шутов-подмастерий.

При подписании контракта Дягилев наставлял: «Только пишите такую музыку, чтобы она была русской, а то у вас там в вашем гнилом Петербурге разучились сочинять по-русски». Прокофьев приступил к работе, к концу лета были готовы все

¹ При встрече Стравинский, несмотря на прежнюю размолвку, был любезен, хвалил Второй фортепианный концерт. Главное, они играли в четыре руки «Петрушку» для итальянских футуристов.

шесть картин одноактного балета. Прокофьев вспоминал: «Я стал сочинять мелкие темки, пассажи, закорючки для “Шута”, даже особенно не вникая, куда она пойдет, а лишь представлял себе общую характеристику персонажей и событий балета. К моему удивлению, темки сыпались как из рога изобилия. Национальный оттенок довольно ярко сказывался в них. Я всегда теперь думаю, когда сочинял, что я русский композитор и шуты мои русские, и это мне открывало совсем новую, непочатую область для сочинения»². Однако условия военного времени и осторожность Дягилева, продолжавшего считать музыку Прокофьева слишком «левой», стали причиной длительного перерыва, за время которого Прокофьев «привык смотреть на “Шута” как на какой-то миф и даже почти забыл его музыку». Новым стимулом к завершению работы стали готовые эскизы декораций художника-оформителя М. Ф. Ларионова. Дягилев был готов ставить балет (клавир был цел), тем не менее настаивал на его серьезной переработке: ряд эпизодов следовало пересочинить, весь балет оркестровать, между шестью картинами написать пять симфонических антрактов, чтобы все картины шли непрерывно. Но главное, по его мнению, это отказаться от мелкой иллюстративности и сочинять балет большими сценами³. Таким образом Дягилев выступил сторонником принципов симфонизации хореографического произведения, заложенных еще в XIX веке в балетах Чайковского. Впоследствии в «Автобиографии» Прокофьев писал: «Передельвая балет, я старался замещать неудавшиеся места развитием музыки, взятой из мест удавшихся. Кое-что присочинить, заключительный танец написать наново. Замечательное звукоизобразительное начало “Шута”, понравившееся Дягилеву, осталось без изменений – по-свистывания и побрякивания, как будто с оркестра вытирают пыль перед началом спектакля» [8, 167].

Воплощение в балетах представлений о традиционных петербургских праздничных гуляньях XVIII – начала XIX веков с характерными для них игровыми формами развлечений в духе скоморошских представлений с традиционными, любимыми в народе лубочными персонажами, стали знаком «хорошо забытого

² Запись из дневника Прокофьева, относящаяся к маю 1915 года [11, 61].

³ «Мысль переделать “Шута” так, чтобы он сделался более цельным симфоническим произведением, была для меня очень приятна» [8:152].

старого», которое было востребовано для выражения русского духа нового искусства. Образы Петрушки и Шута, жанровые концепции «потешного действия», бытопись и звукопись уличного праздника, во многом смоделированные в замыслах Дягилева и воплощенные создателями балетов, явили миру образы традиционной России – красочные, праздничные, игровые.

Сам Дягилев с его труппой, объехавшие с гастролями полмира, зарабатывающие на жизнь развлечением публики, – не напоминали ли они самих русских «походных» скоморохов?

Литература

1. *Бенуа А.* Мои воспоминания. В 5 т. Т. 1-2. М., 1990.
2. *Блок В.* Метод творческой работы С. Прокофьева. М., 1979.
3. *Друскин М.* Игорь Стравинский. Л.-М., 1974.
4. *Мартынов И. И.* Сергей Прокофьев. Жизнь и творчество. М., 1974.
5. *Некрылова А. Ф.* Из истории формирования русской народной кукольной комедии «Петрушка» // В профессиональной школе кукольника. Л., 1979. С. 136–147.
6. *Нестьев И. В.* Жизнь Сергея Прокофьева. М., 1973.
7. Письма И. Ф. Стравинского // И. Ф. Стравинский. Статьи и материалы. М., 1973. С. 437–520.
8. *Прокофьев С. С.* Автобиография. М., 1982.
9. *Прокофьев С.* Воспоминания, письма, статьи // К 50-летию со дня смерти. Государственный центральный музей музыкальной культуры им. М. И. Глинки. М., 2004.
10. *Прокофьев С. С.* Материалы, документы, воспоминания. М., 1961.
11. *Прокофьев С.* Дневник: 1907–1933. Ч. 1. М., 2002.
12. *Савкина Н. П. С. С.* Прокофьев. М., 1982.
13. Сергей Дягилев и русское искусство: Переписка, современники о Дягилеве. В 2 т. Т. 2. М., 1982.
14. *Смирнов В. А. Н.* Бенуа – либреттист «Петрушки» // И. Ф. Стравинский. Статьи и материалы. М., 1973. С. 155–162.
15. *Стравинский И.* Хроника моей жизни. Л., 1963.
16. *Шнитке А.* Особенности оркестрового голосоведения ранних произведений Стравинского // Музыка и современность. Вып. 5. М., 1967. С. 209–261.

Выставка полихромных партитур К. Пендерецкого в Санкт-Петербурге

С 19 июня по 7 июля 2003 года в фойе Эрмитажного театра Санкт-Петербурга прошла выставка под названием «Страсть. Музыкальные зарисовки Кшиштофа Пендерецкого», на которой были представлены 12 рукописных фрагментов партитур композитора из следующих сочинений: «Концерт для скрипки с оркестром» (1967), «Дьяволы из Людена» (1968–1969), «Космогония» (1970), «Заутреня II – Воскресение» (1971), «Пробуждение Иакоба» (1974), «Польский рекем» (1984), «Семь врат Иерусалима» (1996), «Кредо» (1998). Автором идеи проведения столь необычного собрания стал доктор исторических наук Хероним Граля, являвшийся на тот момент консулом по культуре Генерального консульства Республики Польша в Санкт-Петербурге.

Для истории партитурной нотации состоявшаяся выставка имеет весьма существенное значение. Печатные варианты партитур композитора в музыковедческой практике принято относить к так называемому графическому виду нотации [1:14]. В ряду «графических» партитуры К. Пендерецкого были продемонстрированы, например, на выставке «Нотные знаки» в нотном отделе Российской государственной библиотеки в Москве (31 августа – 26 сентября 2010)¹. Рукописные партитуры петербургской экспозиции занимают особое положение в истории нотации. В записи нот, кроме традиционных ахроматических белого и черного цветов, композитор активно использует другие цвета, что делает его партитуры похожими на произведения художников абстракционистов.

Нотация с использованием различных цветов (*полихромная* нотация) не имеет широкого распространения в истории

¹ Кроме образцов мензуральной, знаменной, линейной нотации, на ней были представлены партитуры с графической нотацией К. Пендерецкого, В. Лютославского и др. Выставка проходила в рамках международной биеннале графического дизайна «Золотая пчела 9» и «Дни дизайна в Москве» (куратор И. Коваленко).

западноевропейской музыки, однако отдельных случаев ее применения в академической музыке 1960-80 годов, на наш взгляд, вполне достаточно, чтобы говорить о ней как об особом виде нотации. Среди современников К. Пендерецкого к *полихромной* нотации обращаются Дж. Кейдж («*Agia*», 1958), Э. Артемьев («*Материализация Хари*» из музыки к кинофильму «*Солярис*», 1972), Л. Ноно (рукопись партитуры оперы «*Прометей*», 1984), Р. Щедрин («*Поэтория*», 1968). Отдельного упоминания в этом ряду заслуживает визуальный вариант электронного сочинения Д. Лигети «*Артикуляции*» (1958), созданный в 1970-е годы Райнером Вайнгером. К примерам использования различных цветов в более ранних нотациях можно отнести линейную нотацию X века, где линия *f* прочерчивалась красным цветом, а линия *c*¹ – желтым, а также уточнение высоты звуков красным цветом (киноварные пометы) в древнерусской нотации.

В отличие от упомянутых средневековых примеров, когда использование цветной графики в нотации имело общепринятый характер, композиторы второй половины XX века применяют цветную нотацию крайне индивидуально. Например, в печатном варианте «*Поэтории*»² Р. Щедрина несколькими цветами записана партия светового инструмента. Отличительной чертой упомянутой выше цветной рукописной партитуры Э. Артемьева является круговая запись³. В сочинении Дж. Кейджа «*Agia*» в различные цвета окрашены высотно-недифференцированные голосовые комплексы.

Особенности использования цвета в начертании партитур раскрываются Пендерецким в одном из его интервью. «Цвет каждого звука меняется в зависимости от моих ощущений», – говорит композитор. «Я использую цвет, записывая нотный текст. Возникновение произведения, запись его на бумаге являются материализацией музыкального кода. Чтобы ощутить соответствие замысла его воплощению, мне нужно сравнить версии набросков <...>. Я накладываю их друг на друга, а цвета версий помо-

² Концерт для поэта в сопровождении женского голоса, смешанного хора, симфонического оркестра и светового инструмента.

³ К партитурам, оформленным композиторами в виде круга можно также отнести «*Agnus Dei*» из «*Макрокосмоса I*» Дж. Крама (1971), «*Пение птиц*» Э. Денисова (1969), «*A Prima Vista*» А. Кнайфеля (1972).

гают мне в сопоставлении. И во всей этой гуще цвета я нахожу полифонию звука» [2].

Описанное композитором отношение к цвету и звуку можно сопоставить с явлением цветного слуха, обладателями которого в разное время были такие композиторы и музыканты, как Г. Берлиоз, Ф. Лист, А. Скрябин, Н. Римский-Корсаков, Б. Асафьев, К. Сараджев, О. Мессиан, Э. Денисов. Общие закономерности в слышании той или иной тональности, отдельных звуков, судя по сравнительной таблице, приведенной в книге А. Цветаевой и Н. Сараджева, а также по другим источникам, найти достаточно сложно [4:68]⁴. Сопоставление цвета и звука у обладателей цветного слуха крайне индивидуально. Также индивидуально, на наш взгляд, отношение к цвету в *полихромных* рукописных партитурах К. Пендерецкого и его современников.

Литература

1. Барсова И. А. Очерки по истории партитурной нотации. М., 1997.

2. Кантор Ю. Проигрыш и выигрыш: Почему великий польский композитор Кшиштоф Пендерецкий никогда не занимался политикой. Интервью [Электронный ресурс] // Российская газета [сайт]. Федеральный выпуск № 4433 от 7 августа 2007 г. URL: <http://www.rg.ru/2007/08/07/penderetsky.html> (дата обращения 12.06.2008).

3. Колганова О. В. Солярные интерпретации в академической музыке XX в. («Космогония» К. Пендерецкого) // Временник Зубовского института. Вып. 4. Грани интерпретации / Ред.-сост. Е. В. Хаздан. СПб., 2010. С. 16–27.

4. Цветаева А., Сараджев Н. Мастер волшебного звона / Под общ. ред. В. Руденко. М., 1988.

⁴ Исключение, пожалуй, может составить тональность D-dur, которая, несмотря на существенные различия в цвето-тональном восприятии у многих русских/российских композиторов, парадоксальным образом тяготеет к солнечному желтому (К. Сараджев, А. Скрябин, С. Рахманинов, Б. Асафьев, Н. Римский-Корсаков Э. Денисов). Однако для К. Пендерецкого, судя по его партитуре «Космогония» солнечной является тональность Es-dur [3:16–27].

Акатуй в Санкт-Петербурге

Акатуй – весенний праздник чувашей – посвящен земледелию и состоит из серии *языческих магических обрядов*, исполняя которые члены общины просят у добрых духов обильного урожая, прибыли скота, здоровья всем родным и близким. С древнейших времен Акатуй начинался перед выходом на весенние полевые работы и завершался после окончания сева яровых.

В Санкт-Петербурге и Ленинградской области на протяжении многих лет Акатуй отмечался в Больших Колпанах под Гатчиной. В последние годы праздник традиционно проводится на Овражном поле, в районе станции метро «Девяткино» в середине июня.

Для проведения обрядов избирается главный – «старейшина», который строго следует сложившейся традиции: освящение места, поклонение предкам, разжигание костра, проведение спортивных игр, песенных, танцевальных и других творческих состязаний, хоровода (массового гулянья молодежи), застолий старейшин рода.

В прошлом участие в празднике было обязательным для каждого члена общины. К нарушителям сложившейся традиции применялись самые строгие меры, так как все верили в силу обряда и его влияние на будущий урожай. Игнорирование традиций, по представлениям чувашей, навлекало на всех беду – могло вызвать засуху, холода или град.

К торжественному празднику Акатуй готовятся заранее. Состоятельные семьи выставляют призы к соревнованиям – живых баранов, гусей, петухов, бочки пива, яства. Каждому из присутствующих подносится кружка пива и раздается угощение, изготовленное из зерна и из животных продуктов, – обильный стол должен способствовать такому же обильному урожаю хлебов. Перед трапезой «старейшина» запекает старинную песню «Алран кайми аки-сухи» («Сев и пашня – вековечное дело наше»), и все присутствующие подхватывают этот гимн, посвященный земледельческому труду.

Вслед за сакральными действиями участники приступают к праздничной части, основу которой составляют вокальное и инструментальное исполнительство, танцы, спортивные соревнования.

Истинной красой праздника являлся песенный хоровод, выстраиваемый из длинной колонны парней и девушек, идущих друг за другом рука об руку с песнями. Хороводы сопровождались игрой на музыкальных инструментах. Издревле, человек, владеющий искусством игры на музыкальных инструментах, считался носителем магической силы, а общение на языке музыки представлялось более высокой ценностью, чем разговор. О широком применении музыкальных инструментов на праздничных мероприятиях у чувашей в XVIII – XIX вв. писали Г. Ф. Миллер, П. С. Паллас, А. А. Фукс, В. А. Сбоев, А. Ф. Риттих, В. А. Мошков и другие этнографы и путешественники. Ими упоминались музыкальные инструменты, которые широко применялись чувашами во время календарно-земледельческих обрядов: *сарнай* (волынка), *шапар* (пузырь), *кёсле*, (гусли), *серме купас* (гудок), *вархан* (губной орган).

Со второй половины XIX века и по настоящее время на праздничных торжествах широко используются балалайка (*тамра*), гармонь (*хут купас*), гитара, мандолина, баян и другие музыкальные инструменты. Примечательно, что традиция игры на волынке-пузыре (*шапар*) среди Санкт-Петербургских чувашей сохранилась и по сей день, тогда как остальные инструменты рано вышли из бытования и сохранились в воспоминаниях старожил.

Акатуй украшают разнообразные соревнования типа «бега в мешке», «бега на трех ногах», «разбивания горшка». Силу и ловкость участники показывают в боях с мешками на бревне, в поднятии гирь, перетягивании канатов. Самым популярным видом соревнований является борьба на поясах, где каждый борец держит полотенце в руках, охватывая им талию противника. Борьбу начинают мальчики, и постепенно очередь доходит до взрослых. Каждый борец, победивший подряд троих соперников, объявляется победителем. Затем состязания продолжаются среди победителей по борьбе. Поборовший еще троих подряд получает подарок. И так – до тех пор, пока не определится единоличный лидер, которому присваивается самое высшее звание – *паттар* «богатырь». За это он получает более ценный подарок.

У кочевых в прошлом народов соревнования в силе, ловкости и меткости имеют очень древние истоки. На праздничных состязаниях выявлялись самые сильные, ловкие и меткие мужчины. На период сезонных летних перекочевков эти богатыри становились во главе всего рода, так как от их силы и сообразительности зависело благополучие всего кочевого сообщества. Не случайно в чувашском языке слово *улат* «богатырь, герой, исполин» и *уллут* «барин», «князь», «сановное лицо» – одного корня. Даже после почти полной утраты кочевнических традиций эти состязания, как важное средство сохранения благополучия рода, выжили, удержались и органически вошли в состав земледельческих праздников.

Праздник считался завершенным после исполнения всех предусмотренных сценарием ритуальных действий.

Акатуй в Санкт-Петербурге является ярким примером сохранения национальных традиций и обычаев, объединяющим людей всех возрастов и профессий, приобщения их к творческому труду, искусству, спорту, укрепления авторитета чувашского народа как состоявшегося этноса, пятого по численному составу в России, привнесшего немалый вклад в историю города, в его культуру и науку.

Музыкальные традиции марийской этнической диаспоры Петербурга

Численность мари в Петербурге и Ленинградской области составляет около трех тысяч человек. На данный момент существует несколько общественных организаций, пропагандирующих развитие марийской традиционной культуры в Петербурге. Это общество марийской культуры «Илем» и общественная организация «Ош кече». За несколько лет своей деятельности петербургские мари участвовали в целом ряде фестивалей («Возьмемся за руки, друзья», «Славянская ярмарка», «День толерантности», «Пеледыш пайрем»), концертов («Ночь музыки», гала-концерты в БКЗ), участвовали в научно-практических конференциях, организовали выставку финно-угорских художников в Петербурге. Среди мероприятий, проводимых членами марийской петербургской диаспоры, – регулярные встречи и музыкальные выступления артистов из республики Марий Эл.

Богатая традиционная культура разных диалектных групп поддерживается благодаря сохранению семейных традиций: многие члены диаспоры помнят родной язык, сохраняют традиционную одежду, готовят блюда национальной кухни, знают и поют традиционные народные песни. Вдали от исторической родины музыкальная культура петербургских мари сохраняет свою самобытность: песни и наигрыши исполняются так же, как их помнят сами носители, давно живущие в Петербурге. Под аккомпанемент гармоники «марла гармонь» исполняются «кужу муро» (длинные песни), «такмак влак» (частушки), «куштымo сем-влак» (танцевальные мелодии).

В репертуаре традиционных музыкантов – мелодии всех диалектных групп мари (луговых, горных, восточных), они владеют не только несколькими музыкальными инструментами, но исполнительскими приемами разных инструментальных традиций. По признанию членов диаспоры, «кто лучше песню знает, тот и начинает, остальные подхватывают», на одном вечере звучат мелодии и напевы разных локальных традиций. Пополнение репертуара происходит с появлением в диаспоре новых членов, при-

вносящих в общее звучание вечеров свою традицию и собственное исполнение любимых песен. Благодаря подобному творческому сосуществованию, у петербургских мари складывается особый тип традиционного музицирования (невозможный, если бы это происходило на территории основного расселения мари), где исполнители – представители полидиалектного, но моноэтнического культурного пространства.

Процесс музицирования органично преобразовывается в музыкальные выступления марийского фольклорного коллектива «Марий сем» под руководством Дениса Михеева, традиционного музыканта-мультиинструменталиста. Благодаря тесному сотрудничеству с Петербургским Домом национальностей, у ансамбля появилась возможность проведения мероприятий, репетиций и концертных выступлений в одном из красивейших зданий Петербурга. Вместе с тем, как многим национальным объединениям, марийской этнической диаспоре требуется помощь и поддержка со стороны государства. В планах марийской диаспоры – организация языковых семинаров по изучению марийского языка, создание воскресных детских школ, организация художественных экспозиций, посвященных деятельности марийцев на Северо-Западе России (например, мало известен исторический факт, что основоположник марийского этномузыковедения Яков Эшпай некоторое время жил в Петербурге). Выяснилось, что многие марийцы хотят учиться игре на национальных инструментах, однако воплотить эту идею в жизнь без сторонней помощи сложно (на всю диаспору – два кусле, один тюмыр и одна марла-гармонь).

Деятельность марийской этнической диаспоры в Петербурге с каждым годом все более активизируется. В конце 2010 года достигнуты договоренности с финскими коллегами из финно-угорского общества им. Кастрена о проведении совместных арт-проектов в Петербурге и Хельсинки, в тесном диалоге проходят встречи с представителями других финно-угорских объединений. Молодое поколение принимает активное участие в мероприятиях и проектах марийской диаспоры, а выступления музыкального ансамбля заслуживают высокой оценки коллег, отмечающих самобытность и многогранность марийской культуры.

Инструментальные концерты Игоря Мациевского: спор между этническим и историческим?

В своих истоках постижение человеком окружающего мира опиралось на *синкретизм научного и художественного способов познания*. Впоследствии, благодаря развитию форм культурной деятельности, эти способы разделились, обозначив области теоретического и практического применения знаний в науке и искусстве. Но несмотря на это, в истории мировой культуры можно найти яркие образцы их объединения в рамках творчества отдельной личности – философа, художника, поэта или музыканта. В западной музыкальной культуре Нового и Новейшего времени научные и художественные свойства часто сочетаются в связи с проявлением *интереса музыкантов к этническим музыкальным традициям*. Яркие примеры в этом контексте представляет деятельность композиторов и ученых М. Балакирева, Б. Бартока, З. Кодаи, К. Чавеса, Х. Кастильо, Х. Маседы.

В современной отечественной музыке уникальный пример воплощения художественными средствами многих актуальных научных идей представляет творчество известного композитора и этноинструментоведа Игоря Мациевского. В целом ряде его произведений отразилось подкрепленное глубоким знанием особенностей этнической музыки *научное и творческое обращение к музыкальным традициям народов Восточной Европы и Средней Азии*. Из них выделяются инструментальные концерты – *Симфония-концерт для скрипки и симфонического оркестра «Аз и Я»*, *Concerto grosso для оркестра русских народных инструментов «Перепутаница»* и *Концерт для трех роялей*.

Акцентируемая в названии данной статьи проблема «спора», уходящего корнями в *состяжание, соревнование, конкурс между музыкантами-исполнителями*, является ключевой для исторически сложившегося жанра концерта, она заключена в его природе. Однако в указанных музыкальных композициях отражен не только дух собственно музыкального состязания, но и особое *авторское отношение к этнической и исторической составляющим музыкальной и художественной культуры*, с одной стороны, и к

этнологическому (этноинструментоведческому) и историческому взглядам на музыкальные и культурные традиции, с другой. Может показаться парадоксом то, что в инструментальных концертах И. Мациевского при понимании автором большого значения конструктивных законов жанра концерта *спор между этническим и историческим компонентами* часто решается в пользу первого. Это обеспечивается в равной мере следующими семантическими и символическими средствами, а также композиционными и техническими условиями (перечислим их кратко).

1. Осознанием *особой роли этноса в истории* и выбором в качестве его музыкальных символов национальных (русской и казахской) интонационных моделей – в Симфонии-концерте «Аз и Я» и «Перепутанице».

2. Обращением к истокам этнической выразительности для обострения художественного противопоставления этнического и исторического, прошлого и настоящего, всеобщего и личного, судьбы народа и отдельного человека, и связанным с ним предпочтением взаимодействия академических и традиционных инструментальных составов с аутентичными народными инструментами – в «Перепутанице».

3. Трактовкой *солирующего музыкального инструмента* как символа личности в истории (на примере поэта и мыслителя, автора поэмы «Аз и Я» Олжаса Сулейменова), с одной стороны, и этноса в целом, с другой, – скрипка в Симфонии-концерте «Аз и Я».

4. Отношением к *идее игры* как к основе традиционной этнической культуры и к выражающим ее в музыкальном отношении игровой логике, равноправию тем-партий («голосов») в оркестре и ансамбле; в связи с этим – принципиальным отказом от конфликтной драматургии и от солирующих инструментов и развитых сольных каденций – в «Перепутанице» и Концерте для трех роялей.

5. Передачей глубинного смысла *схождения разных исторических эпох и художественных стилей в современной жизни* с помощью сопоставления инструментальных символов природного ландшафта, голосов этнических традиций, знаков музыкальных жанров – в «Перепутанице» и Концерте для трех роялей.

6. Задействованием *внемusикальных средств передачи смысла* художественной символики (пластических движений, при-

емов театральной драматургии, символических декораций и костюмов, художественной архитектоники форм круга, треугольника) для реализации исторического и этнического контекста при сознательном отказе от конкретной программы и выборе обобщенных образов, создающих возможности для свободного толкования содержания произведения – в Концерте для трех роялей и «Перепутанице».

7. Сочетанием элементов традиционализма и порой намеренной архаизации с новаторством и сознательным обновлением музыкального языка, тяготеющего к сонорности; использованием современных техник композиторского письма наряду с техникой ансамблевого «сыгрывания» инструментов, характерной для этнических (западноукраинских и литовских) пастушеских традиций, при обусловленном им отсутствии партии оркестра – в Концерте для трех роялей.

8. Оригинальным применением тембровой драматургии – тембровый феномен «концерта в концерте» как многоуровневый образ этнических традиций; тембры национальных традиционных инструментов (японской флейты, окарины и варгана) как собирательный музыкальный символ человеческого голоса – в «Перепутанице».

9. Внедрением современных испытанных и новых средств художественной выразительности, сочетающих возможности приемов инструментальной игры, музыкального языка (кластеры, микрохроматика, экмелика, интонация трихорда в кварте) и жанровой сферы традиционной и академической музыки (зовы, плачи, протяжная песня, хоровод, похоронный марш, концертно-гроссо, инструментальное трио) – в «Перепутанице» и Концерте для трех роялей.

Об особенностях ритмики в музыке Владимира Зубицкого

Современным баянистам хорошо известно имя украинского композитора и исполнителя Владимира Даниловича Зубицкого (1953), который является инициатором проведения международного конкурса «Città di Lanciano» (Италия) и его председателем. Хоровые, симфонические, органные произведения Зубицкого входят в репертуар известных солистов и творческих коллективов. В данной статье мы исследуем ритмику в ее влиянии на формирование и национальные особенности авторского стиля.

Ритм как временная структура – один из главнейших организационных факторов в музыке XX–XXI веков. В творчестве таких композиторов, как И. Стравинский, О. Мессиа́н, К. Штокхаузен, Л. Ноно, многообразие форм темпоральной организации музыкальной ткани привело не только к новым вариантам записи ритмических рисунков, но и к переосмыслению этого композиционного феномена вообще. По структурной сложности «ритм стал приближаться к гармонии, мелодике. Усложнение и увеличение его весомости как элемента породили целый ряд композиционных систем, в том числе стилистически индивидуальных» [3: 664]. Нередко тематика сочинений основывалась на древнейших фольклорных пластах. Томас Манн в этом контексте, проводя аналогию между архаикой и современностью, обратил внимание, что такое объединение старейшего с новейшим не произвольно, а заключено «в природе вещей: оно основано <...> как бы на роковом коловращении мира, повторяющего раннее в позднем. Так старая музыка не знала ритма в позднейшем его понимании. Пение было размерено по законам речи, оно не протекало в какой-то расчлененный на такты и периоды отрезок времени, а скорее подчинялось духу сводной декламации. А как обстоит дело с ритмом в современной музыке? Разве и он не приближен к речевой интонации, не разрушен изменчивой сверхподвижностью? Уже у Бетховена есть фразы, своей ритмической свободой предвосхищающие будущее» [2: 663].

Не случайно ритмическое многообразие встречается у Зубицкого в музыке на фольклорной и джазовой основе – в сонатах, партитах и сюитах, там, где присутствуют имитации речевых оборотов и танцевальных гуцульских наигрышей, элементы джазовых импровизаций. Прежде всего, это эпизоды, где ритмический «нерв» Зубицкого, приспособившись лишь к «речевым» ударениям, удивительно точно способствует передаче в мелодических интонациях суть характера музыки, ее содержательность. В этом случае ритм «подчиняется» интонации, которая в общей драматургии произведения выполняет «самую сложную, самую тонкую и глубокую организующую функцию. Взаимодействуя с другими элементами музыкальной речи, интонация обладает возможностями цементирования музыкальной ткани при большой усложненности и необычности применения других компонентов» [1: 145].

Часто ритмическое разнообразие связано с освобождением от четкого метрического шага, когда в один сложный метроритмический «узел» «вплетена» еще и алеаторика.

Безграничное джазовое «поле» позволяет Зубицкому проводить интереснейшие эксперименты с ритмикой «вширь», захватывая и такую сферу, как сонористика. Баян порой рассматривается уже как небольшая ансамблевая группа, в которой важное место отводится «ударным инструментам».

Творческие замыслы Зубицкого не случайно реализуются так ярко именно в джазовой музыке. Во многом благодаря дару исполнителя-импровизатора и композиторскому мышлению ему удается находить наилучший вариант воплощения своих идей. При решении ключевой задачи одновременно учитывается целый комплекс сопутствующих, при этом ритмическая организация джазовой музыки Зубицкого служит одной из главных опор в его импровизационных поисках.

Следует отметить, что тембр и ритм в его музыке тесно взаимосвязаны: они не только создают надежный остов для тематизма, часто «закрытого» в краткие ритмические фигуры («Кривой танец» из Болгарской тетради), но также являются и важнейшим формообразующим фактором в масштабном цикле (Вторая партия, Вторая соната). Порой именно точный ритмический рисунок, представленный в определенной тембровой окраске (и повторяющийся хотя бы однажды), уже вызывает в объемном со-

чинении конкретные пространственно-временные ассоциации, создавая тем самым ощущение цельности формы (Вторая соната, Первая партита). Так композитор, как искусный модельер, «видящий» богатые оркестровые краски баяна, облакает музыку в пестрые ритмические «одежды», тем самым обращая «с первого взгляда» внимание на свою неординарность и самобытность.

Наконец, нередко в музыке (как и в поэзии) ритм «противопоставляют метру и связывают не с правильной повторяемостью, а с трудно объяснимым «чувством жизни», энергией и т. п. <...>, подчеркивается эмоциональная и динамическая природа ритма, которая может проявляться и без метра и отсутствовать в метрически правильных формах» [3: 657–658]. Так, вероятно, благодаря этому природному дару ритмической свободы Цветаевой и Таривердиева получили новую жизнь стихи, которые сейчас уже не воспринимаются нами без той мелодии, гармонии, без того за- таенного, *переменчивого и, одновременно, логичного* дыхания.

Литература

1. Денисов Э. В. Современная музыка и проблема эволюции композиторской техники. М., 1986.
2. Манн Т. Новеллы. Доктор Фаустус. М., 2004.
3. Музыкальная энциклопедия. Т. 4. М., 1978.

Традиции русских композиторов в фортепианных сонатах молдавских авторов

В сочинениях молдавских авторов прослеживаются различные стилевые тенденции, во многом обусловленные влиянием русских и советских композиторов-классиков, таких как С. Рахманинов, С. Прокофьев, Д. Шостакович.

В фортепианной Сонате Алексея Стырчи (1965) возникают параллели с творчеством Сергея Рахманинова. Изложение музыкальной мысли основано на мелодике широкого дыхания и передается при помощи развернутых «мелодий-далей»¹. Тематизм играет формообразующую роль и берет на себя драматургическую функцию, претворяя романтические традиции XIX века. Рахманиновская подголосочность обнаруживается уже в главной партии первой части. К мелодическому контуру присоединяются бурдонизирующие звуки, подголосочные планы.

Влияние С. Прокофьева и Д. Шостаковича особенно заметно в творчестве композиторов 60–70-х годов: Златы Ткач, Георгия Няги, Бориса Дубоссарского, Соломона Лобеля.

Структура фортепианного цикла «Афоризмы» (1927, оп. 13) Шостаковича явилась прототипом Сонаты-мозаики С. Лобеля (1972). Соната состоит из трех частей, каждая из которых включает десять миниатюр, выстроенных по контрастному принципу. Произведение имеет два названия – «Соната-мозаика» и «Афоризмы».

Вторая Соната Г. Няги написана ярким, остро-экспрессивным музыкальным языком прокофьевского типа. Он изобилует резкими диссонирующими созвучиями, скачками, пунктирной и синкопированной ритмикой.

Г. Няга искусно использует потенциал многоголосия. Соната пронизана имитационными и ракоходными фрагментами. Неточный канон, разворачивающийся на материале связующей партии, состоит из двух фраз. Подобное явление на ином мелодическом материале прослеживается и в разработке.

¹ Асафьев Б. Избранные труды. М., 1954. Т. 2. С. 296.

Во втором разделе одночастной Сонаты Г. Няги появляется мотив, строение которого идентично аббревиатуре DSCN Д. Шостаковича. Как известно, монограмма DSCN впервые была сформулирована композитором в Десятой симфонии и использовалась им многократно.

Второй раздел Сонаты-Экспромта 3. Ткач также начинается со звуков, составляющих аббревиатуру.

Традиции русских и советских классиков стали одним из важнейших факторов в развитии молдавской профессиональной музыки. Они отразились в эстетике, драматургии, образности, структуре, мелодике, музыкально-выразительных приемах произведений композиторов Республики Молдовы.

О звукоидеале в традиционных инструментальных композициях (на материале творчества белорусского цимбалиста В. П. Радзюша)

Василь Пилипович Радзюш – традиционный белорусский музыкант-профессионал. Он родился в 1928 году в деревне Ивесь Глубокского района Витебской области, где всю свою жизнь и проживает. Уже в 1948 году вместе с младшим братом, скрипачом Микалаем Пилиповичем (в 2007 году почившим), они завоевали славу известных свадебных музыкантов: «*Гуляў – ужо тыя пажаніліся, каторыя радзіліся ад майго паздраўлення*», – рассказывает свадебный музыкант. Спору нет – никто лучше, чем сам Василь Пилипович, изнутри самой традиции о секретах инструментальной игры судить не может. В первую же нашу встречу (лето 2009 года) я застала его вечером за игрой на цимбалах. Он и сейчас каждый вечер обязательно расчехляет свой инструмент и занимается часами – для себя, чтобы быть, как всегда, в форме.

«Гэныя магазінныя цымбалы – у іх адно, што ўстройства другое саўсім. Тут дзве падстаноўкі – і ўсё. А там многа падстановак (подставок. – Г. Т.). Там такое ўстройства, што ён падбіваець – цынбаліст, но там нет працяжнага звука. Так – барабань: «бр-бр-бр-бр-бр». Вот так вот. Штоб ударыў – тыя цынбалы не звяняць гэдак. Вот. Такі атрывісты голас. Вот у чом разніца. А тут працяжнае такое. А тыя ня будуць. Я на тых не ўмею абсалютна іграць. Я не знаю, дзе што. Я вам вот аб'ясню: самыя высокія галасы – што ў скрыпцы во, відзіця: вот 1,2,3 – первыя галасы, сярэднія галасы і басы (в этот момент В. П. приступил к озвучиванию на инструменте поочередно каждого голоса – регистра, потом заиграл на сведенных вместе голосах. – Г. Т.) – гэта зведзена ўсё – адно к аднэй. Не гэдак, што кожнае сабе будзіць: гэта сюды і гэта сюды. Я ўпярод іграў часта, дык лны ў мяне і пялі. Я знаю іх натуру, вот. Сколька я гарэлку піў, сколька во я пераездзіў!»

Самое важное отличие народных цимбал от заводских в том, что голос их «протяжной», не отрывистый, как на фабричных. Народный инструмент поет, звенит. Причем

поют сводимые в единое целое мастерским инструментом, размещенным в физическом теле самого музыканта – его руках, тонком слухе, в его сознании, охраняющем эталонные способы звукоизвлечения на цимбалах. Полученный, всегда прогнозируемый музыкантом результат специально направлен на эффект постепенного задействования всех трех голосов-регистров. Без одновременного слышания множества поющих соинтонирующих звуковых «полей», образуемых основными тонами и их призвуками – разворачивающимися обертоновыми рядами, плывущими мягкими разнонаправленными кругами, прекрасно, ощущаемыми в качестве неперенного, обязательного ответа на само прикосновение к струнам, невозможна скольконибудь положительная оценка звучания самим музыкантом – хранителем белорусской цимбальной традиции. Звуковая явь, лишенная этих разворачивающихся в пространстве обертоновых полей, осознанно «набираемых» и умело умножаемых на своем инструменте маэстро из д. Ивесь, соотносится им самим с *тишиной или «гладким» звуком*.

Подобная настройка слуха на созвучания комплексных, сложных по своему набору, составу, спектру цимбальных звуко сочетаний близка к принимаемой также певческой народной белорусской культурой, с ее богатейшей орнаментацией [1:66,74–75], к различным звукообразованиям в живой природной среде. Для белорусских цимбалистов-«мыслителей» подобная интерпретация предпочтительного созвучания инструментальных голосов-регистров в целом достаточно характерна [2]. И смычковые, и шипковые, и «приударяемые» (термин В. П. Радзюша) хордофоны относятся у обертоновым музыкальным инструментам [3: 91-92]. Нижний тон каждой из выстраиваемых при игре на цимбалах вертикалей (при наличии хорошо резонирующего корпуса инструмента, в меру жестких палочек-крючков – мягкие палочки, как и мягкий палец при зацеплении струны дает бедный обертонами звук) звучит вместе со своими обертонами, образуя широкую высотную зону реального тона (Н. Гарбузов). Действующая вертикальная координация голосов превосходит горизонтальную, связанную с мелодической линией. «Как и у всех струнных инструментов, место приложения силы влияет на состав обертонов в спектре: при возбуждении точно в центре струны превалируют в основном нечетные гармоники. Сдвигая место возбуждения <...>, можно

увеличить количество высших гармоник и сделать звучание более ярким» [4:315].

Прослушивая записанный свадебный «Устрэчны марш» в исполнении В. Радзюша, комментируя его форму, В. П. замечает, что в основном играется два *куплета*: куплет добавляется.

«Людзі сідзяць за сталом, а мы ўжэ выходзім на зал, вот. Ні за сталом сядзіш – на хаду стаім, во які парадак! У свадзьбе – толька паздравіць публіку. Вот тут паздраўленне вядзецца маладых – і пашлі ўсіх гасцей парадкаваць. Госці ідуць маршам. Можна паздравіць, бодрасць падняць. А музыкант тожэ далжон не драмаць! Сразу ад яго завісіць уся публіка: штоб шолкам хадзіла! Падходзім – у мяне цынбалы вісяць на шэі. Во пояс устроены – на шыі я дзяржу. А скрыпка – што яе дзяржаць? Падходзіш. Кунпанія стаіць – а мы ўжо на нагах – і кала столу. Начынаем з маладой пары. А патом ад маладых – управа, налева. Паздраўляем следушчую пару – называем паімённа. І жалаем, што ім жалаць надабна. Марш іграем – болей нельзя нічога: ідзець паздраўленне. За гэта, за паздраўленне, як ігралі, клалі грошы, нужна: тарэлачка, платок пасланы. І вот паздраўляем. І када паздраўляем, яны становяцца за сталом, падымаюцца. Гэтак вечар, ноч гуляюць. А ўжо на заўтрашні дзень – на последнім стале».

«*Цынбалы* перадусім іграюць у *капэле*. Капэла каб была. Большы звук у іх. Я як канчаю первы *капёрт* (колена. – Г. Т.), я тут сразу ў два кручкі ўдараю. А тады апяць. Нада смела! Глядзі ў вочы прама!»

Слушаем звукозапись «Баравіковай полькі» с припевками (сам В. П. играет и поет).

«Чатыры разы граюць. Эта “Баравікова полька”. Німа, памёр ён ужэ. Вот был заядлы *музукант*. Как ударым усе! Ён на гармонях. *Скрыпка, цынбалы* – да й падводзіць ён – *патроя*. Гармонь – гэту музыку не любілі як даўней. Гаварылі, што карова рыкаець. *Самая красівая і жаласная музыка – гэта струнная*. І самая, на первам шчату – гэта скрыпка, цымбалы. Тока скрыпка, цымбалы. Не падходзіць *ні мандалінка, ні балалайка: шчабечыць* толькі. А *скрыпка* – у яе такі *працяжны голас*, яна ж *прапаразіць* невядома. Атыйдзіся ў старонку – тока будзеш чуць, як скрыпка граіць. Как ана праразаіт. *Далей атойдзеш – то лепей чуеш*. О то скрыпка – эта ж вот так на первам шчату. Чатыры струны. *Туо не чуеш музыку – толька скрыпкі сакочуць. Скрыпка плачыць, жаласна пяець*».

«Ай, дзе ні былі! Мне не страшна – і с'ягодня б пайшоў (далее расказывае о цимбальных палочках-крючках). Каб ён лёгка ў цябе кавыраўся ў руцэ і ён каб выгадна, працяжна. І вот так і с'як, а еслі так дзяржаць – не, не палучыцца. Як пальцы ляжаць на смыку – во як дзяржаць яго нада: два в асновным пальца зверху (і тры можна), і трэці з-пад нізу. Штоб ён у цябе лёгка чувстваваўся. А еслі сціснеш яго – дык не, ня будзіць цябе. Усяк бываіць, працяжна, а дзе нада – скоранька, на адном месце смыкам атработаць. Сматра што будзеце граць, дзе вам нада».

Основные элементы для извлечения звука во всех струнных инструментах, в том числе в цимбалах: генератор – возбудитель колебаний, с помощью которого мышечная энергия передается через движение смычка или удар молоточком; вибратор – натянутые колеблющиеся струны инструмента; резонатор – корпус с заключенным в нем объемом воздуха. В цимбалах имеются круглые резонаторные отверстия. Они способствуют возбуждению верхней деки на высоких частотах, обеспечивают усиление звука на низких. Вместе с внутренним объемом корпуса они формируют резонатор. Сильнейшее влияние на процесс звукообразования оказывает подставка. Она имеет сложную форму и устанавливается на верхней деке. Ее предназначение – удерживать струны на нужном расстоянии от корпуса и передавать колебания струн на резонаторы (верхняя и нижняя части корпуса и воздушный объем между ними). Форма, структура, физические особенности головки – «кручка», свобода, легкость ощущений при их нахождении в руках специалиста-музыканта оказывают влияние на громкость и тембр получаемого звука. Акустические свойства палочки-крючка определяются формой его ударной части, массой, жесткостью головки (жесткая и средней жесткости крючок-головка дают совершенно разный спектр звука). Место удара, скорость молоточка при подлете к струне, время соприкосновения с нею, обусловленное как массой головки, так и внутренними импульсами, посылом играющего, силой-слабостью удара – предопределяют характер звука. Палочка – продолжение руки музыканта и проводник его эмоции. При ударе в том месте струны, где находится узловая точка данной гармоникой, возникает ощущение поющих, дрящихся, расплывающихся, набирающих силу голосов, которое распознается слухом такого серьезного музыканта, каким представляется В. П. Радзюш (музыкант демонстрировал это перемещение звуковой волны движениями

руки). Место удара выбирается интуитивно – исходя из условий получения струной максимальной энергии колебаний [4:326].

Естественный вопрос собирателя к знатоку традиции – кто были его предшественники, у кого он учился. Ожидаемым оказывается и ответ: «*Самае навучэнне* – то эта *сам*. Самі – што яны нас вучылі? Што яны граюць – мы ўжо чулі, паніمالі, што яны граюць». Всю свою жизнь В.П.Радзюш, как и любой другой профессиональный народный музыкант-инструменталист – «служитель крестьянской общины» [5]. Он, с одной стороны, участник самых важных обрядовых празднеств, календарных и жизненных циклов. С другой, он первое по значимости лицо на деревенских увеселениях и танцах.

Функции музыканта в обрядах (для В. П. Радзюша самые памятные – это Великдень и Цярэшка) предполагают его мобильность, наблюдательность, остроту реакции. Цимбалист не сидит на месте – он ходит, передвигается, быстро и самостоятельно реагирует на происходящее.

«На первы дзень пасхі хадзілі – цымбалы і скрыпка –мы з братам. Иван – запевала: адзін толькі запеваіць. *Гаспадарскі Хрыстос* ігралі».

«На *Цярэшку* танцуюць – маладзёж танцуіць. І шэпчыць адзін аднаму. Жэншчына і мужчына – дапусцім, нас з вамі апрэдылілі. Ёсё – дагаворымся. Точна ёсё – сагласіе. І выходзіць. А музыканты – іграем і нібы і не дапанімаем гэта. А мы відзім усё гэта. Бабушка ходзіць і дзед ходзіць. І дагаварваюцца, хто з кім будзе. І ўжо дружбу маюць между сабой – ходзіць, ходзіць. Ну, абводзіць: музуканты ўжо відзяць. Сразу начынаем *Цярэшку* граць. Падымаюцца і сходзіюцца. І становіць у шэрэнгу – усех становіць. Мальчыкі ў адну шэрэнгу, а гэта – дзевачкі – па пары. Ну, ужо як набяруць – усё. Музыка начынаіць іграць, іграць. Іграем *Цярэшку* і дабаўляем *Лявоніху*. Малец далжон дзевачку лавіць – і бегаюць. А *Лявоніха* іграецца. Гэта самая пара мінаецца. Дзевачка далжна мальчыка злавіць. І тады ўжо хто стаяў на правым канцы, на левы становіцца. А тады танцы».

Важным для В. П. Радзюша становится следование тому или иному принципу повторности колен в целостной форме, которые сам он назвал новым для нас термином *кап'ёрт*. Для него существенно, что во Встречном свадебном марше *куплет* (почему-то уже не *капёрт*) повторяют ровно два раза. Заинтересовала нас и система создания цимбалистом целостной

развернутой инструментальной формы, которую он, сознательно воспроизводя или обновляя существующий канон на базе, казалось бы, простого сопоставления всего двух разных колен, но в разном количественном исчислении повторений-преобразований каждого из них, «набирает» в процессе ее продвижения. С наибольшей обстоятельностью представление о принципах конструирования В. П. Радзюшем своей индивидуальной авторской версии формы-структуры и формы-процесса можно составить, проанализировав целостные транскрипции, которые были сделаны нами по магнитофонным записям игры цимбалиста. На их основе нами выстроены ряды технических и художественных приемов, с помощью которых мастер обновляет звуковой материал отдельных эпизодов, «узлов» формы, создает крупные блоки и разделы целостной композиции. Один из любопытных способов обновления им звуковой краски – игра флажолетами: едва прикасаясь к струне пальцами, цимбалист получает звук, лишенный своего основного тона, смягченный и неземной по степени «тихости». «Еслі б мы ігралі следущчэе васкрэсенье – саўсім другая музыка была б. Тое самае, што чалавек песню пяць – не палучаецца тое самае».

«Хатак не было, толькі на тым месцы быллё было парошшы, што вы думаеце! А вясёла было тым, што збэруцца – і ўсё ў кучкі. Вот і ніхто не пацяраецца: і маладыя, і сярэднія, і старыя. Хаткі строілі і на плячах цягалі. А вясёла было! А ўжо музыку! У нас цымбалы былі – так дадзём, дык што ты! *Вечар – як пойдаць дзевачкі па вуліцах пяць*, дык тока...А цяпер каго пачуіш? А тады ж как пялі – ай-я-яй!. *Толька лясы калышацца, як пялі*, во. А цяпер ужэ тых людзей нет. Гэта ў маім узрасце прымерна – дак пялі. *А танцэвалі* – што ты, божэй! *Не было, калі спаць* [6:29]. Не паспееш, прыедзеш, а як зімой – прывазілі нас ламоў. Каня ўжэ дзяржаць прыгатоўлена. Не ўспеем толькі сагрэцца – ужэ сідзяць прыехаўшы следуюшчыя. Не было музукантаў – што вы думаеце! Толька ляжаш, абагрэйся – ужэ сідзяць, улыбаюцца. *Ніякай платы не было*. Спасіба – усё, рукапажаціе. Хто ж мог плаціць? Мы ж роўназначныя – *тока ўгаічэнне*. Чым багат, тым быў і рад чалавек: *бутылачка там, агурчык, кусочык хлеба, можа там якога лупунка*, – і апяць пашлі. Толька пол ходзіт хадуром – так танцуюць. Вясёла было, а весялосць – што вы думаеце? Я і сам траву еў. Што вы думаеце – крапіўкі не было дзе знайсці. Асаку, ай, пупышкі на сацэ, на балотнім – сморгалі. І мамкі нашы

строілі, как дзе мучыцы дабавяць жменьку – на тры жменькі гэтай герцы – то елі. Спрашываецца, што елі – мы самі не знаём, што елі...А каб было што надзець! І не падражалі адзін аднаму: ці там латанае, ці не латанае, ці табе падходзіць, ці не падходзіць, красівае ці некрасівае – ніхто вніманія не ўдзялял. *Але вясёла!* Назбіраецца поўная хата мальчыкаў і дзяўчатак. Месяць – тока пыл ідзе. *Цяпер дрэнь Заглохла прырода, гладка* – што вы думаеце! І надзецца не было чаго, і абуць не было чаго, есці не было чаго, ну, весяліліся, духам не падалі. І не балелі плюс к таму. Былі разбітыя, раскалочаныя, а тады сабіраліся ўсе ў кучку. А цяпер запяі – скажуць п’яны. Сколькі ў нас тут дзеравень: Асінаўка – тры жанчыны. А было ў тое ўрэмя да вайны 27 хат – і ў сярэднім узяць: пяць чалавек на хату. У Гразях тры, а шосты бяз ног ляжыць».

«Не ўпатрэбляецца музыка – ана тожэ гдохнет. Нет таго чыстага голаса ў ей. А тады пасцепенна яна разыгрываецца. Яна барабаниць. Вот, кажыцца, ты і звядзеш звод, а ўсё роўна чэво-та не хватае. А не хватае таго, што ня пользаваішся ей».

Літаратура

1. *Тавлай Г. В.* Орнаментальное пение – универсалия традиционной культуры // *Голос в культуре: Артикуляция и тембр.* СПб., 2007. С. 66, 74–75.
2. *Назина И. Д.* Бытие музыкальных инструментов в свете народной терминологии (на белорусском материале) // *Проблемы инструментальной терминологии.* СПб., 2005. С. 7–8.
3. *Утегалиева С. И.* Хордофоны центральной Азии: этапы эволюции // *Музыкальные инструменты в истории культуры.* СПб., 2007. С. 91–92.
4. *Алдошина И. А., Приттс Р.* Музыкальная акустика: Учебник для высших учебных заведений. СПб., 2006. С. 281, 326.
5. *Никифоровский Н. Я.* Очерки Витебской Белоруссии. 2. Дударь и Музыка // *Этнографическое обозрение.* 1891. Кн. 13–14. № 2–3. С. 170.
6. «Значимость плясовых форм для функционирования всей инструментально-танцевальной традиции подчеркивается различием жанровых доминант в разных зонах северобелорусского этнографического региона. В западных местностях (за Полоцком, на путях к Минской области, Литве) важнейшее значение приобретает полька» (*Ромодин А. В.* Человек творящий: Музыкант в традиционной культуре. СПб., 2009. С. 29).

Факторы строя и звукотворчества в формообразовании (на материале исполнительства на ия-ковыже и шувыре)

Работа обращена к индивидуальному исполнительскому стилю мастера-мультиинструменталиста Филимона Никаноровича Озерова. Исследование предполагает сравнительный анализ музыки на ия-ковыже (смычковый хордофон) и шувыре (волынка), бытовавших до недавнего времени в Параньгинском районе республики Марий Эл. Материалом работы послужили архивные аудиозаписи МарНИИ (1960-е гг.). Наша задача – выявление характерных особенностей исполнительства, их взаимовлияний.

На выбор темы повлияли многочисленные высказывания носителей марийской культуры в связи с исполняемыми автором ковыжными наигрышами на скрипке. «Шувырла шокта», – говорили они, что означает «звучит как волынка». Но это явление следует считать не только марийским, но и общеевропейским. Так, У. Моргенштерн делает сходный вывод: «Интонационные истоки народной скрипки следует искать не столько в более ранних смычковых инструментах, сколько в волинке, на смену которой повсеместно пришла скрипка»¹. Это и соотношение фактурных возможностей (а также диапазона) инструмента, и характер звука инструмента-оригинала. Единая природа звука выдвигает максимальные требования к точности передачи оригинала.

Строй двухструнного ия-ковыжа Озерова – квартовый и квинтовый: с2 – g1 октавы, с2-f1 октавы. Для перестройки инструмента используется специальное «разыгрывание» к предстоящему наигрышу. Данная настройка звучит как отдельная музыкальная композиция. Сам музыкант дает ей название – «марий онартыш йон» («марийское подражание»).

В качестве образцов, характеризующих исполнительский стиль Филимона Никаноровича, были избраны два наигрыша:

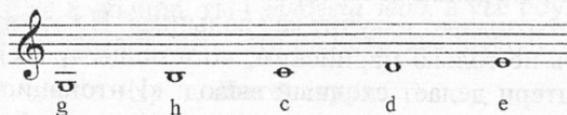
¹ *Моргенштерн У.* Эпос и смех. О возможных реликтах скоморошьего интонирования на Псковщине // *Артикуляция и жест: О синкретических основах символики в инструментальной музыке // Инструментальная музыка в межкультурном пространстве: Проблемы артикуляции.* СПб.: Астерион, 2008. С. 17.

«Куштымо сем» («Плясовой наигрыш») и «Вуд куштымо сем» («Пляска у воды»). Оба имеют схожее композиционное строение, включающее в себя вводный раздел, основную часть и заключение.

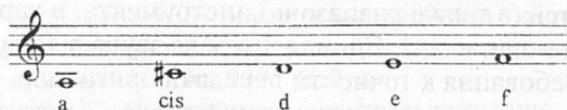
Аппликатурно-интонационный стереотип наигрыша «Куштымо сем» в строе «с-г» Ф. Озерова предусматривает следующую позицию: на нижней струне «с» располагается последовательность звуков: с-d-e, исполняемая аппликатурой 0-1-2. На верхней «г» – звуки g-a-h-c, исполняемые аппликатурой 0-1-2-3.

	0	1	2	3
c2	d	e		
g1	a	h	c	

Звукоряд ия-ковыжа:



Звукоряд шувыра:



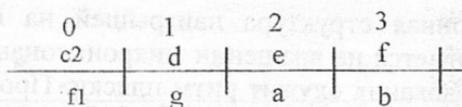
Музыкальное развертывание наигрыша «Куштымо сем» начинается с небольшого вступления, исполняемого на двух открытых струнах с-g. Эти звуки станут опорными тонами наигрыша: с-g (берущиеся снизу вверх) и создадут квартовую рамку бурдолирующего голоса. Для извлечения квартового созвучия необходимо прижать две струны одновременно, что становится особым приемом игры Ф. Озерова. При относительной стабильности развертывания мелодической фигуры в верхнем голосе обнаруживается самостоятельная линия бурдонного нижнего голоса. Мы называем его подвижным, перемещающимся или мелодизированным бурдонным тоном. Характерной стилистической особенностью, подчеркивающей родство звучания ия-ковыжа с шу-

выром, в исполнительской манере Ф. Озерова становится перемещающийся бурдон, наблюдаемый в вертикали.

Сказанное предполагает одновременное сочетание звуков: «d-b», исполняемых аппликатурой 1-2, и «es-b» в аппликатуре 2-2. Исходя из этого, в инструментальных наигрышах музыканта бурдонным может стать квартное созвучие в двух вариантах: с-g и es-b и одно терцовое соотношение звуков d-h.

Деревенские люди неоднократно говорили нам с удивлением: «Ой, как много звуков издает инструмент, как целый оркестр!». Исполнение нескольких звуков одновременно с применением бурдона для игры на ия-ковыже и шувыре (квартные, квинтовые тоны) типично.

Следующий аппикатурно-интонационный стереотип для наигрыша «Вуд тур куштымо сем» («Пляска у воды») звучит в строе «с-f» и распределяется в ином порядке. На струне «с» располагаются звуки с-d-e-f, исполняемые аппликатурой 0-1-2-3; на «f» музыкант задействует звуки: f-g-a-b, исполняемые 0-1-2-3 пальцами.



Формование наигрышей происходит за счет разнообразных повторений микроинтонаций, основанных на четырех звуках. Последовательность звуков с-d-e-f наигрыша «Вуд куштымо сем», получаемая на мелодической струне «с», обрамляет в движении сверху вниз и наоборот, опорные звуки – с и d. Звуки f-g-a бурдонирующей – «опевают» тон «f». Движение мелодической линии осуществляется путем перемещения из тона в тон и опевания опорных тонов. Звуковой состав при этом остается тем же. Ведущим принципом движения, составляющим и характеризующим стиль и форму наигрышей Ф. Озерова, является «вращение интонаций по кругу». Тот же тип движения музыкальной мысли характерен для исполнительства на шувыре.

Шувыр, относясь вместе с кусле (гусли) к группе древнейших инструментов мари, в своем звучании сохранил черты архаики. В ковыжных плясовых композициях демонстрируются характерные формообразующие шувырные элементы. Прежде всего, это

проявляется во вступлении и в завершении ковыжных наигрышей, где имитируется процесс настройки шувырзо, раздувание меха перед началом игры.

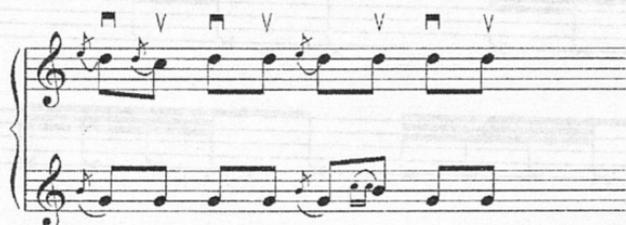


Композиционная структура наигрышей на шувыре и ия-ковыже основывается на вращении микроинтонаций, где стимулом формообразования служит ритм пляски. Процесс становления произведения постигается нашим сознанием в определенных формулах, которые предстают в виде коротких микроинтонаций, включающих четыре шестнадцатых, причем последний тон повторяется дважды. Мелодическая фигурация, напоминающая «кружение», вариантно развертывается в рамке квинты в верхней и нижней ее зонах. Мастерская игра на ия-ковыже и шувыре предполагает использование небольшого количества тонов. При этом исходная мелоинтонация всегда проводится вариантно, создавая иллюзию одновременного звучания нескольких мелодических линий.





Наличие сходной орнаментики – особой нахшлагово-форшлаговой техники – также характерно для обоих инструментов.

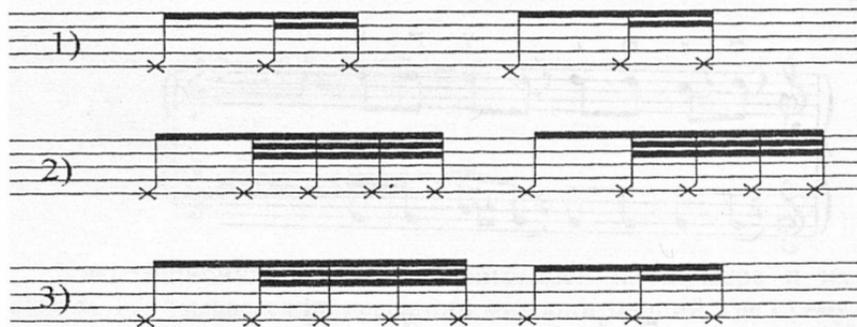


Ритмическое начало в приведенных выше композициях является побуждающим стимулом экспрессии, вызывающей ощущение жизненного подъема, воздействующей на восприятие и тесно связанной с движением и танцем. В наигрышах Ф. Озерова нет буквальных повторов. Синкопированность перемежается равномерной пульсацией. В кругу шестнадцатых длительностей синкопа-приостановка выступает как противоречие, вводя воспринимающего эту музыку в состояние неустойчивого равновесия.

Трехкратно повторяющаяся фигура с небольшим крещендо вызывает ощущение дряхлеющего времени. Исследователь Абрамычев (1879) пишет, что наигрыши на «черемисском пузыре» исполняются на протяжении многих часов, без малейшего изме-

нения. Надо заметить, что на шувьре труднее разнообразить мелодическую линию из-за конструктивных особенностей инструмента (мы насчитали 23 способа обновления исходной мелоинтонации в пределах одного наигрыша).

Отметим, что шувыр всегда звучал совместно с тумыром. Базовым в исполнительском стиле Озерова является пульсация ритмической сетки барабана. Музыкальное единство наигрыша разворачивается в строго ритмической организации звуков без излишних ускорений и замедлений. Круговое движение мелодической линии всегда устремлено вперед.



Музыкант для достижения эффекта пляски, который подчеркивался дробью тумыра, у ковьжзо нашел свое воплощение в особом движении смычка с использованием различных штриховых комбинаций. В основе этой ритмической фигуры лежит последовательность из четырех шестнадцатых. Две первые из них исполняются легато, две вторые – деташе. При этом на первую долю приходится большая часть смычка с исполнением поочередно в движении вверх и вниз.

Большая роль в структурном оформлении наигрышей принадлежит повторности. Принципу повторности отведена действенная роль в цементировании формы. Повторность, осуществляемая на уровне отдельных мелодических строк и их комбинаций, является, в свою очередь, основным композиционным средством в построении мелодий плясовых наигрышей.

Стиль игры Ф. Озерова характеризуют следующие моменты: 1) постоянные изменения внутреннего порядка (в широком смысле этого слова) в процессе музыкального становлении наигрыша

и используемые для этого средства; 2) логика следования формообразующих элементов, их соотношения друг с другом.

Главное для нас – рассмотрение отдельных компонентов композиции, затем их объединение, преобразование в целостную форму. Изучая организующие начала музыки, мы открываем в ней удивительный порядок и логику.

Домбыро в удмуртской музыкальной традиции

В удмуртской музыкальной культуре терминами *домбыро*, *домбро* обозначаются следующие типы инструментов: музыкальный лук, грифный щипковый хордофон, дощечная цитра с резонаторным ящиком. Первые упоминания о бытовании у удмуртов грифного щипкового хордофона находятся в изданиях Санкт-Петербургской Императорской Академии наук XVIII века. Исследователи отождествляли инструмент с балалайкой, с этого времени утвердился перевод «домбыро» как «балалайка».

В 1890 году И. Н. Смирнов в работе «Вотяки. Историко-этнографический очерк» пишет, что влияние татар на удмуртов проявилось в домашней обстановке, costume, домашнем хозяйстве. И называет инструменты: «burgi – муз. и-т, byz – муз. и-т, dombyro – балалайка». Перевод слова домбыро как балалайка встречаем в Толковом удмуртско-русском словаре Т. К. Борисова: «Домбыро домбро тат. балалайка; домбро шудыса – играть на балалайке». Добавлю, что словарь, изданный в 1932 году, до настоящего времени используется учеными для лингвистических изысканий, поскольку в книге собраны лексемы, демонстрирующие своеобразие, своеобразие региональных особенностей удмуртского языка. В удмуртско-русском словаре 1983 года есть указание, что *домбро* диалектное слово, переводится как балалайка, домбра.

В сборнике «Песни южных удмуртов» Т. К. Борисов приводит текст песни, которую записал в 1913 году:

Корказяды канаяды
Домброды кылем.
Милесьтым туж ке мозмоды
Сое потыса шыделе.

На сенцах у вас в шкафу балалаечка осталась.
Если об нас соскучитесь выйдите и на ней поиграете.

Композитор Д. С. Васильев-Буглай в 1930-е годы совершил ряд экспедиций в разные районы Удмуртии с целью сбора музыкального материала для репертуара школ, клубов, театров. Об уд-

муртской песне он высказывался так: «При аранжировке песен нужно сохранить хватку народных инструментов (таковыми мы считаем 5-струнную балалайку и гусли)».

О времени 1920-1930-х годов пишет известный музыковед А. Н. Голубкова: «В 20-е и 30-е гг. еще была жива традиция виртуозного исполнения на чипчиргане, были гуслияры, исполнители на волынке, на самобытной, кустарного изготовления балалайке».

На выставке удмуртского народного творчества 1937 года демонстрировались 6-струнная балалайка, которую изготовил Иван Семенович Беляев из колхоза «Горд партизан» Шарканского района, 3-струнная балалайка Л. М. Васильева из этого же колхоза. В Удмуртском республиканском музее хранится фотография 2 кор. 18 № 180 с надписью «Мастер музыкальных инструментов Беляев Иван Степанович колхоза “Горд партизан” Шарканского района. 1936 год».

У Е. В. Гиппиуса и З. В. Эвальд сказано, что широкой популярностью у удмуртов пользуются скрипка, двухрядная гармонь и балалайка.

В работе «Музыкальная культура Удмуртской АССР» Н. М. Греховодова, Г. А. Корепанова, В. И. Юшковой указано на то, что «в быту встречается также балалайка, двухрядная гармонь-хромка, баян».

Приведем текст свадебной песни из книги И. М. Нуриевой «Музыка в обрядовой культуре завятских удмуртов», по сведениям автора он служит сигналом к началу плясок:

Вайэ мил'эмль домбъро, ай гай,
домбъро с'ана д'ам эвол, ай гай,
домбъроостэс шьдътса, ай гай,
казак-нъл'л'осъз экъттом, ай гай.

Дайте нам домбро,
без домбро радости нет.
На домбрах играя,
Заставим молодых девушек сплясать.

Исследователь сообщает о том, что *домбыро* в данной традиции называли музыкальный лук, при игре на котором исполнители использовали полость рта в качестве резонатора.

И. М. Нуриева в статье «Кубызчи в межнациональном контексте культуры» пишет о том, что главным инструментом на свадьбе

у завятских удмуртов был кубыз (смычковый хордофон), а свадьбу под балалайку или гармонику называли пуны сюан («собачьей свадьбой»).

В книге «Традиционные музыкальные инструменты народов Среднего Поволжья» В. И. Яковлева встречаем следующее утверждение: «...В Поволжье балалайка была распространена (и широко встречается и в настоящее время) у марийцев, удмуртов, мордвы, чувашей, русских. Инструмент редко встречается у татар».

В 1978 году ученый-филолог М. Г. Атаманов записал рассказ И. П. Георгиева о молении Булда, где «жрецы играли на гусях (*домбро крезь*), на скрипках (*коскам крезь*). Была специальная мелодия – *Булда гур*».

В удмуртской музыкальной культуре термины *домбыро*, *домбро* употребляются для обозначения струнных щипковых инструментов различного типа. В репертуаре инструментов – ритуальные, обрядовые наигрыши, *эктон гурьес* (плясовые мелодии), песенные мелодии.

**Музыка живописи
(культурно-антропологические аспекты феномена
М. К. Чюрлёниса)**

Хотя в этом году минуло уже 100 лет со дня смерти великого литовского живописца и музыканта Микалоюса Константинаса Чюрлёниса (1875–1911), не только творчество, но и проблема постижения его предпосылок, да и самого феномена этого уникального художника, остаются актуальными и остро дискуссионными.

В данной статье, однако, мы не ставим себе цели оспаривать существующие (нередко – весьма противоречивые) объяснения загадочности творчества мастера: многоаспектность дарования и реализации (живописец, композитор, пианист, поэт); отход от реализма и поиски формы, характерные для европейского искусства на переломе XIX–XX столетий; стремление передать музыку в изобразительном искусстве (сонаты, прелюдии, fuga в живописи; добавим – и живописные темы в музыке: море, лес и т. д.); мрачное, пессимистическое восприятие мира (иногда переходящее через край: художника порой даже представляли умалишенным); патриотические мотивы возрождения Литвы («Все свои прежние и будущие работы посвящаю Литве!»); воздействие в наиболее активный период творческой деятельности Чюрлёниса (1903–1911) передовых демократических и эстетических идей в общественной жизни и культуре России и Польши, с которыми его жизнь была тесно связана, развитием в этот период символизма и модернизма в самой Литве. Хочется при этом обратить внимание на остававшийся прежде в тени особый, *культурно-антропологический аспект* становления творческого облика художника, ярко выразившегося в его искусстве.

М. К. Чюрлёнис родился в местечке Варена, вырос в небольшом городке Друскининкай. Рядом – чистая природа южно-литовского этнографического региона Дзукии, удивительное небо, таинственные леса, чистые луга, озера, реки. Из соседних деревень доносятся обрядовые и лирические песни, инструментальные наигрыши, сопровождающие традиционные танцы, с пастбищ – *ламздяляй, бирбинес, даудитес* – пастухов; приходят музыканты и на воскресные базары в городки. Будто рядом и все же – дале-

ко и не всегда доступно. Сына органиста приучают к «высокой» (академической) музыке, к фортепиано, органу, к Баху. Шопену, Шуману. Он преуспевает в занятиях. Получает блестящее профессиональное образование в Варшаве и Лейпциге, зачитывается И. Кантом, В. Гюго, Г. Ибсенем, Ф. Ницше, Ф. Достоевским, Л. Андреевым. Путешествует, восхищается Кавказом, Эльбрусом, Казбеком, бурлящим Тереком, увлекается культурой Индии...

Но не забывает и о «Гражине», о «Конраде Валенроде» А. Мицкевича, насыщенных литовскими мотивами. Чем далее, тем все отчетливее его охватывает ностальгия по родной природе и образам литовской этнической музыки (и уже не только дзукийской). Художника влечет ее своеобразный инструментарий, светлые, устремленные в небо призывы пастушеских труб. Он восхищается уникальным явлением мировой музыки – литовскими инструментальными и вокальными сутартинес, с их контонационными, внеиерархическими партитурами линейного многоголосия (где партии равны, нет главных и аккомпанирующих, все совместно строят целостный многопластовый образ). Маэстро стимулирует исследовательскую работу молодых литовских ученых по фиксации и изучению традиционной музыки. Его младшая сестра, классик литовского этномузыкознания Ядвига Чюрлёните, не раз говорила втору этих строк, что именно М. К. Чюрлёнис сподвигнул ее и многих других музыкантов на постижение глубинных основ этнического искусства Литвы и живо интересовался их изысканиями на протяжении всей своей жизни. Именно здесь мы видим ключ к постижению многих загадок творчества этого удивительного мастера – создателя «300 картин, пронизанных музыкой» (А. Венцлова¹), музыкальных образов и форм в художественных полотнах и более того – самого звучания, *музыки живописи*.

Сказанное прослеживается во многих работах художника. Своего рода эпиграфом к ним в контексте нашей гипотезы можно назвать вторую часть триптиха «Сказка» («Pasaka»). На вершине холма, на траве, сидит маленький мальчик. Над туманным ландшафтом его родины рассветает небо, и высоко к небесам, широко расправив огромные крылья, устремляется прекрасная сказочная птица. Каково там, в том далеком мире?..

¹ *Venclova A. M. K. Čiurlionis dailininkas // Čiurlionis M. K. Reprodukcijos. Vilnius, 1972. P. III.*

В картине «Стрелец» («Šaulys») из цикла «Знаки зодиака» на холме парень – уже взрослый – направляет на взметнувшуюся птицу лук, но держит его, как пастух тримитас (трубу), когда провозглашает ее сигналом начала нового дня. Лук – в тумане, стрел практически не видно. Контур высоко поднятой в небо руки усиливает это впечатление. Будто и впрямь слышишь трубный зов. Почти этнографический облик человека, большой крестьянской рукой сжимающего горящую свечу, отчетливо проступает сквозь неясные контуры окружающего мира: только там, на земле предков, среди укутанных листвой родных лесов найдешь истину – «Истина» («Tiesa»). Все на полутонах, никакого реализма. Парящая мечта.

В картине «Лес» («Miškas») видим не сплошное лесное пятно, а четко разделенные сосны, каждая – со своим собственным обликом. Впрямь как инструментальные партии в контонационной структуре литовских сутартинес. Им вторят высоко поднятые в небо традиционные деревянные кресты с резными орнаментальными украшениями и изваяниями (такие кресты еще в начале XX в. повсеместно встречались в Литве на перекрестках сельских дорог) в картине «Жемайтійское кладбище» («Žemaičių kapinės»). В «Жемайтійских крестах» («Žemaičių kryžiai») отзвуки их теней переливаются в группу одиноко стоящих деревьев (в некоторых из них угадываются человеческие контуры). Видишь и будто слышишь звуковую контонацию литовских аэрофонов и играющих на них сельских музыкантов. В «Скерцо» из «Сонаты солнца» («Saulės sonata») слышим, будто несколько сутартинес звучат одновременно и вступают в контонацию друг с другом. Группа контонирующих деревьев противопоставлена группе подобных им, но лишенных реальности фантастических форм, врезающихся в ограду (может быть, садовую), состоящую из серии так же вертикально направленных прутьев. В «Фуге» («Fuga») контонация автономных пластов сутартинес (в виде трех рядов отдельно растущих елей) накладывается на процесс становления формы классической фуги, где каждая ель – ее тема, будто движется, меняется; видим даже ее интервальные обращения, инверсии. Ели тогда опрокинуты вершинами вниз, но это – не их зеркальное отражение в воде: инверсии и прямые подачи темы по горизонтали (т. е. как бы во времени) смещены. Движение и статика одновременно...

В «Аллегро» из «Сонаты звезд» («*Žvaigždžių sonata*») мощный устремленный ввысь контур-сноп, вспыхнувший над облачной грядой, уже явно царит и над ему подобными меньшими – отдаленными вспышками. Здесь слышим уже другой, характерный для литовской этнической традиции тип ансамбля: свадебную сельскую капеллу (*kaimo kapela*) с явным лидером – обычно скрипачом. В «Сказке о замке» («*Pilies pasaka*») вечная крестьянская мечта о дороге к счастью реализуется в виде подобных вышеописанных контуров устремленных ввысь пиков конусообразных насыпей, венчающих верхний виток спирали.

Завершает наш рассказ дивный образ из цикла «Зима» (Iš «*Žiemos*» ciklo). Рядом с сутартине паутин – вначале изгибаюсь, затем выпрямляясь в идеальную вертикаль, высоко в небо устремляется дерево... с пятью огромными и так же устремленными ввысь горящими ветвями-свечами. Как пять *скудучай* в традиционных сутартинес. Как пять струн у архаичных литовских цитр – *канклес*. Вечная мечта. О Свете, который должен спасти мир. О будущем родной Литвы.

Поющая, играющая, звучащая живопись. С характерной именно для музыки глубокой обобщенностью. Подлинная этническая устремленность, но не этнографизм. Не «изображение», не реализм, но мечта.

Это привлекало Петербург к Чюрлёнису. И Чюрлёниса к Петербургу. Здесь в 1906 г. впервые предстали перед удивленными зрителями первые его картины (выставленные в рамках Выставки выпускников Варшавской школы искусств), а в 1908 г. северная столица с восхищением внимала его новым полотнам; в 1909 в Концерте современной музыки в зале Реформаторского училища маэстро предстал перед петербургской публикой как композитор и пианист. Петербург оказался и последним местом его постоянной жизни. Огромный урбанизированный город тоже искал живые корни искусства, природу, музыку и мечту. «Да... – обращается к живописцам М. Горький, – быт, жанр, – все это хорошо. А где мечта? Я спрашиваю! Почему у нас нет Чюрлянисов? Ведь это музыкальная живопись!...»²

Кажется, добавить к этому что-либо трудно.

² Богородский Ф. Полгода в Сорренто // Октябрь. 1955. № 6. С. 157.

Сведения об авторах

Александрова Надежда Викторовна – музыкант-исполнитель, композитор, младший научный сотрудник сектора инструментоведения Российского института истории искусств (Санкт-Петербург).

Алпатов Ангелина Сергеевна – музыковед, кандидат искусствоведения, доцент кафедры философии и культурологии факультета политики и культуры Института бизнеса и политики (Москва).

Брославская Татьяна Владимировна – кандидат искусствоведения, доцент Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова (Санкт-Петербург).

Булатова Динара Айдаровна – этноинструментовед, кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник сектора инструментоведения Российского института истории искусств (Санкт-Петербург).

Денисов Виктор Николаевич – кандидат филологических наук, доцент, научный сотрудник Удмуртского института истории, языка и литературы УрО РАН, координатор международных проектов по сохранению звуковых архивов в РФ (Ижевск).

Карташов Виктор Дмитриевич – лауреат международного конкурса, профессор кафедры народных инструментов Саратовской государственной консерватории (академии) им. Л. В. Собинова.

Киселев Андрей Игоревич – пианист, звукорежиссер, преподаватель РГОУ СПО «Чувашское республиканское училище культуры», аспирант Санкт-Петербургского гуманитарного университета профсоюзов (Чебоксары).

Колганова Ольга Викторовна – музыковед, научный сотрудник сектора инструментоведения Российского института истории искусств, старший преподаватель Санкт-Петербургского государственного университета кино и телевидения (Санкт-Петербург).

Лисовой Владимир Иванович – композитор, музыковед, доцент кафедры теории и истории музыки музыкального факультета Государственного специализированного института искусств (Москва).

Лифанова Надежда Владимировна – аспирантка музыковедческого факультета Санкт-Петербургской консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова (Кишинев, Молдова).

Тавлай Галина Валентиновна – музыковед, пианистка, кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник сектора фольклора Российского института истории искусств (Санкт-Петербург).

Таникова Елена Сергеевна – музыкант-исполнитель, этноинструментовед, директор концертного агентства «Саунд Консалтинг» (Санкт-Петербург).

Тимофеева Маргарита Николаевна – музыковед, преподаватель музыкально-теоретических дисциплин НОКИ (Великий Новгород).

Мангасарова Карина Викторовна – пианистка, аспирантка сектора инструментovedения Российского института истории искусств (Санкт-Петербург).

Мациевский Игорь Владимирович – композитор, инструментовед, заведующий сектором инструментovedения Российского института истории искусств, доктор искусствоведения, профессор, академик РАЕН и МАИ ООН, Заслуженный деятель искусств Украины и Польши (Санкт-Петербург).

Хаздан Евгения Владимировна – этномузыковед, кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник сектора инструментovedения Российского института истории искусств, член Союза композиторов Санкт-Петербурга (Санкт-Петербург).

Ямбердова Татьяна Ивановна – скрипачка, этномузыковед, аспирантка сектора инструментovedения Российского института истории искусств (Санкт-Петербург)..

