

Тамбовский государственный музыкально-педагогический институт
им. С. В. Рахманинова

МУЗЫКА В СОВРЕМЕННОМ МИРЕ: НАУКА, ПЕДАГОГИКА, ИСПОЛНИТЕЛЬСТВО

СБОРНИК СТАТЕЙ ПО МАТЕРИАЛАМ
XII МЕЖДУНАРОДНОЙ НАУЧНО-ПРАКТИЧЕСКОЙ
КОНФЕРЕНЦИИ

12 февраля 2016 г.

_____ Тамбов 2016 _____

УДК 78
ББК 85.31
М89

**Музыка в современном мире:
наука, педагогика, исполнительство**

Сборник статей по материалам
XII Международной научно-практической
конференции

12 февраля 2016 г.

Редакционная коллегия:

Ответственный редактор
О. В. НЕМКОВА, доктор искусствоведения,
профессор ТГМПИ им. С. В. Рахманинова

О. В. ГЕНЕБАРТ, заслуженный работник культуры РФ,
кандидат искусствоведения, профессор
ТГМПИ им. С. В. Рахманинова

Е. О. КАЗЬМИНА, кандидат искусствоведения,
профессор ТГМПИ им. С. В. Рахманинова

М89 Музыка в современном мире: наука, педагогика, исполнительство:
сб. ст. по материалам XII Междунар. науч.-практ. конф., 12 фев.
2016 г. / Тамб. гос. муз.-пед. ин-т им. С. В. Рахманинова. – Тамбов,
2016. – 506 с.

УДК 78
ББК 85.31
М89

ISBN 978-5-93691-134-7

© Издание Тамбовского государственного
музыкально-педагогического института
им. С. В. Рахманинова, 2016

Изучение мелодического материала и формообразования обработок Ельцова даёт основание согласиться с высказыванием М. Матвеева о музыке регента: *«Сочинения и переложения Ельцова заслуживают внимания хоров по художественности изложения, согласованности музыки с текстом»* [4, с. 21], с его строением и содержанием.

Список литературы и источников

1. Гуляницкая, Н. С. Поэтика музыкальной композиции. Теоретические аспекты русской духовной музыки XX века [Текст]: монография / Н. С. Гуляницкая. – М.: Языки славянской культуры, 2002. – 432 с.
2. Зацепина, Т. М. Ельцов И. Г. [Электронный ресурс] / Т. М. Зацепина // Православная энциклопедия / под ред. Патриарха Моск. и всея Руси Кирилла. – Электрон. дан. – М., 2013. Т. 18. – Режим доступа: <http://www.pravenc.ru/text/189921.html>. – Загл. с экрана. – Яз. рус.
3. Львов, А. Ф. О свободном, или несимметричном ритме [Текст] / А. Ф. Львов. – СПб., 1858. – 55 с.
4. Матвеев, М. Обзор и перечень всех духовно-музыкальных сочинений для смешанного хора [Текст] / М. Матвеев. – СПб., 1912. – 35 с.
5. Покровский, А. М. Основное церковное пение и теория пения [Текст] / А. Покровский. – Новгород, 1896. – 61 с.
6. Сербский роспев [Электронный ресурс] // Энциклопедический словарь Ф. А. Брокгауза и И. А. Ефрона / под ред. проф. И. Андреевского, К. Арсеньева и заслуж. проф. Ф. Петрушевского. – Электрон. дан. – СПб.: Ф. Брокгауз, И. Эфрон, 1890–1907. – Режим доступа: <http://www.vehi.net/brokgauz/>. – Загл. с экрана. – Яз. рус.

Чанба Нодар Викторович (Франция)

Истоки традиционного многоголосия абхазов

Музыкальное наследие абхазов, одного из древнейших народов Кавказа, отличается жанровым богатством, свидетельствующим о многофункциональности музыки в жизни народа. Эпико-героические, историко-героические, охотничьи, трудовые, бытовые, песни-причитания, песни из обрядов — врачевания, вызывания дождя, возвращения души утопленника и т. д., — составляют музыкальную летопись народа. Если попытаться найти определение, являющееся фундаментальным для песенного фольклора

в целом, то это, несомненно, будет — героика. Доминирование героического начала и собственно героических песен в музыкальном творчестве абхазов связано с ментальностью народа, перманентно вынужденного защищать свою родину от иноземных захватчиков, а также с природно-географическими реалиями, часто ставившими человека в экстремальные условия, когда, чтобы выжить, необходимо было постоянное присутствие духа и проявление мужественных и героических качеств. Как говорил один из народных абхазских мудрецов старец Алмасхан, «*Песню поёт Дух*» [3, с. 31]. Именно он, вездесущий героический дух, не вмещающийся в привычные рамки и понятия, проникает во все сферы народной жизни абхазов: быт, охоту, врачевание, поминание... И вдохновляет людей выразить свои чувства в песне.

Наиболее характерный исполнительский стиль абхазских народных песен — сольно-ансамблевый (сольно-хоровой). Открывает песню и ведёт музыкальное повествование импровизационного склада солист (тенор, изредка — баритон), а мужской хор *a cappella* ненавязчиво поддерживает его бурдонным пением. Это и есть феномен устоявшегося хорового склада абхазских песен, в котором даже в музицировании есть герой — солист. Обычно, в хоровом исполнении участвуют только мужчины, хотя иногда подпевают и женщины.

Л. А. Вишневская считает, что бурдонное пение родственных абхамам черкесов, а также карачаевцев сформировалось «*в эпоху позднего средневековья XVI–XVII веков*», и что его «*можно сравнить с западноевропейским храмовым пением XI–XII веков, в период зарождения многоголосия в органуме*» [4, с. 181].

Бинарный склад абхазской певческой традиции имеет своё обоснование.

Бинарность жизни: небо — земля, день — ночь, горы — равнины или — ближе к абхазской действительности: горы — море и т. д. Та природная среда, которая не могла не отразиться на сознании тесно связанных и природозависимых людей, безусловно, формировала и среду культурную — как творческий отклик, как диалог с внешним миром. Абсолютно прав выдающийся историк современности Л. Гумилёв: «*Человек не только приспосабливается к ландшафту, но и приспосабливает ландшафт к своим потребностям*» [5, с. 183].

Таким образом, двухголосие у абхазов не просто довольствование двумя голосами, а вполне осознанная формула взаимоотношения двух стихий — небесной и земной, божественной и человеческой, где желание установления мира и гармонии между ними привело к двухголосию, где второй пласт — человеческий, находится в полном подчинении к верхнему сольному — божественному. Музыкально-структурный и образно-тематический материал абхазского фольклора, основывающийся на фундаменте двухголосия, является ярким свидетельством владения народом *Сакральными Знаниями Мироздания*. Как гениально народ пользовался этими Знаниями, порой используя их совершенно неожиданным образом! В «Песне бури», например, для укрощения разбушевавшейся стихии человек обращается к абсолютной её противоположности — молитвенному покою, тем самым способствуя возвращению Природы в мир гармонии. *«Прозорливость горцев, “положивших” симметрию в основание всех форм творчества, обусловлена глубочайшей природной интуицией, ощущением себя микрочастицей, повторяющей законы микромира»*, — считает Л. А. Вишневецкая [4, с. 180].

Отсюда два субъекта — Бог и Человек, два голоса в песнях — соло и хор, где вторая составляющая всегда играет роль «послушника», но не пассивного и безответного, а действенного соучастника диалога, умеющего слушать и слышать. Как тут не вспомнить традиционные взаимоотношения глаголящего старца и чутко внимающего молодца. В музыкальном выражении эта этическая установка абхазов представляет собой сольно-ансамблевое, контрастно-регистровое пение, диафонию соло и бурдонного баса, близкую к респонсорному пению, столь традиционному для христианского храмового пения и более архаичной древнееврейской псалмодии.

«Разделение песенного пространства на два пласта-полюса (Верх–Низ) символизирует горную Вертикаль, “явственно” представляющую в бурдонном пении и ассоциативно — в антифонном или стреттном чередовании Верх–Низ. Звуковой идеал горного ландшафта сконцентрирован в акустических свойствах натурально-обертонного ряда» [там же].

Трёхголосие в абхазских народных песнях столь же естественное явление, как и двухголосие. Надо полагать, что двухголосие связано с традицией сольного музицирования — пения и одновременной игры на *ачарпыне* (флейте), а трёхголосие — с сольным

пением под аккомпанемент двухструнного инструмента — *апхьарца*. Таким образом, трёхголосие в абхазских народных песнях представляет собой совершенно закономерное явление, и мы не находим никаких оснований говорить здесь ни о хронологически более позднем приобретении, ни, тем более, о заимствовании данной традиции извне, что предполагает, например, В. В. Ахобадзе [2, с. 11].

Судя по этнографическим источникам, традиции абхазского сольного инструментального и инструментально-вокального музицирования сложились в глубокой древности, когда были изобретены ачарпан и апхьарца [Примеч. 1].

Достаточно проанализировать структуру музыкального изложения песен для голоса с этими солирующими инструментами, чтобы не осталось никакого сомнения в наших выводах.

Хоровое трёхголосие формируется из вокальной партии и двух контрапунктирующих линий апхьарцы. При переизложении верхний инструментальный голос поручается солисту, второй голос инструмента — укрупнённый в своей длительности бурдон — переходит в верхнюю партию хора, линия же голоса, перемещённая на октаву вниз, образует вторую хоровую партию. Так (с использованием подвижного контрапункта) возникает сольно-хоровое трёхголосие, генетически родственное традиционному абхазскому двухголосию, и оно никоим образом не нарушает бинарного мировосприятия абхазов, о котором шла речь выше.

Феномен сольно-хорового исполнения в мужской певческой традиции абхазов стоит на прочном основании традиционного общественного и семейного уклада жизни, этических стандартов, морально-нравственных установок.

Вовсёмпрослеживается чётко очерченная вертикаль: солист — отец в семье, глава народа, оратор; хор и слушатели — члены семьи, народ. Распределение и разграничение функций настолько рельефны, что приобретают черты канонических установок.

Личность, возвышающаяся над обществом, получает право на управление народом, ей внимают. Так и солист в абхазских народных песнях свободен в проявлении своего голоса и богатого импровизаторского искусства. Он уверен, что хор внимательно слушает и поддерживает его, и в любой момент готов эмоционально откликнуться на его чувства.

В хоровой партии абхазской народной песни исполнители полностью сконцентрированы на солисте. При необходимости чутко меняют гармонию, а когда солист заканчивает фразу и делает вдох, хор мгновенно заметно активизируется.

Очевидна органическая связь сольно-хорового пения абхазов с ораторским искусством, зародившимся у абхазов ещё в древности, когда они выясняли недоразумения, решали судьбоносные вопросы на народных сходах или собраниях. Эта традиция жива и сегодня. У абхазов и других горских народов Кавказа речь говорящего издревле имеет почти культовое значение: недопустимо переговариваться, перебивать оратора. Влияние риторики на музыку бесспорно, хотя оно мало изучено. Б. В. Асафьев по этому поводу писал: *«До сих пор очень мало, даже почти совсем не учитывалось воздействие на формы музыкальной речи и конструкцию музыкальных произведений методов, приёмов, навыков и вообще динамики и конструкции **ораторской речи**, а между тем, риторика не могла не быть чрезвычайно влиятельным по отношению к музыке как выразительному языку фактором. В особенности, если принять во внимание агитационное значение (хотя бы культовой)»* [1, с. 31].

Сольно-хоровое пение абхазов, по своей сути, напоминает торжественную речь оратора, в кульминационные моменты поддержанную одобрительными возгласами присутствующих. Это особенно характерно для героических песен, в которых солисту, как и оратору, отводится главенствующая роль, а хор сопровождает его «почтительно» тихим пением, иногда сливаясь с ним в окончаниях музыкальных фраз — как бы в знак одобрения. Солиста в героической песне и оратора роднит торжественная интонация, призванная оказать сильное эмоциональное воздействие на слушателя, при том, что средства, с помощью которых это достигается, различны: у оратора — слово, у солиста — музыка.

Функциональная дифференциация сольной и хоровой партий абхазских народных песен имеет специальное терминологическое различие: сольная — «*ахкы*» (буквально, «держущая главу», «определяющая»), хоровая — «*аргызра*» (буквально, «стон», или «стонать», в данном случае означает «подпевание», «поддержка»). Для обозначения партии солиста часто пользуются и другим термином — «*ахана*» (буквально, «головной /главный/, тонкий»).

Конкретизация сольной партии названием «ахапа» в сравнении с нейтральным словом «соло» может показаться излишней, если не знать, что это является точным указанием на то, что солистом в абхазских песнях является именно обладатель высокого голоса — тенор. Редко встречаются баритоновые соло, а басовых и вовсе нет. Данное явление, конечно, не является признаком богатства песнетворчества абхазов, однако, возможно, это связано с природно-климатическими реалиями, в которых низкие басовые голоса (столь характерные, скажем, для России) для Абхазии — явление чрезвычайно редкое.

Партия солиста (тенора) может исполняться как одним, так и несколькими певцами поочерёдно. Солист открывает песню, хор его «поддерживает». Нередко сольную партию «перехватывает» другой певец, причём место «перехвата» одного солиста другим заранее не планируется. Каждый солист, «перехватив инициативу» у предыдущего, не продолжает эмоциональный тонус своего предшественника, а, напротив, старается внести в пение новую живую эмоцию, подчёркиванием ключевых слов или звуков, яркого окраса своего голоса, и так далее. Таким образом, во время пения одной песни может происходить своеобразное состязание, никогда, однако, не выходящее из смыслообразующих образно-эмоциональных рамок песни [Примеч. 2].

Напев, который ведёт солист (или солисты) отличается импровизационностью, широтой мелодической линии, метрической свободой изложения, тогда как хоровой бурдон абсолютно зависим от сольной партии.

Интересно, что если количество сменяющих друг друга солирующих партий заранее лимитировано, то хоровая поддержка может составлять от нескольких человек до нескольких сотен и даже тысяч (на свадебных застольях). В подобных массовых исполнениях за счёт гетерофонного сплетения голосов создаётся потрясающий эффект «расцвечивания» песни. Часто к партии солиста примыкают терцовые вторы других солистов (одного или нескольких), приводящие к временному интервальному «расслоению» мелодии, вслед за которым песня вновь приходит к своим «берегам».

По представлениям абхазов, не каждый может быть «ахкы зхуо» — солистом, но все должны участвовать в «аргызра» — подпевании. Высокий смысл этого действия не просто в поддержке солиста, а в духовной конгрегации народа.

Часто во время застолья одна песня незаметно сменяет другую, нередко песня переходит в танец, где пение сопровождается хлопками, иногда одновременно с *акъапкъап* (трещотка), *адаул* (барабан) или ударами об стол подручных инструментов — стакана, тарелки, бутылки. Если есть гармонь или аккордеон, то они могут вступать в ансамбле с ударными инструментами. Тогда пение, обычно, прекращается, и возобновляется в конце долгого танца. Таким образом, застольное музыкальное творчество абхазов приобретает, по сути, форму своеобразной песенно-танцевальной сюиты.

Музицирование абхазов прежде всего означает *мужское* хоровое пение. Это как бы основная этнографическая установка, которая изредка допускает введение женских голосов, дублирующих мужские на октаву выше. Однако в наши дни во время застолий часто можно наблюдать, как голосистое женское *mezzo* «перехватывает» у солиста-тенора основную мелодию. Подобную «инициативу» женщин ранее, скажем, в XIX веке трудно было бы представить. Однако, возможно и такое имело место: ведь известны случаи лидерства «слабого пола» даже в военной сфере, когда во главе боевых мужских отрядов стояли женщины. Почему нельзя допустить, что они солировали в героической песне в моменты затишья, между боями?!

Несмотря на то, что в большинстве своём абхазские народные песни предназначены для мужского хора, многие из них не теряют основные качества в исполнении смешанным составом, порой даже женским или детским хором. Например, «Песня ранения», «Озбакъ», «Гудиса», «Отхарская трудовая». Однако есть песни, исполнение которых смешанным или женским хором не логично, например *охотничьи* песни.

Характерной чертой абхазских народных песен является лимитированность вербального текста, пение со словами-рефренами. В интерпретации мало- и бессловесных народных песен неоценимую роль играют автономно существующие истории песен, порою развёрнутые до рассказа. Слова-рефрены «рада», «сиуарада», «уа-сарада», «уаридара» и др. хотя и не имеют конкретного семантического наполнения, но полностью отображают эмоциональную и духовную составляющие фольклорного источника.

Дикция в абхазских народных песнях должна быть чёткой, но не утрированной, включая песни, где только слова-рефрены.

Абхазские песни отличаются ритмическим, гармоническим, тематическим и интонационным богатством. Темпы песен в основном неторопливые. Отличительной исполнительской особенностью героических песен является стремление к интенсивному, непрерывному пению, которое достигается посредством цепного дыхания в хоровых партиях.

Абхазские песни в основном исполняются без заметной вибрации. «Строгость» звучания — ключевое слово. Вокальное звукообразование и характер импровизации в сольном голосе определяются жёсткой национальной традицией. Небольшое вибрато, хотя и очень незначительное, допустимо в сольных партиях героических и трудовых песен. Но в целом вибрато как художественный приём пения, встречающийся в фольклоре итальянцев, испанцев, корейцев и других народов, для певческой традиции абхазов не характерен.

Своеобразная «строгость» или «сдержанность» пения является естественным результатом глубинных форм мировосприятия, отражающихся в «неторопливости» языка, просветлённом оптимизме фольклора в целом. Абхазский учёный-этнограф В. Кукба считает, что и *«абхазским сказкам абсолютно чужд пессимизм. Герои, какие бы ужасы они не переносили, в каких бы то ни было тяжёлых условиях они не находились, какие бы непосильные задачи им не приходилось выполнять — не знают упадка духа, подавленного настроения»* [6, с. 118].

То же самое можно сказать о песнях. Даже самые грустные песни, связанные с потерей родных и близких, полны светлой печали и «мудрого» отношения к горю. Исключение, пожалуй, составляет только «Ауоу» (жанр причитания), но и там отсутствует безысходность.

Ярким примером «строгости» и «сдержанности» является «Песня Бури» — образец народной песни высочайшей по духу и простейшей по изложению. Это песня-молитва. Создаётся ощущение, будто мольба к Богу идёт изнутри нас. Удивительная, предельно простая мелодия, действительно, призвана укротить бурю. Начиная напев с верхнего звука — вершины-источника, солист сразу «соединяется» с Творцом, находя Его то ли в глубине своего сердца, то ли в высях бездонного неба. Это интимное музыкальное повествование солиста о страданиях и бедах человека,

причинённых ему бурей. В этой песне нет ни одного конкретного слова, но это никак не отражается на её восприятии — страдания подчёркиваются нисходящими терцовыми «вздохами» в окончаниях фраз волнообразной мелодии солиста. Мужское хоровое «бурдонное» сопровождение, с одной стороны, поддерживает солиста, а с другой — передаёт ощущение бескрайнего небесного пространства. Эта миниатюрная песня свидетельствует о многом, а главное — о мировоззрении народа, его философском отношении к миру, о спокойствии, исходящем от мудрости, и о вере не только в великую мощь Бога, но и в свои скромные силы. Всё это в комплексе даёт возможность, не простираясь ниц перед Творцом, но спокойно «беседуя» с Ним, преодолевать любые жизненные невзгоды.

Примечания

1 Ачарпан (духовой инструмент), согласно мифу, придумал Кетуан — пастух из рода эпических героев нарттов, а подсказал ему голос, услышанный во сне. Апхьарца (струнный инструмент), так же, согласно мифу, родилась по «подсказке» некой сверхъестественной силы.

2 Иногда современные исполнители, подражая оперным певцам, которых они могут слышать по радио и телевидению, допускают излишнюю демонстрацию своего голоса, что приводит к выпадению из характерного для абхазов национального исполнительского стиля.

Список литературы и источников

1. Асафьев, Б. В. Музыкальная форма как процесс [Текст] / Б. В. Асафьев. — Л.: Музыка, 1971. — 376 с.
2. Ахобадзе, В. В. Абхазские песни [Текст] / сост. В. В. Ахобадзе, И. Е. Коргуа. — М., 1957. — 348 с.
3. Ачба, А. Полевые материалы. Рассказы Гриши (88 лет) и Алмасхана Айба (83 года), жителей села Отхара [Звукозапись]. — 1985. — Аудиокассета (на абхазском языке).
4. Вишневская, Л. А. Акустический элемент бурдонно-певческой модели черкесов и карачаевцев [Текст] / Л. А. Вишневская // Проблемы музыкальной науки, 2007, 1(1). — С. 179–182.
5. Гумилёв, Л. Н. Этногенез и биосфера земли [Текст] / Л. Н. Гумилёв. — М., 2005. — 556 с.
6. Кукба, В. И. Избранные труды [Текст] / В. И. Кукба. — Сухум, 2007. — 320 с.