

ДУХОУ́НАЯ МУЗЫКА Ё СЛАВЯНСКАЯ КУЛЬТУРЫ

В.И.Широкова, доцент
Белорусского университета культуры

КОЛОКОЛЬНОСТЬ КАК СПОСОБ МУЗЫКАЛЬНОЙ ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТИ В СОВРЕМЕННОЙ НАРОДНО-ИНСТРУМЕНТАЛЬНОЙ МУЗЫКЕ

Колокола всегда играли большую роль в жизни славянских народов. На Руси они появились вскоре после принятия христианства и были завезены в северные районы с Запада, а в Киев – из Византии. Однако европейский способ звона, так называемый оцепный, когда раскачивался сам колокол, ударяясь по свободно висевшему языку, не пришелся по вкусу русским звонарям, поскольку: 1) он давал лягзающие, а не четко-ритмичные удары; 2) не позволял использовать колокола большого размера и веса; 3) кроме того, возникала опасность при раскачивании большого колокола расшатать саму колокольную. Поэтому был изобретен новый способ звона – язычковый (раскачивающийся язык ударяет в неподвижный колокол), которым пользуются и поныне.

Русский способ звона лег в основу колоколотейного дела в XVI – XVII вв. Отливались колокола в сотни и тысячи пудов весом (250 – 12 000 пудов), строились огромные звонницы с великолепным подбором колоколов, отличительной особенностью которых являлось неповторимое колокольное многоголосие. Русский академик Ф.Шипунов отмечал, что в начале XX века “1246 монастырей, 80 000 церквей создавали уникальный колокольный звон, симфонию нашей звукофферы. То было поистине космическим явлением, и не было страны, по красоте равной нашей России” [1].

Искусство русского колокольного звона передавалось от поколения к поколению. Оно достигло такого высокого уровня, что теперь не имеет аналогов ни в одной стране мира. Музыкальным эпосом народа называл колокольные звоны Юрий Пухначев [2]. До нашего времени сохранились некоторые записи колокольных звонов (например, сделанные в XIX в. записи звонницы Ростовского Кремля).

Многие русские композиторы XIX – начала XX в. вводили в состав оркестра (правда, первоначально эпизодически) колокола и колокольчики в качестве музыкальных инструментов. Однако более частой была имитация звучания колоколов и колокольных звонов средствами музыкального языка (Глинка, Мусоргский, Бородин, Римский-Корсаков, Чайковский, Глазунов, Рахманинов и др.).

“Искусство Скрябина – новый и своеобразный этап развития в музыке русской колокольности, вырастающей из русской духовной традиции”, – пишет А.Ярешко [3]. Колокольность в творчестве Скрябина выступает как средство образной выразительности, фактурное изложение сочинения, имитация обертоновых колебаний “звукового комплекса колокольного удара с причудливой игрой ладогармонических красок”, а также как одно из формообразующих средств. Стиль искусства колокольных звонов “становится основой системы позднего творчества Скрябина” [4].

В 20 – 30-х годах XX в. начались гонения на колокольное искусство, шедшие в русле антирелигиозной кампании. Колокола снимались с церквей, некоторые продавались за границу, те же, которых нельзя было снять, умолкали надолго. Попытки некоторой части интеллигенции создать светские концертные звонницы (например, звонница К.Сараджева) не спасли положения. С 1930 г. колокольный звон был запрещен, преемственность в передаче искусства колокольных звонов была прервана.

По всей видимости, эти запреты оказали влияние на деятельность многих ученых. Так, в “Атласе музыкальных инструментов народов СССР” (Г.Благодатов, К.Вертков, Э.Язовицкая), содержащем свыше 850 описаний инструментов, нет упоминания о колоколах и колокольчиках даже как о явлении музыкальной культуры. Имеется лишь краткое описание била.

Однако колокольное искусство продолжало жить в памяти народной, в сказках, преданиях, поговорках, песнях (“Чтой-то звон”, “Вечерний звон”), произведениях изобразительного и профессионального музыкального искусства. Колокол и колокольчики появились в составе ударной группы оркестров народных инструментов.

Колокольность как способ художественной выразительности в музыке для оркестра русских народных инструментов (ОРНИ) сформировалась в 60 – 70-е годы в творчестве композиторов (Ю.Зарицкий, Г.Фрид, В.Кикта, Р.Бойко), которых привлекли в народном оркестре природная звонкость и яркость струнных инструментов высокого регистра, гулкость басов и контрабасов, богатая обертоновой звучностью щипковых и клавишных гуселей, большая штриховая и динамическая гибкость инструментов баянной группы, обладающей к тому же специфическим металлическим призвуком. Возможность ОРНИ в передаче колокольного звона еще более расширилась при наложении звучности инструментов разных групп.

Рассмотрим 4-ю часть “Суздаль” союты Ю.Зарицкого “Ивановские ситцы”. После короткой дорожной зарисовки 3-й части, “До Суздаля рукой подать”, перед глазами путешественников

открывается панорама древнерусского города с его многочисленными храмами, куполами церквей, шпилями колоколен. На фортисимо звучат мощные аккордовые комплексы в размере 6/4 – тутти всего оркестра. Первый из них – многооктавный унисон всех инструментов на основе низкого колокола С. Он солирует, изменяясь ритмически в партии литавров. Басы и контрабасы выделяют то один, то другой обертон главного колокола по звукам ля-бемоль мажорного трезвучия, составляющего его гармоническую основу. Нисходящее движение по полутонам в средних голосах фиксирует появление частичных тонов, образующих диссонансы и создающих скрытое мелодическое движение. В инструментовке это решено таким образом: на звонкое тремоло струнной группы в высоком регистре, поддержанном баянами, флейтой и гобоем, накладываются акцентированные аккорды (пиццикато) гуслей шипковых и клавишных, создавая эффект удара всех колоколов разом и их дальнейшего затухания. Девять мощных ударов “во вся” резко прерываются. Размер 4/4. На пиано, словно издадека, слышна другая звонница: средние колокола аккордового склада (у баянов, дублированные флейтой и гобоем) и на слабую долю одинокий колокол соль-диез (пиццикато гуслей шипковых и клавишных в малой октаве). В конце фразы вступают настоящие колокола до-диез и фа-диез, входящие в группу ударных инструментов оркестра.

После этого вступительного раздела звучит собственно основная часть. Тема (монодия) проводится у альтовых домр в характере сурового былинного сказа. Тембр альтовых домр как нельзя лучше подходит для передачи человеческого голоса. Но следует отметить и другую особенность темы: она строится на нескольких нотах, находящихся в секундово-терцовом соотношении, и вся попевка не охватывает диапазона более квинты. Но ее ритмические и интонационные видоизменения создают эффект пересказа одной темы. Элементы колокольности сохраняются и в аккордовых репликах сопровождения: аккорд с его тяготением на тон или полутон имитирует сползание обертонов у колоколов в момент после удара.

Второе проведение темы на октаву выше в партии малых домр сопровождается новыми ритмическими и интонационными преобразованиями темы былины, в это время в басовом голосе балалайки бас и контрабас имитируют размеренный диалог двух колоколов: до – соль, до – фа (кварто-квинтовые ходы).

За счет модуляции (тема проводится четвертой выше) происходит усиление динамики и тревожности темы пересказа. Высокие ми-бемоль в мелосе повышают эмоциональность мелодии... вдруг колокол С снижается на тон си-бемоль... тревожность нарастает...

глиссандо гуслей – все это разрешается в бьющий тревогу набат. Вновь 6/4. На этот раз мечутся средние колокола, пытающиеся вырваться наверх, но там предел, остинатно высочайше звучащий звук фа-диез, в то же время по полутонам надвигаются им навстречу подчеркнутые акцентом звуки контрапункта. Беспокойны, взволнованы происходящим более других басовые колокола. Глиссандо гуслей движением сверху вниз по хроматизму обогащает своей обертономикой этот набат, усиливая эффект “потревоженной звонницы”. Набат резко обрывается, и весело, с возвещением радости, вступают “колокольные перезвоны”, устанавливая нормальный пульс, размер 4/4. Хаос уступает перед мирными тишиной и размеренностью. В оркестровке это представлено следующим образом.

Два перемежающихся четырехзвучных кластера (ces, des, es, f и b, c, d, e) с чередующимися по слабым долям басовыми колоколами Соль и До создают радостный фон, на котором вновь звучит тема былинны у флейты и гобоя. Затем ее подхватывает мощный трехконтравный унисон басовых инструментов. Наложенный на нее контрапунктовый голос композитор излагает с использованием некоторых принципов и особенностей колокольности. Так, постепенное восхождение тридцать вторыми длительностями имитирует взлет от среднего регистра по всему диапазону на вершину, где заливаются веселые трели на фоне высоко и призывно звучащих аккордов баянов. Образуются три волны восходящего к вершине ликования, каждый раз ко все более высоким звукам. В это время былинная тема короткими вползающими попевками по тонам и полутонам также поднимается неустанно вверх, стараясь достигнуть той же высоты, на которой ликуют уже верхние голоса. Эффект этого сближения – встречное глиссандо гуслей сверху вниз на фортиссимо. В момент их встречи внезапно весь оркестр паузирует. Он молчит... потому что внемлет настоящим, истинным колоколам, введенным в оркестр.

Праздничное ликование колоколов усиливается мощным ударом на третью долю там-гама (с наложенными на него аккордовыми комплексами гуслей шипковых и клавишных в низком регистре), заменяющего здесь, в оркестре, самый низкий колокол, настолько низкий, что трудно определить его звуковысоту (такой низкий колокол использовался в народе только в особых случаях, сообщая о чем-то глобально важном). И тогда, потрясенные услышаннойостью, вступают в едином многоэтажном унисоне все инструменты оркестра, исполняющие основную тему былинны. Тема проводится полностью, последний ее мотив несколько раз повторяется, как бы закрепляя и утверждая сказанное, и брошенная на сфорцандо многоярусная гроздь всех колоколов долго-долго тает в воздухе, угасая

только в тембре баянов (видимо, по той причине, что только баяны обладают ярко выраженным призвуком металла).

Последний, заключительный раздел изложен как многоголосное хоровое пение в домровой группе (аккордовое хоральное изложение). Ведущее положение сохранено за басовыми колоколами по сильным долям, в то время как хоральная мелодия дается по слабым долям или секвенционно. В последний раз былинная тема проводится у альтовых и басовых домр на фоне тихо и гулко погромыхивающих литавров, имитирующих гул большого колокола. Тает последний аккорд струнной группы оркестра. И живой, настоящий колокол напоминает о себе воспроизведением все той же трихордовой попевок, на которой построена былинная тема в начале произведения, словно говорит: “Вы спите, но я не сплю, у меня работа такая, быть на страже!”

Таков Суздаль, увиденный композитором и переданный красками ОРНИ. При переложении этой партитуры на цимбальный оркестр эффект колокольности значительно возрастает, поскольку самопедализирующаяся звуковая ткань цимбал расширяет возможности в передаче колокольного звона. Таким образом, колокольность – это, на наш взгляд, комплекс средств выразительности, состоящий, с одной стороны, из средств, почерпнутых в природе колоколов, с другой – в природе музыкальных инструментов, составляющих тот или иной оркестр. Задача композиторов – найти адекватные образу тембральные, регистровые, штриховые, гармонические, динамические средства. Все это усиливается введением в оркестр инструментов, близких звонам: колокольчиков, треугольника, тарелок, там-тама, колоколов. Более яркому воплощению способствует и знание жанров колокольного звона.

Интересные примеры колокольности находим в сочинениях Вл. Золотарева “Ферапонтов монастырь: Размышление у фресок Дионисия”, Гр. Фрида “Звоны”, В. Кикта “Русь богатырская”, Р.Бойко “Звоны: Из времен Петра I” и др.

К обработке народной песни “Вечерний звон” обращались многие авторы – А.Мосолов, В.Федосеев, В.Гаврилов и другие. Для передачи ее образного содержания средств только инструментальной музыки оказалось недостаточно. В обработке В.Федосеева исполнение темы дублировано пением закрытым ртом, а в кульминации – в полный голос. В обработке В.Гаврилова, кроме того, имитация колокольных звонов средствами ОРНИ дополнена введением специально для этого изготовленной колокольной установки – набора колоколов. Исполнение ее в Америке Государственным академическим русским народным оркестром им. Н.Осипова имело оше-

ломляющий успех. Колокольный звон в музыке воспринимался как олицетворение России.

В сознании народа колокол всегда являлся символом отечества, соборности, святости Руси, что побуждало композиторов использовать колокольность в качестве способа музыкальной выразительности.

-
1. Шипунов Ф.Я. Для полноценной жизни народа нужны принципы. – Монреаль, 1989. – С. 7.
 2. Колокола. История и современность. – М., 1985. – С. 6.
 3. Ярешко А.С. Творчество А.Н.Скрябина и русские колокольные звоны // Колокола: История и современность. – М., 1993. – С. 45.
 4. Там же. – С. 47.

А.Д.Коротеев, доцент
Белорусского университета культуры

БЫТОВАНИЕ АМБУШЮРНЫХ ДУХОВЫХ МУЗЫКАЛЬНЫХ ИНСТРУМЕНТОВ В БЕЛАРУСИ

(по материалам археологических изысканий, архивных исследований и анализа печатных изданий в контексте славянской органологии)

На нынешней Кирилло-Методиевской конференции, посвященной Дню славянской письменности и культуры, представляется правомерным рассмотреть такую проблему, как развитие музыкального инструментария Беларуси. Сбор информации и сама специфика обозначенного направления исследования предполагают обработку данных об археологических находках ученых, анализ летописей, архивных материалов, печатных изданий и других документов, и поэтому значение деятельности славянских просветителей – братьев Кирилла и Мефодия – в настоящее время трудно переоценить. Учитывая многогранность и широкие хронологические рамки процесса эволюции духового музыкального инструментария Беларуси, остановимся на вопросе бытования представителей группы амбушюрных инструментов.

Несмотря на богатую историю развития духового искусства Беларуси, ее изучение началось сравнительно недавно. Поэтому любые сведения о бытовании духового инструментария, тенденциях исполнительского процесса духового искусства должны быть тщательно изучены. В 1920 – 1930-х годах появляются работы польского этнографа К.Мошиньского [20, 21],