

Нуриева Ирина Муртазовна

**УДМУРТСКАЯ ТРАДИЦИОННАЯ ПЕСНЯ В ТВОРЧЕСТВЕ КОМПОЗИТОРОВ УДМУРТИИ:
ВЗГЛЯД ФОЛЬКЛОРИСТА**

В статье, посвященной анализу произведений современных композиторов Удмуртии, рассматриваются два концептуальных подхода к удмуртской обрядовой песне: с точки зрения этномузыковеда и профессионального композитора.

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/3/2012/2-1/35.html

Источник

**Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и
искусствоведение. Вопросы теории и практики**

Тамбов: Грамота, 2012. № 2 (16): в 2-х ч. Ч. I. С. 148-150. ISSN 1997-292X.

Адрес журнала: www.gramota.net/editions/3.html

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/3/2012/2-1/

© Издательство "Грамота"

Информацию о том, как опубликовать статью в журнале, можно получить на Интернет сайте издательства: www.gramota.net
Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: voprosy_hist@gramota.net

УДК 7

В статье, посвященной анализу произведений современных композиторов Удмуртии, рассматриваются два концептуальных подхода к удмуртской обрядовой песне: с точки зрения этномузыковеда и профессионального композитора.

Ключевые слова и фразы: удмуртская обрядовая песня; композиторы Удмуртии; культурный слой; напев-символ.

Ирина Муртазовна Нуриева, кандидат искусствоведения

Отдел филологических исследований

Удмуртский институт истории, языка и литературы

Уральское отделение Российской академии наук

nurieva@ni.udm.ru

УДМУРТСКАЯ ТРАДИЦИОННАЯ ПЕСНЯ В ТВОРЧЕСТВЕ КОМПОЗИТОРОВ УДМУРТИИ: ВЗГЛЯД ФОЛЬКЛОРИСТА[©]

Настоящая статья представляет собой наброски к портрету современной профессиональной музыки в Удмуртии. Наша цель – более чем скромная: попытаться проанализировать слуховые впечатления отдельных произведений современных композиторов Удмуртии, в которых процитирована удмуртская обрядовая песня.

Прежде чем перейти непосредственно к анализу музыки, хотелось бы в очень краткой форме изложить видение, точнее слышание традиционной удмуртской песни фольклористом. Восприятие музыки, как известно, зависит не только от музыкального воспитания, общего культурного уровня – это и умение войти в другое мировосприятие, почувствовать стиль художника. В случае с традиционной музыкой ко всему прочему добавляется умение ощутить другой тип художественной культуры, другой тип мышления. Еще большая сложность возникает при восприятии инонационального материала. Например, подавляющее большинство отечественных (по преимуществу – русских) и зарубежных собирателей конца XIX – начала XX в. «слышали» удмуртскую песню примерно в одном эмоциональном ключе. Своими впечатлениями от услышанной удмуртской песни поделился немецкий этнолог М. Бух: «Мелодии вотяцких песен европейскому слушателю кажутся чрезвычайно однообразными, поскольку и мне вначале показалось, что все песни имеют одну и ту же мелодию. Летом можно часто слышать звучание этих песен, проезжая через деревню вотяков, из тихого кеноса или куалы, и всегда это делается меланхолически жалобным голосом» [12, S. 89]. «Мелодия удмуртской народной песни протяжная, грустная, словно публику песнею хотят заставить заплакать», – писал венгерский ученый Б. Мункачи [Цит. по: 8, с. 45]. Удмуртская традиционная музыка всегда проигрывала, если собиратель пытался услышать ее с позиции русской культуры: «Выражение... напевов грустное, нет того разгула, той живой веселости, что слышатся в русских некоторых песнях. Да и грусть-то вотяцких песен не похожа на русскую: это какая-то тихая, мирная грусть угнетенного человека, почти примирившегося со своим положением; нет ни одного звука, выражающего тоску отчаянную и задевающего за сердце» [5, с. 174]. «Отличительный характер вотяцких песен меланхолический, заунывный; в них как бы слышится плач или скорбь, только не та скорбь могучей и сильной природы, разбитой горем и житейскими неудачами, которая так поражает нас в русских песнях, – это тихая скорбь души, подавленной, изнемогшей под тяжелым гнетом жизни и не знающей выхода» [7, с. 33]. В некоторых описаниях авторы откровенно выказывают неприязненное отношение: «...в праздничные дни... под нестройные звуки гуслей и всенародной гармонии, при утомительно однообразном напеве... вотяки толкуются на одном месте, как бы утрамбовывая землю, без всякого выражения, без жизни и сочувствия к удовольствию» [4, с. 67].

«Монотонные, заунывные, меланхоличные, однообразные» – вот неполный перечень характеристик удмуртской песни, данных иноэтническими слушателями, воспитанными на ином музыкальном материале. Следует уточнить, что речь идет о наиболее древнем – обрядовом музыкальном пласте удмуртского песенного фольклора, который по своим стилевым характеристикам (узкий объем напевов, часто имеющих в основе всего три звука в объеме терции, нисходящее движение, постоянное возвращение к нижней опоре и ее многократное утверждение) перекликается с руническими песнями прибалтийских финнов, плачами и свадебными песнями мордвы и т.д.

Как показали результаты анкетирования, проведенного нами среди городского (русского и удмуртского) населения, это мнение до сих пор достаточно устойчиво. Причины такого «слышания» удмуртской обрядовой музыки легко объяснимы с точки зрения психологии музыкального восприятия: «...то, что интонационно реально вследствие осязаемости родного эмоционального тонуса для одного народа, то для другого, из-за неосознанности чужого эмоционального тонуса, будет казаться не только непонятным, но и раздражающим слух...» [2, с. 165]. Для самих носителей традиции местные версии обрядовой музыки «монотонными», естественно, не кажутся. Напротив, мы располагаем диаметрально противоположными высказываниями о конкретном напеве шошминских (балтасинских) удмуртов *зоут*, о котором, например, С. Багин отзывался как о «заунывном»: «Вот два-три вотяка... затаили заунывную национальную песню» [3, с. 73]. Для балтасинцев же – это своего рода гимн песенной традиции.

В последние годы этномузыковеды все больше обращают внимание на роль тембра интонируемых песен, подчеркивая особый статус фольклора как «звуковой культуры» [1]. Фольклористы-полевики отмечают, что истинное звучание обрядового напева можно услышать только в контексте традиции, в идеале – в самом обряде. Именно тогда раскрывается сущность обрядового интонирования. Но даже этот метод включенного наблюдения не всегда раскрывает его глубокий смысл. По мнению американского ученого Эдварда Холла, «культура существует на двух уровнях: есть явная культура, которая доступна наблюдению и описанию, и скрытая, невидимая культура, постижение которой создает трудности даже для опытного наблюдателя» [Цит. по: 6, с. 21]. Очевидно, что проблема слушания/слышания музыки относится именно ко второму, скрытому, уровню культуры.

Вникание в сущность музыкального интонирования должно, на наш взгляд, сопровождаться, помимо всего прочего, изучением семиотического статуса обрядовой музыки. Музыкально интонируемый язык обряда – это особый вид закодированной для непосвященных информации. Этот язык не предназначен для повседневного употребления; это сакральный, во многом сокрытый язык. «Алфавит» и «словарь» этого языка знают только участники традиционной общины определенного локуса, поэтому акт общения может состояться исключительно внутри общины: «Музыка, включенная в религиозный или социальный ритуал, активизирует обширный общий опыт участников, охватывает их единой эмоцией. В этом массовом переживании личность растворяется, личный опыт отступает на задний план, конкретные свойства музыки, как правило, не привлекают особого внимания. Важно, чтобы монолитный звуковой символ был узнан... Такой комплексный музыкальный символ разворачивается во времени, но воспринимается вне времени – как одномоментный *Gestalt*, «пусковой сигнал», звуковая эмблема» [Там же, с. 172]. Песня в обряде – это ее звуковой код, обобщенный символ, мнемоническое средство, которое позволяет выстраивать ритуал. Поэтому независимо от того, является напев строго приуроченным или полифункциональным, исполняющимся в различных ситуациях, он для исполнителей ритуала всегда узнаваем, наполнен конкретным смыслом и содержанием, соответствующим высокой обстановке обрядовой церемонии. В силу своей обобщенности обрядовый напев, если учитывать исключительно его мелодическую (невербальную) сторону, не обладает ярко выраженной эмоциональной окраской: человеку, погруженному в традиционную культуру, трудно представить себе деление обрядовых песен на «грустные» и «веселые», минорные и мажорные. Тон (в буквальном и переносном смысле) задает сам обряд.

Совершенно понятно, что современные слушатели, как правило, принадлежащие к другому культурному, а часто и этническому слою, воспринимают исключительно внешнюю, поверхностную сторону обрядового звучания песен. Потому обращение композиторов к раннему слою удмуртской обрядовой музыки сопряжено с определенными трудностями. Как работать с подобными напевами-символами, которые в интонационном, гармоническом, часто и в ритмическом отношении не являются столь выразительными, как, например, песни более позднего стиля?

Каждый из композиторов Удмуртии решает эту проблему в соответствии со своим слышанием удмуртской музыки, причем успешно (осознанно или неосознанно) преодолевая одностороннее ее восприятие. При анализе музыки мы ограничили себя только теми произведениями, в которых в том или ином объеме процитирована удмуртская обрядовая музыка: это первая часть кантаты «Удмуртские любовные игры, или весенний обряд плодородия» Е. Копысовой, части из цикла «Сельские песни» и сюиты для симфонического оркестра «Песни чистых родников» Ю. Толкача и «Языческая сюита» Н. Шебалина.

В первом из названных произведений процитирована бесермянская календарная песня весеннего цикла «Аргар», опубликованная в сборнике И. К. Травиной [10, с. 53]. В контексте обряда она исполняется перед выходом в поле в честь божеств и духов покровителей земли. Композитор цитирует напев абсолютно точно, в том же низком звуковом регистре и темпе (четверть = 60). Произведение представляет собой трехкратное проведение основной темы в разных партиях (альты и тенора). Чрезвычайно интересно проследить драматургию построения этой части кантаты. Первое проведение темы подготовлено небольшим вступлением. На фоне *divisi* струнных, сурдины трубы, создающих эффект плывущего воздуха, вступают альты. Темброво-гармоническая статика выдерживается вплоть до второго проведения темы, которая начинает причудливо расцветаться гармоническими красками. И в недрах появившегося многоголосия несмело зарождается новая мелодическая линия – интонационное развитие идеи. Интонационно, ритмически она близка главной теме, но это уже другая – новая песня. В процессе динамического развития эта песня словно вырывается на простор, звуча гимном природе, солнцу, людям. Мощно звучит оркестр. Строгие рамки отброшены, на какой-то краткий миг все чувства предельно обострены и обнажены... Последнее проведение темы постепенно возвращает первоначальный – сдержанный, несколько суровый – образ. В переключке мужской и женской партий на фоне остинатного ритма динамическая волна гаснет, оставляя тот же плывущий затихающий фон *divisi* струнных.

За внешней лаконичностью, лапидарностью обрядового напева композитор услышала другой ее – «незвучащий» – уровень: ликование, радость от встречи весны, начала нового жизненного цикла, земную чувственность. Е. Копысова раскрыла скрытую семантику обрядового напева как символа возрождающейся жизни природы и людей. Идя по самому, казалось бы, простому пути (многократное цитирование народной песни), композитор максимально использовала тембровые краски голосов и симфонического оркестра, создавая сонорные эффекты.

К северно-удмуртскому материалу обратился также и Ю. Толкач в сюите для симфонического оркестра «Песни чистых родников». В первой части «Проводы льда» он использовал мелодию этого обряда, опубликованную П. К. Поздеевым в сборнике «Жингырты, удмурт кырзан» [9, с. 92]. Этот праздник также является частью весеннего цикла обрядов, посвященных началу нового земледельческого года. Используя внешне непритягательную мелодию, Ю. Толкач воссоздал приподнятую атмосферу праздника. Чистый, звонкий тембр трубы задает праздничное настроение. Краткую по форме, небольшую по объему тему композитор развил до насыщенного подголосками звукового полотна, буквально «выжав» из темы все ее потенциальные возможности.

В том же логически выверенном стиле звучит цитата южно-удмуртской весенней обрядовой песни в популярном цикле «Сельские песни» в части «Гурезь но бамын» («На склоне горы»). В традиции (Бавлинский район Республики Татарстан) эта песня исполняется молодежью ранней весной на просохших вершинах холмов двумя отдаленными группами. Во вступлении этот эффект воздушного пространства задан постепенным наложением голосов. В основе мелодии лежит распространенная в удмуртском обрядовом песенном слое моторно-токатная ритмоформула из трех восьмых и двух четвертей. Следует отметить, что в разных локально-жанровых версиях эта выразительная, сразу запоминающаяся ритмоформула наполняется различными интонационно-выразительными смыслами. В акапельной обработке Ю. Толкач на первый план выдвинул саму идею ритма как ведущую и воплотил ее в форме игры-диалога. Вся миниатюра строится на различного рода обыгрываниях этой пятисложной ритмоформулы: переключки голосов, хлопки, скандирование, глиссандо.

Эта же ритмоформула легла в основу двух первых частей «Языческой сюиты» Н. Шабалина, причем основу первой части составляет та же весенняя тема бавлинских удмуртов *ай кай*, однако и напев, и ритм композитор изменил, наполнив ее другим смыслом. Судя по названию сюиты, цель композитора – показать древнейшие пласты удмуртской культуры. Тема приобрела суровый, несколько напряженный характер звучания. Она появляется в партии низких мужских голосов, которые доминируют в этой миниатюре. Асимметричный рисунок ритмоформулы выровнен, но все равно узнаваем. Роль сопровождения сводится к ритмической поддержке. Однако за внешней «мужской» скупостью едва угадывается лирическое начало. И это второе «женское» начало полностью раскрывается во второй части. В ней композитор процитировал напев осеннего ряженья кизнерских удмуртов *Пужро гур*, взятый им из сборника «Песни южных удмуртов» Р. А. Чураковой, с той же ритмоформулой в своей основе [11]. На взгляд фольклориста, произошло невозможное – полное несоответствие «народной редакции» и авторского замысла. В основе обряда – продуцирующая идея плодородия земли и человеческого рода. Отсюда некоторые недвусмысленные символические детали обряда, открытое эротическое содержание текста. Композитор же создает новый образ – лирически насыщенный, элегически проникновенный. Ритмоформула остается на втором плане. Главная тема ведется партией низких женских голосов. Эта музыка лишена каких-либо драматических коллизий, скорее – акварельная зарисовка, в которой яркой краской прорисована только основная виолончельная по тембру тема. Вся динамика, стремительность движения приходится на третью часть, в которой Н. Шабалин процитировал напев *акашка* кизнерской традиции. И здесь тоже парадокс: неторопливая в низком регистре обрядовая мелодия превращается в авторской интерпретации в пульсирующую динамическую звуковую ткань. Композитор тоже использовал эффект игры: ритмические перебивки, хлопки и удары по полу, не довольствуясь обычными выразительными средствами. Напев ли получил несвойственную ей по природе образную характеристику или в музыке автора раскрылась новая ее грань?

Таким образом, каждый композитор по-своему подошел к проблеме переосмысления удмуртской песни. Любая творческая личность имеет право на свое видение песенного фольклора, независимо от того, совпадает ли оно с народной установкой или не совпадает. В свою очередь, и удмуртская песня имеет право на вторую жизнь – в музыке профессиональных композиторов. На мой взгляд, еще далеко не все потенциальные возможности удмуртской обрядовой песни – многослойной, многоуровневой, многозначной – раскрыты. И если происходит соединение двух миров, двух космосов – происходит чудо.

Список литературы

1. Альмеева Н. Ю. Этномузыковедение в системе национального музыкального образования: о вежливом отношении к фольклору // Традиционная и профессиональная музыка: аспекты взаимодействия. Ижевск, 2005. С. 18-26.
2. Асафьев Б. М. И. Глинка. Л., 1978.
3. Багин С. Свадебные обряды и обычаи вотяков Казанского уезда // Этнографическое обозрение. 1897. № 2. С. 59-92.
4. Вотяки Вятской губернии // Вятские губернные ведомости. 1856. № 10.
5. Гаврилов Б. Произведения народной словесности, обряды и поверья вотяков Казанской и Вятской губерний. Казань, 1880.
6. Орлов Г. А. Древо жизни. Вашингтон – СПб., 1992.
7. Островский Д. Вотяки Казанской губернии // Труды Общества естествоиспытателей при Казанском университете. Казань, 1873. Т. IV. Вып. 1.
8. Подарок Мункачи / сост. А. Уваров. Ижевск, 1983.
9. Поздеев П. К. Жингырты, удмурт кырган! Ижевск, 1987.
10. Травина И. К. Удмуртские народные песни. Ижевск, 1964.
11. Чуракова Р. А. Песни южных удмуртов. Ижевск, 1996. Вып. 2. Удмуртский фольклор.
12. Buch M. Die Wotjaken: eine ethnologische Studie. 2. Ausg. Helsingfors, 1882.

UDMURT TRADITIONAL SONG IN UDMURT COMPOSERS' CREATIVITY (FOLKLORIST'S VIEW)

Irina Murtazovna Nurieva, Ph. D. in Art Criticism
 Department of Philological Researches
 Udmurt Institute of History, Language and Literature
 Ural Branch of Russian Academy of Sciences
 nurieva@ni.udm.ru

The author presents the analysis of the Udmurt contemporary composers' works, and considers two conceptual approaches to the Udmurt ritual song: from the point of view of an ethnomusicologist and a professional composer.

Key words and phrases: Udmurt ritual song; Udmurt composers; cultural strata; tune-symbol.