

<https://doi.org/10.30853/manuscript.2019.2.21>

Давлатова Ситора Давлатовна

ЭТЮД-КАРТИНА "СУФИЙ И БУДДА" Т. ШАХИДИ В КОНТЕКСТЕ ТЕНДЕНЦИЙ "НОВОЙ САКРАЛЬНОСТИ" В КОМПОЗИТОРСКОМ ТВОРЧЕСТВЕ

В настоящей статье этюд-картина "Суфий и Будда" таджикского композитора Толиба Шахиди рассматривается в аспекте тенденции "новая сакральность" в современном композиторском творчестве. В сочинении воплощен взгляд современного художника на проблему сходства и различия двух религиозных концепций. В результате анализа выявлены универсальные и специфические параметры, характеризующие суфия и Будду. Общность представлена музыкальным арсеналом, предназначенным для передачи медитативности. В то же время каждый представитель религиозного учения обладает и собственной интонационной сферой.

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/9/2019/2/21.html

Источник

Манускрипт

Тамбов: Грамота, 2019. Том 12. Выпуск 2. С. 109-115. ISSN 2618-9690.

Адрес журнала: www.gramota.net/editions/9.html

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/9/2019/2/

© Издательство "Грамота"

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: www.gramota.net

Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: hist@gramota.net

распетыми метафорами и орнаментикой. Особая роль принадлежит буколическим песням и песням чандяо – торжественным и величественным, с широким интонационным диапазоном, большой мелодической свободой, частой метрической переменностью и сложным ладообразованием. Подобная песенная культура могла возникнуть лишь в условиях быта, который был связан с кочевой жизнью и внутренним миром самого кочевника.

Список источников

1. Бершадская Т. С. Лекции по гармонии. Л.: Музыка, 1978. 199 с.
2. Герасимович Л. К. Монгольское стихосложение: опыт экспериментально-фонетического исследования. Л.: Изд-во Ленинградского университета, 1975. 128 с.
3. Кульганек И. В. Мир монгольской народной песни. СПб.: Петербургское востоковедение, 2001. 224 с.
4. Намдаг Д. Монголын эртний хөгжим. Улаанбаатар: Бемби сан, 1968. 290 х.
5. Цаньцзянь Уланьцзие. Монголчуудын эртний хөгжим, бүжиг бүжгийн анхны судалгаа. Улаанбаатар: Өвөр Монголын Ардын сонин хэвлэлийн газар, 1985. 360 х.
6. 安谦“中国蒙古歌曲”。北京：“国家音乐出版社”，1979年，第312页（安ь Цяннь. Китайско-монгольская песня. Пекин: Народное музыкальное издательство, 1979. 312 с.).
7. 刘旭“老故事”。北京：“非中国部落的传记”，1975年，第254页（Лю Сюй. Старая история Тан. Жизнеописание северных не китайских племен: в 24-х кн. Пекин: Народное музыкальное издательство, 1975. Кн. 3. 254 с.).
8. 张东东“民歌”。长春：“长春师范学院出版社”，1996年，第118页（Чжан Дон Дон. Народные песни. Чань Чунь: Изд-во Чаньчуньского педагогического института, 1996. 118 с.).
9. 周青青“中国民歌”。北京：“民间音乐”，1993年，第201页（Чжоу Цинцин. Китайская народная песня. Пекин: Народная музыка, 1993. 201 с.).
10. 杨寅麟“中国音乐史论文集”。上海：“上海音乐”出版社，1953年，第342页（Ян Инью. Очерки по истории китайской музыки. Шанхай: Шанхайская музыка, 1953. 342 с.).

GENRE VARIETIES OF THE MONGOLIAN LINGERING SONG

Abdullina Galina Vadimovna, Ph. D. in Art Criticism, Associate Professor

Liu Ilun

Herzen State Pedagogical University of Russia, Saint Petersburg

abdullina_galina@mail.ru

The article deals with the history of the emergence and development of the Mongolian lingering song, its genre varieties and characteristics. The focus is on the periodization, distribution and existence of the lingering song, in which characteristic features gradually crystallized. Over time, the lingering song took the lead in the traditional Mongolian culture. The authors emphasize its special genres – bucolics and changdao, – which reached their highest peak in Mongolia. The significance of steppe bucolic songs and changdao songs is immense – they influenced the Mongolian composers' classical works to a certain extent.

Key words and phrases: lingering song; genres; regional nature; steppe bucolics; changdao songs; Mongolian music; complex meters; mode formation; ornamentation; steppe culture; epic.

УДК 785

Дата поступления рукописи: 23.11.2018

<https://doi.org/10.30853/manuscript.2019.2.21>

В настоящей статье этюд-картина «Суфий и Будда» таджикского композитора Толиба Шахиди рассматривается в аспекте тенденции «новая сакральность» в современном композиторском творчестве. В сочинении воплощен взгляд современного художника на проблему сходства и различия двух религиозных концепций. В результате анализа выявлены универсальные и специфические параметры, характеризующие суфия и Будду. Общность представлена музыкальным арсеналом, предназначенным для передачи медитативности. В то же время каждый представитель религиозного учения обладает и собственной интонационной сферой.

Ключевые слова и фразы: новая сакральность; композиторское творчество; суфизм; буддизм; Толиб Шахиди.

Давлатова Ситора Давлатовна

Новосибирская государственная консерватория имени М. И. Глинки

sitora.tj1989@mail.ru

**ЭТЮД-КАРТИНА «СУФИЙ И БУДДА» Т. ШАХИДИ
В КОНТЕКСТЕ ТЕНДЕНЦИЙ «НОВОЙ САКРАЛЬНОСТИ»
В КОМПОЗИТОРСКОМ ТВОРЧЕСТВЕ**

Катаклизмы, сопровождавшие распад СССР (1991), способствовали постепенной фрагментации бывшего советского культурного пространства. С одной стороны, разрушение стройной культурной системы

обусловило некоторую хаотичность культурных процессов, с другой – в области культуры и искусства цензура значительно ослабила свои позиции. Бурные события в музыкально-общественной жизни конца 80-х и первой половины 90-х годов привели к переменам и в композиторском творчестве. Композиторское творчество в республиках бывшего СССР теперь развивалось автономно, в соответствии с социальными условиями и возможностями.

При этом сферой, на которую новые условия оказали прямое и заметное влияние, стала музыка. Именно с ее помощью формировался новый тип музыкального пространства – пространство сакральное. В результате появились произведения, как непосредственно ориентированные на конкретную сакральную тематику, так и наполненные обобщенным духовным содержанием. В этих сочинениях композиторы постсоветской эпохи отражали культурные традиции своих народов, связанные с ценностями христианства, ислама и буддизма. При этом в целом ряде музыкальных сочинений композиторов разных национальных школ разносторонне задействованы идеи мистического течения ислама – суфизма¹. Одним из композиторов, наиболее последовательно развивающих эту тематику, является Толиб Шахиди (род. 1946). При этом его творчество в данном аспекте практически не рассматривалось². Исключением являются статьи М. Н. Дрожжиной [6; 7], посвященные суфийскому влиянию в композиторском творчестве, где в числе прочих анализируются и сочинения Т. Шахиди.

Изложенное обусловило актуальность обращения к обозначенной тематике.

Предварительно отметим, что суть нового сакрального пространства изложена в трудах русского композитора, музыковеда, критика Владимира Мартынова. «Новое сакральное пространство³, – говорит композитор, – это попытка противостоять распаду современного мира путем создания нового культурного синтеза. Оно осуществляется на перекрестке различных культур и традиций, сочетание которых образует множество новых культурных контекстов, объединяющихся в единый многомерный текст. Новое сакральное пространство не претендует на то, чтобы создавать новые формы, конкурирующие с богослужебными формами. Его цель – постараться расширить сакральное пространство» [9, с. 55].

И хотя В. Мартынов имел в виду только христианскую сакральность, его высказывание можно распространить на сакральность вообще, имеющую на постсоветском культурно-духовном пространстве различные формы проявления в русле различных религий. Особую роль здесь сыграла притягательность суфийской поэзии, в которой слились духовные и эстетические ценности мусульманского мира.

Важную роль в подобной притягательности сыграли творения таких суфийских поэтов, как А. Санаи, Ф. Аттара, Дж. Руми, О. Хайяма, Хафиза, А. Джами и др. Как отмечает английский исследователь К. Эрнст, «из всех плодов, что принесла нам суфийская традиция, более всего известно и ценимо наследие суфийской поэзии наряду с музыкой и танцем, кои сопровождали ее на протяжении веков» [15, с. 16].

Именно к поэзии этих суфийских поэтов проявили интерес многие композиторы XX века: К. Шимановский (Симфония № 3 «Песнь о ночи» на стихи Дж. Руми и его же вокальный цикл «Любовные песни Хафиза» на стихи Хафиза Ширази), С. Губайдуллина (кантата «Рубайят» на стихи О. Хайяма), Ю. Юкечев («Рубайят» на стихи О. Хайяма), Ф. Гласс (опера «Монстры милосердия» на стихи Дж. Руми), К. Теофанидис (симфония «Здесь и сейчас» на стихи Дж. Руми).

Среди композиторов двадцатого столетия следует выделить таджикского композитора Толиба Шахиди, в чьем творчестве, как отмечено выше, наблюдается особое тяготение к суфизму. Об этом свидетельствуют многочисленные его опусы, сопряженные с суфийской тематикой. Условно можно разделить их на три группы: 1) сочинения, связанные непосредственно с творчеством или личностью суфийских поэтов (Джалалиддина Руми, Фаридаддина Аттара, Омара Хайяма, Хафиза); 2) опусы, имеющие явную связь с ритуальной практикой суфизма; 3) произведения, содержащие общую сакральную идею, в которых воспеваются образ суфийских святых.

Следует подчеркнуть, что влияние суфизма на композиторскую музыку представлено лишь в нескольких научных работах. Это исследования Л. З. Бородовской [3], анализирующей суфийскую тематику в творчестве композиторов Татарстана, статья З. А. Ахундовой-Дадашзаде [1], рассмотревшей претворение духовной темы в творчестве современных композиторов Азербайджана, и упомянутые выше статьи М. Н. Дрожжиной.

Более отчетливо тяготение Т. Шахиди к суфизму наблюдается в начале XX века, когда гражданская война в Таджикистане разрушила идеальный строй духовного, сакрального мира композитора. Поскольку «именно в этот момент возникает потребность в обретении подлинно нравственных ориентиров, способных помочь человеку обосновать смысл его существования» [8, с. 14]. Примечательно, что в его композициях, содержащих обобщенно-сакральную идею, важное место занимает тема воплощения образов святых.

¹ Суфизм (или тасаввуф) – как философско-художественное течение, возникшее в исламе в конце VII начале VIII века, отличается среди многих направлений этой религии своим особым отношением к музыкальному и поэтическому искусству. Как известно, вопрос о дозволенности музыки в исламе по сей день остается спорным. Тем не менее в исламской ортодоксальной богослужебной традиции музыкальный элемент присутствует в интонировании при чтении Корана, а также в призывах к молитве (азан). В суфизме же, а именно в некоторых его братствах (Мавлавия, Чистия, Яссавия и др.), музыка составляет неотъемлемую часть их ритуалов.

² В своих исследованиях автор настоящей работы ранее проанализировал опусы Т. Шахиди [7]. Прочие работы, посвященные композитору, носят выраженный биографический характер [13].

³ В конце XX века о тенденции «новое религиозное движение», «новая сакральность», «религиозный ренессанс», «паралитургические жанры», “musica sacra nova”, “sacra art” писали многие ведущие музыковеды. «Музыковедческое осмысление “нового религиозного движения”, начавшееся в последнее десятилетие XX века, обнаруживает сложность и неоднозначность данного явления, расцениваемого то как духовный ренессанс, то как дань очередной моде» [5, с. 64].

В полной мере это можно отнести и к «суфийским» опусам, так как культ святых людей (*аулия, валайя*) и связанные с ними места, реликвии занимают особое место в практике исламского мистицизма.

Понятие «святости» применительно к исламу всегда было своеобразным интеллектуальным вызовом¹. Оно порождало и все еще вызывает ожесточенные споры, как среди мусульман, так и среди ученых, изучающих ислам. По мнению ученых, «более критически к культу святых настроены ревнители чистоты ислама, от ханбалитов до современных ваххабитов. В почитании святых они видят “многобожие”, придание Богу сотоварищей (*ширк*), искажающее первоначальную чистоту ислама» [12, с. 6]. Несмотря на то, что официальный ислам отвергает культ святых, поклонение шейхам (суфийский учитель, наставник), адепты суфийских братств почитают наиболее известных суфийских авторитетов, именуя их святыми. На сегодняшний день гробницы некоторых шейхов стали местами поклонения, обладающими чудесными свойствами – исцеления от недугов².

Необходимо отметить, что музыкальные композиции, в которых представлен образ суфийского святого или дервиша, нередко выражают обобщенно-сакральное содержание эстетики суфизма. Так как дервиши, зачастую ведя отшельнический образ жизни, в своих странствиях проповедовали сакральные знания. В композиторском творчестве образ суфия-дервиша встречается в пьесе для фортепиано «Дервиш» В. Ребикова (1910), в симфонии «Дервиш» Р. Гасановой (1992), в симфоническом произведении «Книга дервиша» А. Латифзаде (2000), в романсе «Дервиш» Ф. Ализаде (2000), в симфонической поэме «Дервиш» М. Шамсутдиновой (2005), в пьесе для кларнета и фортепиано «Дервиш» Серикжана Абдинурова (2014). Американский композитор Т. Райли в 1970-х годах сочинил триаду сольных пьес «Персидские врачующие дервиши» (“*Persian Surgery Dervishes*”), «Восходящие на небеса лунные дервиши» (“*Rising Moonshine Dervishes*”) и «Спускающиеся с небес лунные дервиши» (“*Descending Moonshine Dervishes*”), где образ и мировидение суфийских дервишей отражены сквозь призму представлений западного музыканта.

«Суфий и Будда» (2002) – первое произведение Т. Шахиди, в котором суфийская тематика проявлена открыто, во всей ее полноте, начиная с названия. Это этюд-картина для фортепиано, объединяющая в себе два противоположных начала: виртуозность, концертность и глубину философского высказывания. Сочинение не имеет связи с каким-либо священным текстом, как и указания на конкретный ритуал. Здесь присутствует взгляд современного художника на проблему сходства и различия двух религий, причем этот взгляд не претендует на объективность или окончательность. Название пьесы «Суфий и Будда» направляет поиски смыслов не просто в определенную сферу сакрального. По мнению композитора, этюд-картина – это «разговор-спор двух мудрецов о смысле жизни» [13, с. 40]³. Будучи глубоко мыслящим творцом, Т. Шахиди не смог не затронуть данную проблематику в своем творчестве.

Известно, что смысл жизни – наиболее важная экзистенция любой философской концепции. Если в суфизме смыслом существования является постоянная работа над своим внутренним миром (это совершения *намаза, зикра*, выполнения поста и различных практик) и достижение божественных качеств для интуитивного приближения к познанию Аллаха, то в буддизме почитание Будды «нельзя назвать исключительно религиозным поклонением, поскольку Будда считается, прежде всего, учителем, показавшим путь избавления от страданий» [2, с. 20]. Поэтому для достижения главной цели буддиста – обретения нирваны – «существование Бога не имеет решающего значения» [Там же].

Попутно отметим, что исследователями суфизма (среди них Е. Бертельс, А. Низомов, И. Шах, К. Эрнст, М. Мекерова) не раз подчеркивалась некая «синтетичность» суфийской доктрины, возникшая в результате впитывания особенностей многих религий и философских доктрин, поскольку мистицизм обладает таким свойством, как универсальность признаков и целей. Возможно, в силу этого композитором была поставлена задача не подчеркивать различия образов суфия и Будды, а передать весь ход (этапы) общения мудрецов, в котором есть как точки соприкосновения, так и отличия.

Размышляя о различиях в представлениях, о смысле жизни в суфизме и буддизме, можно предположить направление интеллектуального диалога между двумя мудрецами. В предлагаемой Таблице 1 представлены узловые, различительные моменты этих двух учений – буддизма и суфизма.

Таблица 1. Основные признаки буддизма и суфизма

Буддизм	Суфизм
Тип религии	
Мировая религия нетеистического типа этико-практической направленности ⁴ .	Мистическое направление ислама – теистический тип религии.

¹ Общеизвестно, что в исламе нет процедуры определения святости. Существует только народная молва и мнение различных богословов, уважаемых людей.

² Так, Дж. Трименгэм отмечает, что в Средней Азии глубокое уважение мусульман к суфийским шейхам привело к тому, что их гробницы превратились в места поклонения. «Они охранялись дервишами, и служили местопребыванием шейха и группы его приверженцев» [14, с. 43].

³ Именно поэтому мы не принимаем во внимание внешнее указание (заглавная буква) на неравность положения участников спора, так как любой целеустремленный последователь учения имеет возможность достигнуть состояния Будды.

⁴ В отличие от монотеистических религий, в буддизме отсутствует Бог-Творец или Бог-личность. В буддизме мир считается «никим не созданным и никем не управляемым»; в то же время вопрос о том, есть ли у мира начало, считается «не имеющим ответа» [4, с. 29].

Буддизм	Суфизм
Основа учения	
Четыре благородных истины: 1. Существует страдание (жизнь). 2. Существует причина страдания (желания). 3. Существует прекращение страдания (нирвана). 4. Существует путь, ведущий к прекращению страдания.	Учение о любви к Богу и о пути слияния с ним. В свою очередь, путь суфия включает в себя много общих черт с образом жизни буддиста: отречение от мирской суеты, работа над собой, стремление к познанию Истины.
Тип мышления	
Логико-аналитический метод, использующий концепцию причинно-следственных связей.	Стремление к мистическим состояниям сознания, где обретается божественное единение.

Итак, при сопоставлении картин мира суфия и буддиста можно обнаружить как различия, так и некоторую схожесть.

Композиция этюда-картины представляет собой свободно трактованную трехчастную репризную форму, средний раздел которой, имеющий наиболее четкую структуру, – дважды повторенный (в варьированном виде) период (Таблица 2).

Таблица 2. Структура формы этюда-картины

A	B				A1 Re-кода
	A	B	a1	b1	

Каждый из разделов и подразделов пьесы имеет свои специфические музыкальные характеристики, что создает яркий контраст образов. В сущности, само ее название подразумевает эту контрастность, которая проявляется как в ладово-мелодическом, ритмическом, так и в фактурно-тематическом и динамическом решениях¹.

В первом медитативном разделе пьесы («A») композитор отмечает общность духовной близости суфия и буддиста. Здесь иллюстрирован их душевный покой – уход в себя, совместная сосредоточенная «внутренняя, невербальная молитва». Медитативность в данной части является ведущей сферой содержания, порождающей комплекс выразительных средств и приемов, которые воздействуют на интуитивно-бессознательном уровне. В первом приближении здесь обнаруживаются признаки своеобразной баркаролы. Основной мотив парит над остигатной мелодической формулой, напоминающей аккомпанемент баркаролы и создающей ощущение медитативной статики, покоя (см. Нотный пример № 1).

Нотный пример № 1



Каждый звук приведенного мотива пронизан медитативными «обертонами». Его волнообразный мелодический контур устремлен вверх и в контексте настоящего раздела может быть обозначен в качестве паттерна – приема, характерного для минималистской композиции. Господство данного мелодического оборота на протяжении всей первой части дает основание считать его символом, предназначенным для передачи внутреннего состояния обоих мудрецов (суфия и Будды).

Огромную роль в рассматриваемом разделе играет интервал тритон, обладающий исторически негативным ассоциативно-семантическим полем значений, который выступает не только как рамочная структура звукоряда, но и как основное интонационное зерно. Именно в нем содержится указание на будущий спор мудрецов (см. Нотный пример № 2).

Нотный пример № 2



¹ Так, интонационная основа тематизма крайних разделов формы базируется на хроматическом звукоряде (d, e, f, fis, g, gis, a, b), создающем в комплексе с другими средствами музыкальной выразительности (в частности, ритм баркаролы) особую образную атмосферу. Средний раздел – наиболее стремительный в развитии. Он насыщает музыку драматическими столкновениями двух образных сфер, обозначенных в таблице литерами «a» и «b». Следующие части формы среднего раздела – «b» и «a1» – выписаны композитором без тактового деления, что в значительной степени объединяет эти эпизоды и придает стремительность в движении к кульминации, которая приходится на подраздел «a1». Резкие тритоновые аккордовые созвучия, темповое обозначение Largo и гаммообразные пассажи в нижнем голосе характеризуют раздел «b1», возвращающий фактурное развитие этюда к линейности, ранее, в разделе «a», представленной через прием скрытого многоголосия. Таковы внешняя композиционная фабула, структура и элементы формообразования в этюде-картине.

А спор был неизбежен, ведь для суфиев сущность Творца превыше всего. В своих теологических воззрениях и литературных произведениях они создавали богатый духовный облик Всевышнего, даря ему следующие эпитеты: *Якто* (Единственный), *Мутлак* (Абсолют), *Чаноби оли* (Высочайший Господин), *Маьбуд* (Кумир), *Парвардигор* (Создатель), *Ёр* (Друг) и т.д. Естественно, для суфия непонятен мир буддиста, в котором нет Бога-Создателя, ибо смысл жизни суфия – в достижении единства со своим Творцом.

Начальная интонация тритона как в мелодической формуле аккомпанемента, так и в основной теме (хроматический лад) наделяет музыкальный образ мудрецов определенной затаенностью, загадочностью. Интонационные звенья главной темы первого раздела опираются в основном на тритоны, малые терции и малые секунды. Окончание мелодического развития (аккомпанемента и темы первого раздела) на неустойчивых звуках (в аккомпанементе – *gis*, в теме – *fis*), формирующих диссонанс, как бы предвещает момент несогласия и разлада в некоторых моментах мировоззрения мыслителей, создает иллюзию «вопросительности».

Как справедливо отмечает М. В. Кузнецова, «смысловая энергия медитативного сочинения тяготеет к тотальному “означиванию” всех элементов музыки, включая связки, переходы, детали, паузы, “фоновые” элементы, то есть исконно “слабые” структуры композиции. В подобном тексте, как правило, нет семантических “пустот» [10, с. 53]. Поэтому каждое интонационное зерно рассматриваемого в настоящей статье сочинения в совокупности с другими элементами служит для передачи напряженности музыкального смысла, определяя семантическую концентрированность музыки.

В конце первого раздела в спокойное и несколько статическое музыкальное развитие внедряется резко-громкий мелодический оборот, включающий увеличенные секунды в гаммообразных пассажах нижнего регистра в сочетании с короткими октавными возгласами в партии правой руки. Его неожиданно дерзкое появление символизирует собой контрсферу, которая в дальнейшем станет основной характеристикой второго элемента среднего раздела (*v* и *v1*). Здесь с помощью нового тематического вторжения (ритмически замедленного) и ферматы на тактовой черте композитор как бы создает ощущение зависшего в воздухе вопроса. А как же Бог-творец? – словно задает вопрос суфий. Разве может быть смысл жизни вне его? Ведь, согласно исламской концепции и науке о единобожии (*таухид*), Аллах един, никем не создан, ему нет подобия, он могущественный, всепрощающий и неделимый. Следовательно, ислам говорит об Аллахе как об уникальном существе и наделяет его комплексом особых атрибутов (свойств). В буддизме же идея Бога – «это скорее умозрительная идея Высшего Существа, создавшего внешний мир, в который помещен человек, являющийся предметом опыта адепта буддизма. Буддисты говорят о том, что не могут с точностью утверждать того, что находится за пределами их восприятия. Для буддистов Бог, находящийся извне их бытия, не является предметом их опыта» [2, с. 20].

Поиск ответа на вопрос о смысле жизни приобретает новые повороты и черты в среднем разделе произведения (*B*). Его экспрессивность, на первый взгляд, не сопрягается с представлением о философском отношении к жизни, с тенденцией к отречению от всего земного. Однако если знать о традиции исполнения классической музыки в суфийском обряде *самоь* (которая отличается особой экспрессией, достигающей своего предела в кульминации – *ваджд*), подобная трактовка представляется закономерной. О новом этапе (или состоянии) в ходе общения мудрецов говорит токкатный раздел (*a*) средней части, контрастирующий с линейным первым разделом (см. Нотный пример № 3).

Нотный пример № 3



Тематизм кульминационной зоны сочинения (*a1*) весьма обогащается по фактуре, расширяется по диапозону, динамике и ладовому содержанию (по сравнению с характеристиками, представленными в экспозиции темы «а»). Посредством октавных удвоений в мелодии, добавлением к ним подголосков и кластерного сопровождения фактура кульминации пьесы уплотняется. Лад расширяется от большетерцовой ячейки (ум. 4) до мажорной пентатоники от фа-диеза (*f#-g#-a#-c#-d#-f#*), следование которой строго выдерживается как в мелодии, так и в аккомпанементе. Господство пентатоники в подразделе “*a1*” наводит на мысль о том, что голос Будды звучит менее сдержанно, он как бы заполняет собой пространство спора¹. Вся кульминация (октавные аккорды на пентатонике) развивается вокруг монолога буддиста. Это служит иллюстрацией точки зрения М. В. Кузнецовой, полагающей, что «образная монологичность основана на строгом отборе выразительных средств, закрытости единообразной звуковой среды. Это способствует усилению суггестивности в сочинениях медитативного характера» [10, с. 55].

Неожиданное появление в главной мелодии миноро-мажорной мерцающей терции (*fis-gis-a-gis-ais*) знаменует начало новой кульминационной волны, которая за счет более развитой интервалики (появление скачков на ч. 4, ч. 5, ч. 8) приобретает черты патетики.

¹ Предполагается, что применение композитором пентатоники направлено на экспозицию образа Будды. Известно, что пентатоника характерна для многих народов, в том числе и для регионов, где широко распространен буддизм.

Резкое вторжение четырехкратного повторения аккорда, состоящего из диссонантной звучности тритона и увеличенной терции, прерывает апофеоз пентатоники (см. Нотный пример № 4).

Нотный пример № 4



Единственное незавершенное проведение главной темы первого раздела в сокращенной репризе-коде возвращает ход спора к первоначальному умиротворенному тону диалога мудрецов, к исходному общему духу. Ведь «в обеих религиозно-философских системах акцент сделан не на биологическо-социальной сущности человека, а на сверхприродном, духовном, божественном начале, изначально существующем внутри индивида, стремящемся к спасению. Единение с Абсолютом становится идеалом человеческого существования и осознается как назначение человека» [11, с. 53].

Однако последующее семикратное проведение доминантноаккорда с децимой и постепенно усиливающейся динамикой звучания, доходящей до пяти форте, выступает как знак безвыходности, неразрешимости поставленного вопроса (см. Нотный пример № 5).

Нотный пример № 5



Последнее усиливается возвращением в репризе пьесы тревожных сигналов, ранее звучавших в конце средней части. Повтор тритоновых аккордов, в силу своей диссонантности, подтверждает бессмысленность данного спора, ибо каждое религиозно-духовное учение имеет общие корни – это вера. Вопрос остался без ответа, каждый из мудрецов – при своем мнении.

Подводя итоги краткого анализа, отметим: концептуальный, композиционный и языковой планы этюда-картины всецело определяются логикой процесса общения двух мудрецов. Медитативность здесь (как ведущая сфера содержания) породила комплекс выразительных средств и приемов, воздействующих на слушателя на интуитивно-бессознательном уровне.

В драматургии сочинения задействованы принципы, направленные на отражение единства и различий во взглядах представителей двух конфессий. Объединяющим началом выступает первый раздел, с его музыкальным арсеналом, предназначенным для передачи медитативности, характерным для воплощения единомыслия во взглядах. Важную роль играет минималистский прием с использованием паттернов. В то же время каждый участник беседы обладает и собственной интонационной сферой, проявляющейся в моменты острой дискуссии: пентатоника в характеристике Будды и тритоновые аккорды как символ вопросов, задаваемых суфием.

Таким образом, композитор смог воплотить медитативный опыт в музыкальном процессе, реализуя его посредством баланса статики и динамики. В заключение отметим: рассматриваемое сочинение и в содержательном, и в художественно-выразительном аспектах являет собой пример реализации принципов нового сакрального пространства в музыке.

Список источников

1. Ахундова-Дадашзаде З. А. К вопросу претворения духовной темы в творчестве современных композиторов Азербайджана // *European Journal of Arts*. 2016. № 1. С. 3-9.
2. Барсукова Н. К. Изучение некоторых аспектов идеи Бога в мировых религиях // *Исламоведение*. 2012. № 3. С. 11-22.
3. Бородовская Л. З. Традиции суфизма в татарской музыке: дисс. ... к. искусствоведения. Казань, 2004. 173 с.
4. Буддизм. Каноны. История. Искусство: альбом. М.: Дизайн. Информация. Картография, 2006. 600 с.
5. Данилова А. В. Музыка Эдисона Денисова в контексте «Нового религиозного движения» // *Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики*. 2017. № 4 (78). С. 64-67.
6. Дрожжина М. Н. О поэтике Джалолиддина Руми в композиторском творчестве // *Вестник Томского государственного университета*. 2012. № 360. С. 65-68.

7. Дрожжина М. Н., Давлатова С. Д. Суфийская символика в телебалете Т. Шахиди «Рубай Хайяма» // Проблемы музыкальной науки. 2018. № 1. С. 66-73.
8. Жукова О. И., Жуков В. Д. Религиозное сознание как фактор культуры современного человека // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. 2017. № 39. С. 13-18.
9. Катунян М. И. «Новое сакральное пространство» Владимира Мартынова // Обсерватория культуры. 2011. № 2. С. 53-59.
10. Кузнецова М. В. Медитативность как свойство музыкального мышления: Авет Тертерян, Арво Пярт, Валентин Сильвестров: дисс. ... к. искусствоведения. М., 2007. 233 с.
11. Муртузова З. М. Гносеологические аспекты в философии чань-буддизма и суфизма в компаративистике // Научная мысль Кавказа. 2010. № 3. С. 52-57.
12. Подвижники ислама. Культ святых и суфизм в Средней Азии и на Кавказе: сб. ст. / под ред. С. Н. Абашина, В. О. Бобровникова. М.: Восточная литература, 2003. 336 с.
13. Толибхон Шахиди. Времен контрасты. Интервью, статьи, письма, фотографии: сб. статей / под ред. Л. Джумановой. М.: Композитор, 2014. 120 с.
14. Трименгэм Дж. С. Суфийские ордены в исламе / пер. с англ. А. Ставиской. М.: Наука, 1989. 328 с.
15. Эрнст К. Суфизм / пер. с англ. А. Горькавого. М.: Фаир-пресс, 2002. 320 с.

**PICTURE ETUDE “SUFİ AND BUDDHA” BY T. SHAHIDI IN THE CONTEXT
OF “NEW SACREDNESS” TRENDS IN COMPOSER’S CREATIVE WORK**

Davlatova Sitora Davlatovna
Glinka Novosibirsk State Conservatoire
sitora.tj1989@mail.ru

The article considers the picture etude “Sufi and Buddha” by the Tajik composer Tolib Shahidi in the aspect of the “new sacredness” trend in contemporary composer’s creativity. The work embodies the modern artist’s view on the problem of similarities and differences between the two religious conceptions. As a result of the analysis, the universal and specific parameters characterizing Sufi and Buddha are revealed. Commonness is represented by the musical arsenal designed to convey meditativeness. At the same time, each representative of the religious teaching has its own intonation sphere.

Key words and phrases: new sacredness; composer’s creativity; Sufism; Buddhism; Tolib Shahidi.

УДК 781

Дата поступления рукописи: 25.11.2018

<https://doi.org/10.30853/manuscript.2019.2.22>

В статье рассматривается феномен плана исполнения музыкального произведения, теоретической основой которого является интерпретация. Актуальность обращения к изучению проблем «живого» исполнения связана с переоценкой значения исполнительского искусства в современной культуре. Автор анализирует специфику партитурной структуры плана исполнения, обосновывает неизбежность субъективности музыкальной интерпретации. Исполнительский план представляет собой теоретическую модель исполнения, которая видоизменяется в «живом» исполнении под воздействием актуальной информации, носителем которой является исполнитель.

Ключевые слова и фразы: музыкальное исполнительство; исполнительский план; интерпретация; исполнение; музыкальное мышление; структура исполнительского плана; концептосфера исполнительского искусства; «звукотворческая воля»; субъективность интерпретации.

Ивонина Людмила Фёдоровна, доцент
Пермский государственный институт культуры
ivoninaluda@gmail.com

ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЙ ПЛАН КАК ПАРТИТУРНЫЙ КОНСТРУКТ

Современное исполнительское искусство в начале нового века переживает период культурной глобализации, выражающейся не только в сближении различных исполнительских школ, но и в интеграции стилей. Современный исполнитель становится более универсальным специалистом, способным представить слушателю на уровне аутентичного исполнения сочинение любой эпохи. Унифицируются и требования к исполнению, в основе которых лежит популяризаторская направленность, ведущая к сближению профессиональной и потребительской культур.

Объём музыкальной информации настолько велик, что некоторые пласты музыкального наследия практически исчезают из афиш исполнителей по объективным причинам невозможности одновременного сохранения их в репертуаре. Напротив, «потребительская корзина» слушателей тяготеет к крайностям: либо сверхновое искусство, выходящее за пределы обычного, либо шедевры классики, не теряющие своей актуальности.

Роль исполнителя в современной музыкальной коммуникации практически нигде уже не рассматривается как посредническая миссия между автором сочинения и слушателем. Практика подтверждает основные