

Как видно из примера, основой развития данного фрагмента, как и предыдущего, служит логика дробления, причём точно так же метод этот здесь является способом выражения динамического спада. Однако помимо аналогичных приёмов, таких, как выпадение отдельных микроинтонаций или сужение диапазона самого ИК, *diminuendo* в динамике данного эпизода формируется также за счёт логики секвентного развития, в которой нисходящие тенденции в конечном счёте преобладают над восходящими. Преобладание нисхождения проявляется и в том, что в итоге наиболее активными оказываются ячейки, имеющие нисходящий характер (b и d), а единственный восходящий мотив (c) в итоге вовсе выпадает из ИК.

Надо сказать, что в целом преобладание нисходящего движения над восходящим очень характерно для азербайджанской музыки. Многие фразы в произведениях устного творчества азербайджанского народа построены по принципу движения от вершины-источника. Поэтому не удивительно, что в эпизодах, опирающихся на структуру дробления, подразумеваемого вычленение наиболее значимых мотивов, в роли таковых выступают именно нисходящие интонации.

Подводя итог вышеизложенного обзора методов мотивного развития в азербайджанских мугамах, мы бы хотели уточнить, что представленные нами примеры принципов организации мугамной мелодии составляют лишь сотую долю того богатства и многообразия, которые вмещает в себя азербайджанский мугам. В своём выборе мы руководствовались степенью характерности, обобщённости, а также яркости, конкретности и показательности избранных эпизодов и представленных в них методов. Благодаря всем вышеизложенным качествам данные фраг-



менты позволяют нам оценить и понять те методы и формы развития, которые составляют главную основу мугамной мелодии и являются для неё одними из самых важных и существенных.

ЛИТЕРАТУРА:

1. Абезгауз И. В. Опера «Кёроглы» Узеира Гаджибекова. М., Сов. композитор, 1987
2. Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. Л., Музыка, 1968
3. Бабаев Э. А. Ритмика азербайджанского дестгяха. Баку, 1990
4. Мессиян О. Ритмические персонажи // Музыкальная академия. Вып. 3. М., 2007, с. 31-43
5. Протопопов В. Вариационные процессы в музыкальной форме. М., 1967
6. Hacıbəyov U. Eserləri, II cild. Bakı, 1965
7. İsmayilov M. S. Azərbaycan xalq musiqisinin janrları. Bakı, 1984

Автор: Имханицкий Михаил Иосифович – доктор искусствоведения, профессор Российской академии музыки имени Гнесиных, заслуженный деятель искусств РФ, ветеран труда. Родился 23 июля 1946 года в Харькове, окончил Харьковский институт искусств по двум факультетам: народных инструментов как исполнитель-баянист, дирижёр оркестра народных инструментов (1969) и историко-теоретико-композиторский как музыковед, преподаватель музыкально-теоретических дисциплин, в 1976 году аспирантуру Государственного музыкально-педагогического института имени Гнесиных. С 1973 года преподаёт на факультете народных инструментов ГМПИ им. Гнесиных (с 1992 года РАМ им. Гнесиных). С 1983 года – доцент, с 1991 года – профессор кафедры народных инструментов. В 1977 году защитил кандидатскую диссертацию в Ленинградской гос. институте театра, музыки и кинематографии по теме «Музыка для оркестра русских народных инструментов на современном этапе (1960 – начало 1970-х годов)», в 1989 году – докторскую диссертацию в Киевской консерватории им. П. И. Чайковского по теме «Формирование и развитие русской народно-инструментальной культуры письменной традиции», заслуженный деятель искусств РФ (2007).

Аннотация к статье: Статья посвящена истории древнерусской домры как важнейшей предпосылки создания В. В. Андреевым оркестра русских народных инструментов, приводятся неизвестные изображения домр XVI–XVII веков.

Ключевые слова: домра, В. В. Андреев, лицевые древнерусские рукописи XVI–XVII веков.

Author: Mikhail I. Imkhanitsky – Doctor of Arts, Professor of Gnesins Russian Academy of Music, Honoured Artist of Russia, a labor veteran – was born in Kharkov, 1946. Graduated from two faculties of the Kharkov Institute of Arts (as a bayanist, conductor of the folk instruments orchestra and as a musicologist), as well as post-graduate course of the State Gnesins Institute. Since 1973 – lecturer of the folk instruments department of Gnesins Institute (Academy since 1992); 1983 – associate professor (docent); 1991 – professor. Defended his PhD thesis on the theme “Music for Russian Folk Instruments Orchestra at Current Stage (1960s-early 1970s)” at the Leningrad State Institute of Theatre, Music and Cinema in 1977 as well as his Doctoral dissertation on the theme “The Formation and Development of Russian Folk-instrumental Culture of the Written Tradition at the Kiev Tchaikovsky State Conservatory in 1989.

Abstract: The article is devoted to the history of the ancient Russian domra as the most important prerequisite of V. Andreev Russian folk Orchestra formation. Given unknown domras descriptions and images of XVI–XVII centuries.

Keywords: domra, V. Andreev, facial Old Russian manuscripts of XVI–XVII centuries.

Что же такое древнерусская домра?*

Печатается на правах публикации на соискание учёной степени

Автор: Михаил Имханицкий

Что представляет собой современная домра, знают, наверное, все. Каждый наверняка видел её в составе оркестров и ансамблей русских народных инструментов, где она вот уже более ста лет является незыблемым мелодическим началом, широко известны имена лучших солистов на домре. Однако то, что домра – старинный музыкальный инструмент, имевший на Руси широчайшую популярность, и главное, как она выглядела, известно гораздо меньше.

Открыв даже наиболее фундаментальные музыкально-энциклопедические издания, мы найдём совсем немного сведений об её истории. У нас будут лишь сведения, что отсутствуют какие-либо изображения домры, поскольку это «древнерусский струнный муз[ыкальный] инструмент, вышедший из употребления в нар[одном] быту»(1), что домра «имела гриф и овальный корпус», что инструмент «наиб[ольшее] распространение получил в 16–17 вв.(2), и существовало семейство домр «различных разме-



Скоморохи на Ладого, XVII век. Из книги А. Оленина

ров и строев (домришка, домра, домра басистая)» (3). Более того, на протяжении двух последних столетий вопросы происхождения домры, её исторического бытования представляли собой одно из ощутимых «белых пятен» инструментоведческой науки, всей истории народного инструментального искусства. Так, в одном из наиболее обстоятельных исследований об истории домры подчёркивается: «В конце XVII века она полностью вышла из употребления. Ни одного экземпляра её не сохранилось, мы не располагаем даже изображением русской домры» (4).

Впрочем, единственное изображение домры было приведено в книге немецкого путешественника и учёного XVII века Адама Олеария «Описание путешествия в Московию» (5). Наряду с ценными наблюдениями о русском народном инструментальном музицировании второй половины XVII столетия, его заметки сопровождаются собственными рисунками. Примечателен здесь рассказ о необычном для него музыкальном исполнении во время пребывания на Ладого: «Когда мы сидели за столом, явились двое русских с лютнею и скрипкою, чтобы позабавить господ. Они пели и играли...» (6). В приведённом здесь рисунке А. Олеарий изобразил двух пляшущих скоморохов и двух музыкантов. Один из них, справа, играет на струнном смычковом инструменте – древнерусском гудке.

Однако большие затруднения возникли у нескольких поколений учёных, музыкантов, писателей с названием второго инструмента. Ибо он изображён неполностью: рассмотреть можно лишь крупный полукруглый корпус, а грифа не видно – его загораживает стоящий справа гудошник.

Выдающийся отечественный музыковед и композитор А. С. Фаминцын в книге «Домра и сродные ей музыкальные инструмен-

ты русского народа», впервые вышедшей в 1891 году, выдвинул гипотезу о том, что здесь помещён единственный сохранившийся рисунок древнерусской домры. Однако учёный оговаривает: «Для разрешения вопроса о типе и форме домры мы не находим никаких указаний в сохранившихся отечественных свидетельствах об этом инструменте [...] Изображений домры до нас не дошло вовсе, а потому о внешнем виде её мы можем только строить предположения» (7).

Действительно, не имея ни малейших представлений о типе инструмента, учё-

ные могли предполагать его самые различные конструкции, даже духовые и ударные. Так, В. И. Даль подчёркивал, что поскольку термин «домра» происходит якобы от древнеславянского слова «дму» («дуть»), то «встарь это было духовое орудие, дудка» (8). Н. И. Костомаров причислял домру к ряду ударных инструментов, поскольку в текстах старинных рукописей отмечалось, что среди скоморохов «одни играли на гудке, другие били в бубны, домры и накры» (9). Позднее Н. Ф. Финдейзен, рассматривая приведённое А. Олеарием изображение, выдвинул гипотезу, что запечатлен «особый вид овальных гуслей, на которых могли играть местные скоморохи-гусляры», хотя совершенно никаких сведений о существовании подобных гуслей не имеется. Но при этом делается оговорка, что, возможно, изображён ударный инструмент, «едва ли не бубен» (10).

Чем же были вызваны такие разногласия и разночтения авторитетных учёных, музыкантов при «опознании» древнерусской домры? Основной причиной являлось именно отсутствие её полноценных изображений.

В условиях полной неизученности вопросов происхождения домры у многих музыкантов появился повод усомниться в правомочности самого названия созданного в конце XIX века выдающимся русским музыкантом-просветителем В. В. Андреевым названия «оркестр русских народных инструментов», и прежде всего в силу того, что этот неутомимый энтузиаст его возрождения и пропаганды якобы просто скопировал мандолину и «совсем ошибочно пустил в обращение итальянский инструмент» (11). Тогда, соответственно, и созданному им оркестру отказывалось в праве на существование, поскольку он «есть перелицовка на русский образец итальянского мандолинного оркестра» (12). Такие мнения основывались именно на отсутствии изображений инструмента.

У меня появлялось всё больше недоумения: как же так? Ведь согласно многочисленным историческим свидетельствам, домра в XVI–XVII веках была одним из самых популярных инструментов на Руси! К началу XVII столетия, подчеркивает А. С. Фаминцын, даже столь любимые народом гусли по своей популярности «в значительной степени уступили место домрам» (13). И более того, в Москве существовал даже целый «домерный ряд», где продавались домры и принадлежности к ним, а в таможенных книгах XVII века мы находим сведения о тысячах привозившихся на ярмарки Руси домровых струн (14). Но тогда не может быть, чтобы у столь популярного в стране инструмента не осталось изображений!

Изучение трудов по истории народного инструментализма, прояснило, что все писавшие об истории домры опирались лишь на изданные материалы и не учитывали одного важнейшего обстоятельства: в XVI–XVII веках, когда этот инструмент был наиболее широко распространён на Руси, печатных изданий было крайне мало. Ведь книгопечатание тогда делало лишь первые шаги. Несравненно большее развитие в тот период получило искусство иллюстрации рукописных книг, преимущественно церковных. А именно: «лицевых» (то есть иллюстрированных) рукописей – псалтырей, евангелий, хронографов и т. п.

На основании изучения этих изображений становится ясным: под названием «домра» понимался любой грифный инструмент. Иными словами, имелся в виду струнный щипковый инструмент, состоящий из корпуса (резонаторного ящика) и грифа с натянутыми на нём струнами. Древнерусская домра, как удалось установить, существовала в XVI–XVII столетиях в двух основных вариантах. Она могла иметь форму, чрезвычайно близкую к современной андреевской домре. Но весьма распространенной была и форма, представлявшая собой разновидность лютни, — многострунного инструмента с большим корпусом, коротким и широким грифом.

Наиболее примечательными для сравнений двух основных разновидностей домр оказались канонические изображения миниатюры «Музыканты царя Давида». Ведь он, согласно Ветхому Завету, был не просто сочинителем псалмов и музыкантом-песнопевцем, но и покровителем музыки. Его «лик» часто помещался в



«Лик домер». Костромской Ипатьевский монастырь (1654 г.)



чёткая надпись «лик домер», с другими, аналогичными им по композиции.

Согласно важному положению современного искусствоведа, композиции в средневековой культовой живописи были каноническими. Как подчёркивал видный отечественный музыковед Ю. В. Келдыш, в русских изобразительных миниатюрах, «начиная от места, которое принадлежало каждому изображению в храмовом интерьере и до применения различных цветов, композиционных схем, типов лиц – всё подчинялось строго установленному канону» (15). Всё это имеет чрезвычайную важность для выявления древнерусских домр различного типа.

Колоритное воспроизведение домры в числе других музыкальных инструментов можно обнаружить в миниатюре «Царь Давид составляет псалтырь», созданной в 1650–1680 годы (16). Безвестный древний живописец сделал прекрасно сохранившиеся до наших дней, чётко обозначенные надписи названий инструментов или указания конкретной специализации музыканта у изображений каждого из инструменталистов. Например, справа сверху – «лик бубников», справа внизу – «лик сурначеев», исполнителей на древних сурнах, чуть левее – «лик труб» и другие. Среди музыкантов, расположенных внизу, один играет на грифном струнном инструменте, над изображением которого отчётливая надпись: «лик домер».

Чётко сохранившиеся названия инструментов, в частности, древнерусской домры мы находим в миниатюре «Давид-псалмопевец», из «Псалтыри толковой», созданной в 1654 году (17). На картине изображён тот же канонический тип композиции, с чёткими подписями названий инструментов или специализаций самих музыкантов, окружающих царя. Здесь чётко читается надпись над инструментом с большим полукруглым корпусом «лик домер».



древнерусских псалтырях – нередко он играет на гуслях среди других музыкантов. Поскольку русские художники древности, и это необходимо подчеркнуть, обращаясь к библейским сюжетам, непременно запечатлевали современное им музицирование на Руси, такие изображения ансамблевого инструментализма имеют огромную ценность. В этой связи для меня представлялось чрезвычайно существенным сравнение рисунков, над которыми сохранилась

В других аналогичных миниатюрах того же канонического типа, датируемых XVI–XVII веками, на которых царь изображён вместе с окружающими его музыкантами, представлены домры совсем иной формы – *танбуровидные*. На миниатюре из Лицевой Псалтыри, созданной в 1556–1566 гг. (18), на переднем плане инструментального ансамбля выделяется домрачей, четырёхструнная домра которого имеет овальный корпус небольшого размера и короткий узкий гриф.

Древнерусский художник словно изобразил современную домру – именно ту, которая была воссоздана В. В. Андреевым и его коллегами! Аналогичной является и созданная в тот же период миниатюра «Давид с музыкантами» из Псалтыри собрания костромского Ипатьевского монастыря (19). Хотя композиция сходна с изображением из Лицевой псалтыри Чудовского монастыря, здесь видно два домрачей, на переднем плане домра не с овальным, а полукруглым корпусом.

В лицевых псалтырях мы видим домры разной величины, а следовательно, и различного диапазона. Обратимся к миниатюре из «Псалтыри толковой» последней трети XVII века «Царь Давид составляет псалтырь» (20). Здесь несколько иная каноническая композиция. Важно, что у левши инструмент явно меньше, чем у находящегося рядом домрачей.

Поэтому вполне обоснованными являются исторические свидетельства XVI–XVII веков об инструментах, именовавшихся «домришки», «домры большие басистые». Они служат убедительным обоснованием мысли Андреева о необходимости возродить состав русских инструментов с домрами разного диапазона, необходимых для коллективного, особенно оркестрового искусства.

Домра нередко звучала на открытом воздухе, порой в ансамбле с более громкими инструментами. Поэтому звук на домре извлекался не только защипыванием отдельных струн пальцами правой руки, но и, как на более поздних балалайках, бряцанием – ударами указательным пальцем правой руки по всем струнам одновременно. Иногда играли на домре и специальной пластинкой – плектром. Об этом свидетельствует, в частности, материал рукописных азбучников – древних толковых словарей. Так, в азбучниках XVII века, хранящихся в Отделе рукописей РГБ, домра упоминается в качестве одного из самых распространённых на Руси того времени инструментов, например: «гудение – то игра на гусли, и в домру, и в гудок, и в цымбалы» (21). И вместе с тем в азбучниках, в том числе, в данной рукописи, говорится о «биле», представляющем собой, по толкованию азбучника, «пиорко, которым на струнах бряцают» (22).

Поэтому естественно, что на домре (как и на балалайке следующего столетия), по словам одного из первых исследователей русской культуры второй половины XVIII века, немецкого учёного и путешественника Иоганна Иохима Беллермана, оставившего интересные «Заметки о России», играли «посредством щепочки или пера» (23). Согласно данным А. С. Фаминцына, «ещё в 1780-х годах удерживалось в обычае употребление плектра ... может быть, унаследованного балалаечниками от старинных домрачей» (24).

Всё сказанное убеждает в том, что андреевская домра имела глубокие корни в русском народном инструментариате. В. В. Андреев с удивительной прозорливостью воссоздал один из распространённых типов древнерусской домры – танбуро-



Музыканты, с изображением двух домрачей. XVII век. РГБ

видный, ставшей в наши дни столь востребованной как в оркестровом, так и ансамблевом, сольном музицировании.

Примечания:

- Музыкальная энциклопедия. В шести томах. М., 1974, Т. 1, стб. 287.
- Музыкальный энциклопедический словарь. М., 1990, с. 180.
- Энциклопедический музыкальный словарь. Изд. 2-е. М., 1966, с. 162.
- Вертков К.А. Русские народные музыкальные инструменты. Л., 1975, с. 173.
- Книга была впервые издана в Германии в 1647 году, в 1906 году опубликована в Петербурге на русском языке, хронологически последнее современное её отечественное издание в том же переводе вышло в Москве в 1996 году.
- Олеарий А. Описание путешествия в Московию / Перев. с немецк. А. Ловягина. М., 1996, с. 43.
- Фаминцын А. С. Домра и сродные ей музыкальные инструменты русского народа. 2-е изд. // А. С. Фаминцын. «Скоморохи на Руси». — СПб., 1995, с. 368, 366).
- Даль В. И. Толковый словарь живого великорусского языка. В 4-х томах. Т. 1. — М., 1981. Т. 4. М., 1982, с. 465.
- Костомаров Н. И. Русские нравы. Домашняя жизнь и нравы великорусского народа. Исторические монографии и исследования. М., 1995, с. 117.
- Финдейзен Н. Ф. Очерки по истории музыки в России. В 2-х томах. Т. 1. М.—Л., 1928, с. 155, 214.
- Веймарн П. П. Апостолы народно-музыкального творчества // «Сын отечества», 1898, 19 мая, № 134, с.3.
- Финдейзен Н. Ф. Пригодна ли балалайка в качестве педагогического пособия? // Русская музыкальная газета, 1915, № 37–38. Подп. Н. Ф. стб. 566. Аналогичные суждения отнюдь не поубавились и во второй половине XX века. В той же книге К.А. Верткова на с. 175 высказывается твёрдое убеждение в том, что реконструированные «домры являются искусственными», что от старинных музыкально-скоморошеских орудий они получили только своё название.
- Фаминцын А. С. Скоморохи на Руси. 2-е изд. // А.С. Фаминцын. «Скоморохи на Руси». — СПб., 1995, с. 52.
- В таможенных книгах ежедневно записывались таможенные сборы на местных рынках русского государства, более подробно см. в моей книге «Становление струнно-щипковых народных инструментов в России», М., 2008, с. 57–58.
- История русской музыки: в 10-ти т. Т. 1 / Автор тома Ю. Келдыш. М., 1983, с. 68.
- Хранится в отделе рукописей Российской государственной библиотеки (РГБ, ф. 98, № 1342, л. 193).
- Миниатюра была опубликована в книге В.Г. Брюсовой «Русское искусство XVII века», М., 1984, вклейка после с. 120.
- Хранится в отделе рукописей Государственного исторического музея (ГИМ, Чуд., 56 [3], л. 18 об.). Как полагают его сотрудники, судя по надписи на лицевой рукописи «государя царевича», она принадлежала сыну Ивана Грозного, царевичу Ивану Ивановичу (см.: Описание рукописей Чудовского монастыря / Сост. Т. Н. Протасьева. Новосибирск, 1980, с. 38).
- ГИМ, музейн. собр., ф. 3990, л. 13 об.
- РГБ, отд.рукоп., ф. 98, № 201, л. 22 об.
- Азбукники XVII века. — Российская государственная библиотека, отд. рукоп. ф. 299, № 338; л. 94; ф. 299, л. 110, 288. Аналогичное свидетельство и Азбукника конца XVII века из Отдела рукописей и редких книг Российской национальной библиотеки в Петербурге (РНБ, Соловецкое собр., ф. 717, № 18, 290, л. 153, 153 об.
- РНБ, Соловецкое собр., ф. 717, № 18, 290, л. 93 об.
- Bellerman 1. Bemerkungen über Russland in Rücksicht auf Wissenschaft, Kunst, Religion und andere merkwürdige Verhältnisse, Bd. 1. Erfurt. 1788, s. 362–363.
- Фаминцын А. С. Домра и сродные ей музыкальные инструменты русского народа. 2-е изд. // А. С. Фаминцын. «Скоморохи на Руси». СПб., 1995, с. 393–394.

Автор: Скворцова Ирина Арнольдовна, доктор искусствоведения, профессор кафедры истории русской музыки Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского, декан факультета повышения квалификации. Автор монографии «Стиль модерн в русском музыкальном искусстве рубежа XIX–XX веков», книги «Балет П. И. Чайковского «Щелкунчик»: опыт характеристики», многочисленных статей, посвящённых русскому авангарду 20-х годов.

Аннотация: Статья посвящена русскому музыкальному авангарду 20-х годов, одним из ярчайших представителей которого является композитор Гавриил Попов. Рассматривается его судьба и творчество 20-х годов, центральным произведением которых является разнотембровый септет.

Ключевые слова: русская музыка, русский музыкальный авангард, Гавриил Попов, разнотембровый септет.

Author: Irina A. Skvortsova, doctor of Arts, professor of Russian music history of Moscow P. I. Tchaikovsky Conservatory, dean of department of professional development. She is author of monograph «Art Nouveau in Russian music on the turn of XIX–XX centuries», the manual «P. I. Tchaikovsky's ballet «The Nutcracker»: experience of the characteristics» and numerous publications about Russian musical avant-garde of the 1920s.

Abstract: The article is devoted to Russian musical avant-garde of the 1920s, one the brightest representative of which was a composer Gavriil Popov. The article deals with his fate and creation of the 1920s. The central work is different-timbre septet.

Keywords: Russian music, Russian musical avant-garde, Gavriil Popov, different-timbre septet.

Композитор русского авангарда – Гавриил Попов* Печатается на правах публикации ВАК

Автор: Ирина Скворцова

Данная статья посвящена одной из центральных фигур музыкальной, творческой, общественной и культурной жизни Ленинграда 20-х годов – Гавриилу Попову. Яркий представитель русского авангарда, активный деятель Ассоциации современных музыкантов, он активно пропагандировал современную музыку и хорошо был известен не только в России, но и за рубежом. Его сочинения (септет) исполнялись в Европе, Германии и Франции.

Живой голос современников наилучшим образом воссоздаёт утраченный творческий и личностный облик композитора, то место, которое он занимал в общественной и культурной жизни 20-х годов. Приведём одно показательное высказывание. «Молодые композито-

ры Ленинграда составляют наиболее живую часть советской музыки. Такие композиторы, как В. Дешёвов, Г. Попов, П. Рязанов, И. Шиллингер, Ю. Тюлин, говорят о жизнеспособности русской музыки будущего. Настало время познакомить публику Запада с произведениями молодой русской музыкальной школы, значение которой я имел счастье отметить первым» (1). Эти слова принадлежат французскому композитору Дариусу Мийо, который в 1926 году побывал в Советском Союзе.

Ленинградский композитор Гавриил Николаевич Попов был практически ровесником Дмитрия Дмитриевича Шостаковича. Он родился в Новочеркасске в 1904 году и умер в Москве, в 1972 году. Щедро