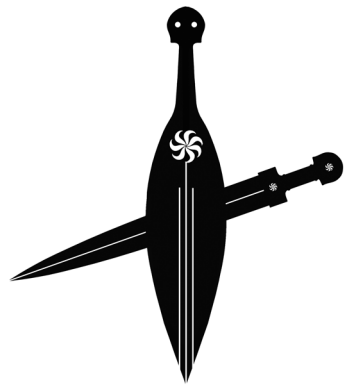
Н. В. ЧАНБА

ГЕРОИЧЕСКАЯ ХОРОВАЯ ПЕСНЯ АБХАЗОВ

МОНОГРАФИЯ



СУХУМ «АБГИЗ» 2014

УДК
ББК
И

Рецензент
Доктор искусствоведения В. Э. ДЕВУЦКИЙ

Чанба Н. В.
Героическая хоровая песня абхазов. Монография. – Сухум: Абгосиздат, 2014 г. – 146 с.

В монографии известного абхазского дирижёра и композитора Н.В. Чанба прослеживается зарождение и развитие героической песни одного из древнейших народов Кавказа – абхазов (самоназвание апсуа - люди души; Абхазия – Апсны, т.е. Страна души). Исследователь определяет значение героической народной песни в становлении абхазской профессиональной музыки с середины 19 века до Отечественной войны абхазов (грузино – абхазской) 1992-93 гг.

Нодар Чанба в героической песне народа усматривает суть национального самосознания абхазов. Истинная героика не тленна. Для развития героической песни народа немало проделано в стране. Однако для дальнейшего развития этого художественного и социально-политического богатства необходимы усилия абхазских фольклористов, композиторов, музыковедов, аранжировщиков, исполнителей.

Для деятелей культуры, преподавателей и студентов музыкальных факультетов, консерваторий и колледжей искусств.

ISBN

© Н.В Чанба, 2014

В музыкальной культуре абхазов, одного из древнейших народов Кавказа, доминирующее положение исторически занимает героическая хоровая песня. И это не случайно: героика заложена в ментальности абхазов, вынужденных перманентно защищать свою родину от иноземных посягательств. Постоянная готовность к самозащите как отдельных личностей, так и всего народа, требовала и требует мужества и героизма.

Формирование героического духа абхазов в определенной степени связано с природно-географическими реалиями, часто ставившими человека в экстремальные условия, когда, чтобы выжить, необходимы прежде всего присутствие духа и проявление мужества.

И, как образно об этом пишет один из представителей абхазской интеллигенции первой четверти XX века С. Басария, «абхаз в дремучем лесу, у опасной переправы реки, в горных ущельях, у крутых подъемов в ночное время… он преображается, он теперь в родной стихии… головокружительные подъемы, бурные переправы, темный бор, молнии, ливень – все это гармонирует с его стихийной душой, он как бы живет жизнью этих опасностей, настроение приподнимается, он начинает петь под аккомпанемент громовых трескoв, под шум дождя, града, горных рек и играющих водопадов!» [44; *122*].*

Героическое начало является главным мерилом жизни народа, его духовной сферы, отражающей различные мысли, чувства и устремления, этические и эстетические ценности, философские воззрения – всю полноту жизни этноса. Это является определяющим фактором в понимании того, почему песни героического склада являют собой наиболее яркие образцы народного художественного творчества.

*Здесь и далее в тексте в квадратных скобках дается номер и страница источника использованной литературы.

Старец Алмасхан, один из народных абхазских мудрецов, говорил: «Песню поёт Дух» [37; *31*]. Именно он, вездесущий героический дух, не вмещаясь в привычные рамки и понятия, проникает во все сферы народной жизни абхазов: быт, охоту, врачевание, поминание и тому подобное.

Героическая песня в абхазском фольклоре вбирает несколько жанров: *героико-эпический*, *героико-исторический*, *магическо-обрядовый*, *современный героический*. Пожалуй, верно замечено одним из исследователей абхазской музыки О. Судаковой, что «границы жанра историко-героической песни достаточно размыты и трудноопределяемы» [172; *22*]. Однако обозреть весь массив абхазского песенного творчества, так или иначе связанного с героической тематикой, вполне возможно, чему посвящена данная работа.

ГЛАВА 1.
ГЕРОИЧЕСКАЯ ХОРОВАЯ ПЕСНЯ АБХАЗОВ: ГЕНЕЗИС, ТИПОЛОГИЯ, ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ИНВАРИАНТ

Песенная культура абхазского народа являлась в его сложной судьбе тем спасительным звеном, которое в трудное время укрепляло дух нации и вдохновляло на подвиги. Не случайно именно героическое начало в национальном фольклоре вышло на передний план, сделав его главным мерилом жизни народа, особой духовной сферой, в которой концентрируются высокие мысли и чувства, духовные устремления, этические и эстетические ценности, философские воззрения – то есть, вся полнота жизни этноса. Песни героического склада представляют собой наиболее развитые «классические» образцы песнетворчества абхазов, составляющие золотой фонд абхазского музыкального фольклора.

Воспетые в героической песне и хранящиеся в народной памяти сведения о героях, исторических событиях, иногда приобретающие мифологический оттенок, необходимы для самоосознания народа, правильной самооценки, избрания верного пути этнокультурного развития, видения себя в будущем.

Вся история абхазского народа соткана из борьбы за существование, за сохранение этнических ценностей. Согласно легенде, Бог даровал абхазу, запоздавшему на раздачу земель, уголок планеты, припасенный для себя. Но не для того ли, чтобы испытать его на достойность этому Дару и чтобы испытать его способность оградить этот славный уголок земли от всяческих невзгод?!. С тех пор через всю историю абхазов как бы проходит один и тот же вопрос: «Не иссяк ли его героический дух?».

Греки, римляне, арабы, турки... сотни нашествий на Апсны (Абхазия) за обладание этим земным раем. И наконец, насильственное массовое переселение абхазов в Османскую империю, проведенное царским правительством по сговору с правительством Турции в середине XIX столетия. XX век, казалось бы, принёс абхазам относительное спокойствие, возможность мирного развития культуры,

образования, экономики. Но, увы, в последнее десятилетие века, оно было прервано в 1992 году нашествием войск Госсовета Грузии на Абхазию. Конечно же, неправильно видеть историю только в чёрном цвете. Войны несли с собой не только беды, они имели и определенные положительные последствия. Так, римляне в первые века нашей эры принесли в Абхазию христианство, а византийцы, в свою очередь, укрепили его основы. Христианство на многие века запретило работорговлю, уничижавшую коренное население страны – абхазов. Но позднее, с установлением господства Османской империи, работорговля возобновилась.

Приход на Кавказ России (тема, которая в последнее время живо обсуждается) также принес, с одной стороны, трагическую для народа депортацию большей части абхазов и других горцев в Турцию, а с другой – начатки грамотности, просвещения, которые в XIX веке горские народы Кавказа почти утратили.

Но, как ни парадоксально, именно в этот период практически полного запустения края, мы наблюдаем своеобразный ренессанс героической песни.

Кстати, советский период, который сегодня модно демонизировать, сыграл весьма положительную роль в истории абхазского народа. Иначе, возможно, не было бы объекта нашего исследования, так как запись народных песен абхазов, как и фольклора в целом, началась в республике именно после установления власти советов.

Таким образом, героическая песня занимает особое место в творчестве абхазов и связана с конкретными реалиями на протяжении многовековой истории народа, вынужденного бороться за независимость и право самому распоряжаться своей судьбой.

Каждая эпоха выдвигала своих героев, готовых к самопожертвованию, и благодарный народ запечатлевал в художественной форме образы конкретных героев.

Особое место в героической песне отведено *эпическому герою*. Воспевание его подвигов – плод творчества многих поколений. Огромная историческая перспектива и ретроспектива позволяют отшлифовать феномен героя до идеального образа.

Эпический герой в фольклоре абхазов – это не мифический или сказочный персонаж, он скорее ближе к понятию *исторический герой*. Не случайно, идеалы героизма, храбрости, верности долгу человечество находит еще в античности и сохраняет тысячелетиями. Горские народы Кавказа и сегодня получают свою духовную «подпитку» в героическом эпосе «Нарты», значительную часть которого составляют песни-сказания. И, конечно, разговор о героических песнях абхазов, следует начинать именно с них – с нартских песен-сказаний.

Если сам эпос «Нарты», обогащенный творческим гением нескольких народов и стоящий в одном ряду с такими мировыми шедеврами, как «Иллиада», «Одиссея», «Песнь о полку Игореве», «Эдда», «Калевала» и другие, исследован довольно обстоятельно, то основанные на нём нартские песни абхазов еще ждут своих исследователей, мастеров-аранжировщиков, дирижеров-исполнителей. К сожалению, они не востребованы нынешним поколением несмотря на их музыкально-интонационное и мелодико-гармоническое богатство.

Зарождение нартского эпоса восходит к истокам доклассового общества народов Кавказа, к традициям архаического фольклора, когда складывалось героическое мировосприятие. Исследователи относят это к VIII – VII векам до н. э. Речь идет о столь отдаленных от нас временах, когда музыка, как и искусство в целом, не была еще дифференцирована на жанры и, более того, была тесно связана с другими видами деятельности людей.

Эпические песни – плод коллективного творчества, где каждый новый исполнитель не просто пересказывал исторические факты, но и наделял своих героев личными понятиями о героизме, гуманности и благородстве. Именно поэтому нартские песни вызывают такой живой интерес, ибо через них, благодаря творчеству многих поколений исполнителей, мы познаём внутренний и внешний мир не только героев эпоса, но и всего народа.

Нартские сказания представлены в абхазском фольклоре как в прозаической форме, так и в виде песен-сказов в сопровождении струнно-смычкового инструмента – апхьарца[1]. Содержательную канву импровизируемых повествований составляют великие деяния героев, главное для которых – это творение блага для людей:

А братья-богатыри, могучие нарты,
Всегда и во всем стояли за правду
Зло и коварство они наказывали,
Добро и милость они поощряли,
Следили за обоими склонами Кавказа,
От разных врагов Кавказ охраняли.
Люди все при нартах были счастливыми.
[157; *Сто братьев нартов.*]

Этот маленький отрывок содержит ряд важных и ценных в представлении абхазов понятий морали и долга: «богатыри»; «стояли за правду»; «добро и милость поощряли»; «от разных врагов охраняли». Богатырь – в понятии абхазов – это носитель физической силы и благородства. Однако, мускульная сила без духовной мощи, высокой морали никогда не была у народа в почете.

«Стоять за правду» – это одно из самых ценных качеств, которым должен обладать каждый абхаз, т. е. быть готовым защищать правду не только словами, но, при необходимости, и с оружием в руках, рискуя жизнью.

---

[1] Апхьарца – двухструнный народный инструмент абхазов.

«Делание добра и милости» для людей – признак благородства, высокого духа и осознания себя как части целого. Делать кому-то добро – в итоге означает копить добро себе. «Делающий добро встречает добро», – гласит абхазская поговорка. С тех далеких времен человек отвечает взаимностью:

Когда же нарты уходили в поход,
За стадами смотрел простой народ.
Следили за табунами простые крестьяне,
Стерегли отары односельчане.
Потому что понимал простой народ:
Нартов скот – это их же скот [там же].

«Мужчина» и «герой» в абхазском языке синонимичны: «каждый, называющий себя мужчиной», должен быть готов в любой момент встать на защиту семьи, рода, народа, Родины.

Корни таких демократических норм, как *свобода и равноправие* для мужчин и женщин, также уходят в эпические времена.

Когда Кун, один из братьев-нартов решил жениться на девушке Зылхе из рода ацанов – карликов, которых «в высокой траве даже и не заметишь», он дал обет, что «ни он, ни братья его нарты никогда не обидят Зылху». Но стоило Куну однажды, сгоряча произнести: «Так и следует мне – зятю несчастных, карликов ацанов!» – как Зылха навсегда покинула его дом.

Абхазы всегда почитали женщину как продолжательницу рода, мать, хранительницу очага. До недавнего времени бытовал обычай: если всадник настигал женщину в пути, он сходил с коня и, не вступая с ней в разговоры, чуть отступив, сопровождал до дома, дабы оградить ее от всякой опасности.

Нарты, обладая несравненной силой, отдавали первенство в делах и суждениях своей великой матери – Сатаней-Гуаще. Почитанием пользовались и сестра героев Гунда-Прекрасная, и жена главного героя Сасрыквы – несравненная дочь племени Аиргь. Разумеется, такое особо уважительное отношение к этим женщинам было вызвано их личностными качествами –женственностью, красотой, духовной силой. По эпосу, всего за несколько дней «светящаяся словно Солнце, сияющая как Луна, Матерь нартов Сатаней-Гуаща из шерсти шести тысяч овец спряла пряжу». Показательны также другие строки: «Нарты горячо любили сестру свою... берегли и холили ее», «в крови Гунды, несомненно, таилась божественная сила» [157; *Гунда Прекрасная*]. Когда на Гунду и Ханию напали, чтобы выкрасть одну из них, женщины дали достойный отпор и, «победив своих врагов, свободно вздохнули и сложили на радостях песню о стреноженном Заре» [157; *Побежденные женщинами*].

В сказании воспета и Аиргь – сестра семи братьев: «невозможно описать лицо ее, сверкавшее точно месяц, ее походку, напоминавшую бег лани, и стан ее – стан молодой серны». Светящимся мизинцем, она освещала дорогу мужу своему – Сасрыкве [157; *Несравненная невестка Нартов*].

Не равнодушны абхазы и к внешнему облику человека – своих любимых героев они наделяли не только духовной, но и внешней красотой. Нарты «были стройными... статными… лицом хороши... в поясе тонки, а плечи у нартов были широкими и мощными» [157; *Сто братьев нартов*].

У абхазов в почёте большие дома и широкие дворы, что также восходит к традициям нартов:

А дома у нартов были сделаны
Из камня тесаного, из камня серого.
Дома у нартов были огромные,
А комнаты, где они ели,
Были не комнаты, а хоромы [там же].

Негативное отношение абхазов к воровству также характерно для этики нартов:

Больше всего не любили они воров,
Похищавших лошадей, овец и коров,
У простых крестьян угонявших скот
Суд над ворами был у них скор [там же].

Одно из непременных качеств абхазского дома – гостеприимство, которое никогда не являлось просто формальным исполнением традиции. И сегодня абхазы говорят «гостя Бог посылает». Это значит, что посланцу Бога не просто рады, а готовы служить ему всей душой, как самому Богу. Но и нарты:

Гостей привечать они любили,
По душам поговорить они любили [там же].

Весьма важный вопрос: *как нарты относились к Богу.* В эпосе несколько мест, свидетельствующих о том, что, несмотря на свою богатырскую силу и славу, эпические герои-братья так же, как и их могучая мать-провидица, поклонялись высшим силам. В эпоху язычества это были Сам Верховный Бог Анцва Ду и Божества, наделенные Им властью над определенными сферами земного бытия.

«Бог[1] охоты, великий Ажвейпшаа, принеси мне удачу! – сказал Сасрыква и прицелился в козу».

[1] «Бог», в данном случае, это не вполне точный перевод понятия «Ажвейпша», который в фольклоре абхазов является не Богом, а Божеством-Покровителем охоты.

Раз в год собирались нарты все вместе
И во имя бога лугов и леса,
Чтоб всему скоту не заболеть, не пропасть,
Отпускали на волю десятую часть [там же].

Эти строки свидетельствуют о том, что нарты были богобоязненны и уже понимали, что у природы нельзя только брать, надо ей и отдавать. Кроме того, мать нартов Сатаней-Гуаща, от которой «исходил свет, похожий на свет восходящего солнца», не раз молитвами оберегала своих сыновей от опасностей.

Как и в жизни, в нартском эпосе много героев, но есть среди них наделенные исключительными качествами. В нартских сказаниях это прежде всего Сасрыква, который не раз спасал своих братьев и весь народ. Он «был особый стрелок, в натянутый волос попасть он мог».

Сасрыква был, говорят, от камня рожден,
Ни пуль, ни мечей не боялся он.
Не брали его ни стрела, ни кинжал,
Громкую славу себе он стяжал [там же].

В эпосе есть и глубокий внутренний конфликт, связанный с Сасрыквой. Его явное превосходство в силе, стало камнем преткновения между Сасрыквой и его братьями. Он для них до конца жизни оставался «незаконнорожденным, сыном пастуха лохматого». Несмотря на то, что Сасрыква не раз спасал братьев от неминуемой гибели и совершил множество благ не только для рода нартов, но и всего народа, нарты не признавали его как «законного» брата и всячески старались его отдалить. В итоге, они его и загубили.

Абхазы и по сей день чтят моральные принципы, которых придерживались нарты: это нетерпимое отношение к греху и таким порокам, как блуд и зависть. В этом смысле, можно лишь частично согласиться с Я. Гуревичем, который со ссылкой на М.М. Бахтина, заявляет относительно героической поэзии германских народов, что «время героической песни – абсолютное эпическое время. К неотъемлемым характеристикам его относятся невозвратность, величественность (это «доброе старое время», когда только и могли происходить подобные колоссальные деяния и подвиги, когда только и существовали столь грандиозные фигуры, о каких поет героическая песнь), завершенность и законченность всего случившегося в те прежние времена. Между героическим временем и временем исполнения песни пролегает «абсолютная эпическая дистанция» (М.М. Бахтин)» [77; *133*]. Анализ нартских сказаний приводит к выводу, что это «доброе старое время» не ушло бесследно, более того, создается впечатление, что по духу оно достоверно отражает и современных абхазов с их «стойким» мировоззрением.

Гибель Сасрыквы дополняет его героический облик. «Герой гибнет, – пишет А. Гуревич, – и это не случайно. Только в смерти, в ее приятии, в поведении героя перед лицом ее завершается его становление. Чем беспримернее его гибель, чем ужаснее и неслыханней ее обстоятельства, чем более выходят они за пределы обычного, тем величественнее он и тем более впечатляет воспевающая его песнь» [77; *140*].

В течение нескольких тысячелетий, передавая из уст в уста и творчески обрабатывая эпические сказания, народы Кавказа оставляли неизменным сам стержень его. У абхазов есть выражение «агуцв», что буквально означает «сердцевина», «стержень». Нет пределов творческой фантазии, но трогать «сердцевину» нельзя, ибо тогда исчезнет смысл того, о чем повествует бессмертный эпос.

Нартские сказания, подобно гомеровской «Илиаде», рассказывают о подвигах древних героев, и оба источника представляют собой прекрасные образцы художественного творчества. Записанные лишь в XX веке, Нартские сказания впитали в себя особенности мифологического, религиозного и социального мировоззрения многих поколений абхазов, осетин, адыгов, кабардинцев и других народов Кавказа.

Нартские песни-сказы, эпос в целом, – это кладезь этнокультуры абхазов и вместе с тем, совершенно очевидно, что фундаментальное положение здесь занимает героическая тема.

Музыка и танцы были неотъемлемой частью жизни нартов. «Нарты предаются им с такой страстью и увлечением, что забывают даже о смертельной военной опасности… время, незаполненное войной и охотой, отдавалось спортивным играм, пирам, песням и пляскам», – пишет выдающийся осетинский учёный В. Абаев [1; *68*]. В абхазском варианте эпоса, изданном в 1988 году, в 17-ти из 42-х сказаний, сообщается о песнях и танцах.

Главное занятие героического нартского рода, конечно же не развлечение, а добывание жизненных благ для себя и окружающих. Для этого они овладевают знаниями и ремёслами. «Нарты, – как пишет Л. Шауцукова, – владеют всем спектром знаний, умений, навыков, помогающих сделать жизнь полной и разнообразной. Но, оказывается, всего перечисленного мало для полноценной жизни, потому что, кроме жизни тела, существует ещё жизнь духа, которой, кроме прочего, необходимо художественное творчество, позволяющее узнавать истинную природу вещей и получать гедонистическое удовольствие» [215; *61*].

Абхазские песни о нартах отличает одна интересная особенность – в них главенствует не повествование, а музыкальная составляющая. И в фольклоре музыка живёт своей жизнью, независимо от великого эпоса. Песни нартов в основном исполняются хором. От вышеупомянутых песен-сказаний, исполняемых под апхьарцу они отличаются мелодической линией, складом, а также своеобразным импровизационным принципом развития. Если в песнях-сказах главенствует

слово, несущее основную смысловую нагрузку в передаче конкретного сюжета, то в нартских песнях на первом плане импровизация, окрашенная эмоциональным настроем.

Кроме хоровых нартских песен, до наших дней дошли песни, напетые народными исполнителями в сопровождении различных народных инструментов.

Особая сфера хорового фольклора абхазов – героико-исторические песни. Они интересны не только своей музыкальной составляющей, но и тем что отчетливо воскрешают исторический фон. Особенно это касается событий переломной эпохи истории Кавказа в XIX веке – кавказской войны, политики царской России, борьбы народа против насилия местных властей, абречества.

Широкий спектр конкретных исторических явлений и неординарных поступков отдельных выдающихся личностей, которых народ впоследствии воспел, дает основание разделить историко-героические песни на две категории. К первой (согласно классификации Д. И. Аракчиева) относятся песни, в которых воспеваются те, кто «не пожелали подчиниться насилию и положили жизнь за свободу своего народа… Ко второй категории принадлежат песни, в которых говорится о людях, в силу необходимости ставших разбойниками («абреками». – *Н. Ч.*), но так как они отстаивали интересы бедноты, то потому и остались в народной памяти» [24; *88*].

Рассказы о героях и *песни* о них часто бытуют отдельно друг от друга. Поэтому песни, основанные на этих рассказах могут существовать без определённых слов. «Малословесные» и даже «бессловесные» абхазские песни – это особый и чрезвычайно интересный художественно-эстетический феномен. Иногда в них встречается минимальное количество слов. Такое «взаимосвободное» сосуществование текста и музыки, возможно является более поздней редукцией древнего и когда-то синкретического музицирования, где выдающиеся представители рода, племени, народа воспевались одновременно и словом, и музыкой. Однако со временем вся вербально-смысловая информация перешла в рассказы, а эмоциональная нагрузка составила основу музыкальной ткани героических песен. И сегодня одна и та же песня поётся с различными вариантами подтекстовки, при этом непреложным условием для исполнителя является знание вербальной основы песни.

Тексты героических песен абхазов разнообразны по жанру и могут представлять собой:

– обращение к погибшему герою как к живому;

– обращение к душе героя;

– рассказ о герое;

–монолог самого погибшего героя, в котором он говорит о своих предсмертных пожеланиях;

– диалог героя с другими эпическими или историческими персонажами.

Таким образом, героическая песня в целом представляется *синтетическим сплавом* различных поэтических форм и музыкально-художественных приёмов.

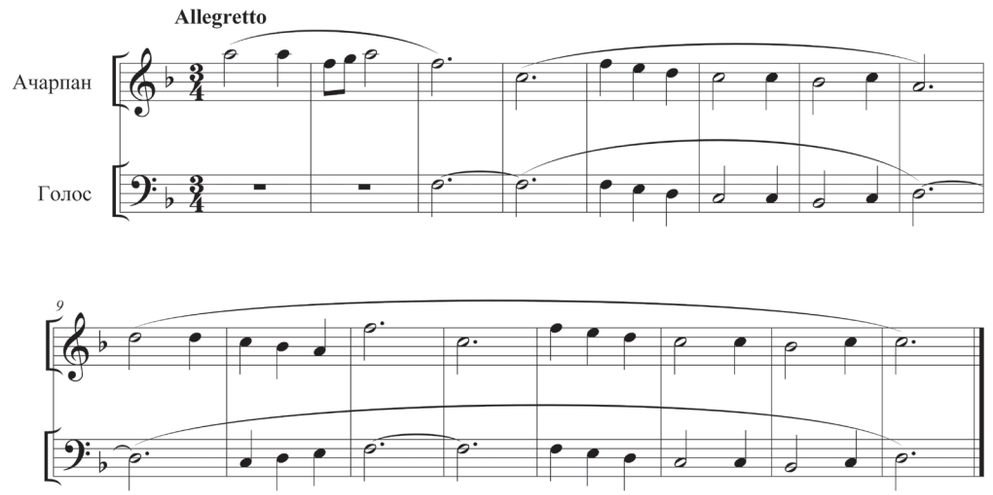
«Как же надо любить и чтить своих героев, чтобы так трогательно, мужественно и стройно петь о них!» – искренне удивлялся неоднократно посещавший Абхазию великий русский писатель А. М. Горький. Оказавшись в кругу поющих, писатель и сам местами подпевал им. «Я сам видел, – пишет К. Ковач, – как известный мастер слова увлекался абхазской песней, как временами она вызывала в нем возбуждение и тогда увлажнялись глаза ...» [109].

Абхазские героические песни многогранны, многоплановы, как многопланово и само проявление героизма. Их центральное звено – песни об эпических героях, древнейших общекавказских эпосов о Нартах и Абрскиле.

Рассмотрим «Песню о Нарте» [36; *336,* № 157] из сборника «Абхазские песни» для ачарпана[1] и голоса, записанную К. Ковачем.

Ачарпан, вступив с кульминационного верхнего звука, сразу настраивает на призывный, мужественный тон. Это подчеркивают и повторяющиеся квартовые скачки:

157. Песня о Нарте



[1] Ачарпан (Ачарпын) – инструмент типа флейты, длиной 70 – 80 см. Изготавливается из горного растения ачарпын.

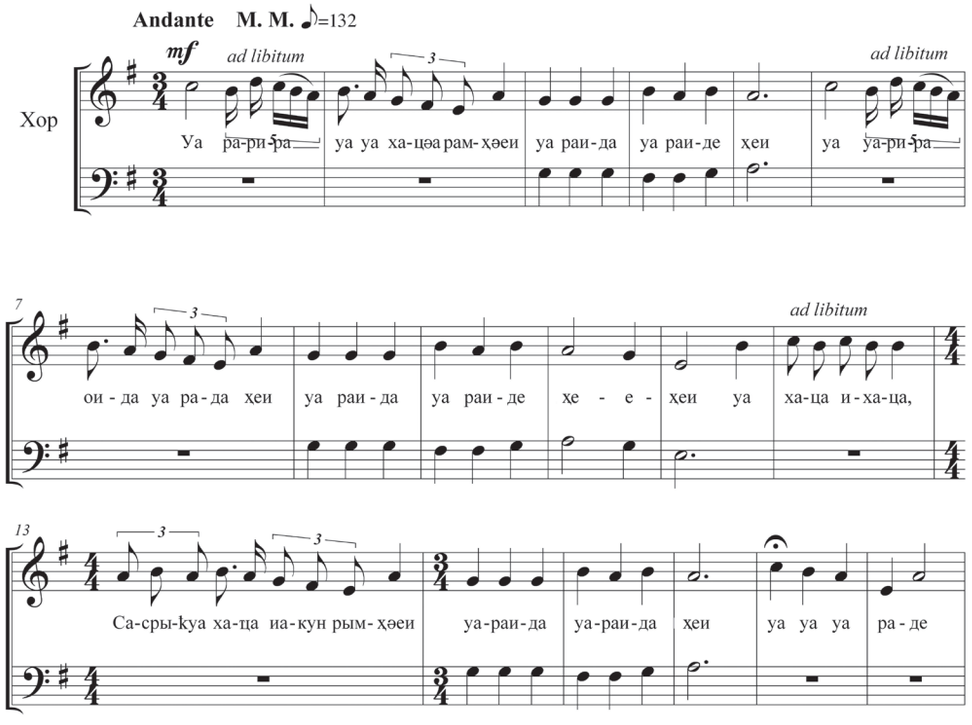
Духовой инструмент, по природе обладающий нежным, бархатным тембром, звучит особенно напряженно и трепетно в верхнем регистре.

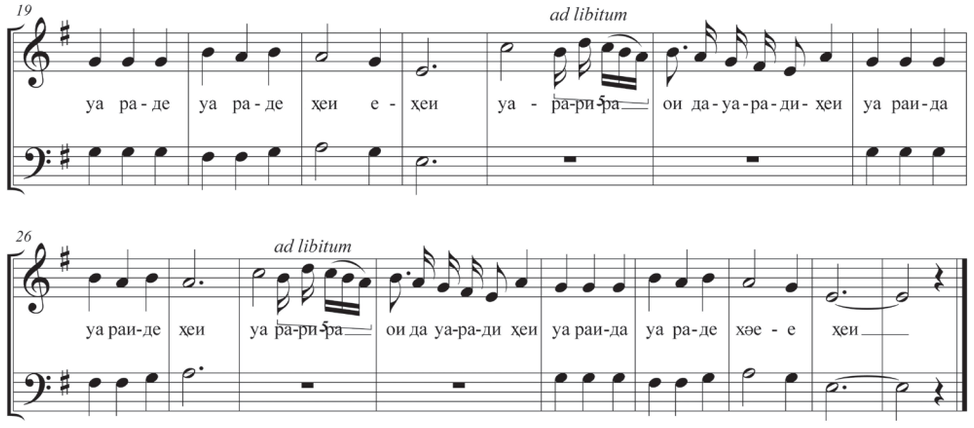
Одновременная игра на духовом инструменте и пение требуют высокого мастерства исполнителя, тем более что в мелодии есть встречное движение голоса и ачарпана. В дуэтах ачарпана и голоса чаще всего лидирует инструмент. Именно в его партии наблюдается концентрация интонационных и ритмических особенностей песни. Голос создает скорее дополнительный фон, отсвечивая более простые элементы мелодического рисунка. Отсюда диапазон мелодии ачарпана – октава, а голоса – квинта.

Диатоничность напева «Песни о Нарте», преобладание в вокальной партии поступенных движений, небольшой диапазон, простая трехдольная ритмика свидетельствуют о древности этой песни.

В сравнении с ней, другая «Песня о Нарте» (в абх. варианте – «Песня нартов») [там же; *168*, № 54] – песня для солиста и хора, где традиционно мало слов, только самые главные: «они (люди. – *Н. Ч.*) сказали – герои», «героем среди героев был Сасрыква, герой, они сказали». Выражение «они сказали», говорит о преемственности песни от далеких предков:

54. Песня о Нарте





Диапазон солиста – септима, хора – квинта.

По объему диапазона обе нартские песни почти идентичны, однако есть в них и существенные отличия. В первом случае, несмотря на героические интонации, очевидна пасторальность, наличие интонаций пастушеских наигрышей и более скромная форма, тогда как вторая – хоровая песня – более развернутая. Партия солиста, изложена *ad libitum*, что придает мелодической линии большую импровизационную свободу. Мелодия делится на две контрастные части: запев, концентрирующий в себе импульсивное, молодецкое начало и припев, идущий на фоне хора и выражающий силу массы. Простота интонационного и ладового строя, ритмики и метрики припева также свидетельствуют о древности происхождения этого произведения.

Хоровые песни, связанные с Нартским эпосом наделены всеми «родовыми чертами» традиционной героической песни. В них функции голосов различны: мелодическая линия передаётся главенствующему голосу – солисту, остальные голоса выполняют роль гармонического сопровождения. Ритмический рисунок сопровождения отличается от мелодического крупными длительностями, но когда инициатива переходит к хору, рисунок становится более «плотным» и «слаженным». Иногда эта «слаженность» становится основой диалога солиста и хора.

Одна из наиболее известных сегодня народных песен «Азар», родилась в далёкое историческое время. Азар – кличка коня. Для абхаза конь не только средство передвижения – он также верный друг и помощник. Более того, конь олицетворяет своего хозяина, поэтому абхаз так тщательно обихаживает своего коня.

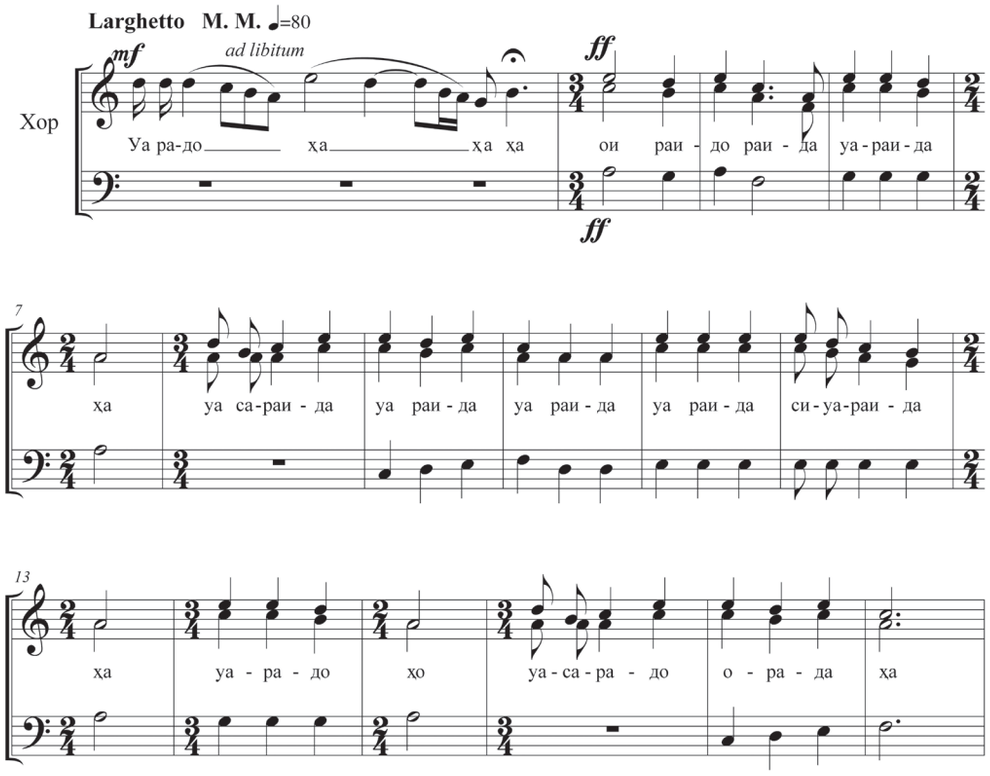
Мужчина и конь были понятиями почти идентичными. Не случайно, выражение «убил себя» равнозначно выражению «убил своего коня». Часто можно услышать, что «у коня человеческая кровь», «у коня человеческая душа». Эти представления дошли до нас из Нартского эпоса. Оттуда мы и узнаем о том, как родилась песня «Азар». «Победив своих врагов, женщины (Гунда и Ханиа. – *Н.Ч.*) свободно

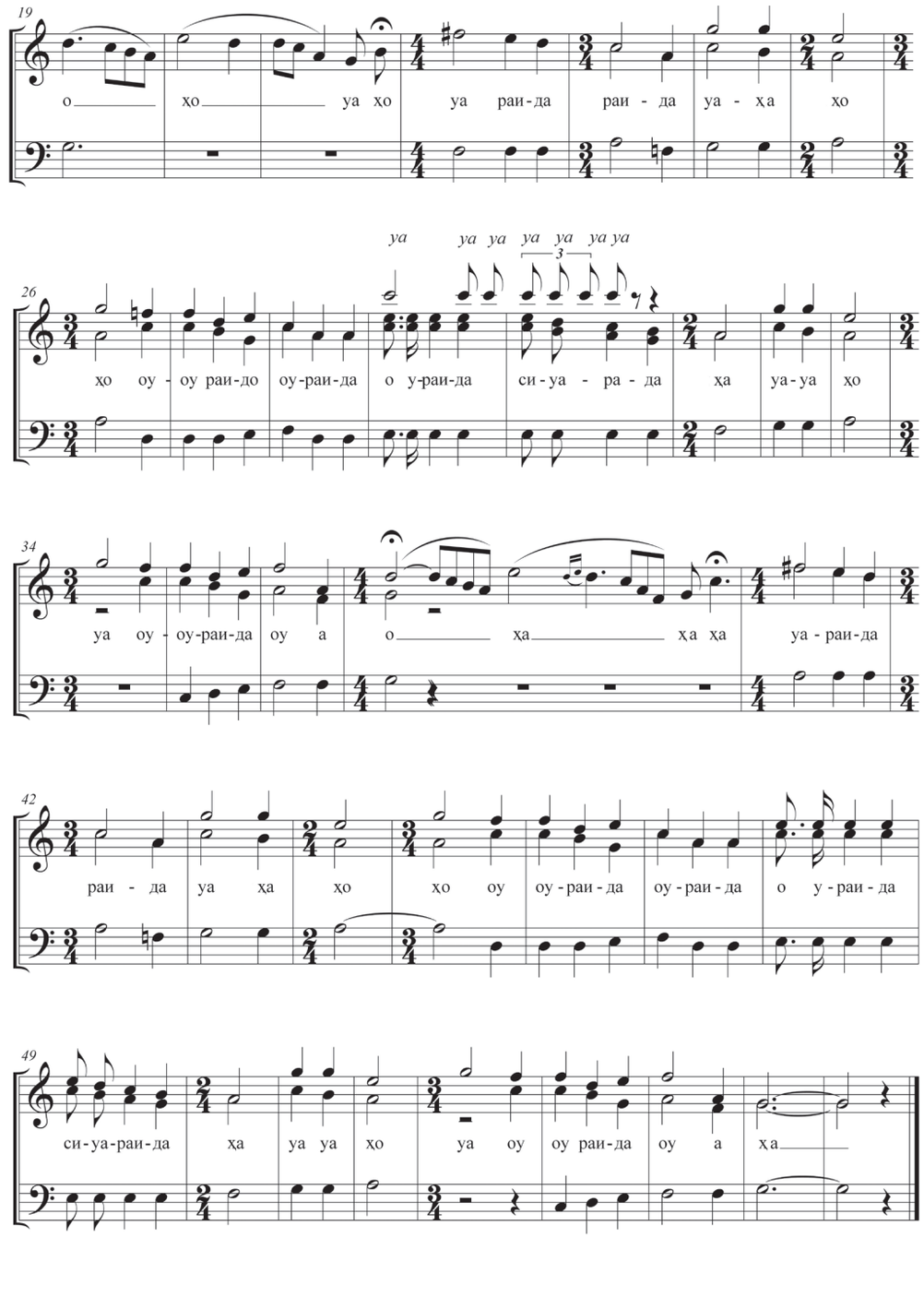
вздохнули, и на досуге сложили песню о стреноженном Заре. А на свирели играл нарт Кятаван, посланный сюда Нартами и Аиргь. Эту песню поют в Апсны и по сей день. Называется она «Азар». Поют ее только на скачках» [157; *Побежденные женщинами*].

Итак, согласно нартскому эпосу, создателями первых абхазских песен были пастух Кьатауан (Кятаван) и две славные героические женщины Гунда и Ханиа.

Песню «Азар» [36; *238*, № 84] принято считать атрибутом поминального обряда, а именно скачек устраивавшихся во время поминок по умершему мужчине. К смерти женщины абхазы относятся несколько иначе, чем к смерти мужчины. В первом случае это – более печальное, грустное событие, несущее скорбь по поводу потери хранительницы очага, матери детей; во втором – т.е. по случаю смерти мужчины – душевное расслабление не допускается. Именно поэтому песня «Азар» носит скорее героический, нежели траурный характер. Все слова непереводимы, они представляют собой слова-рефрены – «уарадо, сиуараида...»:

84. Азар





Напев здесь также распадается на два контрастных раздела: *импровизационный запев и хоровой припев*. В запеве ярко выражена импульсивная эмоция. Припев более сдержан и эпически величав. Для песни «Азар» характерны – диатонический интонационный строй, нешироκий диапазон партии запевалы-солиста и хора.

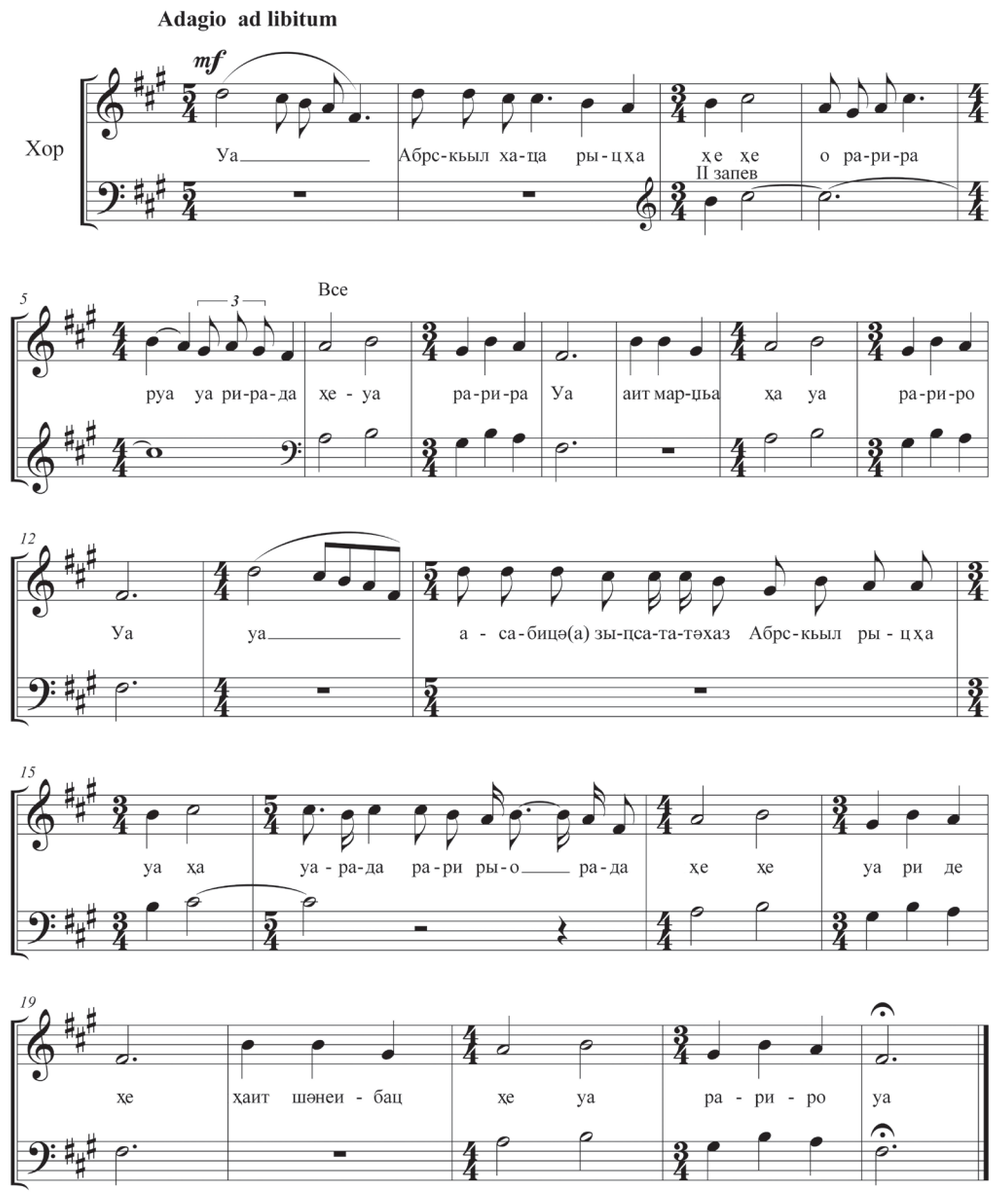
Сам траурный обряд у абхазов, при всей своей строгости и консервативности, имеет различные варианты. Например, если покойнику 90 и более лет, считается, что он в этой жизни сполна познал «плохое и хорошее». Ближайшие родственники советуют соболезнующим не плакать и сами ведут себя сдержанно. Другое дело, когда умирают молодые. Тогда, женщины плачут в голос, близкие из них царапают себе лица, родные по очереди, рыдая, и в то же время причитая воспевают различные эпизоды из жизни покойника. Мужчины, не скрывают свое горе, бьют себя кулаком в грудь. Раньше было принято приглашать так называемых «профессиональных плакальщиц». Эта древняя профессия бытовала у многих народов, например, у египтян, иудеев, греков, римлян и была призвана различными способами (причитанием, битьем в грудь, царапанием лица, разрыванием одежды и т.д.) выражать жалость к умершему и сочувствие ближним. У абхазов «профессиональные плакальщицы» – как правило, женщины, обладавшие трогательными голосами, эмоционально поддерживавшие атмосферу скорби.

Осетинский музыковед К.Г. Цхурбаева анализируя музыкально-поэтические особенности осетинских героических песен, приходит к выводу, «что героическая песня … многими сторонами смыкается с причитаниями, и это позволяет предполагать, что происхождение их непосредственно ведёт начало от народных плачей и причитаний. Первоначально они, по-видимому, были как бы мужским плачем по герою. В дальнейшем связь с причитаниями становилась всё менее и менее отчётливой, и в наше время эту связь можно обнаружить лишь по отдельным поэтическим, отчасти мелодическим признакам» [193; *39,40*].

Насколько верны предположения К. Цхурбаевой, могут подтвердить или опровергнуть специальные исследования, однако нельзя отрицать логичность подобных выводов, тем более, что абхазская героическая песня «Азар», является прямым тому доказательством.

В музыкальном фольклоре абхазов есть песня, посвящённая Абрскилу – герою другого эпоса, одному из наиболее почитаемых борцов за счастье людей, носителю добра и справедливости, символу беззаветной любви к Родине. Это «Песня об Абрскиле» [36; *241*, № 85]:

85. Абрскил



Обращает на себя внимание медленный темп, нисходящее движение мелодии солиста на словах «бедный Абрскил – герой», что усиливает чувство горечи, испытываемой по поводу страданий героя, обрекшего себя на вечное заточение. Вступление хора не приносит просветления, напротив – «угасающие», нисходящие окончания фраз еще больше сгущают драматичность песни. Как тут не вспомнить известную еще со времен Древней Греции музыкально-риторическую фигуру *катабасис*, олицетворяющую скорбные или траурные образы.

Не изменяют атмосферу даже квартовые скачки *fis – h*, следующие между соседними фразами, вплоть до заключительной интонации на слове «швне-ибац» (объединяйтесь), звучащей здесь не как клич к освобождению героя, а скорее как призыв к единству ради свершенных Абрскилом дел, за которые он страдает.

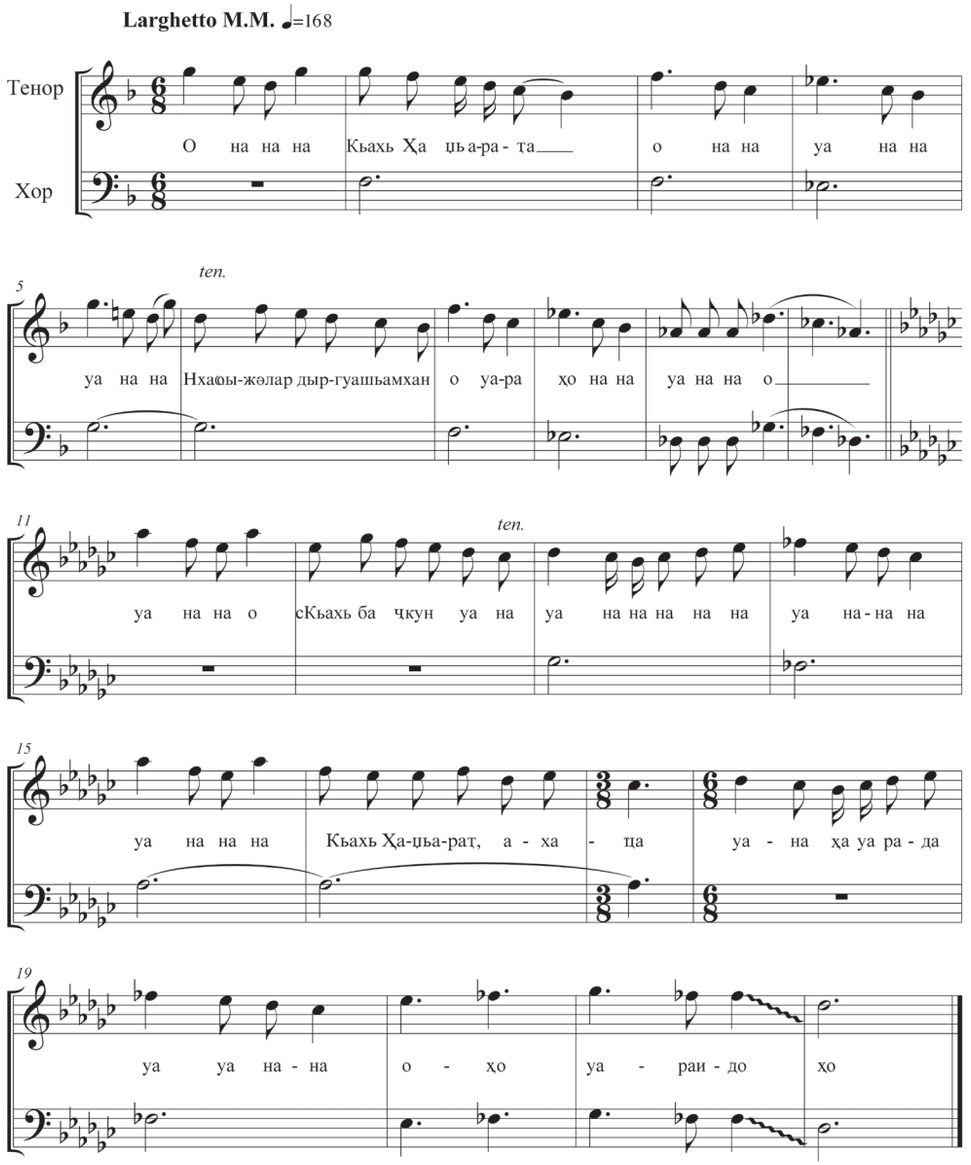
Как гласит одна из легенд, Абрскил, герой, сотворивший много добрых дел для народа, заточен в пещеру за то, что, против воли Бога, добыл огонь для народа. Попытки людей вызволить из пещеры своего любимого героя приносили ему еще большие страдания – чем больше они приближались к пещере, тем дальше в ее глубины уносило Абрскила. Нетрудно заметить, что абхазский Абрскил и один из титанов древнегреческой мифологии Прометей герои идентичные. Усиливает сходство и то, что Прометей, похитивший огонь у богов и передавший его людям, согласно древнегреческой мифологии, тоже прикован к одной из вершин Кавказского хребта.

Тематика героических песен более позднего периода чрезвычайно разнообразна. Рассмотрим, прежде всего, песни об абреках и абречестве. Жестокое обращение к абхазам со стороны царских чиновников, а также местных князей и дворян вынуждало простых людей защищать свою свободу и противостоять несправедливости. Так рождались абреки, которые «выносили на своих плечах всю тяжесть…людей вне закона, людей, живших летом и зимой в местах и условиях, в каких и зверь жить не захочет. Это Кяхба Хаджарат (почти полностью уничтожил эшерских князей Дзяпш-ипа), Шакрыл Шуг, Самаххуа Омар, Бгажба Салуман, Куруа Аслан, Гагулиа Дикран, Амычба Суадбей» [110; *17*].

Есть песни о героях, чьи конкретные подвиги сегодня забыты. Например, «Песня Омара Самаххуа»: известно только то, что он был абреком, но не сохранилась информация о том, какой именно подвиг он совершил. Самым «известным» абреком был Хаджарат Кяхьба, о нем сложена песня, его образ запечатлён в стихах и кинофильме. Он долго и ожесточённо вёл борьбу с правительственными войсками и, чувствуя неизбежность смерти от полученной раны, застрелился.

Величественная «Песня о Хаджарате Кяхба» начинается с высокого, как «выстрел», звука, который затем несколько раз повторяется, тем самым усиливая напряжение:

33. Песня о Кяхба Хаджарате



Чередование нисходящих и восходящих движений мелодии, подобно приливам и отливам морских волн, создают атмосферу нестабильности. Напряжение усиливается чередованием восходящих скачков на *кварту, квинту* и *сексту*. Ферматы, после которых следуют скачки, вносят чувство беспокойного ожидания. Светотень мажоро-минора подобна быстро меняющейся жизненной ситуации абрека. При этом песню отличает сквозное музыкальное развитие. Так без слов, только с помощью музыкальных звуков создается образ героя Хаджарата, чья жизнь проносится, словно вспышка молнии в горном ущелье.

Если не знать или просто не учитывать причины, побуждавшие абреков убивать и грабить, создаётся впечатление, будто воспевание Кяхьба Хаджарата, Бгажба Салумана и подобных им абхазов связано с ложным представлением о героизме, а на самом же деле абреки – это те, кто сознательно лишал себя элементарных условий существования, чтобы противостоять несправедливости.

Конечно же были абреки и из категории преступников-убийц (часто на основе кровной мести), воров, но о таких «героях» не слагали песен. Факт исчезновения абречества после установления советской власти говорит о том, что причина появления абреков заключалась в жесточайшем режиме царской администрации в отношении коренного населения.

К. Ковач называет шесть причин, вынуждавших абхазов к абречеству:

1. Политика царских чиновников на местах, разрушавшая устоявшиеся традиционные формы общественной жизни абхазов;

2. Бытование представления о том, что человек, безотносительно характера его деяний – положительных или отрицательных, должен обрести известность;

3. Заступничество за обиженных и поруганных;

4. Обыкновенная преступность;

5. Вовлечение князями в совершаемые ими грабежи своих молочных братьев;

6. Убийство на почве кровной мести [110; *17 – 22*];

О морально-этических нормах абреков, да и абхазов в целом, дает представление рассказ певцов-сказителей Гриши и Алмасхана об абреке, который под покровом ночи пришел домой, чтобы смыть с себя грязь скитаний. Жена забеспокоилась: «О каком же купании может идти речь, когда враги могут нагрянуть в любую минуту?!». Муж отвечает: «Они (враги. – *Н. Ч.*) из тех, у кого есть анамыс (совесть) – голым меня не убьют (то есть безоружного не станут убивать). Не раз они меня видели спящим или в других ситуациях, когда не подобает трогать, и не убили меня». Услышав эти слова, сидевшие в засаде ушли, а тот, который жаждал кровной мести позвал своих соседей и объявил, что отныне убийца его брата будет ему братом. Так добрые слова, сказанные в адрес врагов, принесли вместо кровной мести братство [37].

Для лучшего понимания тем, вдохновлявших «народных» композиторов, рассмотрим несколько героических абреческих песен:

«Песня о Инапха Кьагуа» – о крестьянине, бесстрашно защищавшем односельчан от издевательств князей и разбойничьих набегов. К Кьагуа обращались за помощью люди разных сословий. Так, «когда черкесский князь Мазлоу украл у вдовы двух сыновей-подростков, именно к Напха Кягуа пришла несчастная мать искать защиты» [110; *23*]. «Песня о Беслане Абатаа» – о герое, который прославился «открытой борьбой против целой княжеской фамилии на Северном Кавказе» [там же];

Песен о героях, осуществлявших кровную месть, немало, однако необычность песни «Салуман Бгажба» заключается в том, что она славит мужество юноши Салумана, убившего князя в отмщение за своего старшего брата [там же; *40*]; «Песня о Кудже» сложена в честь героя, который мстил за многих [там же; *42*];

«Песня о сыне Катмаса» необычна – она посвящена человеку из высокого сословия и пелась (перед расстрелом) сыном князя Катмаса Маршания – Халыбеем, который был казнен за убийство представителей княжеского рода Шервашидзе [там же];

«Песня о Пшкяч-ипа Манче» – Манча будучи дворянином, защищал крестьян. Слава его связана с проявлением благородства: Манча отказался умыкнуть любившую его девушку Зазы-ханым, несмотря на её просьбу, так как она была сосватана за турецкого правителя. Однако, когда Зазы умерла на корабле, который еще не успел отплыть на родину жениха, Манча признался её братьям о своей любви. Он похоронил девушку, которую видел лишь раз в жизни, рядом с родителями. Через полмесяца умер и сам Манча и был похоронен рядом с Зазы в вырытой им заранее могиле. Героизм духа, а не животные инстинкты подвигнули Манчу и поэтому народ сложил столь замечательную песню [118; *270 – 272*].

Довольно много историко-героических песен времён покорения Кавказа Россией. Например, «Песня о Мыстафе Чолокуа» [110; *9*, № 3] посвящена герою из кодорской части Абхазии, который проявил в борьбе с царскими войсками бесстрашие и воинскую хитрость. Когда раненого Мыстафу доставили домой, мать встретила его причитая: «Сын, сын, я тебе говорила, что слово «молодец» губит человека, а совесть – укорачивает его черкеску…». К. Ковач в примечании к песне пытается более точно истолковать некоторые слова, в частности, он считает, что «под словом “совесть” … надо понимать – совестливость», ради которой «абхазцы принимают, поят и кормят всех, кто бы к ним не пришел, и это, естественно, разоряет крестьян. Поэтому двусмысленно говорится, что у того, кто всех принимает, черкеска становится для него самого короткой. В данном случае надо понимать, что мать считала участие Мыстафы в бойне делом необязательным (с её точки зрения), а только лишь делом совести свободного горца» [там же; *10*].

Надо полагать, что песен о героях этого тяжелого периода было гораздо больше, чем мы сегодня располагаем. Не дождавшись своей записи они исчезли как в самой Абхазии, так и в Турции, куда в XIX веке была вытеснена большая часть

абхазов. Так, например, не дошедшая до нас песня о герое Чызымаа, о котором сообщил выдающийся потомок абхазских изгнанников Омар Бейгуа. «Во время абхазо-русской войны, лидером одной из абхазских групп был Иедигь (Эдик? – *Н. Ч.*) Чызымаа, который геройски погиб. В песне, сложенной во славу его, поется: "Даже когда его отрезанная голова упала, она кричала, давая команду своим бойцам: Бейте! Вперед!"». В примечании к этой песне О. Бейгуа пишет: «Лет 75 назад, на собрании, проходившем во дворе Кьамила Кудзба, эту песню пел Батырба Рашид, все присутствовавшие ему подпевали» [51; *36*].

История абхазского народа отличается множеством войн с иноземцами, которых привлекали уникальная природа и географическое положение края «Золотого Руна». Не было такого столетия, чтобы абхазская земля не испытала опустошительных набегов, но свободолюбивый народ отстаивал свою землю, даже когда армия противника превосходила его в несколько раз. «Тяга народа к героической тематике – пишет доктор исторических наук М. М. Хашба, – объясняется его исторической судьбой... высокими моральными качествами, определившими характер народа и яркое самобытное музыкальное искусство» [185; *409*].

Само время постоянно требовало проявления героизма, и тогда понятия *мужчина* и *герой* становились синонимами. Хотя личное оружие и являлось непременным атрибутом горца, даже самое мастерское владение им никогда не играло главенствующей роли в проявлении героизма. Определяющим был героизм не меча, а духа.

В феодальную эпоху у абхазского народа часто возникали и внутренние проблемы, например: в условиях межплеменных столкновений, вызванных желанием одного клана завладеть достоянием другого, или борьбой против произвола князей. В этой среде проявлялся и ковался характер героя, впоследствии воспетого народом.

Вышеизложенное свидетельствует о том, что абхазская героическая песня многогранна, многопланова, как и само проявление героизма.

Понятия «герой» и «герой среди героев»

Создавая героические песни, народ четко разграничивает уровни героизма. Например, того, кто проявил высокое мужество, защищая свою деревню, или боролся с князьями, он нарекает «героем», но того, кто защищал свою страну ценой собственной жизни, то есть, проявил высокую степень героизма величает «героем среди героев» – «героем из героев».

Более четко прочувствовать «границы героизма» помогает анализ текстов из сборника «Абхазские народные песни» [36]. В дальнейшем перед исследователями стоит задача восстановить личности исторических героев, обстоятельства

проявленного героизма, принесшего им бессмертие. При этом следует учесть, что подобная классификация возможна лишь на основе оригинального абхазского текста песен, так как переводы их на русский язык весьма условны.

Герои среди героев – это защитники Абхазии от иноземных захватчиков. О таких повествуют песни «Озбакь» (36; *134 – 136*), «Данакай Ашуба» (там же; *142, 143*). Сюда же можно отнести «Абрскил» (там же; *241, 242*). И хотя в тексте песни «Абрскил» отсутствует словосочетание «ахаца-ихаца» – «герой среди героев», произнесенный дважды в разных местах текста песни эпитет «герой» и сама судьба Абрскила – борца с беспощадными завоевателями, говорит о том, что он является сверхгероем – «героем из героев».

«Герои», проявившие себя в менее экстремальных ситуациях, например, защищавших свою деревню, воспеты в песнях о Кяхба Хаджарате (там же; *117 – 120*), Инапха Кьагуа (там же; *121 – 127*), Пшкяч-ипа Манче (там же; *137, 138*).

Совершение кровной мести воспето в песне о Салумане Бгажба (там же; *150, 151*). В песнях об Айба Хуатхуате (там же; *113 – 115*), Аждир-ипа Данакае (там же; *128 – 133*), Цвижба Такуйе (там же; *157, 158*) отражена классовая борьба народа против князей и дворян.

О подвиге на охоте повествует песня о Смыр Гудисе (там же; *304*).

В «Песне о Шамба Едги» воспевается подвиг участника Великой Отечественной войны Советского Союза 1941 – 45 годов, погибшего в битве за Днепр (там же; *109, 110*).

Выражение «герой среди героев», примененное в «Песне о нартаа» (там же; *168 – 170*) к выдающемуся эпическому герою Сасрыкве, в дальнейшем употребляется лишь в адрес двух других «афырхаца» (героев среди героев), борцов против врагов Абхазии – Озбакьа (там же; *134 – 136*) и Данакая Ашуба (там же; *142, 143*).

Надо полагать, что понятия «герой среди героев» восходит к нартским сказаниям, его употребляли, чтобы выделить Сасрыкву среди его девяноста девяти братьев-героев.

Напрашивается вопрос, почему выражения «герой среди героев» нет в «Песне об Абрскиле» – столь почитаемом борце за счастье народа? Но здесь ситуация другая. В песне дважды повторяется «Абрскил хаца» – «Абрскил герой». Кроме того, минорная тональность, трогательная мелодия с постоянно нисходящими интонациями, медленный темп и дважды повторяющееся слово «рыцха» (несчастный) говорят о том, что в ней прославляется не только героизм Абрскила, но прежде всего выражается глубокое сочувствие его страданиям.

Музыкально-поэтическая модель абхазской героической песни и ее родство с музыкой других народов Кавказа

Историю абхазского народа можно сложить по песням мифологическим, обрядовым, историко-героическим, бытовым, песням-причитаниям, трудовым, шуточным, сатирическим, лирическим, застольным. И это не случайно. Абхазы всегда придавали огромное значение музыке, песням, танцам. Музыкой они говорили, молились, страдали, плакали, совершали героические подвиги и побеждали. Значимость музыки зафиксирована и в языке: «ашва» – это песня, музыка; а «абызшва» – язык, на котором люди общаются (буквально переводится как «музыка языка» или «песнь языка»). Хотя сегодня слово «ашва» переводится как «песня», в прошлом под этим словом подразумевалась музыка вообще.

О музыкальности самого абхазского языка, ярко свидетельствует случай произошедший в 1952 с Паатой Чанба. Тогда, будучи молодым человеком, он служил в армии. Когда неожиданно появился генерал, солдаты, так как не последовало команды «встать», остались на своих местах, встал только абхаз. Заинтересовавшийся этим генерал хотел узнать – не сын ли он военного, но Паата сказал: «У нас, абхазов, существует традиция уважения старших». Генерал попросил солдата сказать что-либо на родном языке. Паата начал читать стихи, но генерал прервал: «Я сказал тебе говори, а не пой».

Паата произнёс несколько слов – «мшыбзиа, хулабзиа, ушпакоу…». «В вашем языке голос природы. Удивительный, красивый язык», – сказал генерал [203].

Многое из того, на чём будет сфокусировано наше внимание в данном исследовании, характерно не только для абхазов, но и для других народов Кавказа – адыгов, осетин, чеченцев, дагестанцев, что уже было подмечено К. Цхурбаевой, Г. Чич, Д. Чурей и другими исследователями.

Это прежде всего касается образно-смыслового круга героических песен; широко применяемой здесь куплетно-вариационной формы; интонационно-гармонического строя; характерной интонационности, которая часто складывается из поступенного движения партии солиста в сочетании с кварто-квинтовыми ходами хоровой партии; обилием смешанного размера; исполнительских традиций, выражающихся в фактурном решении (партия солиста носит импровизационный характер, удивительным образом сочетаясь со строгим, непрерывным «бурдонным» сопровождением мужского хора на «о», «уа»...).

В основе такого родства не только музыкальной, но и всей культуры абхазов с другими народами Кавказа, лежит объединяющий всех «Нартский эпос» – явление не только региональное, но и общемировое. При общей эпической фабуле, мы можем найти здесь массу общечеловеческих ценностей современного мира – честь, благородство, мужество, героизм, стремление к свободе, любовь к Родине,

самопожертвование ради других и т. д. Нартский эпос – это кладезь мировоззренческого, идейного, нравственного и художественного устремления абхазского и родственных ему народов Северного Кавказа. Нартские песни, как и сам великий эпос, занимают особое место в культуре многих народов Кавказа – абхазов, адыгов, осетин. Безусловно, каждый из этих народов вкладывал в них свой творческий потенциал, свое мироощущение, свою философию.

Нартские песни кавказских народов отличаются архаичностью. В них, как правило, нет развитой или развёрнутой мелодии, преобладает мелодекламация; интонационное движение поступенное, без больших скачков; диапазон солиста и хора сравнительно узок: у солиста квинта – октава, у хора терция – кварта.

Это отмечается, например, в исследовании Д. Чурей, которая в своей монографии «Этномузыкальная культура адыго-абхазской диаспоры в Турции», ссылаясь на известного исследователя Г. Чича, пишет: «В работе Г. Чича «О некоторых особенностях структуры адыгской песни», в которой подчеркнута мысль о том, что нартский пшинатль, зародившийся при слиянии танцевального ритма и нартских песен, не отличается большим мелодическим развитием, ему больше присущ характер речитатива, мелодекламации. По мнению автора, некоторые мелодии несколько неразвиты, можно сказать, находятся в зародышевом состоянии. Однако эти песни заложили основные формы исполнительства – певец-сказитель представлял их в сопровождении хора» [207; *19, 20*].

Особая ценность нартского эпоса для народов Кавказа заключается в том, что в нём заложено животворное семя, непрестанно дающее новые ростки, определяющие смысл и ценность жизни, утверждающие героическое стремление человека к свободе и творчеству. Отсюда и идентичность музыкально-поэтической модели песен героического жанра. Разница разве что в именах героев: у абхазов это Озбакь, Данакай, Кьагуа; у адыгов – Айдемыркан, Коджебердыко Мыхамет, Хатх Кочан; у осетин – Кудайнат, Таймураз, Дзамбуоллат... «Из традиционных песенных жанров осетинской песенной культуры, наибольшего художественного совершенства достигли именно героические песни. Героические песни, с полным правом можно назвать осетинской песенной классикой» [193; *5*]. Место героической песни в музыкальном фольклоре осетин, определенное К.Г. Цхурбаевой, можно отнести и к музыкальному фольклору абхазов, адыгов и других горских народов Кавказа.

Героизм у кавказцев – это незыблемая ценность: где бы, среди кого и кем бы он не проявлялся. Абхазы, например, высоко чтят не только своих, но и героев других народов. Так, в абхазском фольклоре есть «Песня о Шамиле», «Песня о молодом черкесе Махмеде». Оба героя прославились во времена покорения Кавказа Россией в XIX веке. Шамиль поплатился жизнью за непримиримую борьбу против царской России, а Махмед погиб, помогая ему.

В абхазской песне о Шамиле поется: «Не позволял даже птичке садиться на ветку, а сыновьям – воспитываться у матери» [110; *7*].

Героизм Махмеду не изменил даже тогда, когда на другое утро после его женитьбы к нему приехали товарищи и сказали, что дела Шамиля плохи, что надо прийти ему на помощь. Ни слова не сказав, Махмед поехал с ними. Герой погиб вдали от дома (и тело не было доставлено домой, как полагается по кавказскому обычаю), а жена его причитала «Плакать – людей стыжусь, не плакать – сердце разрывается» [там же; *9*].

Ряд характерных черт абхазских песен свидетельствует о родстве с другими горскими народными песнями Кавказа, что нельзя обойти вниманием. Таковыми являются: двухголосная основа, скрытость тоники в середине музыкального построения; идентичность фактуры, основанной на взаимодействии солиста и хора и т.п. Последнее как художественный приём диалога, очевидно, стало более востребованным, по сравнению с сольным пением в связи с тем, что оно позволяет наиболее ясно передать бинарность природы человека. Слова-рефрены, подобные тем, какие мы встречаем в абхазских песнях, встречаются и в песнях адыгов, осетин, карачаевцев, балкар.

О внутреннем родстве героических песен горских народов Кавказа говорит и чисто внешнее восприятие: иногда надо очень внимательно прислушаться, чтобы понять какая это песня – абхазская, адыгская, осетинская, или героическая песня другого родственного народа.

Много общего и в инструментарии: например, двухструнная, похожая на скрипку абхазская *апхьарца* и осетинский *хисын фандыр;* арфообразная *аюмаа* у абхазов имеет своих «сестёр» у осетин, адыгов и балкарцев.

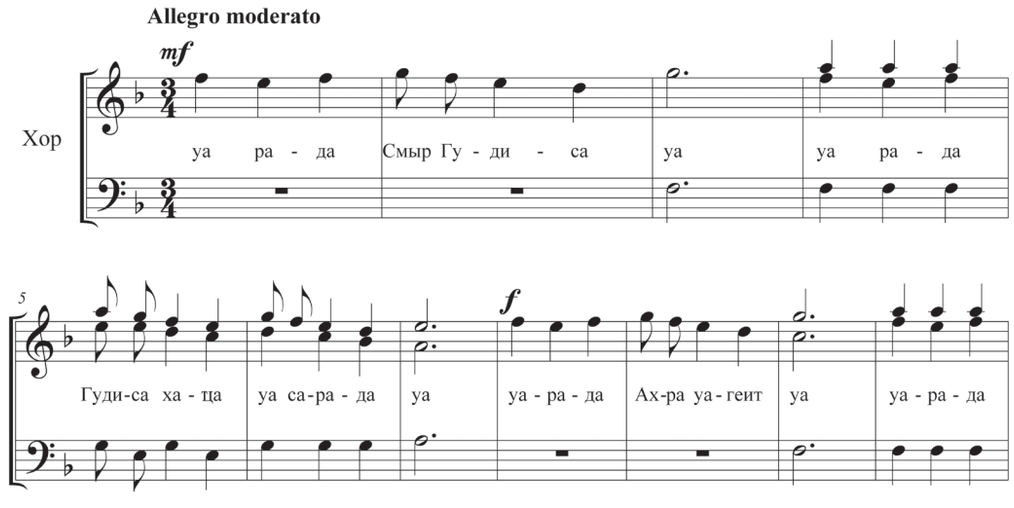
Но несмотря на общность музыки горцев, безусловно, есть и отличительные черты, обусловленные определяющей ролью речевой интонации конкретного языка, а также элементами музицирования, эстетическими нормами и установками, сформировавшимися локальными географическими обстоятельствами и историческими событиями. Наибольшее различие, как представляется, чаще наблюдается не в песенном творчестве, а в танцевальной музыке (специфические мелодические и ритмические особенности), и соответственно в элементах движений. Нельзя также не заметить, что при общности дизайна костюмов, особенно женских, в них присутствуют специфические элементы, например, орнаментика, но это уже из области других изысканий.

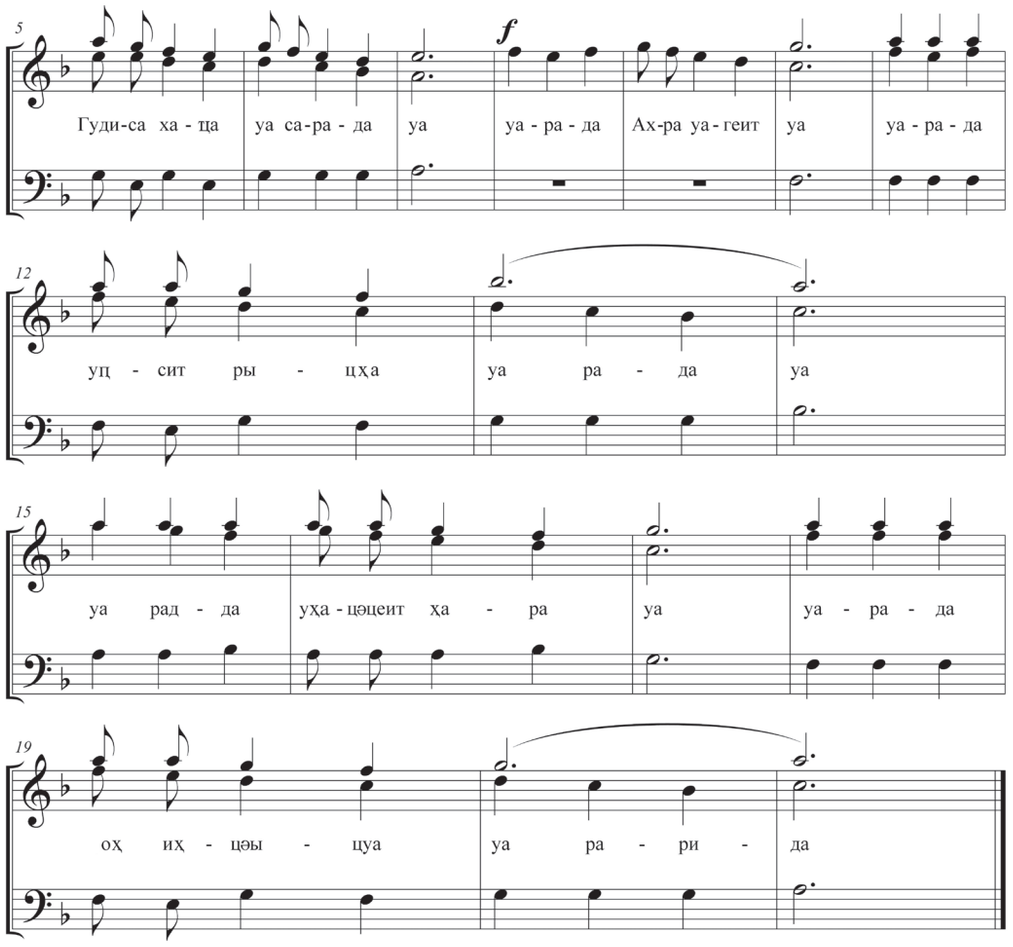
Говоря о родстве музыки горских народов Кавказа, необходимо отметить, что в будущем предстоит исследовать кросс-культурные параллели музыкального наследия этнически далёких народов. В этой области есть много интересного и еще не изученного. Кстати, М. А. Балакирев отмечал сходство черкесских, испанских и русских мелодий [153; *192*]. Этим проблемам в рамках кавказского региона уделяет особое внимание музыкальный исследователь М. М. Хашба [186].

В отличие от бытовых песен, для героических песен абхазов характерно проявление некоторой «героической составляющей». Во-первых, бытовые, лирические и многие трудовые песни – чаще сольные, тогда как героические песни, по преимуществу, исполняются солистом и хором. Если в бытовых песнях кульминация часто «размыта» или достигается ферматой на главном, «смысловом» слове, то в героических песнях кульминация тщательно готовится и, как правило, приходится на самый верхний по тесситуре звук, который и закрепляет «ключевое» слово. Нередко героическая песня *начинается* с «вершины-источника» – кульминационной точки, придающей патетику и яркий музыкально-поэтический импульс.

В героических песнях преобладает гомофонно-гармонический склад, где функции голосов различны. Мелодическая линия отдаётся главенствующему голосу – солисту, остальные голоса выполняют роль гармонического сопровождения. От основной мелодии сопровождение отличается более простыми интонациями и более однородным ритмом, однако в тот момент, когда инициатива переходит к хору (такты *13 – 14* последующего примера), хоровая ткань становится более плотной и более развитой, нежели соло. Подобная комплементарность хорового сопровождения становится основой диалога солиста и хора, как в случае с песней о герое-охотнике Смыр Гудисе:

55. Песня об охотнике Гудисе





Полифонические приемы – не столь характерное явление в абхазской музыке; как правило, это простейшие элементы имитационного многоголосия (например, «Песня об Инапха Кягуа»).

Три ипостаси героического в абхазском фольклоре

Песенная трилогия: «Озбакъ», «Песня о скале», «Песня ранения»

Героическая песня – явление многозначное, отнюдь не означает обязательно нечто пафосное, от начала до конца мужественное или призывное. Во всяком случае, абхазские героические песни не таковы. Градация эмоциональных чувств, заложенных в героических песнях, поражает своей чрезвычайной объёмностью. Однако часто эти различия настолько зыбки, что они определяются вкусами, эмоциями, чувствами певца, то есть, зависят от интерпретации конкретного исполнителя. Последнее обстоятельство отмечено и исследователем абхазского хорового пения О. Судаковой. «В традиционном фольклоре абхазов, – пишет она, – которым, ввиду особенностей национальной психологии, чужда коллективная реализация личной интимной темы /как впрочем и индивидуальная ее реализация в расчете на реципиента и соисполнителя/, основополагающим жанром лирической сферы по праву можно считать песни о героях. Здесь основной движущей силой становится отношение поющих к героическому событию, что, по верному замечанию И. Земцовского, вообще является определяющим признаком лирического в фольклоре. Воспевание и восхищение личностным отодвигает на второй план исторические события, обусловившие подвиг» [172; *21*].

На протяжении одной песни можно встретить много чувственных «модуляций»: призыв, жалость, ненависть к врагам, восхищение героем, гротеск. Вместе с тем, можно условно обозначить три основных эмоциональных направления героических песен абхазов: *пафос* («Озбакъ»), *драматизм* («Песня о скале») и *лирика* («Песня ранения»). На примере этих трёх великих абхазских народных песен рассмотрим три ипостаси, три направления героических песен, чтобы проследить «жизненный путь» героической песни в целом, выявить причины и способы её трансформации, рассмотреть её место в жизни народа сегодня и определить, хотя бы гипотетически, её «завтра».

«Озбакъ», «Песня скалы» и «Песня ранения» – это три вершины, венчающие героический музыкальный фольклор абхазов. Эта музыкальная Троица вмещает в себя основные категории бытия народа, его мировосприятие, ценности жизни.

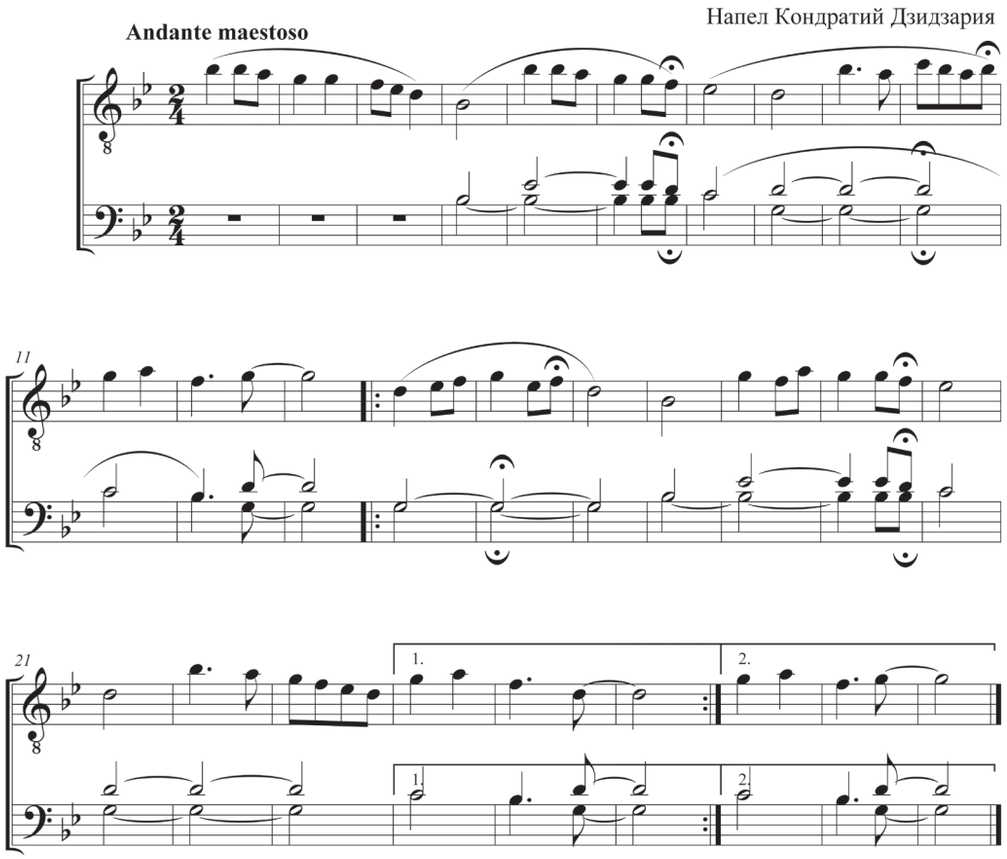
Озбакъ

Озбакъ – один из немногих «героев среди героев», прославившихся в эпоху великих перемен, которые происходили в крае в XIX веке. Посвященная ему песня является, как правило, обязательным украшением всех современных праздненств. Гармоническое богатство позволят любителям пения импровизировать и добавлять к нему множество подголосков. Песня «Озбакъ» многие годы является

украшением репертуара Государственной хоровой капеллы Абхазии и, без преувеличения, всех народных коллективов, где есть солисты, имеющие блестящие вокальные данные, требующиеся для исполнения этой песни.

В записи К. Ковача это чрезвычайно экспрессивная трёхголосная песня [111; *47*, № 17], изложенная в виде трёх строф, где, по-видимому, крайние исполняет тенор, а среднюю – баритон. На это нет указания у Ковача, но в более поздних записях этой песни, осуществленных В. Ахобадзе, О. Судаковой оно есть. Во всяком случае в наши дни именно так поют песню «Озбакь». Но вначале обратимся именно к варианту К. Ковача, которая является первой записью песни:

17. Песня об Озбаке



Импровизационные зачины строф порождают свободное развертывание сольных построений, однако, инвариантность хорового бурдона возвращает песне героическую монументальность. Архитектоника песни отличается чёткостью: среднюю – баритоновую строфу, звучащую в более низком регистре, окаймляют предельно высокие теноровые партии, что напоминает отражение горы на водной глади.

Оба теноровых проведения сближает вариативное родство, выраженное высотно-интонационным строем и метроритмикой. Они начинаются с патетической «вершины-источника» и плавно опускаются в нижний регистр. Второй сегмент темы (такты 9 – 13) более экспрессивен за счёт подъема тесситуры. Баритональное соло (такты 14 – 21) представляет собой новый материал, неторопливо начинающийся в нижнем регистре с постепенным восхождением. Оно несет двойную функцию: своей эмоциональной сдержанностью контрастирует с патетикой первой строфы и оттеняет последнее проведение темы у тенора, подчеркивая ее чувственную интенсивность. Все эти качества развиты и усилены в хоровых аранжировках, которые широко исполняются в концертных выступлениях.

Вербальный текст составляют всего два слова: «Озбакь ахаца», где *Озбакь* – имя, *ахаца* – герой (и одновременно *мужчина*). Все остальные слова – это эмоциональные рефрены: «райда», «уаридара», «уарада»… Но здесь отсутствует эпитет «ахаца-ихаца» – «герой среди героев», который есть в других вариантах песни.

В записи песни «Озбакь» из сборника «Абхазские народные песни» В.В. Ахобадзе и И.Е. Кортуа [36] рассказ о герое Озбаке традиционно ведёт солист-тенор. Его мелодия также начинается с вершины-источника в верхнем регистре, а в момент кульминации достигает предела тесситуры, сопровождаясь мощной хоровой поддержкой. Поэтическая составляющая здесь выражена ярче: из слов солиста мы узнаем о бесстрашии Озбакьа, с «которым не мог справиться сам Кац Маан (дворянин. – *Н. Ч.*) и который не пожалел жизни ради своей Родины». Очень рельефная и пластичная мелодия солиста периодически поддерживается терцовыми оборотами верхнего хорового голоса. Хотя диапазон солиста всего лишь октава, особую выразительность придает то, что его партия изложена в напряженном верхнем регистре. Диапазон хора секста.

Величественная песня «Озбакь», родившаяся в эпоху кавказской войны (1817 – 1864), вот уже не одно столетие «борется» против насилия и несправедливости, постоянно поддерживая героический дух и высокую нравственную позицию абхазов, пробуждая любовь к Родине и поднимая сынов на её защиту. Так было во времена князей, против, которых боролся Озбакь и во время недавней Отечественной войны Абхазии (1992 – 1993 гг.).

Песня о скале

«Песня о скале» или как ее по-другому называют «Песня скале», «Песня скалы», по красоте мелодии и мощи сконцентрированного в музыке духа – одна из вершин, возможно непревзойдённых, в музыкальном наследии абхазского народа. Удивительная, загадочная, всегда не «высказанная» и не «досказанная» песня, без единого конкретного слова, кроме названия «Песня о скале», содержит развёрнутую повесть о трагедии человеческого непонимания, о том, как человек, спасённый от падения со скалы, падает затем в пропасть ревности и гнева, неизбежно ведущую его к трагедии. Согласно легенде, во время охоты, один из братьев застрял в горах и чтобы младший брат услышал его, он запел песню о своей беде. Младший брат, понимая, что ночью тот может заснуть и свалиться в пропасть, приготовил из тростника ачарпан (свирель) и всю ночь играл и пел песни с такими словами, от которых «пропадает желание не только спать», но и есть. Он мучил своего брата жестокими рассказами, которые у того возбуждали ярость. Музыка помогла спасти человека от неминуемой гибели, однако трагедия была впереди. Когда старший брат освободился из скального плена, он убил и сбросил в горную реку своего спасителя, намеренно певшего ему о не существовавших, но обидных для того вещах. О своей трагической ошибке охотник узнал дома от своей матери и ему ничего не оставалось более, как вернуться к тому месту, где он убил своего младшего брата и покончить с собой [111; 7, 8].

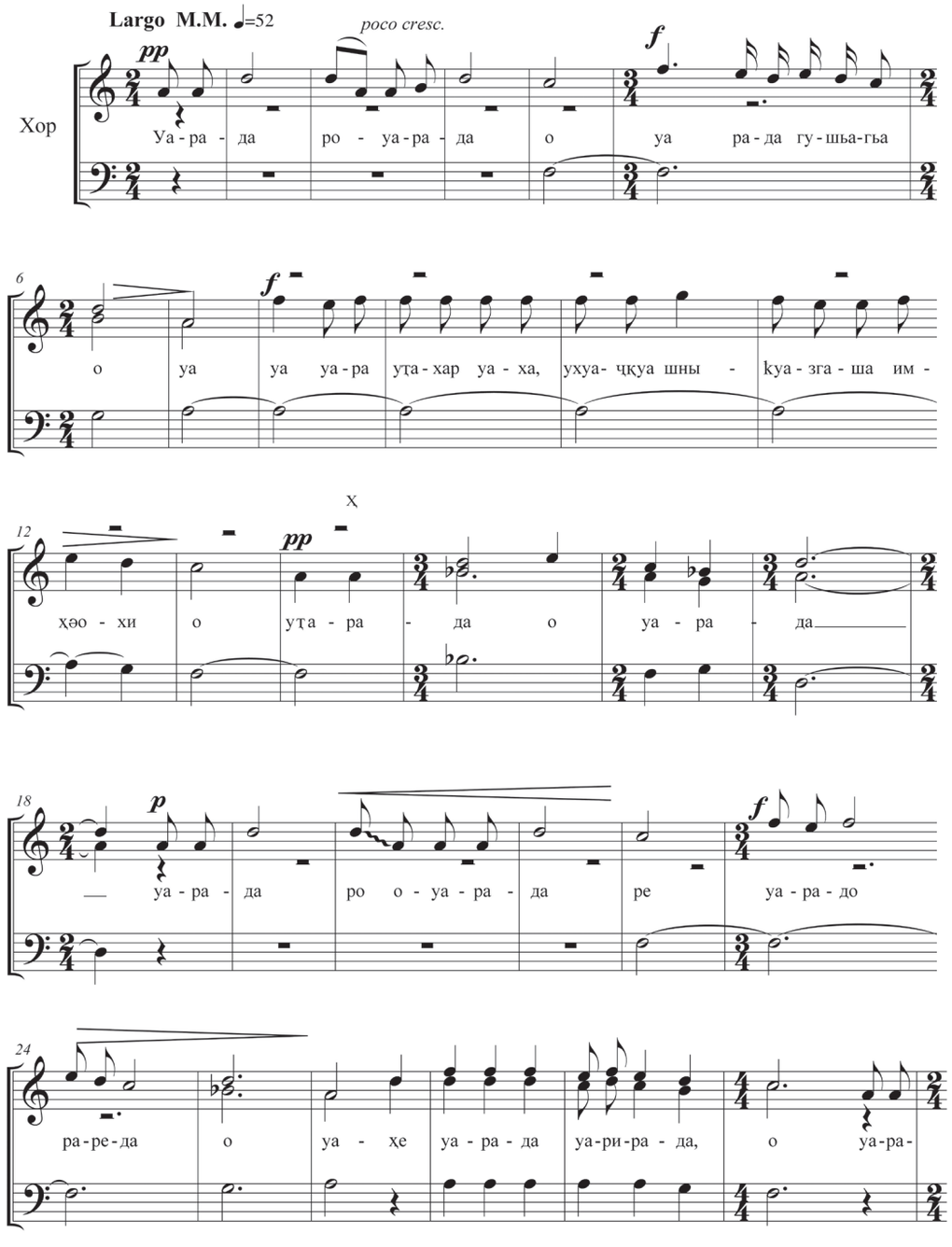
Есть не менее интересная версия о происхождении «Песни о скале» абхазского поэта Д. Чачхалиа, которую он изложил письменно, по просьбе автора настоящего исследования. «Песнь Скале» это бессловное славословие Господу, – пишет он, – гимн непобедимости Веры в Него, незыблемости учения Иисуса Христа, который и есть Скала. Он краеугольный камень Веры. Скала (камень) – важнейшая ипостась Господа, гаранта нерушимости его учения, нетленности» [204].

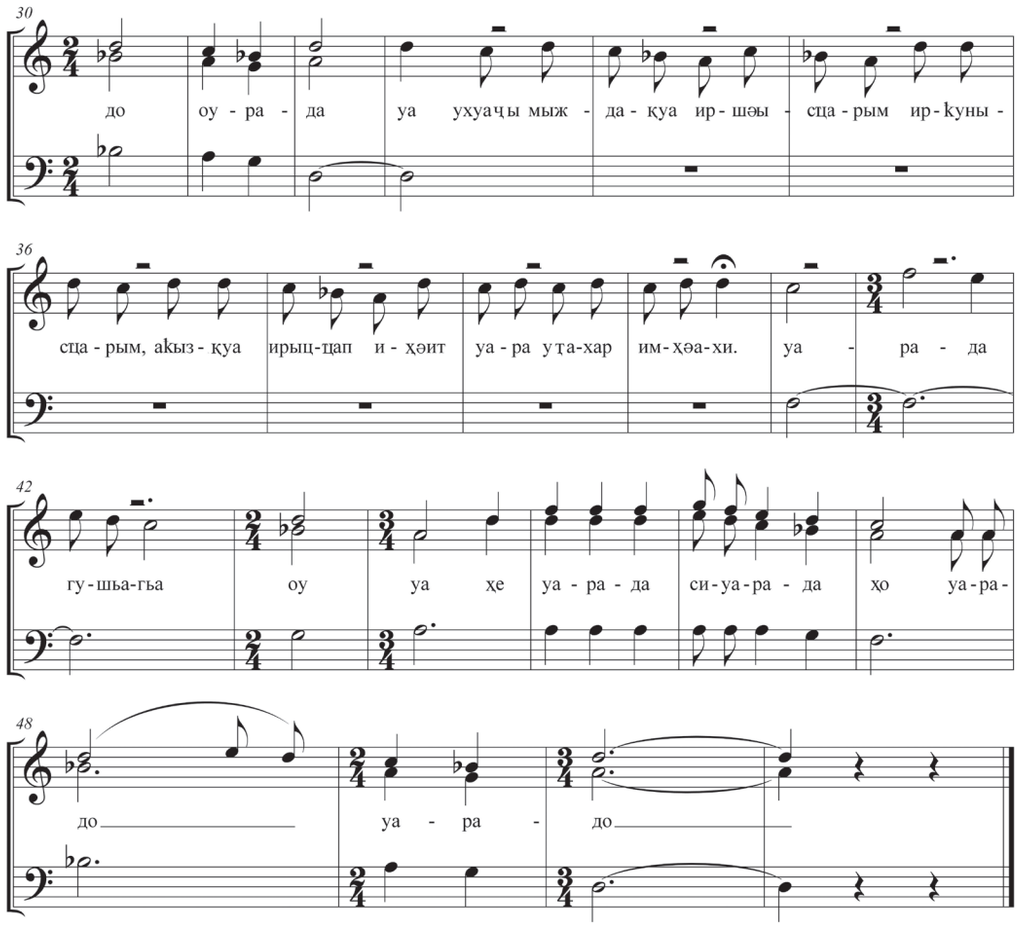
Как бы мы не трактовали сюжет «Песни о скале» – он гораздо шире, чем семейная история двух братьев, один из которых во время охоты оказался в опасности, а другой – ценой своей жизни его спас. Эта песня, с одной стороны, слиток высоких нравственных норм: мужества и смелости, а с другой – трагедия, отсутствие взаимопонимания. «Песня о скале» одна из наиболее любимых песен абхазов, благодаря сочетанию гениальной мелодии и обобщённо выраженного в ней героического духа народа.

В сборнике К. Ковача «101 абхазская народная песня» помещены два варианта песни, причём первый сходен с хоровой песней из сборника Ахобадзе и Кортуа [36, 175 – 177], которая и является наиболее популярной:

Три куплета песни воссоздают образ сурового горного пейзажа. В отличие от многих других героических песен, здесь не применяется высокий теноровый ре-

57. Песня о скале



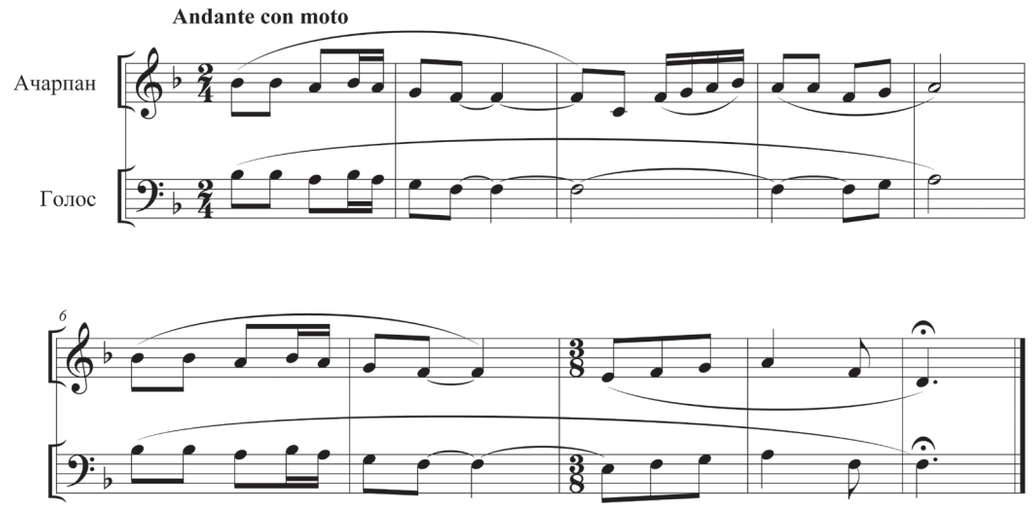


гистр. Вступительный пятитакт мелодии солиста звучит тускло, оттеняя последующее напряженное повествование в более высоком регистре. Хор вступает незаметно на бурдонирующем квинтовом *fa,* постепенно вырастая в трехголосную каденцию.

Покоряет драматургическое чутье народных исполнителей, которые сосредоточивают наиболее развитую хоровую фактуру в последней строфе, достигая катарсической кульминации.

Второй вариант песни предназначен для ачарпана и голоса, причём интересно, что голос и инструмент почти всё время, как бы соперничая, двигаются параллельно в октаву:

159. Ахрашәа
159. Песня скалы



Песня ранения

В музыкальном фольклоре абхазов есть несколько песен ранения, которые можно отнести к жанру героических песен. Хотя они относятся к самостоятельному жанру «врачевальных» песен, но пелись в основном для лечения раненых в бою. Выдающийся абхазский этнограф Ш.Д. Инал-ипа, доктор искусствоведения М.М. Хашба и многие другие исследователи отмечают тесную связь песен ранения с героической тематикой. По М. Хашба: «Бесконечные войны с иноземными захватчиками воспитали в абхазах чувство патриотического долга и послужили рождению в сознании народа образа народного героя – *афырхаца* – героя из героев, наделенного лучшими качествами, определяющими национальный характер народа. О жизни *афырхаца* – героя из героев – рассказывает цикл песен «О ранении», исполняемых под аккомпанемент апхьарцы»[3; *410*]. Таким образом, причисление песен ранения к обрядовым было бы не совсем верно. Касательно других врачевальных песен, добавим, что у абхазов немало разного рода песен, имеющих именно «медицинское» предназначение. Вот некоторые из них: «Песня Виттовой пляски», «Песня об ожоге», «Песня оспы», «Песня об упавшем с дерева или со скалы».

Песни ранения подразделяются на три вида: а) песни, которые поются у постели раненого; б) во время операции; в) после операции.

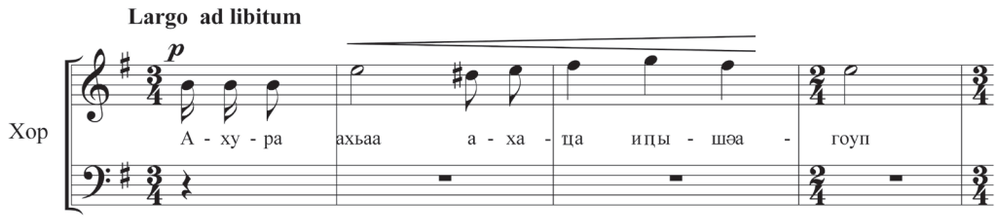
«Хорошая песня рану излечивает», – гласит абхазская поговорка. Ей вторит Ригведа: «Болящий дух врачует песнопенье».

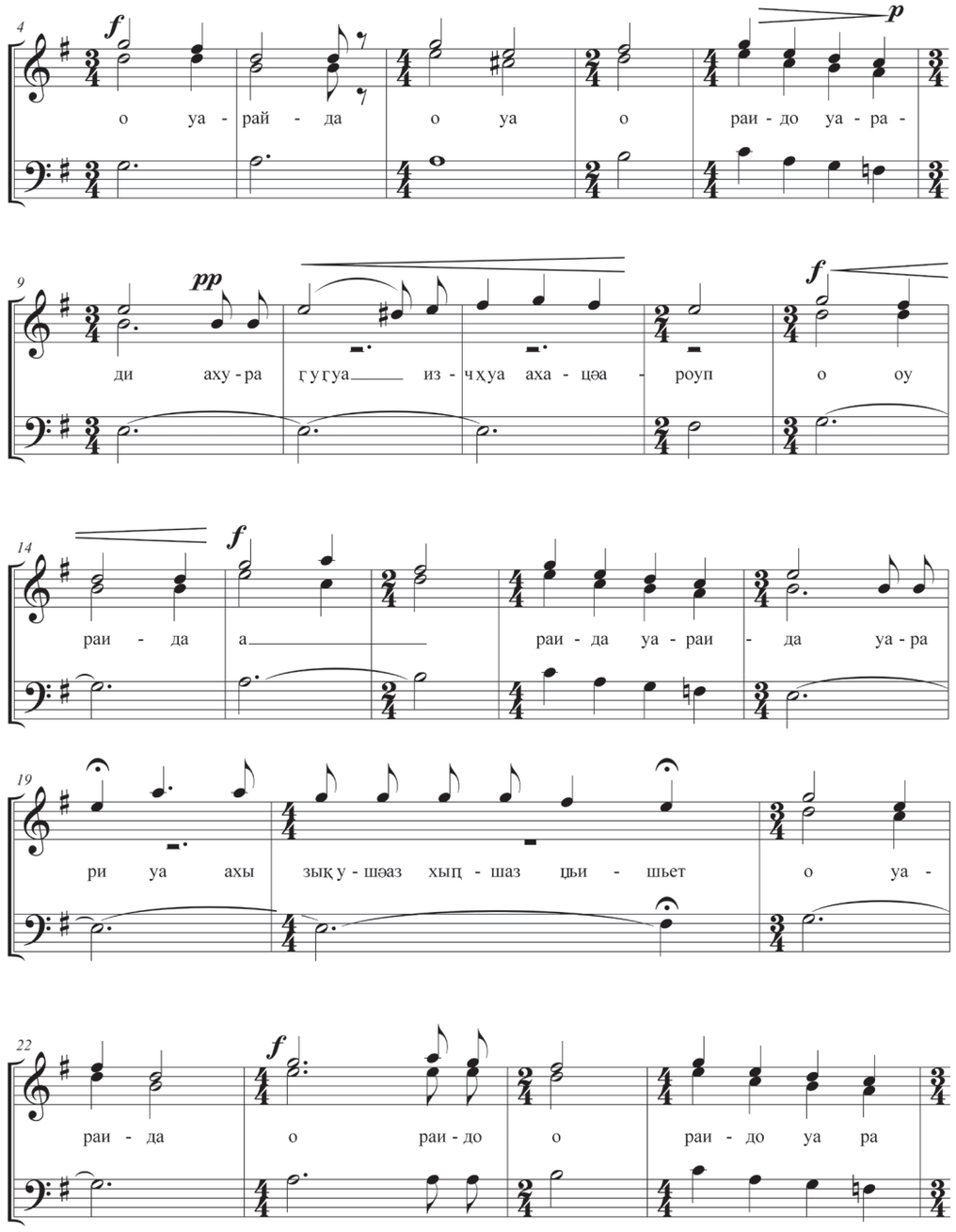
Абхазы давно заметили наличие у музыки целительной силы. И применение этих свойств музыки всегда было обширным. Во-первых, постоянные войны приносили много раненых, да и жизнь, особенно горных абхазов, всегда была в опасности от самой природы, и ранение могло произойти когда и где угодно. Конечно, существовали разные травы, из которых изготовляли лекарства, но самым верным лекарством всегда была музыка. Если ранение происходило во время охоты, то здесь песня была просто незаменима.

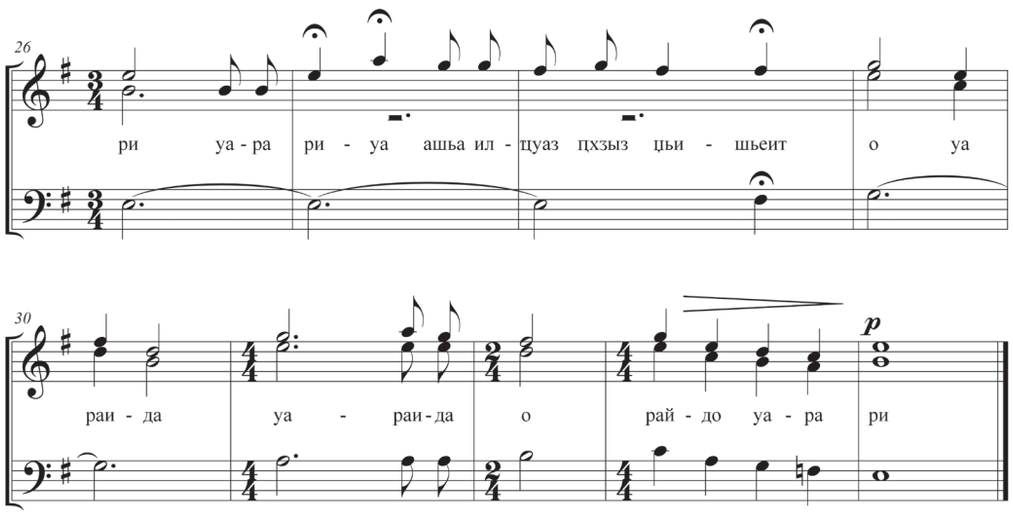
Никакое лекарство не может сравниться с музыкой для раненых на войне, поэтому люди, как и в прошлом, и сегодня садятся вокруг больного и поют песню ранения, а больной, тем временем, забывает про свою рану и тоже начинает подпевать. Горе удваивается, когда нет рядом с раненым того, кто может облегчить страдания этой песней.

Видный абхазский искусствовед А. Аргун писал в 1993 году своему смертельно раненному в грузино-абхазской войне сыну: «Баталби, мальчик мой ...ты тяжело ранен... Как жаль, что тебе некому спеть «Песню о ранении», которую ты слышал вместе с мамой в детстве» [Аргун А. Х. Абхазия: ад в раю. *http://apsnyteka.org/159-argun_abkhazia_ad_v_rayu_chast3.html#3].* Абхазы и сегодня приписывают музыке целительные свойства. Записанная в 1956 году и вошедшая в сборник «Абхазские песни» «Песня ранения» представляет собой истинный шедевр народного песенного творчества [36; *220,* № 77]:

77. Ахура ашәа
77. Песня ранения







Это трехголосная песня для солиста и мужского хора, изложенная в вариационно-строфической (куплетно-вариационной) форме (четыре куплета), мелодическая линия которой состоит из двух элементов: первый – сольный, устремлен вверх от *si* к *sol*, хоровой бас – от *sol* на октаву ниже к вершине *do*, а средний голос – хоровой, как бы «сочувствуя» солисту поет с ним в терцию. Достигнув «цели» голоса, словно «договорившись», нисходят трезвучиями. Если пронзить рентгеновским лучом партитуру и войти «внутрь» песни, то из волнообразного профиля мелодии пред нами предстанут величественные горы. Три каденции на гребнях фразировочных звеньев подобны привалам в процессе восхождения на горы. И это неудивительно – ведь ранения чаще и происходили в горах; абхаз музицируя, словно кистью, голосом души рисовал контуры величественных гор, выражал звуками картины родной природы.

Начальный квартовый ход, скорее характерный для гимнов, а также дальнейшее движение мелодии вверх при словах «боль ранения это испытание для мужчины» сразу придает «Песне ранения» мужественный характер. Такой героический настрой песни не дает раненому возможности расслабиться, и он, забыв о боли, начинает подпевать. «Сильную боль выдерживают только мужчины, – уверен неизвестный автор. – Раненому пулей начинает казаться, что это дуновение ветерка... кровь из раны не более, чем пот».

Не так давно стала известна история о том, как «Песня ранения» была расстреляна в фашистском концлагере. Спустя 40 лет после окончания Великой Отечественной войны 1941 – 1945 гг., немец-антифашист Эрих Крамер, приехав на отдых в Пицунду вспоминал, как он, оказавшись узником концлагеря «Зоненбург» в 1943 году, вместе с пленным абхазом, лейтенантом Сангулиа, впервые услышал

«Песню ранения». Лейтенант, который поначалу с презрением смотрел на немца Крамера, однажды сказал: «Тебе больно за немцев. Значит, ты с нами» и запел: «Если жив в тебе мужчина, ты не должен стоном выдать боль раненья своего». Эту же песню Крамер услышал второй раз после конных соревнований, устроенных ко дню рождения фюрера между командами воинов рейха и советских пленников. Для этого состязания «русским» даже выдали советскую форму. Узники выиграли, и немцы решили их расстрелять. Лейтенант Сангулиа перед лицом смерти снова запел. «Голос его в какое-то мгновенье перекрыл треск выстрелов… Комендант не досмотрел казнь до конца. В центральном блоке был накрыт стол для гостей, и он уже поднимал бокал за силу и мощь немецкого оружия, во славу великого рейха. Вдруг на пороге кабинета выросла фигура фельдфебеля: “Герр гауптман! Там... расстрелянный поет!” Комендант переглянулся с гостями. На это стоило посмотреть. И они двинулись к площади. Над горою трупов, опершись спиной о стену крематория, вновь стоял истекающий кровью человек в форме советского офицера – расстрелянный и словно бы вернувшийся с того света “Лейтенант”. Он пел. И коменданту показалось, что он понимает слова этой песни. Рунге бросился к нему, выхватил парабеллум, дважды выстрелил прямо в поющее лицо. “Лейтенант” дернулся, затих, стал медленно сползать по стене. Но когда гауптман направился к строю охраны, за его спиной вновь послышалась песня. Русский, привстав на колено и придерживая голову руками, пел! Добивали его штыками. Чтобы на сей раз заставить замолчать наверняка» [85].

В наше время эта героическая песня часто звучит не только во время горестных событий, но и на концертах профессиональных исполнителей, в быту, во время застолий, даже на свадебных торжествах. Видимо, абхазы считают, что музыка лечит не только тело, но и, в первую очередь, душу, а душу лечить никогда не излишне.

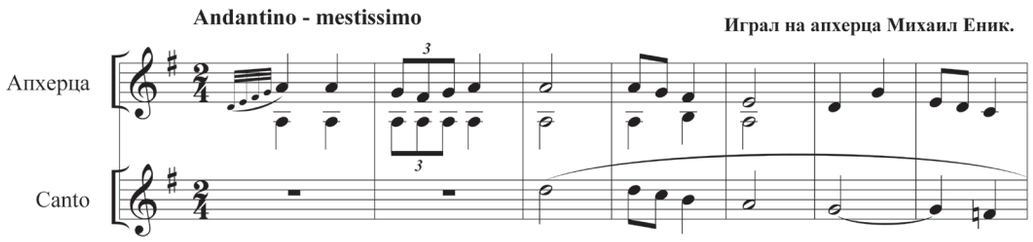
Заметим, что у горцев считается позором, если воин будет ранен в спину или покажет свою боль. Известно, что по обычаю, уходящие на войну сыновья давали клятву своим родителям – не делать ничего, за что было бы стыдно.

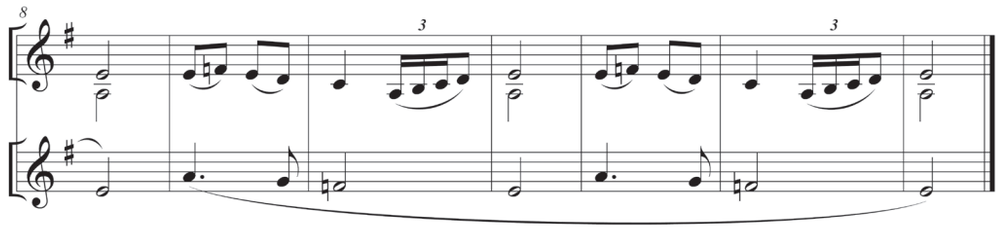
Интересно, что «Песня ранения» [36; *220,* № 77] и «Песня о скале» [36, 175 – 177] схожи не только по эмоциональному настрою, но и по мелодико-гармонической фактуре. Это родство устанавливается с первых звуков, с затактового скачка на кварту вверх. Однако, сегодня часто звучит «Песня о скале», начинающаяся с верхнего звука, символизируя главную мысль песни – схождение, освобождение от скалы. Обе эти песни схожи и по форме изложения, заключающейся в постепенном устремлении к кульминации в конце, тогда как «Озбакь» начинается сразу с кульминации (хореический тип музыкальной драматургии).

Среди песен ранения есть одна, авторство которой приписывается народному герою Ажгирей-ипа Кучуку. Её записал К. Ковач [111; *44*, № 11]. Из аннотации к ней мы узнаём, что в то время, когда из ноги джигита вынимали пулю, «Кучук

взял апхерца и стал играть на ней...» [там же; *14*]. Жена пристыдила его: какой же он герой и мужчина, если для утоления боли играет на апхьарце. «Кучук разбил об пол апхерца и никто не слышал больше, чтобы он вздохнул за всё время мучительной операции» [там же; *15*]. Слышавшие эту песню быстро и хорошо усвоили её, стали петь и играть на апхьарце и таким образом песня распространилась. «Песня раненого» из сборника К. Ковача представляет собой трехголосное восьмитактовое музыкальное построение с повторяющейся трехтактовой каденцией, предназначена для струнного инструмента апхьарца и голоса:

11. Песня раненого





Характерный для многих абхазских песен фригийский лад придаёт «Песне раненого» драматический окрас. Напев начинается, как это часто бывает в героических песнях, с самого верхнего звука. Здесь это *la*. Его октавное удвоение придает партии инструмента широту звучания. Он повторяется не раз и затем следует нисходящее движение, заканчивающееся на тонике *mi* и квинтовом звуке *la*, что придает песне ощущение незавершённости. Партия инструмента, являющаяся мелодически ведущей, представляет собой сплав мужественных интонаций: начальный «въезд» в верхний тон и его упорное повторение, триоли, квартовый скачок в шестом такте. Диапазон партии апхьарца – октава. В сравнении с инструментом партия голоса (диапазон – малая септима) играет явно подчиненную роль. Она тоже начинается с кульминационного звука *re* в верхнем регистре и далее ниспадает к тонике *mi*.

Согласно объективному определению Д. Чачхалия, «Песня скалы» и «Песня ранения» выходят за рамки обычных песнопений и примыкают к гимнам, воспевающим высоту человеческого духа. «Они возвышаются над обрядовыми, танцевальными, бытовыми песнями… обнаруживают связь …с Богом. Это «Песнь Скале» и «Песнь Раненья». Безусловно, в обоих случаях мы имеем дело с шедеврами мировой *гимнографии*». [204].

К этим замечательным музыкальным образцам хотелось бы добавить и «Озбакь». Хотя, в отличие от «Песни ранения» и «Песни о скале», «Озбакь» – песня о конкретном человеке, все три песни сближает сконцентрированная в них предельная высота героического духа, воплощённого музыкальным живописанием.

Эти исключительные качества и позволяют «Песне о скале», «Песне ранения» и «Озбакь» наряду с другими абхазскими народными песнями звучать с большим успехом на всех континентах в исполнении Государственного ансамбля песни и танца Абхазии.

Особая любовь и восхищение шедеврами абхазского песнетворчества, проявлялись и во всех уголках бывшего Советского Союза, где выступала Государственная хоровая капелла Абхазии. Эти три шедевра (в обработке автора данной монографии и под его руководством) много раз звучали в Абхазии, России, Германии, Южной Корее. Не раз звучали они на абхазском языке и в исполнении иностранных хоров, например, Государственного хора Южной Кореи, Сеульского Метрополитен хора, хоровой капеллы города Кванджу и других, вызывая восторг слушателей стран, географически столь далёких от Абхазии.

Слова-рефрены в абхазских героических песнях

Для абхазских народных песен всех жанров характерно обилие слов-рефренов и ограниченное использование вербального текста. Минимализация вербального текста естественным образом придаёт главенствующую роль музыкальному содержанию.

К. Ковач считал, что «некоторая часть абхазских песен имела раньше свои своеобразно рифмованные слова, но они с течением времени забылись и большинство песен поётся теперь просто с произношением бодрящих или печальных (непереводимых) слогов: «Уа-рай-да, сива-рай-да, уа-ха-ха» и т.п. Другая же часть песен рифмованного стиха вообще не имела и в них простым слогом пелось о том случае, с каким связано появление песни в народе»[111; *38*].

С мнением К. Ковача согласны В. Ахобадзе [36; *6*] и др. На первый взгляд, оно согласуется и с героическими сказаниями, вернее, с одним из записанных вариантов нартского эпоса.

Когда нартского охотника и пастуха Кетуана укусила змея, он, созывая своих братьев, распевал: «Уа, рарира, уа, райда, уа, рашье...». То же самое он повторял, когда знахарка лечила его:

«Она колдовала, а больной между тем
Бормотал не понятое никем:
“Уа, рарира, уа, райда, уа, рашье”[1].
Тут стали повторять за ним все.
Шепотом, вполголоса стали повторять, полагая,
Что это больному помогает:
«Уа, рарира, уа, райда...»
[157. *О том, как у Нартов появились свирель и песня*]

Фраза «Бормотал не понятое никем», надо полагать, является свидетельством того, что сказитель не придал значение словам, которые могли означать имена. Если Кетуана звал своих братьев на помощь, естественно, он произносил их имена: Рарира, Райда, Рашьа.

Обратимся к аргументам. Абхазский этнограф Ш.Д. Инал-ипа приводит пример: «Однажды, укушенный змеей Кетуана поплыл на бревне по реке и, взывая о помощи кричал: “Уа, Рарира, Рахайра, Рейрама, Рейраша!” – потому и до настоящего времени эти слова входят в состав наших песен» [102; *32*].

Инал-ипа считает, что Рарира – жена героя Римцы, по другой версии – мать Айргов или Ажвейпшаа, покровителей лесов и дичи; Рахаира – дочь Рариры, Реирама – старший сын Рариры [там же; *63*]; Реирашьа – младший сын Рариры, Рад (Райда) и Рашь братья – их отец Римца из рода Айргь [там же; *67*].

Академик Н. Марр также считал, что эти слова являются именами древних племён [139; *204*].

С мнением ученого перекликается сообщение старца Алмасхана Айба: «Был один абхаз по имени Рыд Кьатуана. Рыд был из рода Рыдбаа, была такая фамилия Рыдаа... Кьатуана первым придумал ачарпан и играл на нем» [37].

Известно и то, что у абхазов существует «Песня о Раде и Ращe». Она бытует и под другими названиями – «Ререра», «Песня армейцев», «Песня всадников», однако ее первоначальный вариант посвящался братьям – освободителям родной деревни: Раде, Ращу и Сиурaраде. Однажды, когда враги уводили в плен сельчан, среди которых оказался Раща, он хитростью уговорил захватчиков разрешить им петь, и пленники запели, призывая тем самым на помощь: «Уо-о-о Раща, Рада и Сиурада. Если вы живы уо-о-о… Сегодня мы пропали, вы что не видите?!». Примчавшиеся на зов Рада и Сиурада перебили врагов и освободили пленников [там же].

[1] Рашь+е, «Рашь» – имя, «е» – призывный звук.

Не вполне логично объяснять распевание абхазских песен со словами-рефренами тем, что слова «с течением времени забылись» [111; *38*], так как не только древние, но и героические песни конца XIX века, записанные во втором десятилетии XX века, тоже исполнялись со словами-рефренами. С мнением Ковача, категорически не согласна и О. Судакова, напоминая, что «песни о героях-абреках, о страданиях махаджиров, сложенные в конце прошлого столетия (XIX в. – Н. Ч), имеют также очень малое количество слов и поются в основном на слоговые рефрены». [172; *38*].

Здесь следует вести речь не об утере слов, а об особом специфическом феномене немногословного и невербального песнетворчества абхазов, в котором музыкальная выразительность сочетает в себе эстетическую и повествовательную функции.

Слова-рефрены в абхазских народных песнях проявляют некоторую функциональную схожесть со «словообрывами» (по Земцовскому), то есть, недопроизнесениями слов в русских протяжных песнях, типа «Гру… грустно се…сердцу мо… моему» [100; *65*]. У абхазов не встречаются «словообрывы», однако недоговорённость, незавершённость предложения является характерной особенностью не только героических песен, но и хорового песенного фольклора в целом.

Мнение И. Земцовского относительно вербального текста русских протяжных песен с полным правом можно отнести и к абхазским народным песням. «Система словообрывов в протяжной песне, – пишет исследователь, – это система не разрушения, а созидания слова в форме, органично связанной с мелодическим развитием и с композицией внутрислоговых распевов. Как словесные повторы и “разводы”, они вызваны широтой мелодического распева, представляя свободу музыкальному высказыванию» [там же].

Отсутствие слов или их ограниченное использование прямо или косвенно указывает на стремление абхазской народной песни скинуть с себя материальную оболочку слов, и вспорхнуть в свободном полете, как птица, выпущенная из клетки на волю.

Условность, символика слов-рефренов приближают абхазские народные песни к инструментальной музыке, хотя собственно инструментальная музыка представлена в музыкальном фольклоре абхазов гораздо скромнее. На первый взгляд возникает противоречие – если было стремление освободиться от слов, то, что мешало исполнять песни на инструментах, кстати, их у абхазов не так уж мало?! Дело в том, что абхазы предпочитали инструментам, которые они создавали своими руками, инструмент с Душой, инструмент, созданный Богом. А этот инструмент и есть человеческий голос.[1]

[1] Вопросы фольклорного инструментального музицирования, в том числе исполнение героических песен, довольно широко освещены И. М. Хашба в её капитальном труде, посвящённом национальным народным инструментам [187].

Истоки абхазского многоголосия

Наиболее характерный исполнительский стиль абхазских героических песен – сольно-хоровой. Открывает песню и ведёт музыкальное повествование импровизационного склада солист (тенор, изредка – баритон), а мужской хор ненавязчиво поддерживает его бурдонным пением. Это и есть феномен устоявшегося хорового склада абхазских песен, в котором даже в музицировании есть герой – солист.

Л. Вишневская считает, что бурдонное пение родственных абхазам 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» [61; *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. Гумилев: «Человек не только приспосабливается к ландшафту, но и приспосабливает ландшафт к своим потребностям» [76; *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 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 ее противоположности – молитвенному покою, тем самым, способствуя возвращению в мир гармонии. «Прозорливость горцев, «положивших» симметрию в основание всех форм творчества, обусловлена глубочайшей природной интуицией, ощущением себя микрочастицей, повторяющей законы микромира», – считает Л. Вишневская [61; *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» предстающую в бурдонном пении и ассоциативно – в антифонном или стреттном чередовании Верх – Низ. Звуковой идеал горного ландшафта сконцентрирован в акустических свойствах натурально-обертонового ряда» [61; *180*].

Трёхголосие в абхазских народных песнях столь же естественное явление, как и двухголосие. Двухголосие явно связано с традицией сольного музицирования – пения и одновременной игры на ачарпане (например, «Песня скалы» [111; *46*]. «Напха Кягуа» [там же; *65*]), а трёхголосие – с сольным пением под апхьарцу, когда этот двухструнный инструмент сам ведет два голоса (например, «Песня Пшькяча» [там же; *48*], «Напха Кягуа» [там же; *65*]). 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. Ахобадзе [36; *11*].

Судя по этнографическим источникам, традиции абхазского сольного инструментального и инструментально-вокального музицирования сложились в глубокой древности, когда были изобретены ачарпан и апхьарца.[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 переложении верхний инструментальный голос поручается солисту; второй голос инструмента – укрупнённый в своей длительности бурдон – переходит в верхнюю партию хора; линия же голоса, перемещенная на октаву вниз, помещается во вторую хоровую партию. Так (с использованием подвижного контрапункта) образуется 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.

---

[1] Ачарпан, согласно мифу, придумал Кетуан – пастух из рода эпических героев нартов, а подсказал ему голос, услышанный во сне. Апхьарца также, согласно мифу родилась по «подсказке» некой сверхъестественной силы.

Во всём прослеживается чётко очерченная вертикаль: солист – отец в семье, порой 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 еще в древности, когда абхазы 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 на 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 к выразительному языку фактором. В особенности, если принять еще во внимание агитационное значение музыки (хотя бы культовой)» [31; *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, «держащая главу», определяющая), хоровая – «*аргызра*» (буквально, «стон», или «стонать», в данном случае означает «подпевание», «поддержка»).

Для обозначения партии солиста часто пользуются и другим термином – «*ахапа*» (буквально, «головной (главный) тонкий»).[1]

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 предшественника, а, напротив, старается внести в пение новую эмоцию, подчёркивание 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.[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 новь приходит к своим «берегам».

---

[1] О. Судакова в своей диссертации подробно освещает значения терминов «ахкызхуо» и «аргызра». Со слов информатора Машики Аристава (1899 г. р. село Хуап Гудаутского района), исследовательница записала, что «каждый абхаз может и должен участвовать в «аргызра», когда звучит коллективная песня, тогда как «ахкызхуо» (солист) может быть не каждый» [172, 29 – 32].

[2] Иногда современные исполнители, подражая оперным певцам, допускают излишнюю демонстрацию своего голоса, что приводит к выпадению из характерного для абхазов национального исполнительского стиля.

По представлениям абхазов, не каждый может быть «*ахкы зхуо*» – солистом, но *все* должны участвовать в «*аргызра*» – подпевании. Высокий смысл этого действа 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 *акьапкьап (трещотка)* или ударами об стол подручных предметов – стакана, тарелки, бутылки. Если есть гармонь или аккордеон, то они могут вступать в паре с *адаул* (барабан). Тогда пение, обычно, прекращается, а после долгого танца возобновляется *a cappella*. 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, например, 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?! Женское музицирование – это отдельная область, ожидающая своего исследователя.

Абхазские песни в основном исполняются без заметной вибрации. «Строгость» звучания – ключевое слово. Вокальное звукообразование и характер импровизации в сольном голосе определяются жесткой 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.

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.[1]

[1] Абхазский ученый В. Кукба считает, что и «абхазским сказкам абсолютно чужд пессимизм. Герои, какие бы ужасы они не переносили, в каких бы то ни было тяжелых условиях они не находились, какие бы непосильные задачи им ни приходилось выполнять – не знают упадка духа, подавленного настроения» [118; 118].

Некоторые итоги

Историко-героические песни абхазов занимают в фольклоре особое, если можно так выразиться, «стратегическое» положение. Это образцы, составляющие золотой фонд – «Священное музыкальное писание», откуда народ может вечно черпать «жизненный нектар», сверять с ним свои мысли и действия и находить то, в чём кроется «соль жизни».

Абхазская героическая песня, при всех конкретных вариантах, имеет и стойкие инвариантные особенности, позволяющие говорить об устоявшейся национальной художественно-эстетической традиции:

1. Героические песни – это исключительно мужские песни для солиста и хора *a cappella* или для солиста и инструментального сопровождения. В некоторых современных народных хорах при исполнении героических песен используются и женские голоса. Известны также записи только в инструментальном исполнении;

2. Характерной музыкальной особенностью абхазских героических песен является начало песни с верхних звуков с последующим нисходящим движением. Патетика начальных звуков песни, как бы рассекающих воздух, сосредоточивает внимание слушателя и в то же время подчеркивает особую важность повествования. Иногда песни начинаются с ферматы на первом звуке, длительность которой полностью зависит от желания исполнителя. Данный приём с самого начала создаёт эмоциональное напряжение. Начальная фраза солиста является главным музыкальным тезисом, получающим дальнейшее вариационное развитие;

3. Эпические и исторические песни абхазов, как и народная музыка в целом, как правило, связаны с реальными событиями, поэтому всегда имеют повествовательный характер. Многим из них сопутствуют целые рассказы («Озбакь», «Песня о скале», «Песня изгнанников», «Напха Кьагуа», «Уаридада»);

4. Песни изложены в двух- или трехголосной фактуре. Главную мелодическую линию ведет солист (тенор), а хор создает бурдонную, функционально-гармоническую поддержку;

5. Партия солиста отличается импровизационностью, при относительной стабильности хора. (В танцевальных песнях «аркуашагашва» у сольных голосов наблюдается процесс варьирования);

6. Отличительной исполнительской особенностью героических песен является стремление к интенсивному, беспрерывному пению, которое достигается посредством цепного дыхания в хоровых партиях;

7. Темпы песен неторопливые, величественные;

8. В интерпретации мало- и бессловесных героико-исторических песен неоценимую роль играют автономно существующие истории песен, порою развёрнутые

до рассказа. Слова-рефрены, хотя и не имеют конкретного семантического наполнения, но полностью отображают эмоциональную и духовную составляющие фольклорного источника;

9. Сольные инструменты апхьарца и ачарпан, обычно, занимают лидирующее положение в дуэте с человеческим голосом. Исключение составляют разве что эпические песни-сказы, где, по понятным причинам, роль словесного текста сильно возрастает.





ГЛАВА 2.
СТАНОВЛЕНИЕ АБХАЗСКОЙ ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ МУЗЫКИ И РОЛЬ ГЕРОИЧЕСКОЙ ПЕСНИ В ФОРМИРОВАНИИ НАЦИОНАЛЬНОЙ КОМПОЗИТОРСКОЙ ШКОЛЫ

Формирование абхазской профессиональной музыки и национальной композиторской школы началось в конце 20-х годов XX века. В отличие от многих народов СССР, которые еще задолго до революции 1917 года были вовлечены в интеграционные процессы, происходившие в Российской империи, этот процесс проходил в Абхазии со значительной задержкой.

Такое запоздалое рождение абхазской классической музыки (как и искусства в целом) связано со многими факторами: внутриполитическим кризисом, приведшим к децентрализации власти; общими для всего Кавказа сложными историческими событиями XIX века: русско-турецкой войной и трагическим для абхазского народа насильственным и вынужденным переселением его большей части в Османскую империю; революционными событиями 1917 – 1921 годов; политической нестабильностью, вызванной притязаниями грузинских властей. Все эти катаклизмы не могли не сказаться на искусстве, для развития которого не существовало условий.

В XIX столетии, можно сказать, на чашу весов был поставлен вопрос о физическом выживании народа. Профессиональное искусство абхазов в советское время вынуждено было преодолевать препятствия со стороны националистической политики Грузии, в состав которой Сталин в 1931 г. ввел Республику Абхазия в качестве автономии. Вплоть до завоевания независимости в 1993 г. творческая интеллигенция Абхазии, как и абхазский народ в целом, испытывала давление со стороны грузинского правительства.

Но для героической песни народа нет и не может быть непреодолимых преград. Более того, чем сложнее была политическая ситуация, тем больше рождалось героев, о которых складывали песни. Поэтому песни о героях XIX века составляют

значительную и значимую часть музыкального фольклора абхазов и, безусловно, наряду с песнями других жанров, они явились благодатной почвой, на которой, позже родилось профессиональное композиторское творчество.

Первым национальным абхазским композитором, получившим высшее профессиональное образование лишь в 1967 году, является Алексей Чантович Чичба. Его появлению предшествовал долгий путь становления классической музыки в Абхазии.

Одна из наиболее важных дат в музыкальной истории абхазов – 1874 год, когда в Сухуме был создан кружок музыкантов, который осуществлял концертную деятельность в городе. Новый этап наступает в 1899 году, когда было организовано «Общество любителей музыкально-драматического искусства», уделявшее большое внимание проведению благотворительных концертов. Любительский камерный оркестр и хор «Общества…» накануне революции 1917 года уже давали концерты, которые становились составной частью жизни народа; в программе концертов значительное место занимала классическая музыка. Но поскольку организация концертов Общества зависела от добровольных пожертвований, они не могли носить систематический характер. Много чаще выступал Военный духовой оркестр 203-го полка, который наряду с маршами и танцами играл и увертюры «на городском бульваре по воскресеньям, вторникам и четвергам от 3 до 6 часов» [*«Сухумский вестник», № 4, 1916 г.*].

Средоточиями культуры того периода были три частных театра – театр Алоизи, театр Самуриди и Летний театр Козловского, где наряду с концертами проходили оперные постановки различных гастролирующих театров. Достоянием любителей музыки столицы Абхазии становятся «Евгений Онегин» П. И. Чайковского, «Аида» Д. Верди, «Кармен» Ж. Бизе, «Фауст» Ш. Гуно и другие оперы. Вместе с тем, другие регионы страны живут своей локальной жизнью, почти лишенные возможности примкнуть к сухумской культурной среде. Они не имели ни театров, ни концертных залов. Однако это не означало, что в провинциях не было места музыке. Напротив, широко было распространено домашнее музицирование: народные певцы-сказители, народные хоровые песни, без которых не обходились ни свадьбы, ни другие торжества, различные обряды – поминальные, охотничьи, врачевальные, вызывания дождя, фамильно-родовые и т. д.

Традиции массового песнопения позволили впервые в истории Абхазии создать из лучших певцов края известный хоровой коллектив (80 человек!), исполнявший народные песни под руководством Дзуку Лолуа. «Первый концерт хора, состоявшийся 23 сентября 1904 года, привлек массу слушателей, получил одобрение общественности и положил начало развитию профессионального хорового искусства Абхазии» [38; *22*].

Различные народные коллективы рождались и в последующие годы.

Музыкальное образование

Абхазия начала XX века представляла собой окраину Российской империи, и хотя многие имперские порядки встречали отчаянное сопротивление местного населения, однако были и меры, воспринятые позитивно, в частности, нововведения в системе образования, которые прокладывали путь профессиональной музыке. Это, прежде всего, преподавание музыки в светских и церковно-приходских школах, где наряду с пением учащиеся обучались музыкальной грамоте [86; *241*]. «Во время молитв воспитанники читали и пели хором по-церковнославянски и по-абхазски» [83; *126*]. При этом важно было то, что обучение велось для мальчиков и девочек.

Согласно мнению видного абхазского просветителя А. Чочуа, который обучался в свое время в одной из таких школ, постановка обучения музыке была вполне удовлетворительной. «Как примерного ученика, – вспоминает он, – меня направили в собор для прислуживания во время богослужения. Девочки так слаженно пели, что прихожане заслушивались» [208; *24*].

В 1907 году в храмах двух древних христианских центров Абхазии – Лыхны и Мыку (Моква), служба велась на абхазском языке. Неординарным событием стало создание абхазского церковного хора, который назывался «Разъездной причт».

Абхазская народная музыка большей частью хоровая. Как правило, она исполнялась случайным составом людей на свадьбах и других торжествах. Были, конечно, известные исполнители народных песен, даже группы музыкантов, которые приглашались для украшения различных массовых мероприятий, но они носили спонтанный характер.

Согласно историческим материалам, для «Нотного обихода абхазских литургийных песнопений», изданных в 1912 году по поручению церковных иерархов, составитель – регент кафедрального собора – записывал именно народные мелодии, на основе которых и был создан «Обиход». Эти первые опыты записи народных песен, среди которых несомненно были и героические, и их исполнение церковными хоровыми коллективами закладывали фундамент абхазской профессиональной музыки.

Стремление к музыкальному образованию наблюдается и в светском обществе. В одной из газет сообщалось: «Недавно наш город обогатился симпатичным учреждением, ничего при том городу не стоящим. Речь идет об открытых при русской бесплатной школе начальных бесплатных уроках. Преподаватель – консерваторский скрипач и дирижер Г. Голубов. Ныне обучаются 10 учеников по скрипке и 1 виолончелист. Музыкальное обучение открыто на средства домовладельца Г. Козловского, который ассигновал сумму на покупку инструментов и ежемесячную оплату преподавателю» [*«Сухумский вестник»: «Хорошее начинание», 4 ноября 1912 г.*].

С приездом в 1918 г. одного из выдающихся театральных художников России, сценографа Петербургских императорских театров, художественного критика, потомка абхазских князей А. Чачба (Шервашидзе), оживилась театральная жизнь Сухума. За плечами большого мастера было оформление многих оперных и драматических спектаклей. Его первая работа в Мариинском театре – декорации к опере Ш. Гуно «Фауст». Славу художника-декоратора принесли ему оперы «Тристан и Изольда» Р. Вагнера, «Хованщина» М. Мусоргского, «Искатели жемчуга» Ж. Бизе, «Лакме» Л. Делиба и другие. В Абхазию А. Чачба вернулся с целью продвижения профессионального искусства своей Родины. «В г. Сухуме А. Чачба разворачивает обширную культурно-просветительскую деятельность: открывает художественную школу… театральную студию для молодежи при Сухумском театральном обществе. В качестве преподавателей приглашает известных театральных деятелей – Н. Евреинова, Н. Бутковскую, В. Каменского и др.» [59].

А. Чачба со своими петербургскими коллегами ставит инсценировки абхазских народных песен на организованных им драматических курсах [83; *324*]. Активная деятельность А. Чачба в Абхазии в сотрудничестве с видными мастерами русского театра, включая такую культовую фигуру, как режиссер и драматург Н. Н. Евреинов, безусловно, быстро продвигало абхазскую культуру, однако в 1919 году в связи с приходом к власти в Абхазии грузинских националистов А. Чачба вынужден был уехать.

В 1920 г. А. Чачба получает приглашение С. Дягилева стать сценографом «Русского балета» за рубежом, где плодотворно работал и после смерти легендарного импресарио (1929 г.) вплоть до 1948 года. А. Чачба сотрудничал с различными театрами Европы: Франции, Англии, Испании, Италии, Германии Бельгии, стал членом национального общества художников Франции. А родная Абхазия после отъезда А. Чачба погружается во мрак политических дрязг грузинских меньшевиков, которые отбросили ростки абхазской культуры, профессионального искусства на многие десятилетия назад. Утрата фигуры А. Чачба лишила Абхазию единственного шанса привлечь в страну деятелей культуры с мировым именем, что несомненно дало бы мощный импульс развитию национальной культуры.

Установившаяся в марте 1921 года советская власть намерена была возродить профессиональное искусство Абхазии, однако разруха и финансовая нищета не позволяли осуществить планы в полной мере.

В 20-е годы в Сухуме были предприняты попытки организовать столь необходимое республике музыкальное образование, но все начинания из-за организационных и финансовых проблем разрушались. Такая участь постигла Народную консерваторию, Хоровую студию, Частную школу Ружицкого и т. д. [*«Голос трудовой Абхазии». 7 июня 1922 г. и 13 сентября 1922 г.*].

В области концертной жизни, судя по публикациям, дело обстояло несколько лучше. В столице Абхазии ставились не только оперы, оперетты, балеты – слушатели познакомились со звучанием такого передового для тех лет электронного инструмента, как терменвокс – изобретением русского ученого Л. С. Термена [*«Голос трудовой Абхазии». 3 июля 1924 г.*]. К концу 20-х годов гастрольная жизнь была уже настолько активной, что в газете «Советская Абхазия» за июнь 1929 года опубликованы пять статей о музыке [*«Советская Абхазия». 1, 7, 12, 13, 15 июня 1929 г.*].

Подвижническая деятельность в становлении абхазской профессиональной музыки представителей разных народов

В становлении абхазской профессиональной музыки принимали участие представители разных национальностей: русские, грузины, евреи, армяне… Особое место в этом процессе занимает венгр по происхождению **Константин Владимирович Ковач**, который полностью посвятил себя абхазской культуре и стал по духу истинным абхазом.

Первый сборник абхазских песен К. Ковача вышел в 1929 году. Собиранием песен он начал заниматься в 1925 году с момента приезда в Абхазию. Уже в декабре 1926 года за обработку нескольких народных песен для духового оркестра он получил специальную премию Академии абхазского языка и литературы [38; *38*], а в 1927 году за 52 абхазские песни на «выставке искусств национальностей СССР в Москве… награжден почетным дипломом как первый собиратель абхазских народных песен» [111; *7*]. В декабре того же года в Сухуме К. Ковач провел лекцию-концерт, где духовой оркестр под его управлением исполнил 15 переложений абхазских народных песен.

Историческим событием для культуры Абхазии стало издание первого сборника «101 абхазская народная песня», с краткими аннотациями. Сборник вышел в один год с первыми сочинениями К. Ковача для большого симфонического оркестра, как указано на титульных листах, двумя *абхазскими поэмами* – «На Бомбейяште» и «Твой путь». Первая посвящена Н. А. Лакоба – Председателю Совнаркома Абхазии, инициатору собирания музыкального фольклора; вторая – сподвижнику композитора К. Ф. Дзидзариа.

В 1930 году вышел второй сборник К. Ковача – «Песни кодорских абхазцев». Несмотря на существенные недостатки (отсутствие слов, неточные указания состава исполнителей), эти издания являются настольными книгами не только фольклористов, но и композиторов, дирижеров и всех, кто интересуется народным искусством.

Об одном из знаменательных концертов в республиканской газете был опубликован восторженный отзыв: «Первая часть вечера была посвящена абхазской

народной музыке... Молодому собирателю абхазских народных песен Ковачу… удалось собрать около 140 песен и обработать часть из них в таких художественных формах, которые понятны и самому абхазскому слушателю, и слушателю любой другой национальности. Особенно хорошо звучали исполненные оркестром под управлением самого автора «Песня о скале», «Песня о Гудисе», «Походная песня», а также симфоническая сюита «Песня об озере Рица» и симфоническая картина «Ткварчели»… В этих произведениях автор показывает образцы музыки новых форм, музыки насыщенной национальными особенностями и в то же время интернациональной, понятной трудящимся… Молодому дирижеру – автору Ковачу публика устроила овацию» [«*Советская Абхазия*»: «*Вечер абхазской народной музыки». 12 сентября 1930 г.*].

В 1935 году К. Ковач издал сборник абхазских народных рассказов и легенд под названием «Два Маджа». По этим рассказам он пишет пьесу, которую планировали поставить в Государственном театре. В газете «Советская Абхазия» сообщалось: «6 января 1936 года музыкально-юмористическая пьеса на абхазском языке приобретена Гостеатром Абхазии у заслуженного деятеля искусств Ковача – «Ашха Маджа и Ага Маджа» в 4-х действиях с прологом и эпилогом. В репертуаре театра это первая музыкальная юмористическая пьеса, целиком построенная на абхазском музыкальном и устном фольклоре. Пьеса пойдет на абхазском языке, не исключена возможность поставить ее и русским сектором» [«*Советская Абхазия». 6 января 1936 г.*]. Однако националистические власти Грузии запретили постановку пьесы, а позднее она была утеряна.

К. Ковач на заре советской власти возглавлял профессиональное музыкальное образование Абхазии, был одним из создателей и первым директором музыкального техникума, открытого в 1930 году, руководителем симфонического и духового студенческих оркестров техникума, струнного квартета. Заведующим учебной частью музыкального техникума в то время был молодой Одиссей Димитриади – впоследствии выдающийся советский дирижер. Начало карьеры О. Димитриади восходит к 1933 году, когда он возглавлял отделившийся от техникума симфонический оркестр. При техникуме был создан интернат для одаренных детей, которых К. Ковач искал и находил в различных районах республики. Возглавляемый им этнографический сектор техникума проводил важную научную работу по исследованию абхазских народных песен.

Роль К. Ковача в становлении абхазской профессиональной музыки огромна. Не случайно он стал первым обладателем звания «Заслуженный деятель искусств Абхазии». В 1937 году К. Ковач был объявлен «врагом народа» и вынужден был спешно навсегда покинуть Абхазию.

Символично, что годом раньше из Ленинграда в Абхазию приехал жить и работать композитор и пианист **Алексей Алексеевич Позднеев** (1904 – 1969), продолживший идеи становления абхазской профессиональной музыки. Он сделал

конкретные шаги, позволившие избежать неминуемую стагнацию после отъезда К. Ковача. Высокообразованный специалист – выпускник двух ленинградских вузов (университета и консерватории), композитор, пианист, преподаватель теоретических дисциплин в Сухумском музыкальном училище, А. Позднеев проводил масштабную работу, направленную на обучение абхазских кадров, из среды которых вышел один из первых абхазских профессиональных композиторов Константин Ченгелиа.

А. Позднеев вел активную пропагандистскую и практическую работу по реализации своих идей. По его инициативе на абхазский язык переводятся, исполняются и записываются на Радио романсы и арии русских композиторов. С поправкой на возможности Сухумского музыкального училища, он осуществляет постановку оперы П. Чайковского «Евгений Онегин»; создает оперную студию как подготовительный этап для открытия оперного театра; поднимает вопрос о необходимости открытия музыкального факультета при педагогическом институте; пишет музыку в различных жанрах, опираясь на типичные интонации и ритмы фольклора, среди которых оперы на абхазские сюжеты «Опасное знакомство» и «Две мыши», балет «Абрскил» по мотивам героического эпоса, «Абхазские пьесы для фортепиано», романсы на стихи местных поэтов, «Абхазские детские песни» и множество других произведений малой формы.

Изучив досконально абхазскую народную музыку, А. Позднеев пришел к выводу, что она представляет собой исключительное явление не только на Кавказе, но и в мировой практике. «В абхазской народной музыке, – пишет автор, – на протяжении более двух с половиной тысяч лет вплоть до наших дней сохранились и действуют древнегреческие лады, и среди них такие, которые давно вышли из употребления во многих странах. Таков, например, гипофригийский лад с уменьшенной квинтой, строящейся на первой ступени.

Известно, что часть древнегреческих ладов была освоена средневековой церковной музыкой и в дальнейшем легла в основу всей европейской музыкальной культуры. Гипофригийский лад не попал в их число и не получил какого-либо развития в европейской музыке. Мы знаем о нем исключительно по свидетельствам историков. В современной жизни гипофригийский лад является чем-то архаическим. Между тем, в абхазской народной музыке гипофригийский лад сохранился во всей чистоте от античных времен до наших дней и продолжает активно жить в живом пении живых людей. Именно в гипофригийском ладе построены широко известные, часто поющиеся песни «Напха Кягуа», «Хамсада», «Махаджир иргоз ахуч иан» и другие» [158; *3*].

Далее А. Позднеев указывает на теперь уже известный факт преобладания в абхазской музыке фригийского и дорийского ладов и отмечает, что «в основу развития современной европейской музыки лег под названием диатонической мажорной гаммы именно ионийский лад, который у Платона назван «расслабляющим» и недопустимым для воинов. Абхазский же народ в основу развития своей

музыки положил суровые, мужественные лады – фригийские и дорийские» [там же]. Образцами героических песен, в основе которых лежит фригийский лад, являются «Гудиса», «Соломон Бгажба», «Песня ранения», «Песня о скале»; дорийского – «Кьахьба Хаджарат» и многие другие.

Чрезвычайно интересно и другое наблюдение исследователя, указывающее на то, что «в абхазской народной музыке не существует вовсе влияния восточных, азиатских ладов с увеличенной секундой. Как известно, иранцы и турки не раз вторгались в Закавказье в качестве завоевателей, оставив следы своей культуры в среде временно побежденных народов. Абхазский же народ, несмотря на многообразные и частые соприкосновения с иранцами и особенно турками, отверг культуру завоевателей, как чуждую. В настоящее время в абхазской народной музыке нет абсолютно никаких следов восточных ладов с увеличенной секундой» [там же].

Правильно замечает автор, что «абхазское народное творчество в музыке, по природе своей, является не только мелодическим, но и гармоническим. Именно в области гармонической абхазская народная музыка дает образцы исключительной выразительности. В качестве примера можно привести песню «Старая махаджирская», записанную профессором А. М. Баланчивадзе в 1937 году в селе Отхара… Ее отличают яркость и смелость гармонического творчества. Подобного ей не существует в музыке других народов» [там же]. Кстати, известно, что сам А. Позднеев тоже записывал абхазские народные песни. Об этом он сообщает в своей статье, это подтверждается и сообщением музыковеда И. Хашба. «В августе 1948 года композитором А.А. Позднеевым в Гудаутском районе были записаны абхазские народные песни на темы нового быта, колхозного крестьянства, и особенно много песен о героях Великой Отечественной войны…» [*Хашба И.М. Под знаменем Октября // Алашара, 1968*]. К сожалению, в изданные сборники попали только единицы. О деятельности А. А. Позднеева не раз писали абхазские музыковеды, в частности, А. Ашхаруа посвятила композитору содержательную статью «Становление абхазской профессиональной музыки» [*«Советская Абхазия». 1983, № 25*].

Сочинения А. Позднеева исполняются в числе произведений абхазских композиторов, однако его обширное наследие ждет всестороннего изучения. А. Позднеев внес огромный вклад в исследование музыкального фольклора и в становление профессиональной абхазской музыкальной культуры.

Значительный вклад в формирование абхазской профессиональной музыки внес **Дмитрий Николаевич Шведов** (1899 – 1981) – композитор, пианист, выпускник Московской консерватории, профессор Тбилисской консерватории. В 1936 году он посетил Абхазию, где благодаря писателю М. Лакрба (Лакербай) и его брату композитору-песеннику И. Лакрба близко познакомился с абхазским фольклором, который вдохновил его на создание оперы «Изгнанники».

В газете «Советская Абхазия» от 14 октября 1936 года было опубликовано радостное сообщение: «Драматург Михаил Лакербай написал литературное либретто первой абхазской национальной оперы «Изгнанники». Основное содержание оперы – национально освободительная борьба абхазского народа с русским царизмом и местной феодальной верхушкой в 60-х годах прошлого (XIX в. – Н. Ч.) столетия. Музыкальное оформление оперы «Изгнанники» поручено профессору Тбилисской консерватории композитору Шведову. Шведов думает широко показать при создании оперы музыкальный абхазский фольклор. Опера будет закончена к концу 37-го года. Президиум ЦИК АССР Абхазии ассигновал на создание оперы необходимые средства» [*«Советская Абхазия»: «Первая национальная опера», 14 октября 1936 г.*]. Однако через два месяца лидер Абхазии Н. Лакоба был отравлен в Тбилиси в «гостеприимном» доме Л. Берия, а «Изгнанники», которая могла бы стать первой абхазской оперой, не состоялась. Наивно было бы полагать, что грузинское правительство допустит рождение национальной оперы, тем более со столь болезненным сюжетом, как изгнание большей части абхазского народа в Османскую империю.

Спустя много лет, в 1955 году, по возвращении из восьмилетней ссылки в Сибирь, писатель М. Лакрба, и композитор Д. Шведов возвращаются к идее создания оперы. Писатель создает новое либретто «Аламыс» («Честь») на сюжет из народной жизни абхазов. Высокие принципы морали проявляются в двух основных ипостасях – личностной и народной. Композитор использует некоторые музыкальные отрывки из несостоявшейся первой оперы «Изгнанники», так как и в новой опере есть аналогичные сцены. Но если в первой основной упор делался на трагические для абхазского народа страницы массового изгнания, то в «Аламысе» личная драма Темыра, связанная с его женитьбой, переплетается с актами народного протеста, во главе которого готов встать Темыр. Патриотические порывы героя разворачиваются на фоне его переживаний, связанных с безответной любовью к девушке, от женитьбы на которой, согласно требованиям этикета, он отказывается прямо на свадьбе в пользу своего друга Сеида. Для «очищения» и освобождения Назиры, Темыр даже отсекает кончик своего мизинца, которым он дотронулся до груди девушки.

Наряду с этой лирико-драматической линией в опере важное место занимает героико-патриотическая тема. Народ, собравшийся на свадьбу молодоженов, противостоит царским стражникам, которые приходят, чтобы арестовать Темыра за его призывы к борьбе против существующей власти. Завершение оперы «Аламыс» массовой сценой песни-танца нартов подчеркивает героику произведения, носителем которого является народ.

Музыка оперы Д. Шведова свидетельствует о высоком профессионализме и умении автора абсорбировать новую культуру. Композитор использует также

подлинно народные мелодии, такие как героическую песню «Салуман Бгажба» – в арии Сеида и танцевально-хороводную «Аураашьа» в заключительной сцене. Опера «Аламыс» считается первой абхазской оперой, но к этому вопросу мы вернемся ниже.

Д. Шведов написал также замечательную музыку к кинофильму Сергея Соловьева «Белый башлык» по мотивам поэмы Б. Щинкуба «Песнь о скале», о революционных событиях в Абхазии и народном герое Хаджарате Кьахьба.

Во время посещения Абхазии в 1936 году Д. Шведов записал ряд абхазских народных песен, включая героические: «Чолокуа Мыстафа», «О героях 60 – 70-х годов», «Нарт Сасрыква», опубликованные в 1957 году [36; *301, 324, 326*].

Д. Шведов сделал многое для развития абхазской музыки. «Вся известная певческая поросль шестидесятых годов в Абхазии – Л. Логуа, Б. Амичба, Б. Нармания, Т. Аджапуа и др. – была окружена его особым вниманием и заботой. Всем им профессор прививал высокое мастерство, воспитывал их в духе верности прогрессивным традициям русской музыкальной культуры» [38; *54*].

Вместе с тем, нисколько не принижая роль Д. Шведова в абхазской культуре, следует быть более точным и избегать некоторого излишнего пафоса по поводу создания им первой абхазской оперы. «Аламыс» и неоконченная «Изгнанники» – скорее оперы на абхазские сюжеты, нежели истинные национальные оперы. Они писались на русском языке и без глубокого знания абхазского фольклора. Для театральной постановки «Аламыс» приходилось редактировать и доводить до приемлемого уровня не только дирижеру Л. Джергениа, но и многим абхазским музыкантам, включая студентов.

Если уж говорить о «первой абхазской опере», то скорее ее можно найти в творчестве А. Позднеева, который еще в 1961 году, не имея достаточных исполнительских ресурсов, поставил лишь отрывки своей абхазской оперы «Опасное знакомство». Ему же, кстати, принадлежат детская опера «Две мыши» на либретто Нелли Тарба и балет об эпическом герое, абхазском Прометее «Абрскил». Говорить о А. Позднееве, как об авторе первой национальной оперы, нам позволяют многие обстоятельства, не отличающие Д. Шведова. Например, знание (хоть на каком-то уровне) абхазского языка, глубокое изучение музыкального фольклора абхазов, знание менталитета народа и постоянное проживание среди этого народа, наличие большого творческого наследия, являющегося неотъемлемой частью абхазской классической музыки. Тем не менее, утверждение тезиса о связи первой национальной оперы с именем А. Позднеева также страдает натяжкой. Пока же, наверное, будет более корректным констатировать тот факт, что «первая абхазская опера» еще не родилась.

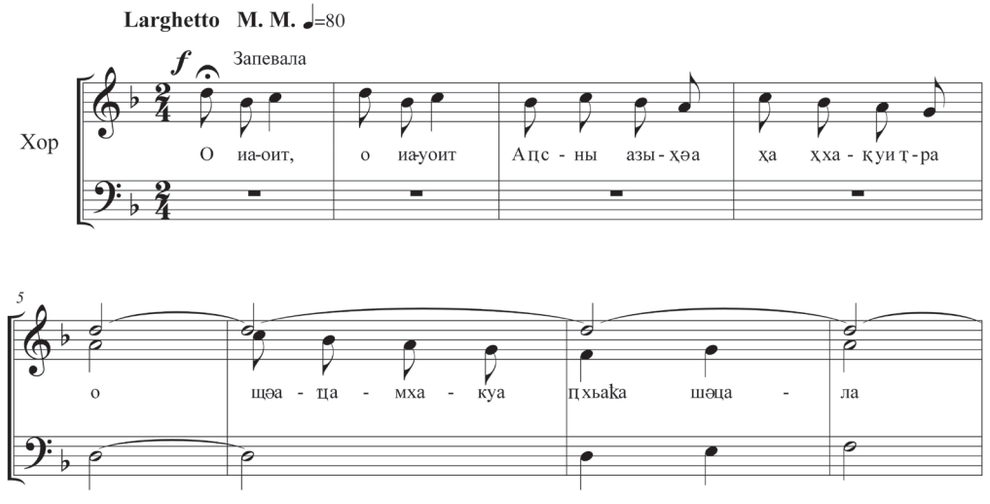
Героико-исторические песни эпохи революции в Абхазии

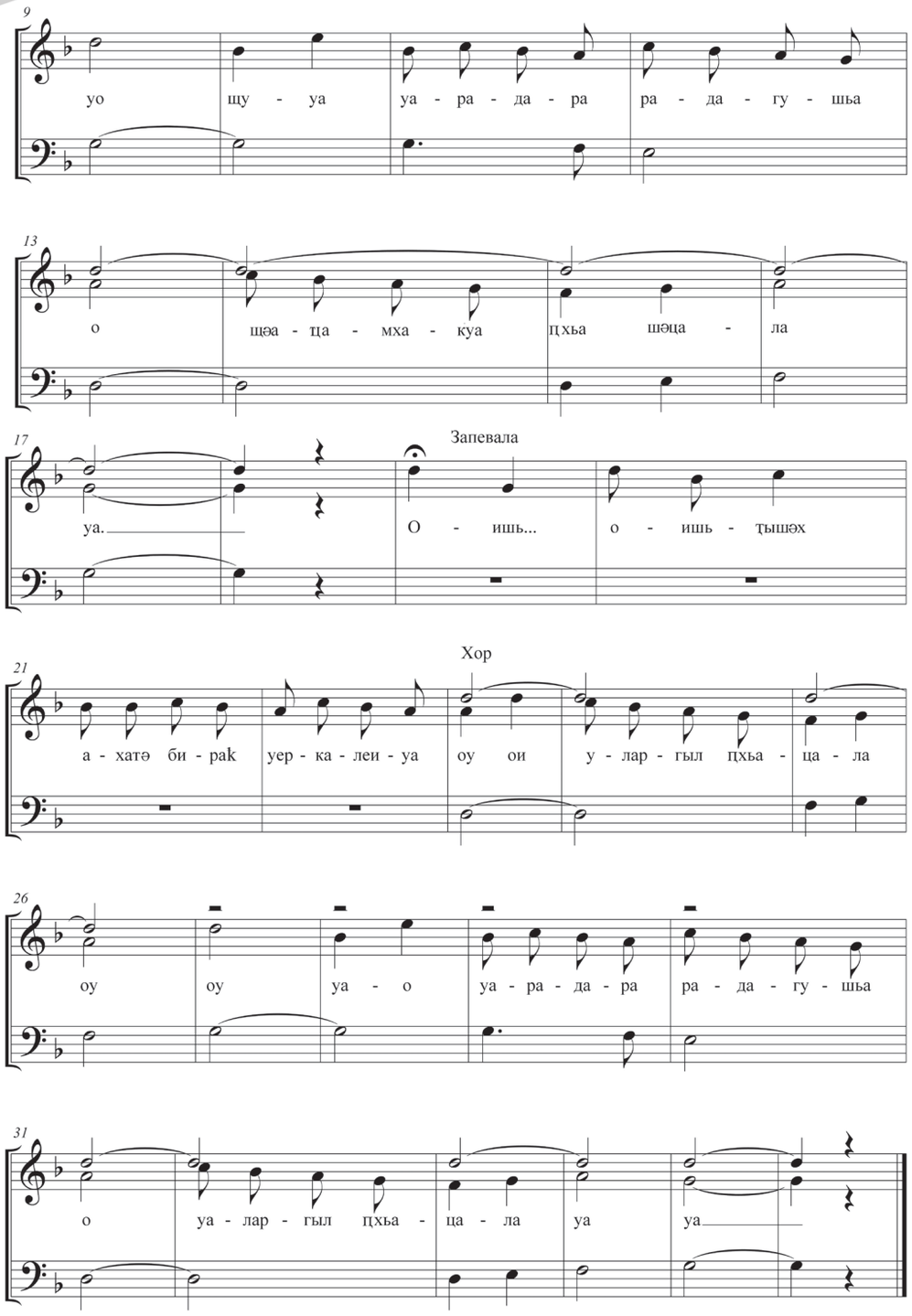
Песен, связанных с революционными событиями начала XX века в Абхазии не так много, и в наши дни они в основном в забвении. Но такое отношение к песням советской эпохи носит временный характер, связанный с политизированным устремлением современного поколения избегать всего советского. А между тем это довольно обширное наследие, не только раскрывающее музыкальную культуру абхазов, но и жизнь народа на определенном историческом отрезке времени.

Историко-героическая **«Песня о свободе»** [36; *71 – 73*]**,** по свидетельству В. Ахобадзе, записавшего ее, родилась именно в годы революции 1918 – 1921 гг. [там же; *8*]. О принадлежности «Песни о свободе» к той революционной эпохе говорят и слова: «… сплотитесь… герои за свободу Апсны!… будем рады нашему солнечному, красному флагу!».

Это трехголосная песня для солиста и мужского хора *a cappella*, по форме изложения (солист-хор) типичная для абхазской народной музыки. Басовая линия также близка бурдонирующему басу героических песен. И в то же время налицо черты песен «нового» времени начала XX века, например: проведение мелодии в среднем голосе, терцовые удвоения нижнего басового и среднего – сольных голосов при тянущемся верхнем хоровом голосе. Этот верхний бурдон представляет собой уникальное явление, когда выдержанный тон как бы «зависает» над солистом, ведущим непрерывный рассказ:

16. Песня о свободе





Песня открывается музыкальным тезисом-призывом запевалы: «Вот, приходит Абхазии свобода», который в конце фразы подхватывается хором сверху и снизу, и дальнейшее «…не переставая, идите вперед!», повторяющееся дважды, солист поет в буквальном смысле в «окружении» хора. Вторая строфа (второй куплет) представляет собой вариант первой, с незначительными изменениями ритма и мелодического рисунка партии солиста и хора. Примечателен тот факт, что певец, произнося «родной флаг», меняет музыкальный рисунок, хотя не вполне понятно, что побудило к этому (из-за неправильного ударения на слове «флаг» искажается вербальный текст). Возможно, эта погрешность связана с неверной нотацией песни.

Ладо-гармоническая основа «Песни о свободе» (ярко очерченные рамки мажора, гармонические ходы *D – D*$_6$ *c* разрешением в тонику), безусловно, свидетельствует о сравнительно недавнем происхождении песни, однако кварто-квинтовые созвучия и сольно-хоровое изложение с бурдонным басом роднят ее с образцами более древних абхазских героических песен.

О свободе поется и в другой трехголосной песне, которая называется **«Песня партизан»** [36; *76-78*]. О том, что эта песня родилась сравнительно недавно, говорят некоторые ее особенности: во-первых, известен автор слов – это абхазский поэт К. Ломиа; во-вторых, в ней воплощено ритмическое скандирование во всех хоровых партиях, характерное для музыки советского времени. Солист в этой песне имеет лишь эпизодическую роль при активном и мощном хоре – главном «идеологе», призывающем: «Сплотитесь, сплотитесь абхазы!». Но может возникнуть вопрос, почему мы рассматриваем эту песню в разделе песен революции, а не войны 1941 – 1945 гг. Название «Песня партизан» создает ложное впечатление о ее временной принадлежности, так как слово «партизан» у нас ассоциируется с Великой Отечественной войной. Год записи песни – 1956 – тоже не проясняет данный вопрос. Однако обратимся к стихам:

Богачи, насытившиеся вдоволь,
Пусть знают, что пришли те, кто их сметет.
Мы не напрасно проливаем кровь…
Свет Ленина освятил нашу землю,
Будем охранять ее всей душой.

Теперь понятно, что речь идет о двадцатых годах.

Иного плана двухголосная героико-историческая хоровая песня революционной дружины «Кьараз» – **«Песня о Керазе»** [36; *79, 80*]. «Песню о Керазе», вернее «Песню Кьараза» роднит со старинными героическими песнями характерная «сопровождающая» роль баса, хотя и здесь традиционная бурдонность варьируется разделением выдержанного звука на более короткие длительности. «Дымок» старины и некоторую эпичность придают музыке ритмическая ровность мелодии, а

также кварто-квинтовое гармоническое основание песни, наличие параллельных квинт, переменный размер и распев на слова-рефрены. Что касается последнего, то здесь наряду с традиционными «уа рада…рад…рариро…», в разных местах песни встречаются два конкретных слова – «хацва…швнеибац», при сложении которых получится главный призыв песни «герои (мужчины), объединяйтесь!». В такте 18 «хацо» представляет собой неполное слово «ахаца» («герой»), где конечное «а» заменяется распевным звуком «о». Данное явление довольно часто встречается в абхазском песнетворчестве. Надо отметить, что в подтекстовке «Песни о Керазе» необычно большое количество замен «а» на «о» в окончаниях слов: «раидо» вместо «раида», «уарадо» вместо «урада» и т. п.

«Песня Лакобы» («Песня о Лакоба»), посвященная первому советскому руководителю постреволюционной Абхазии Нестору Лакоба, записана в двух вариантах. Первый из них представляет собой трехголосную хоровую песню в традиционной форме изложения абхазских народных песен-танцев [111; *59*]. Записей, подтверждающих, что это именно песня-танец нет, однако, кроме смены темпа (*Andante – Allegretto*), есть ряд характеристик, подтверждающих наше предположение. К ним относятся столь типичные для песенно-танцевального фольклора абхазов ускорения во второй части, синкопированность и танцевальная четкость ритма, связность ритмического рисунка всех голосов, реприза, указывающая на неограниченное число повторений музыки в зависимости от продолжительности танца.

Второй вариант этой песни записан у известного народного исполнителя – апхьарциста Михаила Еник [там же; *63*]. Струнный инструмент апхьарца, как обычно, ведет мелодическую линию, а голос сопровождает ее. Этот вариант «Песни Лакоба», как и предыдущий, был записан К. Ковачем и перепечатан из его сборника «101 Абхазская народная песня» в сборник «Абхазские песни», составленный В. Ахобадзе и И. Кортуа [36; *328*]. В обновленном варианте авторы перевели партию голоса на первую строку, что не логично с точки зрения абхазского народного музицирования. Апьхарца явно солирует в этой песне, а голос лишь бурдонирует, поэтому оригинальное изложение К. Ковача, думается, точнее.

Самыми известными музыкальными памятниками эпохи становления советской власти в Абхазии являются песни «Кьараз» и «Ар». Удивительно, что столь популярная и часто исполняемая песня «Кьараз» не вошла ни в один из сборников абхазских народных песен, тогда как варианты песни «Ар», с различными названиями опубликованы многими авторами [111; *65*. 36; *298*]. В сборнике И. Шамба «Абхазские народные песни» эта песня опубликована под названием «Песня о 4-ом Марта» (с. *31 – 33*), а в сборнике В. Р. Ашуба «Абхазские народные песни» – «Кавалерийская» (с. *64, 65*).

Песня «Кьараз» легла в основу начальной темы гимна Республики Абхазия, а более подвижная песня «Ар» использована во второй его части. Но и в фольклоре эти две песни, подобно государственному гимну, часто объединяются.

Живучесть этих революционных песен, в отличие от других, на наш взгляд, связана с двумя главными их достоинствами: во-первых, гимническая, сотканная широкими, «плакатными мазками» мелодия «Кьараз» и кантиленная, мажорно-оптимистичная «Ар» эмоционально и «энергетически» охватывают огромный этногеографический диапазон, счастливым образом сочетая героический и миролюбивый дух народа с взметнувшимися ввысь горами и «умиротворяющей» морской гладью. Во-вторых, призыв:

Швнеибац, швнейбац апсуа рычкунцва!
Ахакуитраз ашьа казтваз, апсуа рычкунцва!
(Сплотитесь, сплотитесь, сыны абхазов!
Те, кто проливал кровь за свободу, сыны абхазов!)

имеет особую актуальность и в наши дни, что и показала война 1992 – 1993 гг. Эти слова сплачивали бойцов, поднимали их дух, с этими словами на устах они погибали. Потомок абхазских изгнанников Бахадыр Абыгба, приехавший из Турции, погиб, защищая землю предков. Смертельно раненый, он смело призывал: «Швнеибац, швнеибац апсуаа рычкунцва». «До сих пор голос Бахадыра звучит в моих ушах», – вспоминает Алина Ачба [201].

Героической является и двухголосная песня для солиста и мужского хора *a cappella* **«Алоу изы ашва»** («Песня об Алоу»):

Ты герой наш, Алоу!
Не щадя своих сил, ты боролся за правое дело.
Твое слово всегда вело нас в бой.
Ты – герой из героев, Алоу!

Эти слова не являются строгой подтекстовкой песни, а опубликованы в качестве смыслового контекста со слов участников «хора стариков колхоза имени Суворова Очамчирского района» [36; *80, 81*]. В самой же песне встречается только одно ключевое слово «хаца», то есть, «герой» – остальной текст представляет собой непереводимый набор слов – рефренов. «Песня об Алоу» опубликована в сборнике в разделе «Современные песни», однако обладает всеми характерными особенностями старинных героических песен, в частности, в ней широко применяются кварто-квинтовые созвучия, бурдонный бас, переменный размер и т. д.

Песни Великой Отечественной войны 1941 – 1945 гг.

Не было абхазской семьи, которой не коснулась бы трагедия Великой Отечественной войны Советского союза. 55 тысяч человек ушли на фронт из маленькой Абхазии, из них погибли 17,5 тысяч, 22 бойца стали Героями Советского Союза.

Песни о войне и героях, безусловно, имеют историческую и художественную ценность. Однако в абхазском музыкознании до сих пор нет исследований, посвящённых данной области.

Песен абхазских авторов на военную тематику не так много и связано это с тем, что первые профессиональные композиторы появились в республике в послевоенные годы. Вместе с тем, народные певцы создали ряд героико-исторических песен, которые представляют собой интересные образцы данного жанра. Одной из них является героический марш «Санчара», написанный известным деятелем абхазской культуры **Иваном Еснатовичем Кортуа,** участником войны, не раз оказывавшимся на грани жизни и смерти. В Абхазском государственном музее хранится искореженный пулей немецкого снайпера орден Красной Звезды, который сохранил жизнь офицеру советской армии, композитору-песеннику И. Кортуа.

Песня И. Кортуа «Санчара» родилась на Санчарском перевале, во время сражений советских войск с гитлеровцами на Кавказе:

О Санчара! Санчара!
Вспоминается пора,
Когда горный перевал
Острием штыка сверкал...
(Перевод В. Крылова.)

А. Данельян так описывает момент рождения этой песни.

«Бойцы прислушались: пел их командир.

– Чья это песня? – спросил лейтенант Солодченко...

– Моя, – не сразу ответил И. Кортуа. – Не песня, а только кусочек... Вот закончится война, отпразднуем победу, тогда и песню закончу» [78; *14*].

Благодаря своей простой и запоминающейся мелодии песня «Санчаро», родившаяся в тяжелое военное время и на долгие годы пережившая своего автора, звучит и сегодня. И. Кортуа создал еще несколько других песен на военную тему. Это и песня-баллада о В. Харазиа – первом абхазе Герое Советского Союза (сл. Б. Щинкуба), и песня-плач матери о своей героически погибшей дочери – политруке Саше Назадзе.

Стилистические особенности этих песен: мелодическая линия, ритмический рисунок, гармоническая ткань, – передают философское отношение автора к войне без излишней драматизации. Трагедия народа выражена через призму просветленной печали, возвышенности силы духа, характерных для композитора в той же мере, что и для традиций абхазского героического фольклора.

Среди песен, посвященных Великой Отечественной войне есть песня анонимного автора о **Шамба Едги** [36; *109, 110*], ставшая народной. В этой трехголосной хоровой песне куплетной формы припев, повторяющийся дважды, поется с традиционными словами-рефренами. Из скупого словесного текста мы узнаем, что речь идет о раненом абхазе, умирающем на берегу Днепра, причем рассказ ведется от первого лица, что роднит его с некоторыми абхазскими народными песнями о героях, например, «Аджир-ипа Данакай».

Песни этого склада абхазских самодеятельных и профессиональных композиторов создавались в советские времена в довольно большом количестве. Характерными для них являются: начало запева солистом, вступление второго соло и пение двух солистов в терцию, хоровой припев.

У абхазов были и другие песни о войне с немецкими фашистами, но их мелодии не сохранились. Народный поэт Абхазии Б. Щинкуба сообщает об одной из них – песне «Герой Махаз», слова которой он записал от жителя села Кутол П.Д. Киласониа в 1949 году. Из текста песни мы узнаем, что:

Махаз – настоящий герой,
Уничтожавший фашистов!
Дошел до Берлина,
А затем вернулся,
Спокойно жить
Продолжает он сегодня!

Это всё, что мы сегодня можем сказать об этой песне. К сожалению мы не располагаем нотным текстом песни. В народе она уже не поется – не известно, сохранилась ли она или ее постигла судьба множества песен, навсегда потерянных.

Такую же участь постигла и «Песню о советских воинах», считающуюся народной песней – слова сохранились без мелодии [23; *29*]. В песне выражено отношение абхазов к войне, как явлению, где мужчина может проявить себя как истинный защитник Родины.

Защищайте ж дела отцовы,
И детей, и седоголовых!
Храбрый жизнь, но не честь теряет.
Но отдав свою жизнь Отчизне,
Никогда не уйдет из жизни!

Есть немало косвенных свидетельств о том, что в музыкальном творчестве абхазского народа есть немало и других песен о героях XX века. Но, к сожалению, о них мы не можем сказать что-либо, поскольку эти песни не опубликованы и, соответственно, не изучены.

Творчество самодеятельных музыкантов Абхазии как важная веха в становлении абхазской композиторской школы

Руководство молодой власти советской Абхазии, в частности, ее глава Нестор Лакоба, понимали, что для успешного развития музыкального искусства неотложной задачей является запись, расшифровка и издание народных песен. Однако из-за нехватки средств решение, принятое еще в 1923 году, стало возможным осуществить значительно позже, когда при содействии К. Ф. Дзидзариа К. Ковач записал и издал в 1929 году первый сборник «101 абхазская народная песня».

Кондрат Федорович Дзидзариа (1891 – 1943) сыграл большую роль в развитии музыкального и театрального искусства 20 – 30-х годов XX века. Он не имел специального музыкального образования, но, будучи знатоком музыкального фольклора, успешно руководил несколькими хорами, с которыми выступал в различных селах Абхазии, а в 1926 году совершил концертное турне по городам России.

С хором учащихся из 22-х человек К. Дзидзариа выступил в Москве, Ленинграде и Краснодаре [59]. К. Дзидзариа был одним из «локомотивов» абхазской культуры. Строительство школы-интерната, создание Академии абхазского языка и литературы, организация драматической студии, музыкальной школы и музыкального техникума, создание Государственного симфонического оркестра Абхазии – это далеко не полный перечень вопросов, которыми активно занимался К. Дзидзариа. «По инициативе К. Дзидзариа, драматург С. Чанба пишет первую абхазскую героическую пьесу «Кьараз», постановку которой осуществила труппа театра. Комплектует из актеров творческую «штурмовую колонну» – прообраз агитбригады, которая работает и дает спектакли, в основном, под открытым небом. В 1930 г. его стараниями состоялось открытие музыкального техникума и музыкальной школы в Сухуме» [59]. При училище был создан этнографический коллектив, состоявший из певцов, танцоров и исполнителей на народных инструментах.

Подвижническая деятельность К. Ф. Дзидзариа в области просвещения, образования, музыкального и театрального искусства Абхазии продолжалась вплоть до его репрессирования в 1939 году. Он активно вовлекал представителей различных национальностей в процесс сохранения и изучения богатого наследия абхазского народа. Одним из них был К. Ковач, венгр по национальности, приехавший в Абхазию поправить свое здоровье, но волею судьбы ставший первым абхазским музыкальным фольклористом и композитором. В предисловии к своему первому сборнику абхазских народных песен К. Ковач признается: «Работа по собиранию песен выполнена мною не столько силой моей учености, сколько огромным желанием понять непонятное и постичь почти непостижимое, родившееся во мне только благодаря вмешательству Кондратия Дзидзария» [111; *12*].

К. Дзидзариа был «не только организатором всей работы по собиранию абхазских народных песен, но и самым умелым и чутким вдохновителем в особенно трудные моменты работы», – свидетельствует К. Ковач [там же; *11*].

Большая заслуга в деле продвижения песенно-хорового искусства Абхазии принадлежит **Ивану Александровичу Лакрба (Лакербая)** (1888 – 1978). Прекрасный знаток и исполнитель абхазских народных песен И. Лакрба, ставший предтечей абхазских профессиональных композиторов, создавал музыку очень близкую к фольклору. Несомненно, особую любовь композитор-песенник питал к героической теме, что отразилось в его творчестве, в частности, в песне-гимне «Владимир Харазиа» – о подвиге героя Советского Союза Владимира Харазиа.

Однако «визитной карточкой» И. Лакрба несомненно является знаменитая песня «Щищ наани» («Колыбельная») на стихи Б. Щинкуба, известная в народе и как «Колыбельная махаджиров». Секрет особой любви народа к «Колыбельной махаджиров» кроется в ее высоких художественных достоинствах и в том, что она, как никакая другая песня, передает всенародную боль, связанную с трагедией массового изгнания абхазов в Турцию. Вот как описывает эту всеабхазскую трагедию один из изгнанников Н. Ладариа: «Пароход был переполнен людьми, которые страдали от недостатка пищи, а более от недостатка воды… Взрослые пили морскую воду. Все страдали от желудочных болезней, и всего более дети… Болезни делались смертельными; преимущественно гибли дети… Трупы малюток бросали в море, невзирая на отчаянное сопротивление матерей» [127; *113*].

По признанию Б. Щинкуба, стихи для песни «Щищ наани» он написал под впечатлением воспоминаний Н. Ладариа. Это не ординарная колыбельная, а колыбельная-трагедия, колыбельная-призыв, носящая черты баллады. Она меньше всего подходит для усыпления ребенка, в ней выражена вся боль людей, вынужденных покинуть Родину и лишенных надежды когда-нибудь вернуться и снова разжечь потухший родной очаг. Композитор нашел удивительную мелодию, адекватную гениальным стихам Б. Щинкуба, в которых сплав боли, страданий и героического духа народа. Если можно назвать самую «народную» авторскую песню, то это несомненно «Щищ наани» И. Лакрба на слова Б. Щинкуба. Несмотря на то, что это песня-трагедия, без нее редко обходятся различные торжества, гулянья, даже свадьбы. Поют ее нередко не подозревая, что у нее есть конкретные авторы стихов и музыки. Существует большое количество аранжировок песни для различных творческих коллективов, среди них аранжировка для Государственной капеллы Абхазии, принадлежащая автору данных строк.

Другое авторское произведение И. Лакрба, также ставшее народным, называется «Антица». Это шуточная песня о женщине – ленивице, которая каждый день находит причины, чтобы не работать в колхозе. «Антица» – типичная советская песня, с запоминающейся мелодией и легко воспринимаемыми словами. И. Лак-

рба является автором более 70 песен, среди которых «Песня о мире» на его слова – для четырехголосного мужского хора, апхьарцы и ачамгура; шуточная песня на слова Д. Гулиа «Письмо» – для сопрано, тенора и трехголосного мужского хора в сопровождении ачамгура и многие другие.

Один из наиболее известных самодеятельных композиторов **Баграт Ахметович Багателиа,** автор патриотической «Песни об Абхазии» на слова А. И. Ласуриа – для трехголосного мужского хора и песни «Плач матери» на слова К. Ахуба – для солиста, хора и ачамгура. Заслуживают внимание имена самодеятельных композиторов И. Кортуа, С. Чкотуа, Е. Хонелиа, В. Саная.

Есть песни самодеятельных композиторов первой половины XX века, авторы музыки или текстов неизвестны, а сами песни считаются народными. К таким относятся: «Песня о свободе» – для солиста и хора; «Молодежная песня» – для солиста и двухголосного мужского хора; две популярные шуточные песни – «Старик Кабада» – для солиста и двухголосного мужского хора; и песня-танец «Азамат» на слова М. Адлейба – для солистов (сопрано и тенора), трехголосного мужского хора в сопровождении ачамгура. В заключительной, танцевальной части песни «Азамат» используются яркие ритмические элементы, хлопки в ладони. Среди произведений неизвестных авторов «Песня партизан» на слова К. Ломиа – для солиста и двухголосного мужского хора и «Песня о Керазе» – для солиста и хора.

Застольная песня-танец «О дружбе» – для солиста и двухголосного мужского хора *a cappella* (с хлопками), обладает рядом интересных характеристик, отличающих ее от других песен того периода: делением хора на две группы, наличием переменного размера, присутствием трех различных темпов, два из которых в песенной части, а третий – самый быстрый – в танцевальной части. Вторая и третья части построены на одном музыкальном материале: только одна в размере 3/4, другая – более быстрая – в размере 2/4. Первая – песенная часть изложена в *Sol major*, но неожиданное окончание на шестой ступени создает мажоро-минорную нестабильность. А затем, так же неожиданно, поднятием тенорового голоса на полтона вверх, «стабильно» устанавливается новая тональность – фригийский ля минор. Резко меняется и темп *Largo* на *Allegro*, на музыке которого построено двухдольное танцевальное *Presto* с хлопками [36; *74,75*].

Несмотря на внешнее разнообразие тематики и музыки песен абхазских композиторов-песенников, наблюдаются некоторые общие тенденции, ведущие к разрыву с традиционным песнопением.

Таковыми являются :

– смена полифонического изложения народных песен на аккордово-гармоническое современных песен;

– отказ от традиционного бурдона, и, как следствие, ритмическое подобие хоровых голосов;

– многие современные песни ограничиваются тональностями мажора и минора в то время, как народные песни поются практически во всех разновидностях «греческих» ладов;

– в народных песнях при минимуме вербального текста смысловая нагрузка песни приходится на мелодию (доминирование музыкальной составляющей), в современных песнях, напротив, развернутая стихотворная подтекстовка повышает значимость словесного текста;

– смена основной тематики народных песен – прославление героев, борцов за свободу на «современную» политизированную: песни о мире, колхозе, партии и т.д.

– в песнях композиторов-песенников редко встречаются характерные для народных песен переменные размеры (исключение составляют: «Щищ наани» И. Лакрба, «Песня об Абхазии» Б. Багателиа и некоторые другие).

Творческое наследие композиторов-профессионалов А. Чичба и Р. Гумба

Музыкантом, которому суждено было открыть первую страницу в истории абхазской композиторской школы, стал **Алексей Чантович Чичба** (1925 – 1996).

Становление А. Чичба, чья музыка и чья жизнь были пронизаны героическим духом, пришлось на тяжелое для малочисленных народов Кавказа советское сталинско-бериевское время, когда всякое желание сохранить культуру своего народа встречало жесточайший отпор, а все абхазское вызывало у грузинских националистов презрение и ненависть. Однако ничто не могло остановить А. Чичба в осуществлении его идей. Понимая, что для реализации идеи музыкального просветительства необходимо получить высшее музыкальное образование, будучи уже немолодым человеком, автором многих популярных в народе песен, А. Чичба поступает в Тбилисскую консерваторию в класс известного советского композитора А. Баланчивадзе. По окончании консерватории, в 1967 году он возглавляет Сухумское музыкальное училище. А. Чичба был в постоянном поиске талантливой абхазской молодежи. Несмотря на тяжелейшие материальные трудности, он добился открытия при училище школы-интерната для одаренных детей. Те, кто в его бытность директором музыкального училища, получили профессиональное образование и сегодня являются костяком абхазской музыкальной культуры.

При музыкальном училище А. Чичба создал оперную студию, которая впоследствии переросла в два крупных коллектива – Государственный симфонический оркестр и Государственную хоровую капеллу Абхазии. По инициативе и настоянию А. Чичба в 1971 году создан Союз композиторов Абхазии. Мощная личность

А. Чичба, около полувека (с конца 40-х годов и до середины 90-х) фигурировала во всех общественных и культурных начинаниях.

Не удивительно, что творчество А. Чичба, столь активного и мужественного человека, в основном составляет героическая музыка. Это и опера «Шансоу», и оратория «Герои Кьараза» о революционном отряде, и кантата «Апсны» («Абхазия») – для солистов, хора и оркестра; симфоническая поэма «Абрскил» об эпическом герое и другие. Даже тематически разноплановые хоровые сочинения, такие, как лирическая «Апхьарца», скорбная «Уарада», задорная «Трудовая» или философски заостренное «Бессмертное имя» полны героического пафоса.

Композитор пережил в своем творчестве поразительную трансформацию. Начав с беззаботной лирической песенки «Белая кофточка», сразу ставшей народной, А. Чичба быстро вступил в реальную жизнь, вынуждавшую его постоянно бороться против национализма, и в дальнейшем писал в основном героическую музыку.

Удивительно сложилась судьба одного из самых известных абхазских композиторов **Раждена Джгунатовича Гумба** (1926 – 2007), автора большого количества песен, многие из которых стали всенародными. Несколько раз Р. Гумба пытался получить профессиональное музыкальное образование в училище и консерватории, но всякий раз непредвиденные обстоятельства мешали ему реализовать свою мечту. Это касается даже средней школы, которую из-за националистических интриг ему пришлось закончить далеко от родного села Дурипщ, Гудаутского района. Таким образом, ни в Сухумском музыкальном училище, ни в Тбилисской, ни в Московской консерваториях, он так и не получил систематического профессионального образования. Но, песни Р. Гумба благодаря мелодическому богатству, любимы и почитаемы в народе.

В годы Великой Отечественной войны 1941 – 1945 гг. Р. Гумба был подростком, не имел никакого представления о музыкальной грамоте, однако его песни, рожденные под впечатлением военного времени: «Песня матери», «Песня партизан», «Воины-разведчики» и другие, исполняемые школьным хором горного села Дурипщ под его руководством, становились народными, поднимали героический дух людей и вселяли веру в достижение победы. Поскольку победа во многом зависела от самоотверженного труда людей, многие из них проявляли истинно героические трудовые подвиги. Одному из них – кукурузоводу Темуру Тарба – талантливый школьник Р. Гумба посвятил песню-танец.[1]

Форма музыкального творчества – песня, переходящая в танец, столь традиционная для абхазов (например «Аурааща», «Ажвеипщаа рашва» и другие) получила в песне о Темуре Тарба новое художественное воплощение.

[1] Любовью к музыке, развитию таланта мелодиста Р. Гумба обязан матери, болгарке по происхождению, волею судьбы оказавшейся в горном абхазском селе. Она была грамотной, обладала великолепным голосом, пела в церковном хоре. «Ее влияние в выборе сыном профессии было определяющим» [38; 75].

Во время Великой Отечественной войны, будучи еще совсем юным, Р. Гумба вместе с пастухами помогал нашим воинам находить горные тропы. Впечатления того времени легли в основу его ранних сочинений: «Родина», «Санчара», «Песня пленника», «Песня героев».

В пьесе «Санчара», которая была представлена в нескольких сельских школах, есть слова, отражающие грезы немецкого полковника:

> Скоро, совсем скоро он станет нашим.
> Прекрасный Кавказ покорится нам.
> Крутые склоны светят нам, словно зеркала.
> Красивые долины станут местом нашего отдыха…
> [*Вл. Басариа. Предисловие к книге Р. Д. Гумба «Моя песня, мое слово».* – 75; 6].

И эта мечта была так близка к осуществлению… «В апреле 1942 года, когда немцы пришли на наши горы Кавказа и мы начали слышать их стрельбу, тысячи советских воинов встали против захватчиков, но из-за незнания секретов наших гор… многие из них начали погибать. Поэтому понадобились местные ребята, пастухи и горные охотники, хорошо знавшие горные дороги. Я любил ходить на охоту, но не мог убивать красивых животных, только наслаждался природой… Словом, я очень хорошо знал наши горные тропы… облегчил участь наших воинов» – вспоминает Р. Гумба [там же; *18*].

Показателен и другой его рассказ. «Я был среди тех наших воинов, кто 15, 16 сентября 1942 года полностью изгнал немцев из высокогорного села Псху… Все шло хорошо, но однажды во время разведки я случайно оказался в среде немцев и меня взяли в плен и отвели в штаб… Чтобы они не делали, я ничего им не сказал, кроме того, что я пастух… Там в штабе, по-моему, было не более 100 человек. Они, сменяя друг друга, периодически ходили на разведку, а в остальное время вели себя, как будто находятся на отдыхе: пели, танцевали, играли красивые мелодии на губных гармошках… Когда я увидел, что они не особенно следят за мной, вечером на пятый день, около полуночи, я вышел из палатки и скрылся в холмах… Был густой туман, я сорвался с обрыва и пролежал без сознания до утра. Потом я кое-как добрался до расположения наших…» [там же; *19*].

Не требует объяснений, почему, несмотря на то, что природа наделила Р. Гумба лирическим даром мелодиста, военная и патриотическая темы навсегда вошли в его творчество. Сам не раз оказывавшийся в опасности, он прославлял тех, кто отдал жизнь за Родину.

Сочинения Р. Гумба крупной формы: оратории «Сатбей» и «Нестор Лакоба» посвящены героической революционной эпохе; кантаты «Кантария и Егоров», «Память о погибших героях» – героям Отечественной войны 1941–1945 годов.

Многие песни, романсы и хоры Р. Гумба пронизаны героико-патриотическим пафосом. Наибольшей популярностью пользуются произведения композитора малой формы:

1. «Песня о героях Отечественной войны», на стихи Б. Щинкуба;
2. «Может, ты родился в Абхазии», на слова А. Аргун – песня о горестях принесенных войной;
3. «Апшалас» («Легкий ветерок»), слова Б. Щинкуба – воин делится с ветром, как с другом, со своими мыслями и чувствами о мужестве и героизме;
4. «Погибшему другу» – романс;
5. «Не забудем» – для мужского хора;
6. «Прерванная песня» – для хора;
7. «Мать седая» романс на стихи Н. Квициниа;
8. «Поет ветеран» романс на стихи Т. Чаниа;
9. «У вечного огня» – на стихи Б. Щинкуба, романс с чертами баллады, для голоса и инструментального ансамбля;
10. «Отчизна» – песня для мужского хора. В переложении для сопрано-соло и смешанного хора она долгие годы была в репертуаре Государственной хоровой капеллы Абхазии и имела большой успех.

Возвращаясь к песне «Апшалас», нельзя не отметить великолепие самих стихов, где романтичность героя удивительным образом подчеркивает его духовную мощь и непоколебимость перед героической гибелью. Композитор смог найти и выразить музыкальный эквивалент этой главной мысли, тонко сочетая мужество и лирику. Песня написана для солиста и хора в традиционной куплетной форме. Сегодня она звучит в разных уголках страны, однако непревзойденным является исполнение песни «Апшалас», записанное хором Народного ансамбля песни и танца, где солистом является сам композитор Р. Гумба.

В «Апшалас» применен эффектный лирический прием, когда герой ведет дружеский диалог с ветром. Аналогичный прием используется затем и в другой, широко известной песне Р. Гумба «Ауардын» («Арба»), в которой человек также обращается к своему другу – арбе, с которой он был «в неволе и вышел из нее навеки». Разница лишь в том, что в «Апшалас» это человек-воин, кому ветер друг, а в «Ауардын» это крестьянин, чьим верным другом в радости и в беде, является арба.

Одним словом, в творчестве композитора героико-патриотические сочинения занимают важное место, а в целом, наследие Р. Гумба является своеобразным(–)мостом(–)между(–)композиторами-песенниками(–)и профессиональными композиторами. Это подлинное национальное достояние абхазского народа в области музыкального искусства.

Завершая главу, следует подчеркнуть, что героическая песня, героическая музыка в целом сыграла важную роль в формировании абхазской композиторской

школы – в творчестве композиторов-песенников и первых профессионалов. И это есть историческая закономерность – героическая музыка, наряду с героическими сказами, рассказами, изречениями, является фундаментом традиционного воспитания в абхазской семье. Этим и объясняется особая любовь абхазского народа ко всему героическому – культ героического мировоззрения.



ГЛАВА 3.
ФОЛЬКЛОРНАЯ И СОВРЕМЕННАЯ ГЕРОИЧЕСКАЯ ПЕСНЯ В ПЕРИОД ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ВОЙНЫ АБХАЗИИ И ПОСЛЕВОЕННЫЕ ГОДЫ

Героическая песня в Отечественной войне Абхазии 1992 – 1993 годов, была верным другом и помощником бойцов абхазской армии. Об этом свидетельствуют многочисленные кадры хроники, интервью, статьи. Одно из таких свидетельств откровение санинструктора абхазской армии Т. Пагава, кстати, грузинки по национальности: «...я всю жизнь пою и танцую. Я перенесла инфаркт в 70-м году – тогда меня выручила песня, она и сейчас помогает жить. Несмотря на то, что я такая массивная, я еще стараюсь танцевать. У нас на днях женился Руслан Дженя. Вот погуляем на его свадьбе, попоем, потанцуем!.. У нас весь батальон любит петь. Так с песней мы дойдем до Ингура (границы – *Н.Ч.*)! Я в этом не сомневаюсь. Даст Бог!» [*Газ. «Абхазия», 1995, № 4*].

В своей книге «Дорогами героев» Е. Бебиа описывает уникальный эпизод времен грузино-абхазской войны, когда боец погибает с героической песней на устах. По свидетельствам боевого товарища, работник треста «Абхазстрой» Тамаз Мархолия с первых дней войны “мечтал дойти до реки Ингур и станцевать на границе с Грузией гордый абхазский танец”. Ранение в руку не остановило его и он продолжал идти вперед. Но следующая пуля попала ему в ногу и он упал. Подбежавшему на помощь брату Тенгиз гневно крикнул: “Оставь меня, иди в бой, не теряй ни минуты!” Однако брат не оставил его и вместе с боевым товарищем пытался вынести раненого. Тогда Тамаз, собрав все силы, приподнялся и во весь голос запел свою любимую песню – «Озбакь ахаца», героическую народную песню абхазов. И всем в этот миг показалось, что песню Тамаза подхватили и сами родные горы. В ней звучал дух славных предков, не раз отстаивавших независимость Родины, звучала жажда свободы, счастья своего исстрадавшегося народа, непоколебимая вера в обязательную победу. Эта песня была символом воинской доблести,

верности героическим традициям своего маленького гордого народа. Для Тамаза она оказалась прощальной – с вражеской стороны начался минометный обстрел, и он был ранен в грудь, на этот раз смертельно» [47; *50*].

Так война залпами шквального огня глушила звуки героической песни, но время показало, что песня сильнее и врага, и чудовищного оружия. Искусство боя нередко перемежалось с потребностью самовыражения в искусстве пения или танца, даже необычного танца. Приведем любопытную беседу Е. Бебиа, которую она вела во время войны с командиром бронегруппы Фазлыбеем Авидзба.

«Е. Бебиа: Говорят, что ты на границе у Псоу (название реки. – *Н.Ч.*) после освобождения западной части Абхазии танцевал на танке?!.

– Да! С удовольствием танцевал на границе! В танке имеются два рычага... Рычаг второго положения с левой стороны нужно оттянуть и придержать, и тут же дать газ. Танк стоит на скорости, но в этом положении он не идет вперед, а кружится на месте» [48; *123*].

Одной из «позитивных» сторон войны (если таковые вообще бывают) это то, что она выявляет реальную картину взаимоотношения народов, как говорится, дает понять «кто тебе друг, а кто тебе враг», показывает, что доверять следует не словесной риторике, а реальным действиям. В первые же дни после начала грузино-абхазской войны на помощь народу Абхазии начали прибывать люди из разных уголков бывшего Союза – России, Украины, Молдавии, Таджикистана, Туркмении… Война началась 14 августа 1992 года, а уже 15-го в Абхазию стали прибывать добровольцы из республик Северного Кавказа. Таким образом, абхазскую армию составили не только представители местного населения, но и добровольцы братских народов Северного Кавказа, казаки и представители различных национальностей бывших союзных республик и других государств. Это было поистине объединение наделенных героическим духом людей, против которого бессильно любое зло.

У абхазов есть яркие эпитеты, характеризующие бесстрашных воинов: «афырхаца» – «мужчина-молния» и «афырпхуыс» – «женщина-молния», которыми народ наделял мужественных сыновей и дочерей. Эти эпитеты являются незыблемыми национальными ценностями, несущими легендарный окрас. Парней и девушек нашего времени, вставших на защиту Абхазии, можно было бы назвать «афыруаа» («люди-молнии»). Эти ценности не подвластны времени, они заложены в генной памяти народа и проявляются в судьбоносные, исторические времена. Более того, божественная искра «афы» одного народа, оказавшегося в беде, находит резонанс с аналогичной субстанцией у представителей другого народа, превращая «афыруаа» в надэтническую общность. Не этим ли объясняется готовность лучших сынов и дочерей народа отдать свою жизнь за жизнь другого, «сгореть» самому, чтобы не погас очаг другого народа. Не этим ли можно объяснить

акты жертвенности представителей разных народов и конфессий, в ком искренне горел *афы*: Мушни Хварцкиа и Александра Бардодыма, Ирины Завьяловой и Ибрагима Яганова, Мухаммеда Бли и Лики Топуридзе, Георгия Трапизоняна и Владимира Анцупова, Саиды Делба …

Фольклорист И. Шамба узнал о начале войны, придя в Государственный драматический театр, где работал руководителем народного ансамбля, который он создал из актеров театра. Так дирижер в одночасье стал старшим бригады актеров, разгружавших гуманитарные и военные грузы, доставлявших провиант бойцам. А во время отдыха грузчики-актеры пели народные песни, которые они пели нередко не только в спектаклях, но и на концертах.

«С нами была песня, потому что мы, поющие, были вместе… Мы пели народные песни, – вспоминает И. Шамба – Во время освобождения Сухума мы оказались в позиции контактного боя: видно, как все сидят, приготовившись стрелять. Я собрал певцов и сказал, что пришло наше время, мы должны спеть лучшие героические песни, а потом пойдем на свои позиции… Они запели и даже сплясали... Внимание всех бойцов было приковано к нам. После войны Отырба Тариел, признавался мне, что тогда он подумал: “Зачем они поют – ведь идет война? Но вскоре я понял, как это нам помогло. Подкрепило наш дух”. Потом был бой…». На вопрос: «Какие песни в основном вы пели?», И. Шамба отвечает: «В основном героические: «Гудиса», «Озбакь», «Песню ранения», часто пели «О скале», бытовые песни… После войны, дней 18 мы охраняли границу в селе Отобая Гальского района. Песня всегда была с нами» [194].

Артисту государственной хоровой капеллы Р. Чачхалиа и певцу В. Багателиа, которые не расставались с песней, не суждено было разделить со всеми радость победы. Оба певца, воевавшие в составе боевой группы «Бабаду» погибли. Первому не даровано было воспитать своего малолетнего сына, второй погиб с горечью потери 11-летней дочери Рады, расстрелянной грузинскими гвардейцами [195]. Заместитель командира 4-го батальона, в который входила группа «Бабаду», Аслан Дгебиа рассказывает: «Из расположения группы постоянно слышались песни. Запевал Резо Чачхалиа, аккомпанировал на гитаре Валерий Багателиа, а потом песню подхватывали все остальные... Чуть смолкнет песня – тут же Мераб Тарнава (их боевой товарищ. – *Н.Ч.*) начинает рассказывать анекдоты, так и сыплет шутками-прибаутками...

Перед началом мартовского наступления зашла речь о том, чтобы единственных сыновей в бой не посылать, но Мераб резко воспротивился. “Мы здесь не для того, чтобы только петь и шутить, – заявил он, – перед Родиной мы все равны…”. Батальон пошел в бой в полном составе... Ребята мужественно шли вперед и дрались насмерть. Даже когда последовала команда отступать, ни один ее не выполнил. Они бились до последнего и мужественно встретили смерть. Из этой группы почти никого не осталось в живых...» [47; *132, 133*].

Незадолго до наступления, оказавшемся для артистов-бойцов последним, у Р. Чачхалиа и В. Багателиа побывали корреспонденты Абхазского ТВ, которые записали с ними песню «Бабаду». Так, два музыканта, два неразлучных друга с этой песней и остались на кадрах военной хроники, которые периодически транслируются, напоминая нам о том, что, укрепляя героический дух, песня до конца остается с человеком.

Музыка была верным другом бойцов и их верных соратниц – санитарок, которые в минуты затишья умудрялись украсить жизнь бойцов чашечкой кофе по-восточному и расслабить их шутками из сцен армейской жизни. Перевязывая раненых бойцов, девушки пели разные песни: героические «Озбакь», «О скале», популярные авторские песни абхазских композиторов «Апшалас», «Ауардын», «Ачандара», «Апхьарца», «Щищ наани» («Колыбельная махаджиров»), «Ауардын» и другие. Пели песню о матери – «Синана» кабардинского композитора О. Тхабисимова. Когда находилось место шуткам, санитарки с удовольствием шутили, пели ставшую народной песню И. Лакрба «Антица» – о женщине, которая все время находила причину, чтобы не выйти на работу в колхоз. От себя они придумали слова о некоем Тванба, которому разные бытовые неудобства мешали пойти на фронт [82]. Это о них сложил К. Ченгелиа песню «Девчонка в форме бойца».

Когда ситуация входила в стадию относительного покоя, всегда находился повод отпраздновать чей-нибудь день рождения, рождение ребенка у одного из воинов, даже сыграть свадьбу. Тогда, конечно, «репертуар» пополнялся свадебными песнями и танцами.

Война не есть беспрерывная стрельба: для рядовых бойцов чаще это утомительное ожидание боя, в лучшем случае – время воспоминаний. Без песен, игр, шуток жизнь в окопах, порой длящейся месяцы, стала бы невыносимой. В бою и без песни все ясно. Там есть цель – враг: «или он тебя или ты его». В беседе с нами певец А. Еник вспоминал: «Когда освободили Сухум, пришли в какой-то подвал, а там было много раненых. Женщины дали нам помыть руки, что-то собрали на стол, а нам ничего не лезет в горло – плачем от смешанных чувств – радости за победу и потерю наших друзей, причем жалко было не только своих, но и грузин. Мы же не вояки – не хотели стрелять, убивать. Но, на войне, как на войне. Если ты не стрельнешь, он убьет тебя. Вот мы и стреляли» [Н. Чанба. *Беседа с А. Еник от 30. 05. 2011. Личный архив*].

Это чудовищная формула говорит о несовершенстве человека: мы готовы убивать себе подобных ради каких-то идей, будто есть более высокая ценность, чем жизнь человека. Причем, убийство сначала мы программируем в мыслях, стихах и песнях, а затем «расшифровываем» его в бою.

Героическая народная песня и «неогероическая» музыка в творчестве абхазских композиторов в годы грузино-абхазской войны 1992 – 1993 гг. и в послевоенный период

Абхазские композиторы по-разному отреагировали на войну. К. Ченгелиа, Т. Аджапуа, О. Ферзба не только писали музыку о войне, но и постоянно выступали в местах расположения абхазских войск. В. Царгуш под впечатлением трагических событий создал несколько замечательных произведений. Автор этих строк написал «Духовный концерт» в пяти частях для солистов и хора, который, правда, не имеет прямого отношения к военной теме. Единственное сочинение на армейскую тему, которую впоследствии Н. Чанба написал в 2009 году по просьбе генерала В. Цугба, это «Строевой марш абхазской Армии».

Самым «военным» абхазским композитором следует считать **Константина Антоновича Ченгелиа**, и не только потому, что он писал военные песни во время войны, он и после ее окончания более других композиторов «остался» в военной тематике.

В творчестве К. Ченгелиа наблюдается кардинальная смена музыкальных образов. Во время войны он полностью переключился на военный лад – организовал ансамбль, который наряду с народными героическими песнями исполнял новые сочинения композитора, поднимавшие дух бойцов абхазской армии. Роль ансамбля «Аиааира» («Победа») огромна – он выступал на линиях фронта, в госпиталях, в концертах, организованных для воинов и граждан в тылу – всего 102 концерта. Участниками ансамбля были артисты Государственной хоровой капеллы Абхазии и различных народных ансамблей.

В быстром сплочении нового коллектива К. Ченгелиа помог солидный опыт по созданию творческих коллективов и руководства ими. Это та сложнейшая область деятельности, в которой вряд ли кто в Абхазии может с ним соперничать. С новым «целевым» для военного времени ансамблем композитор исполнял народные героические песни, которые не раз звучали в созданных К. Ченгелиа задолго до войны хоровых коллективах «Рица» и «Эрцаху», а также в руководимом им знаменитом хоре долгожителей «Нартаа» и во многих других. Но война выдвинула новых героев, которых композитор не мог не запечатлеть в песне.

Не каждому художнику легко мгновенно переориентировать свое творчество, свои взгляды и предпочтения. Однако для композитора К. Ченгелиа быстрая перестройка на военную тему оказалась возможной. И это не случайно, так как интерес к этой теме у него был уже воплощен в кантате «Владимир Харазиа» о герое Великой отечественной войны 1941 – 1945 гг.

Первое сочинение К. Ченгелиа, посвященное Отечественной войне абхазского народа, появилось 10 октября 1992 года, через два месяца после начала войны. Это

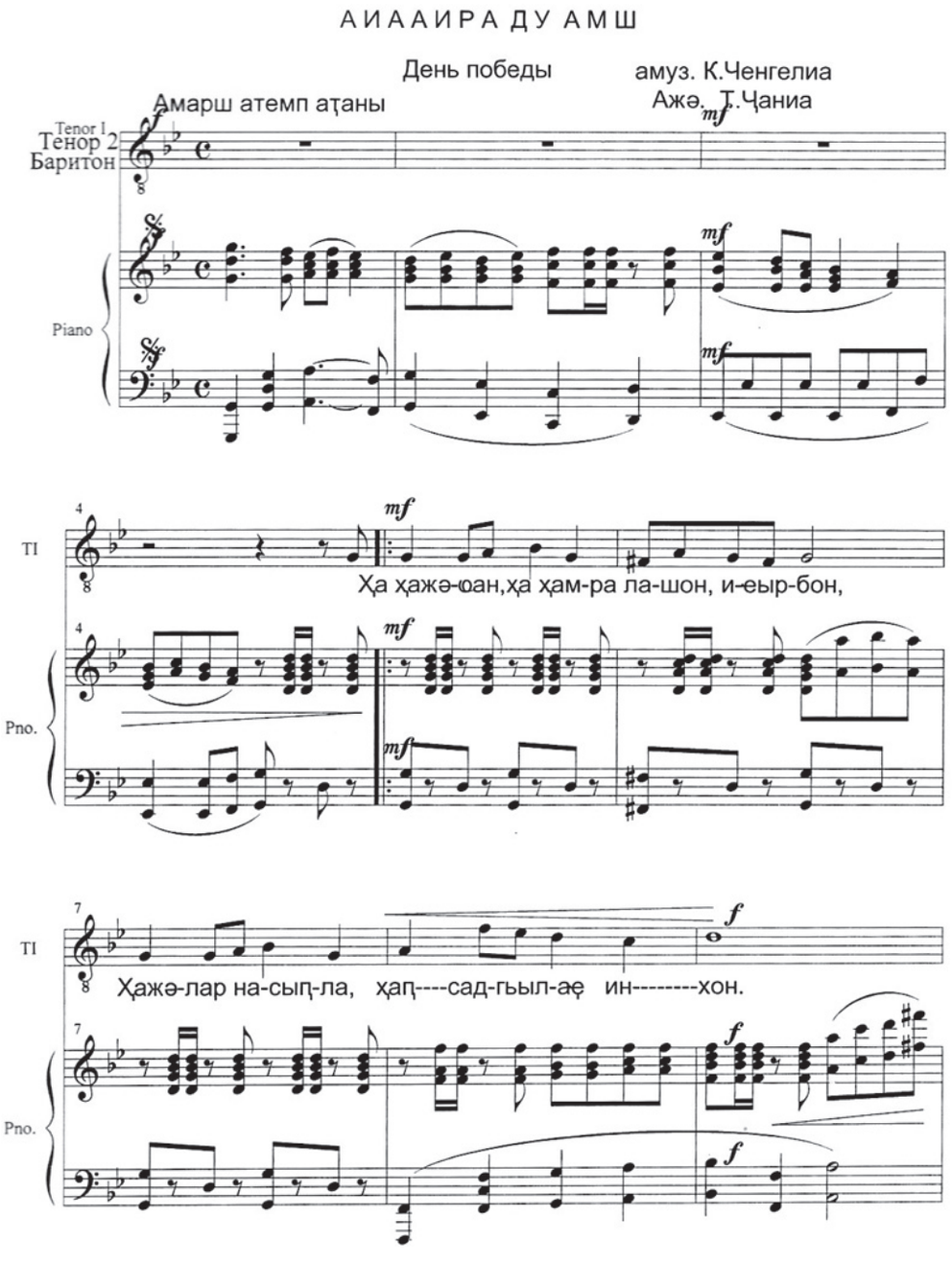
была песня «Мамзыщха» для солиста и хора в сопровождении народных инструментов или фортепиано на стихи Л. Тванба, в которой поется о поражении врага на горе Мамзыщха, высказывается надежда на освобождение Сухума и предрекается, что знамя победы будет развеваться на границе по реке Ингур. Песня «Мамзыщха», которая стала сразу же популярной, известна и под названием «Аиааира». Ее пели даже дети, эвакуируемые автобусом из мест военных действий.

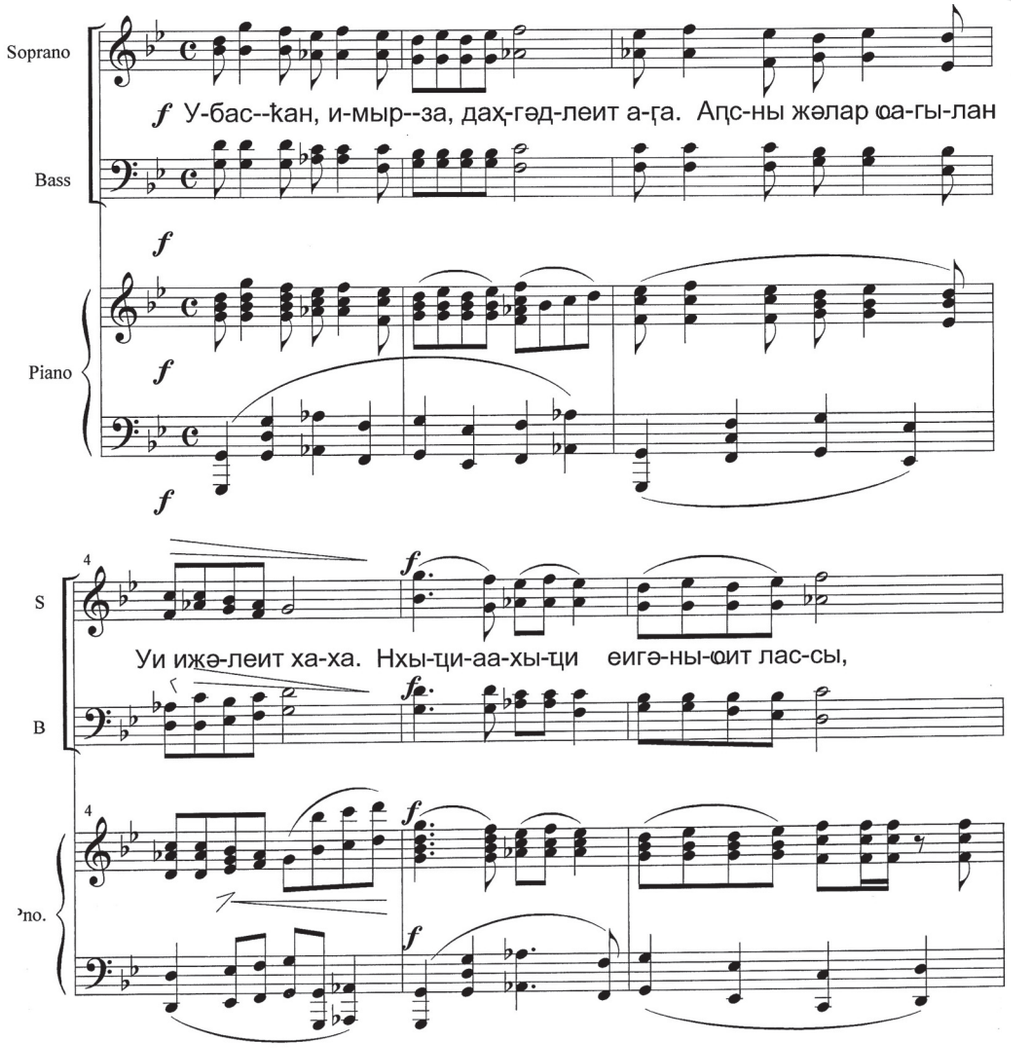
Вот как описывает рождение этой песни журналистка Е. Бебиа, автор более 30 книг о войне: «Когда погиб Азавер Тванба, его сестра Лёля Тванба сложила стихи под названием «Мамзишха». Ее брат погиб на Мамзишхе (гора. – *Н. Ч.*). Вчера она похоронила брата, а сегодня пришла ко мне с этими стихами и сказала: “Мне кажется что из этих стихов получится песня”. Я тут же дала стихи Куасте Ченгелия и в тот же день он написал музыку. Так песня «Мамзишха» стала символом свободы» [196].

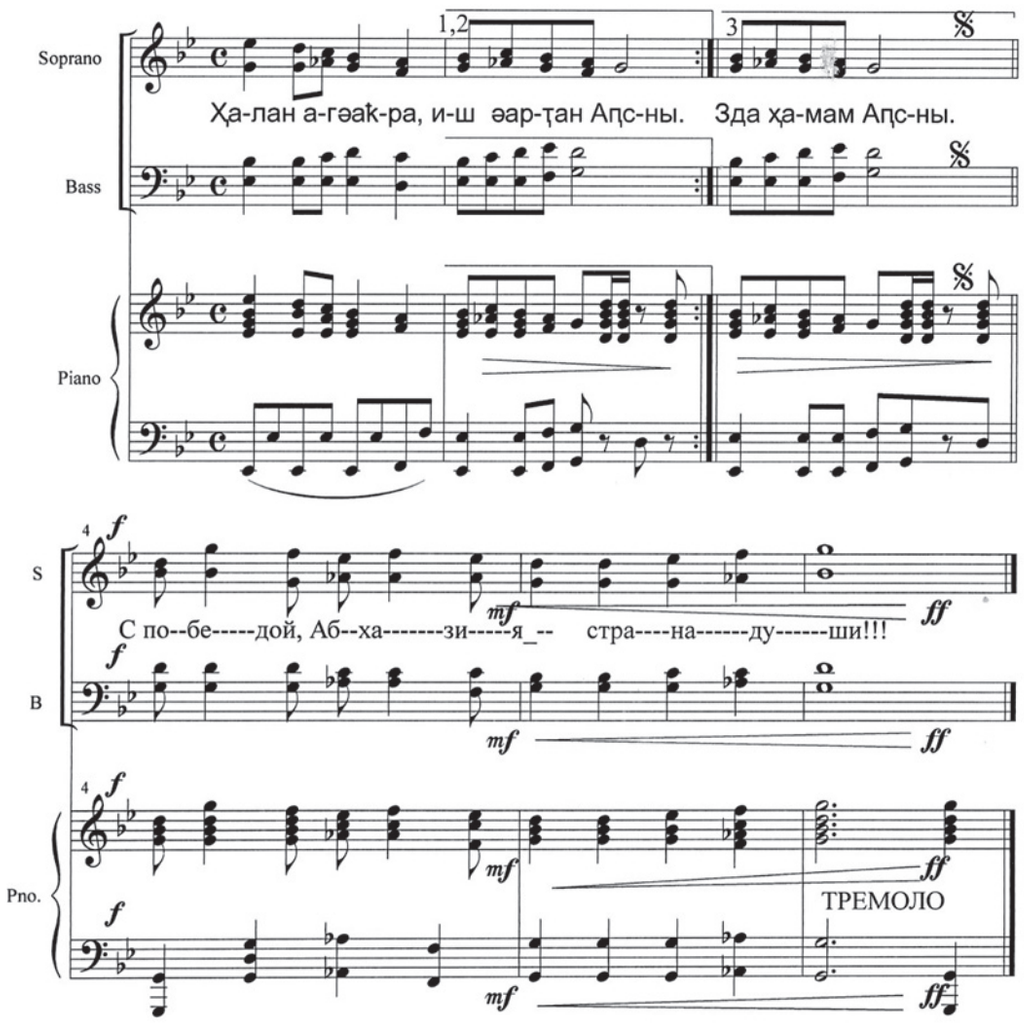
Песня «Мамзыщха», позже переименованная в «Аиааира», двуязычная – поется на абхазском и русском. Русский вариант текста написал сам композитор. После войны К. Ченгелиа написал новый текст абхазского варианта, который перевел на русский М. Светлов – так возникли два варианта песни. Необходимость нового варианта, очевидно, связана со значимостью, которую она приобрела – «Аиааира» стала народной песней. Первый текст, написанный во время войны, когда большая часть Абхазии была еще оккупирована грузинскими войсками, повествует о локальных событиях на горе Мамзыщха; второй вариант, написанный после победы, носит более обобщенный характер и охватывает события, произошедшие во всей Абхазии. Отсюда и новое название «Аиааира» («Победа»). Различие двух вариантов песни «Аиааира» заключается не только в словах, но и в форме музыкального изложения: первый вариант – для солиста и трехголосного хора, второй – для солиста и четырехголосного смешанного хора.

Песня «Аиааира» написана в куплетной форме (три куплета). Сольно-хоровой тип изложения роднит ее с героическими народными песнями, однако традиционная европейская куплетность и словесная подтекстовка басовой партии[1] вносят существенное различие с фольклором. Ритмическая однородность всех голосов хора в сочетании с обильной синкопированной ритмикой придает песне плотность, упругость и маршеобразность, что несомненно является положительными чертами военной песни, которая призвана сплачивать народ, поднимать дух бойцов, убеждать всех и каждого в неизбежности победы. Начинается песня с четырехтактового вступления. Для творчества композитора типичны «ударно-инструментальная» фактура изложения фортепианного аккомпанемента, октавные удвоения басовой партии, точное соответствие музыки словесным ударениям,

[1] Бурдонный бас в абхазских народных песнях распевается в основном на гласные звуки «о», «уа»…


АИААИРА ДУ АМШ
День победы
амуз. К.Ченгелиа
Амарш атемп аҭаны
Ажә. Т.Ҷаниа





общий оптимистический настрой. Даже фригийский *sol minor* песни «Аиааира» воспринимается мажорно. Темп умеренный, маршеобразный.

Другая песня, рожденная в те годы – «Апхуызба ар рыматва зшву» («Девчонка в форме бойца»), на слова Д. Зантариа, также сразу стала народной. «Я никогда не слышала раньше эту песню, – рассказывает Т. Джопуа. – Куаста Ченгелиа пришел с гитарой в кафе, где мы сидели. Он сказал: «Я вам спою»… и начал петь песню «Девчонка в форме бойца», девчонкам, которые сидели там в военной форме. Я снимала его и их…Это было первое исполнение песни. Он пел песню тем, о ком в ней пелось» [197].

Военно-патриотическая тема в творчестве К. Ченгелиа получила продолжение и после войны. Композитор гармонично сочетает ее с различными аспектами человеческого бытия, где для преодоления всех преград необходимы не только героический дух и любовь к Родине, но также терпение и мудрость. Всё это вошло в вокальный цикл «Баллады моего сердца», состоящий из 17-ти песен и романсов на стихи абхазских поэтов. Рассмотрим некоторые из них.

«Родина, слышу стон души твоей» на слова народного поэта Абхазии Б. Щинкуба представляет собой монолог человека-художника, глубоко скорбящего при виде страданий народа, но вместе с тем уверенного в том, что источник зла будет наказан. Вокальная партия, рожденная мелодичностью стихов, гибко следуя их интонационным особенностям, удваивает их выразительность. Это произведение является величественным повествованием о трагическом событии.

«Журавли» на слова М. Микая, напротив, экспрессивная, взволнованная песнь о бурном течении жизни, для гармонизации которой человек обращается к высшим силам.

Известное стихотворение А. Гогуа «Ты снилась мне, Родина Апсны!» воплощена в двухчастной музыкальной композиции. Неторопливое развертывание мелодии, напоминающей о тревожном сне в первой части, во второй – сменяется оптимистической музыкой, наполненной верой в светлое будущее Апсны.

«Разговор матери с сыном» на стихи Г. Кичба – неординарный случай, когда слова песни принадлежат матери погибшего бойца. Бывшая актриса, запомнившаяся любителям театра по постановке выдающегося абхазского режиссера Н. Эшба пьесы Островского, очаровательная Снегурочка – Г. Кичба – потеряла на войне сына, но она не мыслит жизни без него, поэтому для нее сын жив и она изливает ему всю полноту материнской любви. Композитор очень тонко уловил нерв этих стихов и создал музыкальное произведение, излучающее добро и свет.

В песне «Голос героя» на стихи В. Амарщан погибший герой также предстает живым, и композитор, без излишней драматизации, создает композицию, пронизанную простыми мелодическими оборотами, интонациями, близкими народным лирическим песням.

В вышеприведенных двух последних песнях используется прием обращения к погибшему герою как к живому, ставший типичным для многих абхазских народных героических песен, например: «Кьахьба Хаджарат», «Инапха Кьагуа», «Смыр Гудиса», «Такуй Цвижба», «Песня об Айба» и другие.

Песня «Павшим героям» на стихи Р. Смыр также близка народным песням, обращенным к душе умершего воина. Сложность данных стихов для музыкального воплощения заключается еще и в том, что речь идет не об одной душе, а о многих, с которыми поэт жаждет общения.

«Щатамырдзгакуа» («Продолжатели традиций») также написана на слова Р. Смыр, однако совершенно противоположна предыдущей по эмоциональному настрою. Если «Павшим героям» – это взволнованные безответные вопросы к человеческим душам, то «Щатамырдзгакуа» – оптимистичная песнь о том, что следы воинов не потеряны, что жертвы не напрасны, что наступило время счастливой и свободной жизни, ради которой они погибли.

«Щатамырдзгакуа», интонационно родственная фольклору, пополняет наследие абхазского народа в области героико-исторического жанра.

Оптимистичностью отличается «Ахахай, Апсынтыла!»[1] на стихи М. Ласуриа, праздничная хоровая песнь о стране абхазов.

«Гимн победы» на слова Р. Смыр и завершающая цикл песня на слова Б. Щинкуба «Гимн Абхазии» близки по эмоциональному накалу, с той лишь разницей, что вторая еще более торжественна, пронизана всепроникающей верой в светлое настоящее и будущее Апсны.

Уместно будет несколько подробнее остановиться на песнях К. Ченгелиа, написанных на слова Р. Смыр – одного из самых «музыкальных» современных абхазских поэтов. В рассматриваемом цикле четыре сольно-хоровых сочинения на слова этого поэта: «Итахаз афырхацва швахь» («Павшим героям»), «Итамхеит рызкуа ага изырханы» («Врагу не показали спину»), «Щатамырдзгакуа» («Продолжатели рода») и «Аиааира агимн» («Гимн победы»). Эти песни о войне – героические по духу, разные по психологическому и эмоциональному настрою.

Сосредоточенностью и сложностью эмоциональных чувств отличается песня «Павшим героям», в которой выражается потребность общения с душами погибших героев. Подобное обращение к погибшим, как мы отмечали выше, встречается среди народных героических песен, однако там, как правило, речь идет об одной душе, здесь же это обращение к массе.

«Врагу не показали спину» – это песня-трагедия о четырех погибших братьях:

Крик бедной матери возносился до небес,
Крик горемычной осушал море …
Старцы говорили ей «Крепись, крепись,
Твои сыновья погибли, не показав спину врагу…

Композитор сочетает здесь драматичность и душевную теплоту. Интересно, что синкопированный ритм, который обычно придает музыке некоторую остроту, использован здесь как «успокаивающий» элемент. Такое сочетание драматичных стихов с лирической музыкой вызывает у слушателя щемящее чувство человеческого сопереживания.

В «Щатамырдзгакуа» сказание о героях – выходцах из села Ачандара перерастает в обобщенный образ воинов – продолжателей героических деяний защитника родного села от нашествия врагов (XIX в.) – Инапхьа Кьагуа. По эмоциональному настрою «Щатамырдзкакуа» близка песне «Гимн победы». Это песня-марш.

[1] Ахахай! – радостный возглас.

Круг других поэтов, к чьим стихам обращается К. Ченгелия, достаточно большой: Д. Гулиа, Б. Щинкуба, Т. Чаниа, М. Ласуриа, Б. Гургулиа, А. Лагулаа, Д. Зантариа и другие.

В отношении билингвистической (абхазско-русской) подтекстовки некоторых песен К. Ченгелиа, следует отметить, что это отличительная черта творчества композитора. Достаточно вспомнить «Аиааира», «Девчонка в форме бойца», «Мы кавказцы»... В то же время, текстом песни для солиста и трехголосного мужского хора «Сын народа» – об отважном генерале добровольце-кабардинце Султане Сосналиеве – является русский перевод (Л. Пачулиа) стихов Т. Чаниа.

Секрет популярности песен К. Ченгелиа кроется не только в их мелодичности, но и в их «практичности»: у него нет сочинений, лежащих на полках. Композитор пишет музыку всегда «по назначению», заранее зная, кто и где будет исполнять. Причем дело облегчается тем, что, практически, все сольные партии К. Ченгелиа исполняет сам, аккомпанируя себе на фортепиано, гитаре или ачамгуре. В песнях же для ансамбля или хора он привлекает и других солистов.

В основе песенного творчества композитора К. Ченгелиа, особенно послевоенного периода, лежит сольно-хоровая форма изложения, характерная для абхазских героических народных песен. С народной песней его сочинения роднит и мелодико-гармоническая близость. Вместе с тем, существенными отличиями от фольклора являются строгая, европейская куплетность формы песен и обязательное наличие фортепианного сопровождения. С фортепианным аккомпанементом(–)написаны(–)многие(–)героико-патриотические(–)песни К. Ченгелиа. К ним относятся сочинения для солиста, мужского трехголосного хора: «Врагу не показали спину» (1993), «Продолжатель рода» (1995), «Мы кавказцы» (2002), «Сын народа», «Сухум» (2008), «Абхазия»(2009); для тенора и фортепиано: «Герой Беслан» (2001), «Готов для Абхазии» (2009).

Для К. Ченгелиа песня является наиболее близким музыкальным жанром, в котором композитор может выражать свои патриотические, лирические, а порой и шутливые настроения. Песни К. Ченгелия глубоко народны, многие из них исполняются, как народные песни. Сольно-хоровой склад изложения, интонационная и мелодико-гармоническая основа многих из них родственны фольклору и, таким образом, эти песни продолжают пополнять наследие абхазского народа в области героико-исторического жанра.

За героико-патриотические песни о войне композитор К. Ченгелиа удостоен премии «Летопись войны», а за активную деятельность в военное время, награжден орденом «Ахьдз-апша» («Честь и слава») III степени.

Для композитора и певца **Тото Тарашовича Аджапуа,** с детства впитавшего героический дух абхазского фольклора, совершенно естественно быть в авангарде

всех процессов, происходящих в Абхазии. Лучше всего об этом свидетельствуют его воспоминания об Отечественной войне 1992 – 1993 годов.

«Я тогда так наслушался рассказов о героях, словно пришедших из народных абхазских песен, что на всю жизнь зарядился героическим оптимизмом народа! Запомнил всё до мелочей из этих встреч, даже шуршание черкесок и скрип сапог во время плясок. Для меня эти люди были богами… Если смотреть на отца Тараша – с виду обыкновенный, но когда он пел или плясал – священнодействовал. Преображался настолько, что становился неземным…» [27; *22, 23*].

Таким образом, четкая героико-патриотическая направленность творчества композитора Т. Аджапуа – явление естественное. Услышанные в детстве от своих родителей и гостей песни и сказания навсегда вошли «в плоть и кровь» композитора, став его информационным кладом и источником вдохновения.

К его первым патриотическим песням относятся «Пою тебе, Абхазия», «Апсны», «Судьбою с народом», «Слава тебе, Ткуарчал», «Ворота братства», «Говорит правду», «Нет, человек бессмертен!» и другие.

Можно с уверенностью сказать, что вокальная музыка Т. Аджапуа вообще, и в частности – кантата, является родным жанром композитора. И это не случайно, так как свою первую музыкальную специальность – певца – он получил в музыкальном училище и консерватории и никогда не оставлял её в своих сочинениях, в которых он часто солирует. Другой причиной тяготения Т. Аджапуа к кантате, на наш взгляд, является его пристрастие к историческим и патриотическим темам.

Первым крупным сочинением Т. Аджапуа является кантата «Певец земли абхазской» на слова Д. Гулиа и В. Амарщан, в трех частях, для чтеца, солистов, хора, органа и фортепиано, посвященная великому абхазскому поэту-просветителю Д. Гулиа. Композитор раскрывает в ней величие духа абхазского поэта, его титанический труд в поднятии культуры родного народа. Единение поэта и народа является залогом несокрушимой мощи нации. Музыка пропитана интонациями героических народных песен абхазов. Очень эффектно построена партия чтеца, чьи доминирующие слова подчеркнуты не только интонацией, но и ударными инструментами. Выразительны и мощны партии солистов – баритона и баса, которые вместе с хором, органом и фортепиано создают образ великой Силы.

Следующая кантата «Думы о Родине» написана по мотивам романа Б. Шинкуба «Последний из ушедших» о трагическом выселении одного из абхазских племен – убыхов – в Турцию, впоследствии полностью исчезнувших. Эта кантата отличается от других сочинений, пронизанных идеями борьбы за правду и торжество справедливости, глубокой печалью. Желание воплотить трагедию изгнания абхазов в Турцию, по признанию композитора, не давало ему покоя до той поры, пока он не приступил к написанию кантаты «Думы о Родине» [там же; *85*].

А. Аргун, автор книги о композиторе, назвал кантату «Думы о Родине» – реквиемом. Безусловно, речь идет не о канонических текстах и даже не о форме мессы, а об общей музыкально-поэтической атмосфере.

Кантата «Ефрем Эшба» (1970) для хора и оркестра на текст В. Амарщан повествует об известном абхазском революционере, позднее советском дипломате. Е. Эшба принимал активное участие в национально-освободительной борьбе абхазов против грузинского национализма. Этот мудрый и бесстрашный национальный лидер, чьи незаурядные человеческие качества проявляются в судьбоносный период истории абхазского народа, получает яркую музыкальную характеристику. Музыка кантаты близка героико-историческим народным песням.

Великой Абхазской стене, историческому памятнику – символу могущества некогда процветавшего Абхазского царства – посвящена одноименная кантата Т. Аджапуа «Великая Абхазская стена» (1973) на слова Г. Аламиа для хора и симфонического оркестра. Музыкально-поэтическими средствами создан величественный образ 160-километрового оборонительного сооружения VI века. Музыка кантаты погружает нас в мир архаики, многие интонации ее близки величественным народным героическим песням, напоминающим нартские песни-сказы.

Кантата «Абрскил» (1976) на слова самого композитора Т. Аджапуа повествует об абхазском Прометее, добывшем огонь для людей. Автор кантаты раскрывает прежде всего человеческие качества Абрскила – бесстрашие и мужество, отзывчивость и готовность к самопожертвованию во имя людей. Музыкальная ткань кантаты пронизана интонациями героизма, композитор широко пользуется изобразительными элементами – имитацией различных звуков природы, сопровождающих жизнь и подвиги Абрскила.

Кантата «Члоу» (1988) на слова Б. Щинкуба для солистов, хора и симфонического оркестра повествует о любви к родному селу, очагу, о гостеприимстве и мудрости народа. Состоит из двух частей: величественная первая часть написана в куплетной форме. Диалоги солистов с хором живописуют картины чудесной природы горного абхазского села и ее жителей. Деревенская атмосфера подчеркивается характерными для народной музыки кварто-квинтовыми ходами. Вторая часть более подвижная, оптимистическая, но, как и первая, написана в куплетной форме и построена на диалогах солиста и хора.

В 1989 году, незадолго до начала военных действий в Абхазии, Т. Аджапуа написал кантату «Уарбану?» («Кто ты?») для чтеца-солиста, смешанного хора и оркестра, впервые исполненную Государственной хоровой капеллой Абхазии под управлением автора этих строк. Текст, созданный композитором в соавторстве с поэтом Р. Смыр, отображает картины политического противостояния абхазского и грузинского народов, которое в итоге вылилось в войну 1992 – 1993 гг. Но в период написания кантаты «война» шла на политическом фронте и в виде эпизодических столкновений отдельных людей и групп. Это было время активного

нагнетания войны, поставившее перед композитором вопрос: «Кто ты, который пытается посягнуть на землю предков?». В кантате «Уарбану?» Т. Аджапуа дает на этот вопрос свой музыкальный ответ.

Солистка абхазской капеллы, супруга композитора – Л. Куправа-Аджапуа вспоминает: «В 1989 году, когда произошло столкновение, спровоцированное грузинами, Тото Аджапуа и я попали в гущу событий в районе селения Дранда, где беснующаяся толпа местных жителей – мингрелов и грузин останавливала абхазов, которых подвергали издевательствам. Издевались и над нами, вплоть до нанесения ножевых ранений. Чудом мы были спасены и избежали физической расправы. Этот случай подтолкнул Т. Аджапуа к созданию кантаты «Кто ты?» в четырех частях» [*Л. Куправа-Аджапуа. Воспоминания о войне. Рукопись. 2009 г. Личный архив Н. Чанба*].

В кантате «Уарбану?» («Кто ты?») четыре части, представляющие собой единый монолит. Четкий пульсирующий ритм, сменяющийся ровной поступью, короткие «задыхающиеся» мелодические попевки и широкие песенные фразы, смысловая акцентуация важных слов и музыкальные конструкции, их подготавливающие – всё это складывается в единую музыкально-поэтическую форму, утверждающую непоколебимость духа защитника Отечества.

Первая часть кантаты «Происшествие», повествует о героической борьбе народа за самосохранение и сохранение своей самобытности. Открывается она мощным оркестровым вступлением, символизирующим непоколебимость духа народа. На фоне гимнического хорового звучания чтец, подобно оратору, ведет патетический рассказ о красоте Страны Души, о народе, верном своим вековым традициям, о его героической борьбе за свою свободу.

Вторая часть – «Кто ты, несчастный?» в определенной мере является продолжением первой, но более сложная по форме, так как в ней отражено почти «кинематографическое» развертывание прошлого, настоящего и будущего Родины. В ней подчеркнута великая роль героя – лидера, пламенно призывающего народ к борьбе за независимость.

Третья часть – «Зов предков» переносит слушателей в мистический мир духа предков, встревоженных судьбой народа. Композитор удачно применяет здесь темные приглушенные краски унисонного звучания хоровых партий. Интересно использованы приемы имитационной полифонии, придающие музыке «вязкость».

Четвертая часть – «Кто тебя звал?» – прямое обличение агрессоров. Кантата завершается кодой, возвращающей мощное туттийное звучание оркестрового вступления.

Музыка кантаты «Уарбану?» глубоко национальна, в ней нашли отражение не только характерные интонации героико-исторических, но одновременно и народных лирических песен. За кантату «Уарбану?» и цикл из шести песен «Двери

абхазского дома» в 1992 году композитору присуждена государственная премия Абхазии имени Д. Гулиа.

Обширное песенное наследие Т. Аджапуа создано во время войны. Находясь в окопах, он написал 213 песен. Половина из них на собственные слова, остальные на стихи различных поэтов. Композитор с сожалением вспоминает, что многие из них утеряны, поскольку песни, рождавшиеся на фронте, он часто не успевал записывать, так как, едва обучив новобранцев, приходилось сразу идти в наступление. «Там, наверху в окопах «Бырцхи» я писал песни и там же их разучивал, и оттуда шли в атаку» – поясняет композитор [198].

Некоторые песни, например: «Песня матери», «Песня о городе Ткварчале», исполнялись не только в окопах, но и в госпиталях. Композитор восстанавливал их по памяти после войны.

Т. Аджапуа и сам нередко является автором слов песен на героико-патриотические темы. Таковы песни «Где бы ни был абхаз», «Батальон«Горец», «Не пройдет», «Сестры наши» (о погибших девушках-воинах), «Сухум» (песня, посвященная героизму абхазских воинов, погибших в неудавшейся попытке освобождения Сухума в марте 1993 года), «Песня братьев», воспевающая великую силу братства родственных абхазам народов Северного Кавказа. Песни «Ащаура» (Месть) и «Брат, не доглядел я тебя» написаны после гибели Мырзы (Отарбея) – младшего брата композитора. «Словами не перескажешь», «Сын, ты шел вперед» и «Атоуба» («Клятва») посвящены старшему сыну Олегу, погибшему 4 июля 1993 года на сопке «Ахбюк».

Потерявший на войне сына, брата и племянника Т. Аджапуа сам рвался встать на защиту Родины, но из-за преклонного возраста ни один командир не соглашался брать его с собой. К тому же он никогда не держал в руках оружия. Однако где-то достал автомат и решил стать телохранителем группы журналистов на передовой. Ученый О. Шамба, увидев Т. Аджапуа с автоматом, спросил:

– Тото, а ты умеешь стрелять из автомата, который ты держишь?

– Как же! – оскорбился Тото.

– Ну, ну, не обижайся, я шучу. Я только хочу сказать, что тебе не обязательно стрелять, главное – что ты прекрасно поешь, вот и будешь петь бойцам, а песня – тоже оружие» [48; *187*].

Композитор Т. Аджапуа и его супруга, артистка капеллы Л. Куправа посвятили несколько стихов и песен трагически погибшему сыну Олегу, заживо сгоревшему в военном вертолете во время высадки абхазского десанта на вершине горы «Ахбюк». Первая песня была сложена в дни прощания с погибшим воином. Удивительна история этой песни, рассказанная нам самим автором. «Когда в Гудауте нам дали кости (погибшего сына Олега. – *Н. Ч.*) в мешке… я сразу написал песню «Клятва». Всем, кто приходил сочувствовать, я пел ее, чтобы сказать: «Видите, я не плачу, я пою… Она… сказала: “Он, стоя погиб за Родину… мы похороним его

с песней"... Всех я встречал с песней «Атоуба» («Клятва»)… Везде, где я бываю на похоронах, пою эту песню…И с этой песней мы перезахоронили останки моих родных. Об этом написал американский проповедник абхазского происхождения Платон Харчлаа, случайный свидетель перезахоронения. Он сказал: "Не верят, что абхазы христиане, когда я покажу эту видеозапись, они поверят. В старину тоже не оплакивали тех, кто геройски погибал". Моя бабушка, по материнской линии, своего 18-летнего сына-смельчака, который на скаку догонял коня и останавливал его, схватив за хвост, похоронила, играя на ачамгуре. Объясняла свой поступок такими словами: "иначе, когда я уйду в мир иной, море может оказаться между нами" [198].

Тема войны не оставляет Т. Аджапуа и до сих пор. Он создал при сухумской филармонии ансамбль «Пой Абхазия», репертуар которого состоит из песен, посвященных погибшим. 12 из них записаны на компакт-диск. После войны написаны «Гимн защитников Отечества», «Страна Души», «Ода Кавказу», «Песня о героине Ирине Баснықпха» и другие. Помимо сочинения собственных песен, в последние годы Т. Аджапуа аранжировал абхазские народные героические песни «Гудиса» и «Озбакь». По признанию самого композитора, он редко делает обработки, но в данном случае хотел выявить новые стороны этих великих песен [там же].

Патриотизмом и любовью к Родине пропитаны многие сочинения Т. Аджапуа. Это не только кантаты и песни, но и инструментальная музыка, и музыка для детей.

Героическую тему композитора продолжает вокально-хореографическая сюита «Нартаа», написанная по просьбе выдающегося абхазского балетмейстера, основателя ансамбля «Щаратын» Эдуарда Бебиа. В сюите Т. Аджапуа использует нартские песни, мастерски выстраивая сочинение, раскрывающее историю великого народа, бессмертные подвиги героев и, конечно же, главного героя Нарта Сасрыквы, вокруг жизни которого – с момента рождения и до гибели – построена композиция. Неторопливая первая часть, наполненная спокойным величием и размеренным течением жизни, переносит нас в архаический мир горцев-нартов. Вторая часть сюиты, напротив, рисует бурные сцены героических деяний и праздничных утех нартов.

«За особую храбрость, самоотверженность и героизм, проявленные при защите Республики Абхазия», Т. Аджапуа награжден орденом Леона. Соратник композитора, руководитель ансамбля «Аиааира» («Победа»), председатель Союза композиторов Абхазии К. Ченгелиа пишет о Т. Аджапуа: «В эти суровые для нашей Родины дни он создал немало песен, призывающих народ, его защитников к победе. Песни Тото мы пели на фронтовых позициях, в госпиталях и перед мирным населением. За время войны Тото написал более 35 песен, которые, я считаю, сыграли огромную роль в достижении Победы» [27; *142*].

В поздравительной телеграмме первого Президента Абхазии В. Ардзинба к 60-летию Т. Аджапуа в 1999 году читаем: «Вы стояли у истоков борьбы за независимость Абхазии, являлись одним из тех ее сыновей, кто принес ей свободу. Ваши песни вселяли мужество в сердца наших воинов, поднимали их дух, звали к победе… Ваши песни становились своего рода оружием…Мало таких людей, которые могли бы сравниться с волей Вашего духа» [там же; *143*].

Картины войны воплощены и в сочинениях дирижера и композитора **Василия Михайловича Царгуш.** В сборник его хоровых сочинений, изданный в 2007 году, вошли девять произведений, написанных им в разные годы, включая довоенные, на слова абхазских поэтов [*В. Царгуш. Сборник хоровых произведений. – Сухум. 2007*]. В семи хорах из сборника композитор обращается к истории Абхазии, два – на любовно-лирические тексты. Все сочинения сольно-хоровые.

Хоровая песня «Итахаз ргуалашвара» («Память о погибших») написана под впечатлением мартовской трагедии 1993 года, когда грузинские боевики сбили вертолет, выполнявший гуманитарный рейс, в котором эвакуировали абхазских стариков, детей, женщин из блокадного Ткуарчала. «Тема родилась во время захоронения жертв Латской трагедии в Гудаутском парке, где перед этим я потерял сознание», – вспоминает композитор [200].

«Память о погибших» – чрезвычайно экспрессивная песня для баритона-соло и смешанного хора. Полутоновое нисходящее движение мужских голосов в медленном темпе с первого такта создает трагический настрой. Далее тесситура повышается, однако звучание мужского хора остается в рамках возвышенно-героического настроя, который резко меняется с вступлением женских голосов. Наряду с уплотнением хоровой фактуры происходит ускорение темпа; партии солиста и хора неумолимо двигаются по восходящей от *subito forte* и далее, не расслабляясь, к трем *forte*. Это первая кульминация, после которой все умолкают, кроме солиста, одиноко «застывшего» на верхнем *do-diez*. После «шокового» молчания на фермате, хор издает на акцентированном унисоне *fa-diez* троекратный «крик» и снова застывает. Это две рядом расположенные психологические кульминации. Но если первая воспринимается как непосредственная реакция на происходящее событие, то вторая выражает открытое возмущение по поводу акта бесчеловечности. На пике экспрессии, от застывшего на фермате аккорда начинается угасающая *coda*, возвращающая к боли, от которой «застывает кровь в жилах». Даже мужчины, которые, обычно, не плачут, здесь не выдерживают – басы «плачут» полутоновыми, горестными интонациями.

С этим событием связано и другое сочинение В. Царгуш – «Апсны ан» («Мать Абхазии»). Композитор вспоминает: «Песня «Апсны ан» родилась на гудаутской пристани, на третий день после похорон жертв «вертолётной» трагедии. Я стоял на пустой пристани и ко мне пришла эта музыка» [там же].

«Апсны ан» написана в форме хоровой баллады. Партия солирующего сопрано олицетворяет обобщенный образ матери-страны, скорбящей по своим погибшим

детям. Глоссолалии, заклинательные сочетания «уоу», «уа», «подъезды» к звукам, нисходящие интонации «страдания», характерные для абхазских традиционных плачей-причитаний «Ауоу», роднят эту песню с фольклорными образцами. Кроме того, характерный для народных песен переменный размер в данном случае, тонко передает смешение чувств – горечи, возмущения, плача:

Как быть вашей бедной матери?
Куда ей деваться без вас?
Что может сказать бедная мать,
О тех, кто не пожалел себя ради Родины.

В тесте песни, разумеется, речь идет о жертвах войны, но не только о тех, кто сражался с оружием в руках, но и о безвинных детях и женщинах.

Третье сочинение В. Царгуш «Воспоминание» для тенора и хора по своему характеру и форме изложения примыкает к двум первым. Все три сочинения роднят следующие аспекты:

1. Сольно-хоровое изложение (баритон-хор, сопрано-хор, тенор-хор);
2. Принцип *a cappella*;
3. Медленные темпы;
4. Смешанные размеры;
5. Эмоциональная сосредоточенность;
6. Балладный характера музыки;
7. Масштабность произведений;
8. Наличие глоссолалий, исключая четверостишья у солистки в песне «Мать Абхазии».

Ярким героическим пафосом отличаются две одночастные кантаты В. Царгуш – «Кантата о трех героях» и «Кантата, посвященная Ефрему Эшба». Первая – для тенора, хора, чтеца и фортепиано, посвященная трем героям Отечественной войны 1992 – 1993 гг. – Джану, Дауру и Осману, написана на стихи Р. Смыр. Вторая – на стихи П. Бебиа, об известном политическом деятеле – революционере Е. Эшба. Эти две кантаты посвящены личностям, которые разделены временем и местом проявления героизма, однако «герой» для абхазов – понятие, не ограниченное временными рамками. Оба эти сочинения пронизаны единым героическим пафосом. Они близки по фактуре и форме, по масштабам изложения и даже локализацией кульминаций, которые в обеих кантатах приходятся на заключительные разделы.

С военной тематикой связаны «Баллада» (2000), «Поклонимся перед ними» для тенора, чтеца, хора и оркестра и «Голос Кодора» для баса и оркестра, созданные в послевоенный период.

Известный абхазский композитор **Леонид Васильевич Чепелянский,** вместе с матерью вынужден был остаться в оккупированном Сухуме и испытать все тяготы войны. «В дни войны, – вспоминает композитор, – я практически не садился за фортепиано, надо было в буквальном смысле заботиться о хлебе насущном. Пережившая войну 1941 года, моя мама вселяла во мне уверенность в скором победном окончании войны… В дни войны я следовал принципу “Когда пушки стреляют – музы молчат” [205; *3, 4*].

Как видно, творческое *Credo* Л. Чепелянского отличается от *Credo* некоторых других абхазских композиторов, в частности, К. Ченгелиа и Т. Аджапуа, которые создавали своеобразные «музыкальные фотографии» войны. Л. Чепелянскому требовалась временная перспектива, он считал, что «героический пафос войны не всегда сразу отражается в искусстве. Чтобы достойно воплотить эту тему в произведении искусства, требуется полное осмысление всех этих исторических событий» [там же, *5*].

Композитор удивлялся самому себе, что и в «послевоенном творчестве прослеживается тенденция к более лиричной музыке, даже песни с военной тематикой звучат ностальгически (вспомним советские послевоенные песни с их теплой задушевностью)» [там же]. В качестве примера Л. Чепелянский приводит песни «Память» на стихи В. Максимова, «Светлая песня» (слова Н. Тарба), «Жизнь моя – река Гумиста» (слова О. Шамба), «Играли малыши в войну», «Ожидание» на слова Б. Амичба.

Такое лирическое «осмысление» войны нашло отражение в музыке композитора не только в песнях, но и в насыщенных абхазским колоритом сочинениях для фортепиано: «Абхазская песня», «Весенний ветерок», «Абхазский наигрыш» и других. Творчество Л. Чепелянского, включая его послевоенные сочинения, было представлено на авторском концерте в зале Российской академии музыки им. Гнесиных 22 апреля 2008 года.

Жизнь военного времени Л. Чепелянского схожа с судьбой его младшего современника композитора **Петра Дмитриевича Петрова**. Они оба отправили свои семьи из военной зоны, а сами с больными матерями остались в Сухуме. Однако, если, пока «пушки стреляли», муза Л. Чепелянского молчала, то П. Петров в условиях особо холодной для Абхазии зимы 1992 – 1993 годов, в Сухуме, лишенный еды, воды и электричества, «обессилевая от голода и холода (он похудел на 40 кг.), при свече не переставал писать» [156; *1*].

«Если Д. Шостакович создавал свою Седьмую симфонию в осажденном Ленинграде, то П. Петров писал абхазскую музыку в оккупированном грузинами Сухуме. Однажды к нему ворвались грузинские грабители. Не найдя ничего ценного, они поинтересовались, что он делает. На столе лежала партитура второй части Второго фортепианного концерта. Он ответил, что пишет ноты. Интересно, что в основе медленной части концерта лежит абхазская тема. К счастью, грузинские грабители не стали уточнять, какие «ноты» пишет худой, обросший русский музыкант. Впервые в жизни композитор, педагог порадовался музыкальной безгра-

мотности грузинских мародеров, которая спасла ему жизнь», – пишет Е. Пигуль [там же; *2*].

Таким образом, творческое наследие П. Петрова всего за год и три месяца войны пополнилось Концертом № 2 для фортепиано с оркестром, Камерной симфонией № 2 для струнного оркестра, сонатиной для фортепиано, прелюдией для фортепиано «Ритуальный танец», романсом «Заклинание» на стихи Л. Васильевой, «Колыбельной песней» на стихи Е. Бальмонта. Хотя названия сочинений П. Петрова нигде не указывают на их связь с войной, совершенно очевидно, что они являются «достоверным документом» того трагического времени. Как справедливо отмечает Е. Пигуль, «именно в них запечатлены сокровенные мысли и чувства, переживаемые композитором П. Петровым во время грузино-абхазской войны» [там же; *3*].

Известный в Абхазии в основном как автор лирических песен на стихи абхазских поэтов, композитор **Отар Джоджович Ферзба** в годы войны начал сам писать тексты к песням. Одна из них, военно-патриотическая песня «Швнеибац!» («Сплотитесь!») с призывом: «Сплотитесь молодцы, идите вперед! Дорогой свободы идите вперед!». Это был призыв музыканта, у которого оружием защиты Отечества стала песня.

Совершенно иного плана песня о сирийском абхазе – Фариде Арютаа, погибшем в Абхазии, защищая землю своих предков. В песне воплощены мужество героя и горечь его утраты. В память о герое своей песни композитор О. Ферзба назвал своего сына, родившегося в это суровое время, Фаридом.

За время войны О. Ферзба написал около десяти песен, которые, наряду с героическими народными песнями, исполнял созданный композитором ансамбль «Уарада». До конца войны этот ансамбль выступал в окопах и на импровизированных сценах в местах дислокации абхазских войск на Восточном фронте.

Со слов О. Ферзба известно, что на Восточном фронте функционировал семейный ансамбль рода Ломиа, исполнявший как свои новые песни, так и традиционные героические. Это семейное трио всегда было желанным гостем бойцов. Ансамбль Ломиа вместе с квинтетом «Уарада», руководимым О. Ферзба, бардом А. Алтейба, певицей из Турции Т. Цвейба и другими выступал в Пицунде, в концерте артистов, принимавших непосредственное участие в Отечественной войне Абхазии 1992 – 1993 гг.

Ансамбль «Уарада» в 1994 г. побывал в Турции на гастролях, организованных по инициативе Т. Цвейба, которая сама исполнила с ансамблем героическую народную песню о Салумане Бгажба [199].

После войны О. Ферзба нечасто обращается к теме войны, однако есть у него ставшая популярной эстрадная песня для солиста и хора «Лата» о трагически погибших бойцах абхазской армии, попавших в засаду и уничтоженных в горном селе Лата.

Немало песен о войне было создано самодеятельными авторами, которые исполняли свои песни в различных ситуациях военного времени. Среди них есть более или менее удачные с музыкальной точки зрения, однако подобный критерий, возможно, не самый верный в подходе к такому специфическому жанру как военная песня. Здесь, очевидно, важнее функциональное значение, в этом смысле, без преувеличения, каждая из этих песен сыграла свою неповторимую роль в то драматическое время, когда не только героические песни, но и рождение новой «Песни ранения» Н. Кварчиа в блокадном Ткуарчале было востребовано, ибо она прозвучала как акт сострадания истерзанной Родине.

Военная бардовская песня как новый вид героической песни и новое явление в истории абхазов

Новым явлением в истории абхазов стала военная бардовская песня, традиционно исполнявшаяся пода гитару на фронтах и в тылу во время абхазо-грузинской войны 1992 – 1993 гг. Бардовская песня это песня-борьба, песня-молния, которая часто рождается мгновенно вслед за конкретным событием. Несмотря на различие тем, которые охватывают военные бардовские песни, их объединяющей характерной чертой является то, что все они пронизаны любовью к Родине и ненавистью к врагам, а точнее – презрением к самой войне. В них можно найти воспевание подвигов героев и добрые шутки в адрес боевых товарищей; воспоминания о местах, в которых проходили бои, и сатирическую «язвительность» в адрес врагов.

Самым востребованным во время войны музыкальным инструментом стала гитара.[1] Она была верным другом известных абхазских бардов А. Алтейба, О. Сангулиа и многих рядовых воинов, которые создавали песни прямо в окопах и блиндажах. В них пелось о подвигах боевых друзей, о вере в победу, о долге мужчины защищать Родину [82].

Анатолия Алтейба, наверное, можно назвать одним из самых активных бардов военного времени. Он выступал на позициях абхазских войск, без него не обходился ни один концерт, который устраивался тогда для возвращавшихся на побывку воинов. Большой успех имели не только его авторские лирические и героико-патриотические песни, но и сатирические поэтико-музыкальные зарисовки, в которых смешение двух языков – абхазского и русского – придавало особый шарм. Среди сочинений военного времени А. Алтейба наиболее удачной в музыкальном и поэтическом смысле является песня-отклик на одноименную

[1] Заметим, что музыкальным инструментом древних абхазских воинов бала двухструнная апхьарца.

народную песню «Ахурашва» («Песня ранения»), в которой бард говорит словами раненного воина: «Друзья, не уходите, оставив меня…»

Автор военных видеозаписей Т. Джопуа вспоминает: «Мне нравится песня Омара Сангулиа «Щрома». Когда мы были там (на позиции. – *Н. Ч.*), он спустился с гор с товарищем, чтобы забрать еду для друзей. На его плече висела гитара, и я попросила: “Омар, споешь нам какую-нибудь песню?”. Ребята сидели, собравшись вкруг. Омар сел посреди и устроил настоящий концерт. После каждой песни он говорил: “ребята меня убьют, они сидят там наверху голодные”. Но мы его не отпускали и просили спеть еще» [197].

Другой бард Тимур Бигвава сочинял и исполнял для воинов песни под гитару на русском языке, понятные и созвучные душам его сверстников и страшно не любил, когда его записывали на камеру. «Когда последний раз освободили Ахбюк (гора), – вспоминает Т. Джопуа, – в тот день я пришла и увидела этого двухметрового парня в яме, всего скорченного. У меня не хватило смелости снимать его и я спросила: “Что случилось Тимур?” Он ответил: “Только что мы спустили семерых моих друзей”. Если бы ты видел его лицо!..» [там же].

Самой «народной» песней Т. Бигвава стала «Гумистинский бой». В своей кандидатской диссертации Анна Бройдо выявила истоки этой песни. «Исключительно интересным примером культурной трансмиссии, – пишет ученый, – служит и одна из наиболее популярных фронтовых песен: «Вспомним, ребята, мы гумистинский бой» – единственная «переделка» в творчестве погибшего в конце войны абхазского барда Т. Бигвава. Ее история удивительна: в 1943 году А. Грязнов, Л. Коротаева и Н. Персиянов – бойцы специального альпинистского отряда, снявшего фашистский флаг с Эльбруса, сочинили новые слова на популярную довоенную мелодию Б. Терентьева:

Нам в боях родными стали горы,
Не страшны бураны и пурга.
Дан приказ: недолги были сборы
На разведку в логово врага…

Под названием «Баксанская» этот вариант вошел в классику отечественной авторской песни. В годы войны в Афганистане легендарный фронтовой бард Ю. Кирсанов написал на эту же мелодию новый вариант текста – «Бой гремел в окрестностях Кабула»:

Вспомним, ребята, мы Афганистан,
Зарево пожарищ, крики мусульман,
Вспомним, товарищ, как мы шли в ночи,
Как от нас бежали с криком басмачи…

Новый вариант, получивший название «Афганская», стал не только неофициальным гимном ветеранов афганской войны, но и самой популярной солдатской песней 80-х годов XX века. Неудивительно, что именно этот текст Т. Бигвава взял за основу создания своего варианта:

Бой гремел в окрестностях Сухума,
Ночь сверкала блесками огня:
Не сломало нас и не согнуло –
Видно, люди крепче, чем броня…

Показательно, что в наш рассказ, – продолжает А. Бройдо, – об этой уникальной песне сначала никто из абхазских воинов не верил – настолько органично она воспринималась, ярко выражая чувства бойцов. Только после исполнения всех предыдущих вариантов собеседники весьма неохотно признавали ее заимствованный характер» [54; *139 – 141*].

Говоря о бардах, нельзя не упомянуть русского поэта с душой абхаза, москвича Александра Бардодыма, чья лебединая песнь была так рано оборвана вражеской пулей. Стихи Саши, которые рождались у него непосредственно на фронте, тут же печатались в различных газетах и боевых листках, а иногда просто перепечатывались и передавались друг другу. Мгновенно становясь народными, они снова возвращались на фронт, пополняя героический фольклор, который всегда был духовной поддержкой воинов. Таковы стихи А. Бардодыма «Дух нации», «Кавказ седоглавый» и «Над грозным городом раскаты». Вспоминается, как при случайной встрече с только что вернувшимся с фронта Сашей, он предложил прочитать еще не напечатанное своё новое стихотворение. Мы естественно были рады, и поэт начал читать «Над грозным городом раскаты…». Жаль, что не всегда под рукой видеокамера, чтобы запечатлеть удивительные моменты в нашей жизни.

Московскому поэту А. Бардодыму тогда еще военный корреспондент А. Бройдо в своей документальной повести посвящает большой раздел, отрывок из которого не можем не привести: «По старинному абхазскому обычаю, о погибших в бою не плачут – оплакивают тех, кто умер тихой смертью, а о героях слагают песни и легенды. И вот уже сложена Легенда о Бардодыме, не знавшем страха, который не просто легенда, а символ России и надежды на Россию. Но все-таки и плачут – потому что жалко, да и кто сейчас соблюдает старые обычаи!.. А Легенда не тает, и в передаче Абхазского телевидения ее подхватывает молодой бард из Чечни Имам Абдусултанов: – Весть о смерти московского добровольца Александра Бардодыма ускорила мой приезд сюда и усилила боль в моем сердце. Я написал песню на стихи Бардодыма, русского парня, который умер за свободу Абхазии. Я не хочу, чтобы плакали матери всех народов, абхазские матери, грузинские матери, и поэтому я сегодня здесь, с гитарой, иначе мне грош цена:

Над грозным городом раскаты,
Гуляет буря между скал.
Мы заряжаем автоматы
И переходим перевал.
Помянем тех, кто были с нами,
Кого судьба не сберегла.
Их души тают над горами,
Как след орлиного крыла…» [55].

По просьбе жителей Абхазии и с согласия его родных Александр Бардодым – наш друг Саша навсегда остался в его любимой Апсны. Он похоронен в Новом Афоне, недалеко от монастыря. В военном дневнике А. Бройдо есть такая запись: «Конечно, не просто – легко умирать за идею, но только поэтам дано умереть за любовь. И не надо памятников, милый Виссарион (священник. – *Н. Ч.*), нет лучше памятника для Саши, чем деревянный крест в весеннем парке и восковые магнолии, потому что мы идем сквозь револьверный и минометный лай, чтобы никто не тужил о песне, потому что эту песню теперь поет вся его Абхазия...» [там же].

Действительно, «Над грозным городом раскаты» стала военной «классикой» и звучит она в Абхазии под аккомпанемент гитары, как впервые прозвучала в исполнении самого поэта. Возвращаясь к гитаре, как к верному спутнику бардов, можно добавить – этот инструмент стал главным музыкальным инструментом абхазской армии в Отечественной войне 1992 – 1993 гг. Универсальность и мобильность гитары позволяли многим воинам реализовать свои творческие возможности в исполнении волею судьбы в уме и сердце рождающихся новых героических «стихов-песен» или «песен-стихов» об Абхазии, о своих отрядах, о боевых товарищах… Гитара была до конца с певцом В. Багателиа, под гитару Н. Галин исполнял песни о своем погибшем командире, летчике О. Чанба. Под гитару или ачамгур (струнный народный инструмент) часто пел только что созданные песни композитор К. Ченгелиа. Гитара и ачамгур были непременными спутниками вокально-инструментальных ансамблей под руководством К. Ченгелиа и О. Ферзба.

Интересно, что если в историческом прошлом самым «военным» из национальных инструментов была струнно-смычковая апхьарца, то в Отечественной войне абхазов это был трехструнный и более современный ачамгур. Замена солирующей апхьарцы на аккомпанирующие гитару и ачамгур, надо полагать, было вызвано тем, что в современных военных песнях основной упор делался на слова, а значит на человеческий голос, который нуждался лишь в аккомпанементе, для которого более подходит гитара и ачамгур. Заметим, что в годы Великой Отечественной войны 1941 – 1945 гг. наиболее востребована была гармонь. Зато во время Отечественной войны Абхазии 1992 – 1993 гг. ансамблем «Аиааира» наряду с гитарой и ачамгуром широко использовался ее «брат» – аккордеон.

Следует отметить, что во время войны на позициях, наряду с песнями на абхазском языке, исполнялось большое количество песен на русском языке. Их сочиняли не только абхазские авторы, но и русские, адыги, чеченцы и представители многих народов, воевавших на стороне абхазов. А. Бардодым, Т. Бигвава, Имам Абдусултанов и другие, а также абхазские авторы К. Ченгелиа, А. Алтейба О. Сангулиа часто пели свои песни, как на абхазском, так и на русском языках.

Бардовские военные песни в связи с общностью тематики объединены единым духом и схожи цельностью формы изложения. Их отличает интенсивность, иногда жесткость звукоподачи: это не расслабляющие и не развлекающие, а мобилизующие песни. Абхазская бардовская песня не являются абсолютно новым явлением, она связана с эпическими песнями-сказами, исполнявшимися под апхьарцу. Бардовские песни функционально близки к героическим песням, призванным поднимать дух бойцов, однако между ними существует принципиальное отличие, выражающееся в различных формах бытования: героические песни – солист-хор, бардовские – солист-слушатель. Это отличие представляется очень существенным: в первом виде музицирования мы имеем дело с активным участием в ней масс, с конгрегационностью, соборностью; во втором же действо, как правило, одного солиста, остальные, хотя и активные, но слушатели. К столь важным трансформациям привело введение аккомпанирующей гитары вместо хорового сопровождения солирующего голоса. Принципиальное различие и в том, что фольклорные героические песни ориентированы прежде всего на музыку, а бардовские – на слова.

Признавая огромное влияние бардовских песен на молодежь и ни в коем случае не пытаясь умалить значение этого жанра, вместе с тем нельзя не отдать предпочтение массовому хоровому пению, где нет слушателя, но есть активные участники действа. Жанр бардовских песен, возникший в СССР в 30-е годы как альтернатива «официальной» музыке, и ставший одним из любимых средств самовыражения «шестидесятников», имеет ряд направлений: от романтики (Б. Окуджава) до сатиры (А. Галич) и протеста (В. Высоцкий). Были обращения бардов и к теме Великой Отечественной войны, но непосредственно в военной ситуации бардовские песни начали рождаться в афганской войне. В абхазской войне они стали «плечом к плечу» с народными героическими песнями. Конечно, в отличие от народных песен, музыка многих бардовских песен в мелодико-гармоническом отношении довольно однообразна, но она интересна, в первую очередь, своим вербальным содержанием.

Жизнь многих бардовских военных песен ограничена, они как горючее для преодоления определенного отрезка истории, но некоторые из них, конечно, будут жить, пока память о той войне, в которой они родились, сохраняется в народе.

Несмотря на отличительные особенности исполнительских составов ансамблей и хоров, жанровые различия исполняемых песен, творчество музыкантов военно-

го времени имеет и обобщающие характеристики – мобильность, умение быстро реагировать на настроение слушателей. В смысле манеры исполнения – это особая сенситивность, возвышенность духа, не академическая отшлифованность, а чувство непосредственного рождения песни, акцентирование некоторых «смысловых» слов, появляющихся от мгновенно нахлынувшего на исполнителя чувства...

Некоторые страницы из жизни творческой интеллигенции Абхазии в период Отечественной войны 1992 – 1993 гг.

В начале войны, руководство Абхазии поручило певцу Борису Амичба организовать поездку в Турцию группы музыкантов для сбора средств в помощь своей стране. В нее, кроме самого певца, вошли: выпускница Московской консерватории, ныне известная певица (сопрано) Хибла Герзмава и концертмейстер (пианистка и органистка) Марина Шамба. В течение месяца абхазские артисты провели свыше 30 концертов, вырученные средства передали государству. Это была одна из первых реакций на войну деятелей культуры, попытка продолжить музыку, прерванную войной.

Жительница Сухума Таня, в то время 12-летняя школьница, пишет: «Я помню абхазский хор, песнь которого разносилась над городом в день прихода грузин, запись играла до тех пор, пока не захватили телевышку. И тот, кто играл на пианино, на весь затихший Бараташвили (улица в городе Сухум. – *Н. Ч.*), кто он был? Ходила легенда, что это пришедший уже в качестве солдата студент музучилища, влюбленный в девушку, жившую в этой квартире до войны». *[http://artofwar.ru/s/suhumi_m_m/text_0050.shtml].*

Весть о начале войны застала артистов государственного ансамбля песни и танца Абхазии во время зарубежных гастролей. Руководитель ансамбля В. Царгуш вспоминает: «Начало войны застало нас в Греции, где мы находились на гастролях. Импресарио вышел, чтобы объявить о начале концерта. В то время… ко мне подошли и сообщили о том, что началась война. Конечно, у всех артистов настроение было жуткое, и нелегко было настроить их на выступление, но удалось. Мы попытались продолжить гастроли, но подступавшие слезы не давали возможности ни петь, ни танцевать. Было принято решение прервать гастроли и возвратиться на Родину. Когда мы вернулись в Абхазию, артисты пошли воевать. Но, зная что победа обязательно настанет, и чтобы сохранить ансамбль, мы репетировали в Гудауте, а затем в Пицунде, когда артисты приходили с позиции. Таким образом мы сохранили ансамбль в форме – так, что уже в 1994 году смогли провести в Москве Концерт мастеров искусств Абхазии» [200].

Артисты другого государственного народного ансамбля «Щаратын», в начале войны сформировали одноименный отряд, позже переросший в батальон. Весь

военный путь бойцы «Щаратына» прошли с боями, песнями и танцами. В перерывах между боями командир отряда Руслан Кулаа, отложив автомат, брал свой барабан в руки и ритмической дробью рассекал воздух.

Однажды после взятия села Щрома, когда умолкла стрельба, все ожидали звук барабана Р. Кулаа, но он так и не появился. «Певец» чудесного барабана умолк навеки. А музыка продолжала жить. Когда была возможность, артисты – бойцы «Щаратына», испытывая ностальгию по сцене, конечно, танцевали, но иногда им приходилось только имитировать танец, поскольку вставать было опасно. Часто, не имея возможности двигаться, воины затягивали народную песню. Так музыка завладевала пространством между воюющими сторонами. Четверо танцоров-бойцов «Щаратына» стали героями Абхазии. Всего из батальона с музыкальным названием отдали жизнь за Родину 31 человек! [47; *132*].

Журналистка Е. Бебиа, запечатлевшая войну в объеме, который порой под силу только группе корреспондентов, сняла о погибших артистах-бойцах «Щаратына» замечательный фильм «Три танцора – три командира».

В августе 1992 года Государственная хоровая капелла Абхазии, наряду с еженедельными концертами в Пицундском храме, активно занималась подготовкой ежегодно проводимого ею «Фестиваля хоровой, камерно-инструментальной и органной музыки». Однако, в связи с началом войны все планы были разрушены. Некоторые приглашенные музыканты, приехавшие заранее, вынуждены были спешно покинуть Абхазию. Морем добрались до Сочи, а далее до Москвы. Во время войны Государственная хоровая капелла Абхазии не могла функционировать, поэтому артисты, не воевавшие на фронтах, были участниками различных музыкальных групп, обслуживающих фронты.

После войны у капеллы, как и у других творческих коллективов, наблюдается особый интерес к героической и духовной тематике. И дело здесь не в том, что в репертуаре стало больше произведений на эти темы, скорее всего это объясняется новой, более прочувствованной трактовкой, основанной на личных переживаниях артистов.

Известно, что творческие люди особо чувствительны к таким катаклизмам, как война, и многие из них очень болезненно реагируют на нее, но не каждый воплощает эту боль в своем творчестве. Когда поэтессу Саиду Делба незадолго до ее трагической гибели спросили, нет ли у нее новых стихов, она призналась, что не может писать, «когда погибают ребята» [201]. Но и те стихи, которые молодая поэтесса написала до войны, пропитаны духом борьбы. Художник Леонид Еник также признался, что не мог рисовать картины о войне, однако его талант пригодился в военной профессии картографа. Интересно воспоминание художника о случае, произошедшем с ним незадолго до войны. «Тема войны, стрельба, танки никогда меня не привлекали. Однажды я машинально взял попавшийся чистый картон и начал рисовать уголок города: дом с решетками на окнах, далеко в море

две лодки, а на фасаде белого дома тень танка – ощущение что вот-вот появится и сам танк. Я нарисовал это быстро и отставил… Картина так и стояла на том месте, когда война началась» [202].

Безусловно, среди художников, поэтов и композиторов были те, чье творчество «воевало» вместе с воинами: это карикатуры Р. Габлиа и В. Дженя, стихи Р. Смыр и Л. Любченко, песни К. Ченгелиа и Т. Аджапуа.

Говоря о роли интеллигенции в войне, нельзя обойти удивительного «эпического» героя с трехклассным образованием и большими знаниями, основанными на глубокой природной мудрости и множестве прочитанных книг, желанного собеседника любого образованного человека – Мирода Гожба. Понимая собеседника с полуслова, на интуитивном уровне, Мирод даже на самые обыденные вопросы давал развернутые философские обобщения, которые не могли оставить равнодушным ни одного слушателя. Уже далеко не молодой Мирод, временами возвращавшийся с фронта заходил к нам в Министерство образования и культуры и делился своими впечатлениями и размышлениями о войне. Он рассказывал, что «когда во время затишья приглушенным голосом кто-нибудь затянет песню, остальные начинают подпевать. Знакомые с детства «Озбакь» или «Гудиса» звучат как-то по особенному, будто они рождаются прямо сейчас и воспевают тех, кого ты хорошо знаешь, кто рядом с тобой воюет. Мысли безудержно уносят в мирную жизнь – на свадьбы и концерты, перед тобой встают солисты тех времен. А «Песня ранения» и «О скале» вызывают очень глубокую боль в сердце за тех юных ребят, которые погибли. Но удивительно, что после пения становится легче, будто песня тебя очистила, происходит какой-то прилив энергии и силы и в бой идешь с особым воодушевлением». Однажды, в ожидаемое время Мирод не пришел к нам на встречу и больше с ним уже не было бесед о чудовищной войне и о жизни. Гибель такой знаковой фигуры, как мудрец М. Гожба была воспринята многими как особая потеря. Так, жертвами войны становились многие из тех, кого причисляли в Абхазии к «цвету нации».

Война нанесла абхазской культуре непоправимый урон. Оккупанты сожгли Государственный архив, Музей имени Лакоба, архивы Абхазского Радио и ТВ, Научно-исследовательский институт, где хранились бесценные материалы по истории и культуре абхазов, в том числе многие не изданные записи народных песен, рукописи нескольких поколений ученых. Безусловно, следы чудовищной войны будут отражаться на судьбе Абхазии еще долгие годы. Вместе с тем надо признать, что в последнее время происходят и такие события, которые настраивают на оптимистическое будущее в отношении культуры абхазского народа. Отреставрирована филармония, где организована довольно активная концертная деятельность и даже приобретен новый рояль, отремонтирована музыкальная школа города-героя Ткуарчал, пережившего блокаду. На базе сухумского музыкального училища систематически проводят конкурс юных пианистов, ежегодно проходит фестиваль «Хибла Герзмава приглашает» и т. д. Но все же картина в целом по Абхазии далеко не безоблачная: нет репетиционного помещения для камерного оркестра, который, кроме того, как и хоровая капелла, испытывает острую нехватку кадров, музыкальные школы в городах Гагра и Гудаута из-за неприспособленности зданий на грани закрытия, в общеобразовательных школах музыка практически не преподается.

Есть определенные подвижки в области армейской музыкальной культуры: при ВС Республики Абхазия организован духовой оркестр, планируется создание хора, создана библиотека военной песни, написаны несколько строевых песен.

Не могло не произойти культурное сближение абхазов с родственными народами Северного Кавказа, которые искусственно отчуждались в советское время. Война 1992 – 1993 гг., расставила все точки над i. После войны братские народы обмениваются культурными программами, в репертуаре абхазских ансамблей стало больше танцев народов Северного Кавказа. Более того, создан Государственный ансамбль танца «Кавказ», представляющий танцевальное искусство родственных народов. Абхазские коллективы и солисты поют произведения северо-кавказских авторов. Близость проявляется в области науки и литературы. На Абхазском государственном телевидении создана постоянная программа «Кавказ».

В самой Абхазии прослеживается больший интерес к ценностям народа, главным из которых мы считаем начавшееся во время войны и продолжающееся сегодня исследование и возрождение духовного учения «Апсаура» («Духотворчество»).

В области абхазского музыкального фольклора, одним из наиболее значимых творческих достижений представляется воссоздание музыки к пятнадцати текстам песен известного абхазского аэда XIX века Жаны Ачба, осуществленного знатоком абхазского музыкального фольклора Отаром Хунцария. Искусством слепого певца Ж. Ачба восторгались многие ученые и путешественники, бывавшие в Абхазии, однако записаны только слова его песен. О. Хунцария проделал кропотливую работу реставратора – нашел музыкальные «характеристики» к песням аэда и записал их со своим ансамблем «Бырфын» («Шелковый»).

Вместе с тем, абхазская героическая песня как и музыкальный фольклор в целом, сегодня не занимает должного места в жизни народа. В частности, фольклорист И. Шамба с сожалением отмечает: «В нашем искусстве народная песня не представлена на должном уровне» [194].

Существенным вкладом в музыкальную фольклористику является издание второго сборника самого И. Шамба «Абхазские народные песни: заметки фольклориста», в котором представлены 213 песен различных жанров. Автор собирал с 1978 года. Ко многим из этих песен даются примечания фольклориста, которые являются бесценной информацией не только для исполнителей, но и музыковедов, филологов и всем, кто имеет отношение к музыкальному фольклору. Презентация сборника состоялась 21 июня 2011 года.

Очень важную работу по возрождению музыкального фольклора проводит Республиканский Центр народного творчества Абхазии. Достаточно вспомнить, что в 2011 году Центр организовал сразу два значительных мероприятия, ставших важной вехой в истории народного музыкального искусства – это Первый Республиканский фестиваль оркестров народных инструментов «Апхьарца» и Первый Республиканский смотр-концерт ансамблей песни и танца Абхазии, которые, как отметил директор Центра Н. Кварчиа, «показали, что и исполнители, и публика истосковались по народному творчеству» [*Газ. Республика Абхазия. – 1. 05. 2011. №50. (Выпуск 2651)*]. В заключение концерта все участники (около ста человек) вместе исполнили героическую песню «Озбакь», гимнические звуки которой уже не одно столетие сплачивают абхазов и во время войны и в мирной жизни.

ГЛАВА 4.
ВОПРОСЫ СОВРЕМЕННОЙ АРАНЖИРОВКИ И ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА ГЕРОИЧЕСКИХ ПЕСЕН АБХАЗОВ ДЛЯ АКАДЕМИЧЕСКОГО ХОРА
(из опыта автора настоящего исследования)

Аранжировка абхазских героических песен, как и музыкального фольклора в целом, относится к сфере, почти не затронутой музыкознанием. Между тем, данная проблема с момента создания творческих коллективов в республике, особенно Государственной хоровой капеллы, весьма актуальна, требует неотлогательного решения, поскольку репертуар коллектива нуждается в постоянном обновлении, в широком привлечении фольклорных образцов. Новый уровень потребности обработки народной музыки, и особенно героических песен, был вызван Отечественной войной 1992 – 1993 годов.

С каждым годом ощущается все острее дефицит аранжировок. Сложность заключается в нехватке компетентных аранжировщиков.

Несмотря на, казалось бы, довольно обширный аранжировочный материал, руководители хоровых коллективов в разных странах испытывают известные трудности в подборе обработок народных песен. Это связано как с различием коллективов, так и неповторимостью индивидуальных музыкальных вкусов самих дирижёров. Испытывая неудовлетворённость в существующих работах, дирижёры часто сами берутся за аранжировки, желая внести новые, по их мнению, более интересные, до сих пор неиспользованные элементы. В таком случае, деятельность дирижёра-аранжировщика, как правило, рассчитана на конкретных исполнителей. Отсюда, далеко не всегда обработка народной песни, прекрасно звучащая у одного хора, приемлема для исполнения другим.

Сегодня в музыкальном мире аранжировка постоянно расширяющаяся сфера деятельности, профессия аранжировщика становится одной из наиболее востребованных.

В России вопросы музыкальной аранжировки с каждым годом привлекают все больше исследователей. Это объясняется динамичным развитием данного рода деятельности в различных жанрах музыкального искусства. Как известно, самой же аранжировкой занимались всегда и везде. Не обходились без нее и многие великие композиторы. Однако самым древним аранжировщиком является народ, создававший и создающий множество вариантов одних и тех же песен. В настоящем исследовании рассматривается аранжировка народных песен для академического хора на примере богатейшего культурного наследия абхазской народной песни и ее фундаментальной составляющей – героической песни. При наличии в данной области образцов песен для отдельных инструментов (чаще апхьарцы) и голоса с инструментальным сопровождением, героические песни наиболее естественно и мощно звучат именно в хоре *a cappella*. В фольклоре абхазов это мужские хоры, но многие песни ярко и полнозвучно предстают в аранжировках для смешанного состава.

Аранжировка хотя и специфический, но, безусловно, *творческий процесс*, схожий с композиторским. Великий русский композитор М. Глинка считал, что музыку создает народ, а композиторы её только аранжируют. Конечно, не следует воспринимать слова композитора буквально. Сравнить сочинение музыки с аранжировкой мог только гений, который не боялся открыто назвать неисчерпаемый источник своего вдохновения – народ, народные песни.

Великие композиторы, как и сам народ, черпают темы из реальной жизни, отображают окружающую действительность звуками. Что же касается непосредственно самой аранжировки народной песни, то это не менее ответственный акт, нежели сочинение новой музыки. Различие деятельности композитора и аранжировщика заключается в том, что первый свободно излагает вдохновившую его тему, а второй лимитирован «авторским правом» народа, являющегося коллективным создателем музыки.

Народный поэт Абхазии Б. Щинкуба в своей статье «Слово и песня должны быть едины» пишет: «…композитор имеет право работать над народной песней, обрабатывать ее, но делать это хорошо, держась за суть песни («ашва даара амаршва кны»), другими словами, не убивая ее. Не будем скрывать, что некоторые песни настолько изменены, что порой мы не знаем, куда их отнести. Следует подумать и о другом: не должны ли существовать песни, которые нельзя трогать?!» [220; *313*].

Как известно, песенные, инструментальные и танцевальные жанры фольклора всех народов сформировались из различных видов первобытного синкретизма, когда человек еще не научился дифференцировать жизнь на отдельные области – *добывание пищи, познание окружающего мира, развлечение*. С тех пор человечество ушло далеко вперед в смысле «расщепления» жизни – появилось огромное разнообразие жизненных реалий. Например, музыка теперь не просто часть обрядового действа или одна из форм развлечения, но и целая область деятельности

со своими многочисленными атрибутами, приумножению, изучению, исполнению которых посвящаются сотни и тысячи человеческих жизней. При этом фундаментом, на который всё это опирается, навсегда останется фольклор, в данном случае, музыкальный фольклор, являющийся «корнем музыки», будь то народная, классическая или популярная.

Синкретичность фольклора – явление ординарное, так как она является неотъемлемой частью жизнедеятельности народа, впитывающей все самое ценное на каждом этапе истории. Поэтому фольклор можно было бы образно назвать «эликсиром жизни», собранным из глубин сакрального мира человека. У абхазов этот «эликсир» концентрирует в себе исторические реалии, явления и отношение индивида к ним, стремление человека перед лицом любых трудностей не опускаться на колени, а всегда обращаться к живительному источнику – Апсаура (Ваяние Души), Учению о жизни, духовному наследию народа, концентрирующему в себе нормы, согласующиеся с представлениями насколько это угодно Создателю.

Безусловно, «фольклор как поэтическая, музыкальная или хореографическая система принадлежит сфере искусства», синкретизм которого обязывает нас подходить к его изучению комплексно, то есть, «при помощи теоретических выводов других наук» [116; *23*]. Латышский фольклорист Э.Я. Кокаре считает, что «неэффективно», когда в экспедиции по сбору фольклорного материала одновременно участвуют этнографы, историки, хореографы, музыковеды [там же; *24*]. Делать такие обобщающие выводы, наверное, не следует. Правильнее говорить о неудачно собранной команде или неорганизованной работе конкретной экспедиции. Все, кто занимается изучением полевых материалов, постоянно наталкиваются на отсутствие ответов на различные вопросы, нуждающиеся в уточнениях специалистов смежных областей. Мы собираем у одних и тех же респондентов песни, сказы, легенды… А они со временем навсегда уходят от нас. Целесообразно ли, чтобы специалисты разных наук приходили к ним по отдельности? Во время рассказа или пения сказитель невольно касается этнографии, философии, музыки или хореографии. И здесь важно не упустить ни одной детали, лишний раз уточнить, переспросить. И, конечно, вчера, сегодня и завтра – всегда необходимо делать качественные записи – все вопросы решать комплексно.

Абхазская народная музыка до начала XX века развивалась исключительно как культура устной традиции. Трудно даже вообразить, сколько песен и сказаний – образцов устного народного творчества безвозвратно унесено временем из-за того, что их запись началась так поздно.

Пока на территории Абхазии не найдены древние изображения процесса музицирования, подобные, например, скифским. «При раскопках, произведенных научными экспедициями Академии наук СССР, найдены памятники развитого музыкального искусства у древних скифов, населявших причерноморские степи и описанных еще Геродотом. В могильном подземелье мелитопольского кургана,

наряду с утварью и другими изделиями, обнаружено было рельефное изображение на золоте, относящееся к IV – III векам до н. э. – скифы справляют праздник – поют, пляшут и играют на арфах. Боспорское царство, Херсонес, Ольвия, вероятно, были очагами музыкальной культуры древнего Причерноморья» [163; *11*].

Корни музыкального искусства абхазов мы находим в Нартском эпосе, в котором рассказывается, как пастух Кьатуана изобрёл ачарпан-флейту. Высоконравственный образ жизни и героические поступки, отображённые в эпосе, оказали и оказывают огромное влияние на абхазов на протяжении всей их истории. «От нартов – мужество, от черта – трусость», – гласит поговорка.

Памятники устного народного творчества абхазского народа: эпические сказания о ста братьях-героях нартах, рожденных одной матерью; легенда об Абрскиле – абхазском Прометее; архаический миф об ацанах – карликах-богоборцах и другие, свидетельствуют о том, что народ, сотворивший их, прошел огромный исторический путь, занял достойное место не только в историческом прошлом, но в настоящем и будущем.

Работа аранжировщика немыслима без нотного материала, из которого он черпает творческие идеи. Для полноценной работы с абхазским музыкальным фольклором аранжировщику необходимо использовать труды, которые должны стать его настольной литературой – это сборники абхазских народных песен (К. Ковач, В. Ахобадзе, И. Шамба, В. Ашуба), исследования И. Хашба, М. Хашба, А. Аргун, А. Ашхаруа, а также труды ведущих абхазских ученых – Ш. Инал-ипа, Ш. Салакая и др.

Виды аранжировок

Перед началом обработки народной песни аранжировщик должен поставить перед собой ряд конкретных задач, от грамотного решения которых зависит художественная ценность работы. Сама аранжировка делится на несколько типов, которые можно свести к трём основным:

1. Простая аранжировка, то есть, адаптация песни для исполнения академическим хором. Причём, образно-эмоциональный строй некоторых обрядовых песен позволяет осуществить именно этот вид аранжировки (например, «Песня бури», охотничьи песни и некоторые другие обрядовые песни);
2. Аранжировка с варьированием куплетов, часто встречающийся тип обработки, особенно подходит для трудовых и шуточных песен;
3. Концертная аранжировка – сделанная для конкретного коллектива с учётом его специфики.

Известна типология обработок, предложенная П. Левандо, характеризующая степень вмешательства аранжировщика:

1. Простейшая обработка;
2. Развернутая обработка;
3. Свободная обработка [П. П. Левандо. Проблемы хороведения. – Л., 1974; *85, 86*].

С типологией П. Левандо можно было бы согласиться, однако вызывает возражение третий пункт – «свободная обработка». Как может быть обработка «свободной», когда речь идёт о музыке, автором которой ты не являешься. Где границы этой свободы? Удержаться в разумных пределах поможет только наличие многосторонних знаний и таланта у аранжировщика. В аранжировке всегда следует исходить из понятия *целесообразности*, а «свобода» в данном случае лимитирована изначально: идеей и её воплощением, творцом которых является народ.

В данном случае речь идет о народных песнях в обработке исключительно для академического хора и не касается вполне возможных свободных аранжировок для оркестра, фантазий на темы народных песен.

«Простая» или «развернутая» аранжировка определяет *масштаб* работы. Достаточно в каждом конкретном случае отмечать степень творческого участия аранжировщика в той или иной конкретной обработке. Однако попытка классификации аранжировки со стремлением «всё разложить по полочкам» может привести к терминологическому осложнению.

Что касается самого термина «аранжировка» или его эквивалента – «обработка», в русской традиции существует несколько понятий, определяющих степень обработки, но не имеющих четких методологических градаций. Часто исходят из жанра: если обрабатывается народная песня, это «обработка»; если церковная музыка – «гармонизация», инструментальная – «переложение». В зарубежной же практике всё это называется – *arrangement*.

Вялотекущая «терминологическая война» по уточнению понятий «обработка» и «аранжировка» малоперспективна, точно так же, как и стремление найти разницу между словами «дрожание» и «вибрация» у вокалистов. Для зарубежных исследователей понятие *arrangement*, идущее от французского слова *arranger*, означающего «улаживать», то есть приводить в порядок, приспосабливать, обычно, полностью исчерпывает суть любой обработки независимо от сложности и масштабности.

Существует множество замечательных работ по вопросам аранжировки, с которыми полезно ознакомиться каждому, кто собирается заниматься этим родом деятельности. Это труды русских музыкантов-исследователей П. Левандо, А. Егорова, В. Краснощёкова, В. Живова, О. Девуцкого, Г. Гармаша, В. Самарина и многих других. Для овладения различными приемами обработки народных песен весьма полезны труды Римского-Корсакова, Балакирева, Мусоргского, Чеснокова, Свешникова и других, труды которых вошли в золотой фонд музыкального искусства.

Системное изучение обработок абхазских народных песен крайне затруднено, они пока никем не собраны и не изданы, а существуют лишь в личных архивах или в библиотеках творческих коллективов. На некоторых нотах вообще нет имени автора обработки – авторскую принадлежность приходится устанавливать по стилю письма. Таким образом, научное исследование созданного абхазскими музыкантами пласта аранжировок народных песен – дело будущего.

Из истории аранжировки абхазских героических песен

Обработка песен об исторических героях для академического хора, таких как «Озбакь», «Гудиса», «Хаджарат Кьахьба», «Пшкиач-ипа Манча», может происходить в рамках сложившихся устойчивых традиций, поскольку подобные обработки давно существуют и широко исполняются. По-другому обстоит дело с эпическими песнями, многими образцами героических песен, песнями ранения (за исключением одного часто исполняемого варианта).

Редко кому из музыкантов, связанных с народной песней, не приходилось заниматься различного рода переложениями – от простой гармонизации до полноценной аранжировки. Не являются исключением и абхазские композиторы А. Чичба, Р. Гумба, М. Берикашвили, К. Ченгелиа, Т. Аджапуа.

Создание Абхазской государственной капеллы вызвало потребность в более квалифицированном подходе к аранжировке. Надо сказать, что абхазские композиторы и хормейстеры, вооруженные солидным опытом, приобретенным в процессе непосредственной работы с различными хорами, оказались на высоте положения.

Первые обработки народных песен для академического хора основывались на принципах их *гармонизации*, а, учитывая традиции народного многоголосия, вернее будет сказать, – на адаптации фольклорного материала к академическому звучанию. Эта, на первый взгляд, несложная задача, на самом деле, связана с преодолением ряда концептуальных сложностей: а) необходимо найти в акустической среде академического смешанного хора адекватную альтернативу мужскому народному пению; б) сформировать из модели бытового народного исполнения новый культурно-эстетический объект – полноценное звучание в условиях концертного зала, где исполнитель и слушатель чётко разделены.

В этой связи вспоминается интересное время, когда в капелле пели такие носители народной песни, как тенор Анатолий Хагба. Певец-самородок, без систематического музыкального образования, обладавший прекрасными вокальными данными и природным чутьём, легко справлялся с сочинениями зарубежных и русских классиков, а в абхазских песнях, где он часто солировал, был непревзойдённым. А. Хагба столь мастерски импровизировал сольную партию, что казалось, песня рождается на глазах и поёт её сам автор. И сейчас в капелле еще есть знатоки

народной песни, однако с течением времени приходит новое поколение певцов, и у дирижёров и аранжировщиков возникают другие, более сложные задачи.

За годы существования Государственной хоровой капеллы Абхазии – по существу единственного профессионального хорового коллектива – сменилось немало руководителей: А. Чичба, В. Судаков, О. Судакова, Г. Дмитряк, В. Айба, Н. Чанба, Н. Аджинджал – все они так или иначе занимались аранжировкой народной песни.

Многолетний опыт аранжировки народных песен и их исполнение академическим хором позволяет автору этих строк сделать некоторые выводы.

Хорошая полноценная аранжировка, разумеется, носит научно-творческий характер: здесь далеко не достаточно быть профессиональным композитором или дирижером, нужно иметь исследовательский талант. Перед тем как начать сам процесс аранжировки народной песни, необходимо проделать большую подготовительную работу: определить генетическую связь песенной традиции с особенностями истории и этнографии Абхазии, форму бытования данной песни, стилевые признаки, ладовые особенности, исполнительские приемы и т. д. Высокий профессионализм, хорошее знание вокала, тонкий вкус залог успеха аранжировщика.

Некоторые навыки и умения, необходимые для аранжировки абхазских героических песен

Аранжировщику нужно иметь академическое образование, в том числе, по сольфеджио, гармонии, полифонии, форме, равно как и знания специфические, касающиеся абхазской героической песни. А именно:

1. Исчерпывающие представления о возможностях вокала, о специфике солирующих и хоровых голосов;
2. Знание основных правил хорового голосоведения, баланса хоровой фактуры, в целом, хоровой технологии;
3. Владение различными стилями и приёмами хоровых переложений с учётом жанрово-стилистических, ладово-интонационных, фактурных особенностей, характером мелодики, метро-ритмического рисунка, гармонического языка, принципов формообразования;
4. Владение всем арсеналом художественно-выразительных средств;
5. Умение детально разобрать песню на фразы, опорные точки, к которым стремится мелодия, суметь «сэкономить» звучание хора таким образом, чтобы кульминации стали рельефными;
6. Не каждую героическую песню следует перекладывать для специфических составов (за исключением того, когда это делается в учебных целях для женского или детского хоров). Героические песни, как правило, предназначены для мужского состава, поэтому при переложении их для смешанного хора возникает мно-

го проблем, связанных с тембровыми характеристиками, количеством и фактурным качеством голосов, тесситурой, фактурой, плотностью звучания, динамикой. При этом, разумеется, смешанный хор даёт большие возможности изменения объёма звучания посредством сжатия или расширения фактуры, октавных удвоений, *divisi* и т. д;

7. Следует осторожнее относиться к транспонированию с целью тесситурного улучшения звучания голосов (более оптимального использования голосовых возможностей солиста и хора). Выбор тональности может давать не только вокальные преимущества, но и изменять окрас, которым наделена каждая тональность. Например, бемольные тональности звучат мягче, «матовее», «округлённее» диезных, поэтому их взаимозаменять не следует;

8. Чрезвычайно важно при аранжировке сохранить все художественные особенности оригинала – мелодию, гармонию, метроритм, нюансы. Форма может подвергаться некоторым изменениям, но не слишком кардинальным;

9. Абхазские песни очень пластичны в плане гармонизации, но не следует поддаваться соблазну непременного гармонического «обогащения» в ущерб стилистической целесообразности.

Этапы аранжировки и методические рекомендации

Повышение художественных качеств и технологического мастерства аранжировки возможно при соблюдении некоторого алгоритма, важного для осуществления этой творческой работы.

Выбор песни. Выбор фольклорного материала для будущего концертного воплощения песни может быть инспирирован различными художественными или профессионально-технологическими задачами. Как правило, выбирается конкретная песня, затем решается, для какого состава ее аранжировать. После выбора песни последовательно осуществляются следующие действия:

1. Собрать фольклорные варианты песни (не обработки!) – ноты, аудио и видеозаписи;

2. Произвести анализ разных вариантов песни, определить степень их расхождения, возможное вкрапление «чужеродных» элементов (вызванное, в том числе, не очень квалифицированной расшифровкой). Как и в любом песенном наследии, у абхазов существует множество вариантов одной и той же песни. «Даже в том случае, когда он, народный певец, по своему твердому убеждению творит новую песню, он волей-неволей создает лишь новый вариант известного народного произведения» [71; *11*]. Локальным (зависящим от местности) изменениям подвержены как мелодия, так и слова – поэтому столь важно иметь набор различных вариантов первоисточника. Для аранжировщика абхазской народной песни первостепенное значение имеют: сборники К. Ковача – «101 абхазская народная

песня» и «Песни кодорских абхазцев»; «Абхазские песни», собранные В. Ахобадзе и И. Кортуа; сборники И. Шамба и В. Ашуба; аудио записи из фонда АГТРК; диски с записями семейных ансамблей;

3. Желательно ознакомиться с существующими аранжировками обрабатываемой песни. Трудно однозначно сказать, поможет или повредит это новой аранжировке. Среди них могут быть и неудачные, но можно учиться и на чужих ошибках. Но, безусловно, творческие работы должны основываться на первоисточниках;

4. Желательно также изучить все известные научные и литературные источники о песне. Это тем более важно для абхазских героических песен, в которых текст и музыкальная составляющая могут существовать порознь. Кроме того, историческая или мифическая канва, на основе которой рождается песня, всегда шире и содержательнее, нежели словесная основа песни;

5. Перед началом самого процесса аранжировки крайне важно проникнуться *духом* песни, выяснить творческий импульс и обстоятельства рождения, изучить все сведения, определить время создания и среду бытования, степень локальных видоизменений и причины, способствовавшие этому. Существующие рекомендации, учебные пособия по аранжировке, в основном, сфокусированы на технической стороне дела и, к сожалению, умалчивают о духовной составляющей. Однако нельзя забывать, что народная песня – продукт *духовного* наследия;

6. Определить жанр и принцип формообразования песни, при необходимости – её обрядово-ритуальное назначение;

7. Определить лад (модус, звукоряд, тональность). В абхазской музыке встречаются практически все лады, сходные с европейской модальной традицией;

8. Сделать анализ формы песни. Чаще всего это будет *куплетная* или *куплетно-вариационная* форма, реже – *баллада*, отличающаяся большей импровизационной свободой изложения и развернутой многоэлементной композицией;

9. Необходимо использовать средства музыкальной выразительности и наиболее интересные мелодические и гармонические обороты, специфические черты в каждом фольклорном образце;

10. Выбрать подходящую и удобную для данного творческого коллектива тональность. Чаще приходится делать обработки в расчете на конкретных исполнителей, заранее рассчитывая все этапы звучания песни. Это помогает избежать возможные ошибки, особенно касательно сольной партии – неудобная тональность, неоправданные трудности извлечения и подачи звука способны свести на нет любые творческие усилия аранжировщика;

11. Обработать сначала мелодию, выбирая лучшие элементы из разных вариантов. При этом важно не потерять сам дух песни, избежать излишнего нагромождения деталей и неуместной «отсебятины». Определить кульминацию песни. Опыт показывает, что независимо от формы и количества куплетов, песня, как

правило, имеет одну *генеральную* кульминацию и с ней необходимо чётко определиться как аранжировщику, так и исполнителю. Безошибочно найти эту кульминацию и подготовить её логически – весьма трудная и ответственная задача, но от ее решения целиком зависит успех концертного исполнения. И конечно, наивно было бы полагать, что это непременно самое громкое место в песне. Иногда эстетически гораздо сильнее действует кульминация *тихая*, идущая на *morendo*. В абхазских героических песнях генеральная кульминация приходится чаще всего на конец песни, нередко в ее второй половине с последующим *diminuendo* (как бы «таянием»), как это в «Песне ранения»;

12. Записать сопровождающие или фактурно необходимые голоса, соблюдая характерные или традиционные для выбранной стилистики правила голосоведения и учитывая баланс звучания. Для хорового сопровождения партии солиста удачен приём пения закрытым ртом на *piano* и открытым ртом по мере усиления динамики звучания;

13. Аранжировщику следует учитывать, что в каждой фразе есть слова, несущие смысловую нагрузку. Есть «главное слово песни» в целом, и даже там, где нет конкретных слов, а есть лишь слова-рефрены, типа «райда», «сиуарайда», их расположение и характер озвучивания должны быть строго продуманы;

14. Выстроить необходимые для правильной трактовки темповые обозначения и нюансы;

15. По возможности, желательно получить консультацию специалиста: фольклориста, аранжировщика, композитора, руководителя хорового коллектива;

16. После завершения аранжировки, желательно на некоторое время «отложить» её, с тем, чтобы затем «послушать свежим ухом». Более или менее значительные изменения и корректировки возможны в процессе репетиций.

Порядок выполнения изложенных алгоритмических операций может быть и несколько иным. Однако избежать большинства его стадий вряд ли удастся, хотя занятие практической аранжировкой – гораздо более сложный, иногда и «алогичный», спонтанно-подсознательный творческий процесс.

Выбор исполнительских средств

Успех художественного воплощения во многом зависит от правильного подбора голосов. Состав исполнителей – чрезвычайно ответственный этап. Несмотря на то, что в большинстве своем 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», «Озбакь», «Гудиса», «Отхарская трудовая». Однако есть песни, исполнение которых смешанным или женским хором не логично, например *охотничьи* песни в то же время для учебных целей не исключена возможность исполнения

этих песен женским или детским хором. Проблема в том, *для чего* в столь специфических песнях охотничьего обряда нужен женский тембр голоса.

Словом, когда есть широкий выбор исполнительского состава, следует исходить из целесообразности, что *лучше* для передачи духа песни. Автору не приходилось делать аранжировки, не рассчитанные на конкретных исполнителей. Даже разные варианты аранжировок одной и той же песни всегда были рассчитаны на хоровые коллективы, с которыми приходилось работать – это Государственная хоровая капелла Абхазии, Государственный хор Республики Корея, Сеульский Метрополитен хор и другие. Конечно, основная часть этих аранжировок сделана была для абхазской капеллы. Здесь широко использовалось цепное дыхание, приём который, например, в Южной Корее игнорируют. К сожалению это приводит к постоянному угасанию звука в окончаниях фраз, что часто неприемлемо. Поэтому дирижёру приходится много времени уделять технике цепного дыхания, чтобы использовать его хотя бы в крайне необходимых эпизодах для художественных целей.

В Корее много прекрасных сольных голосов, потенциал которых нельзя не использовать. Например, для состоявшегося в марте 2010 года концерта с хором из города Кванджу была сделана аранжировка песни «Озбакь» в расчете на мощного солиста-тенора, ему были поручены даже фрагменты партии, которую в Абхазии, обычно, исполняет второй солист – баритон. После финального *si* корейского певца не только концерты, но и все репетиции заканчивались бурными овациями. Данный «экстремальный» вариант аранжировки песни отличается тем, что требует от солиста сверхширокого диапазона, которым как раз и обладал корейский певец. Отчасти с технологической целью, ближе к концу произведения дирижер дал солисту передышку, ненадолго поручив основную мелодию сопрано и первым альтам. Введение женских голосов в среднем регистре внесло неожиданный сочный окрас, а последовавшее затем кульминационное *si* солиста прозвучало столь мощно, что казалось «подпирает небеса», и тем самым подняло на недосягаемую высоту героизм Озбакьа.

О работе с первоисточником

Некоторые моменты работы с первоисточниками можно рассмотреть на примере одной из самых популярных героических песен – «Озбакь».

Речь идёт об абреке, который в XIX столетии ушел с изгнанниками в Турцию, но и там напоминал о себе частыми «набегами, убийствами и грабежами... Чтобы избавиться от Озбака, его поссорили с молочным братом» [111; *20, 21*]. Озбакь расправился и с ним. Создается впечатление, что речь идёт о закоренелом преступнике. В тексте песни, записанной В. Ахобадзе и И. Кортуа, читаем: «Озбакь, с которым не мог справиться Кац». Надо полагать, что Кац и есть тот самый «мо-

лочный брат» из дворянского рода Маан, чем и объясняется его влияние среди масс. Из множества фактов противостояния народа с князьями и дворянами видно, что последние играли в жизни абхазов определенную положительную роль, но вместе с тем, приносили и немало страданий. Смелые, решительные из крестьян становились защитниками народа. К этой когорте относятся Айба Хуатхуат, Аждир-ипа Данакай, Цвижба Такуй и Озбакь, который противостоял воле молочного брата – дворянина. Слова песни свидетельствуют, что Озбакь не только не грабил слабых, а напротив был «надёжной опорой трудового народа». Он не раз проявлял готовность «пожертвовать своей жизнью ради сохранения Родины» [36; *136*]. Поэтому Озбакь и есть один из немногих, о ком народ поёт, как о «герое из героев». Показательно, что в песне эти слова повторяется дважды.

Рассмотрим какими средствами народ воплощает в звуки свои чувства. Мы располагаем тремя вариантами записи песни: два из них записаны Ковачем, один – Ахобадзе и Кортуа. Песня под № 17 у Ковача и № 39 из сборника Ахобадзе – Кортуа, это два варианта одной песни. Они схожи по мелодии, минорной тональности и неторопливому темпу. У песни под № 18 (К. Ковач) тональность мажорная, темп довольно быстрый, словом, это другая песня об Озбаке, которая «связана с песней № 17 и служит как бы продолжением её, но поётся всегда, как самостоятельная песня» [111; *21*].

Вернёмся к двум первым вариантам, которые звучат чаще других. То, что они схожи по мелодической линии, минорной окраске и темпу мы уже выяснили, однако есть и существенные отличия. Для удобства запись Ковача обозначим цифрой I, а Ахобадзе и Кортуа – цифрой II. Итак, вариант I весь изложен в размере 2/4, тогда как в варианте II применен смешанный размер – 6/8 и 3/8. Очевидно, что в варианте I (хотя, слова, к сожалению, не записаны) была другая подтекстовка: об этом свидетельствует отличия ритмических рисунков, ведущие к некоторым различиям и в мелодии.

Два переложения песни о герое Озбакь, принадлежащие автору данного исследования, сделаны с учётом этих различий и вариантов записей, хранящихся в фондах государственной телерадиокомпании, а также услышанных в живом исполнении во время застолий, где песня «Озбакь» звучит чаще других.

Несколько слов об этих аранжировках, которые условно обозначим: а) –для абхазской капеллы и б) – для корейского хора. В обоих вариантах сохранена тональность *ми минор* варианта II. Сходна форма изложения, однако в а) женский хор подключается раньше, остался смешанный размер, но в а) он подвергнут бóльшим изменениям: например, вместо 6/8 – 4/4, вместо 3/8 – 2/4, появился 3/4. Таким образом, первый вариант, входящий в репертуар абхазской капеллы, подвергся большим изменениям, тогда как, корейский более близок образцу II.

Описать все моменты, а тем более передать тайну творчества аранжировки, невозможно. Главное – чувствовать себя одним из её прародителей, в ком живет эта музыка и стать одним из ее исполнителей. Вот тогда появится право притронуться к песне. Естественно каждый исполнитель вкладывает в песню свои чувства. *Процесс сотворчества никогда не прерывается, тем более, пока песня звучит в устах народных певцов. Тот или иной вариант, записанный фольклористом, представляет собой ее конкретную исполнительскую интерпретацию.* В связи с этим интересен сравнительный анализ одной и той же песни, записанной от исполнителей разных эпох. И если бы мы располагали записями этих песен, то можно было бы более точно воссоздать не только историю народа и его мировоззрение, но и даже индивидуальные особенности самих исполнителей.

С этой точки зрения, для аранжировщика весьма интересен момент рождения песни. Проследим процесс на примере встречи двух мастеров, прямых носителей народной песни – братьев Гриши и Алмасхана Айба.

Алмасхан играет на апхьарце героическую песню об Айба. Закончив игру, он говорит: «К этой песне добавляют и немного хлопков», а Гриша с претензией отвечает: «К песне Хуыйта (Хуатхуата Айба. – *Н. Ч.*) ты добавил даже танец!».

«Есть, есть в этой песне танец!» – настаивает Алмасхан.

Но Гриша упорствует: «Не слышал я этого, не слышал! Песня Хуыйта – горестная, я не слышал, что у этой песни есть танец».

Затем они вместе поют «Песню героев» без сопровождения апхьарцы. По окончании Гриша говорит Алмасхану: «Сколько бы мы не говорили, ты всё равно ускоряешь, хотя это и песня героев». На что младший – Алмасхан – с юмором отвечает: «Как же мне не ускорять, я же хочу быстрее завершить».

А перед началом исполнения следующей – «Свадебной песни», Гриша заранее предупреждает брата, чтобы тот не ускорял темп. Он говорит: «Затяни спокойно Уо-уарайд, агургьара (радость) рейда-а-а… У тебя есть голос, молодость, только не спеши!». Алмасхан затягивает свадебную, а Гриша подпевает. Затем они поют «Песню нартов»… [37; *сторона В*].

Как известно, в творчестве не существует универсальных рецептов. И это замечательно, так как именно эта «неуниверсальность» рождает множество вариантов аранжировок одной и той же песни, тем самым раскрывая неограниченные возможности, заложенные в музыкальном наследии народа. Каждый вариант аранжировки это новая грань «песенного бриллианта», блеск которого зависит от руки мастера, коснувшейся его.

Критическая составляющая опыта

Обращаясь к народному творчеству, мы заранее ограничиваем себя в свободе. И это наш добровольный выбор. Но в рамках этой лимитированной свободы все же есть пространство для творческих действий. Например, возможность гармонического обогащения музыкальной ткани и связанного с ним увеличения

количества голосов. Известную свободу в выборе исполнительского состава допускают и сами народные певцы. Но порой, когда аранжировщиком овладевает соблазн «развить песню», это, в итоге, заканчивается разочарованием, потому что деформируется природный остов песни, теряется неповторимая народная изюминка, а иногда песня просто умирает.

Вот два печальных примера из собственного опыта – как нельзя поступать. В первый год руководства капеллой я, оснащённый консерваторскими знаниями, взялся за аранжировки, в которых была острая необходимость. Вначале это были «Песня ранения», «Песня о скале», «Озбакь» .., кстати, уже более 25 лет входящие в репертуар Абхазской государственной капеллы. Затем привлекла простенькая по мелодии, но пронизанная духовностью «Песня бури». Из коротенькой, двухголосной песни (с незначительными признаками трехголосия) родилось восьмиголосное хоровое сочинение с полифоническим развитием. В процессе работы интуиция аранжировщика подсказывала, что здесь что-то не то, но увлеченность переполняла его, да и сама песня легко, без сопротивления принимала гармонические и полифонические «россыпи». Наконец, когда священнодействие по превращению простой песни в солидное произведение завершилось, стало очевидно, что все это время аранжировщик был занят забрасыванием песни нотами, да так, что погубил ее. В итоге, «шедевр» был отправлен в урну. Позже, после ознакомления с научными работами абхазских ученых о религиозных верованиях и мировоззрении наших предков, «Песня бури» была аранжирована вновь. Дополнительные познания убедили в том, что, хотя капелла представляет собой смешанный хор, «Песню бури» должны петь *только мужчины*. Оказалось, что и аранжировать-то много не надо, достаточно уточнить партию солиста, для этой песни важно, чтобы длительность звучания оставалась в пределах минуты. В итоге получилась прозрачная, полная света и энергии песня, способная укротить бурю, песня, которая уже не одно десятилетие в исполнении абхазской капеллы вызывает бурю аплодисментов. Это свидетельство того, что степень удачности аранжировки народной песни зависит не от количества нот. Тривиальный принцип: *всё гениальное – просто*.

«Песня Бури» – образец народной песни высочайшей по духу и простейшей по изложению. Это песня-молитва. Создаётся ощущение, будто мольба к Богу идет 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, причиненных ему бурей. В этой песне нет ни одного конкретного слова, но это никак не отражается на ее восприятии – страдания подчёркиваются нисходящими терцовыми «вздохами» в окончаниях фраз волнообразной мелодии солиста. Мужское хоровое «бурдонное» сопровождение, с

одной стороны, поддерживает солиста, а с другой – передает 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.

Другой случай не связан с абхазской музыкой, но повторился по прошествии времени, когда, казалось бы, за спиной уже был надёжный опыт аранжировки. За годы работы с корейскими хорами, сделано несколько обработок известных в народе песен, в том числе «Бо Ри Бат». Получилась интересная полифоническая хоровая песня, которая с успехом исполнялась в концертах. Но затем она была исключена из программы. Почему? Потому что, «Бо Ри Бат» была настолько «обогащена» гармонией и развита полифонически, что простая корейская песня от пресыщения нотами «испустила дух», вернее, приобрела иной дух, похожий на хоралы Баха. Не было смысла исполнять корейскую песню в стиле великого композитора.

Национальный колорит складывается из многих специфических «приправ» народного фольклора и, не зная их глубоко, очень легко попасть впросак. И речь здесь не только о глубинных свойствах музыки, отражающих менталитет народа. Безобидные, казалось бы, на первый взгляд, действия, вроде слегка подправить гармонию или ритм, добавить лишний голос, украсить мелодию и т.д. и т.п. – в итоге могут сделать работу аранжировщика бессмысленной, а иногда и просто кощунственной, поскольку инородные элементы легко разрушают своеобразие и неповторимую поэзию народного музыкального искусства.

Общие моменты

Абхазские народные песни в основном изначально многоголосные, и в принципе, достаточно небольших изменений фактуры, чтобы их можно было исполнять академическим составом. Порой не нужна даже элементарная обработка. Например, некоторые обрядовые песни с успехом исполняются академическим хором без дополнительной аранжировки, то есть так, как они записаны фольклористом. Но, *героические песни* – стержень абхазского музыкального фольклора, изначально предназначенные для исполнения мужскими голосами, иногда требуют специального переложения для смешанного состава хора.

Основная трудность здесь – найти не противоречащий стилистике героических песен способ включение женских голосов. При этом возможны разные варианты. Иногда для усиления мелодического напряжения партию теноров можно подкрепить (в октаву) партией сопрано; соответственно, басов продублировать

альтами. Для драматургического решения исполнения героической песни целесообразнее, когда вначале поют только мужчины, а женщины включаются в момент кульминации. Разумеется, это не догма: женские партии могут создавать фоновое сопровождение, поддерживать дублированием некоторые мелодические обороты, яркие попевки, подголоски. Словом, вариантов может быть множество, но главное, чтобы они не стали самоцелью, а применялись только для более полного раскрытия образа народной песни.

Абхазские песни отличаются ритмическим, гармоническим, тематическим и интонационным богатством. Нередко требуется исполнение на концертной эстраде *одноголосных* песен-причитаний. Аранжируя такие специфические песни для академичского хора, необходимо сохранять их одноголосную основу, так как она продиктована духом песни, темами страдания, грусти, одиночества. Хор может составлять здесь скромный фон, поддерживая солиста, лишь иногда усиливая «возгласы сострадания».

При аранжировке народных песен следует также осторожно подходить к вопросу о распределении сольных партий. В наши дни в бытовом исполнении наиболее голосистые как бы перехватывают друг у друга основную мелодию. Трудно сказать, насколько такая традиция имела место в прошлом. В наиболее ранних сборниках (К. Ковача и других) указания на пение двух солистов встречается крайне редко. Косвенное подтверждение нехарактерности в прошлом такого «перехвата инициативы» находим в интервью Алины Ачба, в котором один из старцев рассказывает о том, что раньше, пока танцевала одна пара, другая не «наскакивала, как сейчас» [37; *сторона А*].

Так или иначе, всё же категорически отрицать наличие двух или нескольких солистов в одной песне нельзя, тем более, что фольклорные примеры, хоть и немногочисленны, но они есть. Основное условие здесь заключается в том, чтобы от «многолидерства» не пострадала сама песня. Например, в исполнении сложнейшей песни «Озбакь», по стилю напоминающей теноровые арии в *opera seria* и требующей наличия «железных связок», вполне допустимо при основной нагрузке на солиста – тенора, более низкую по регистру середину провести баритону. Песня от этого не теряет, а напротив, введение контрастной баритоновой краски выгодно «подсвечивает» мелодическую линию.

В формуле «солист и хор» в абхазских песнях солист, как правило, высокий мужской голос – ахапа (главный, тонкий), то есть, тенор. Солист - баритон и солист – бас довольно редкое явление.

Импульсом к вышеизложенным размышлениям послужило искреннее желание рассказать о собственных удачах и ошибках в подходе к народной песне и, не прячась за сухие научные термины, поделиться тонкостями аранжировки. Имея опыт успешных аранжировок лучших образцов абхазского песнетворчества – «Озбакь», «Гудиса», «Ранение», «Песня о скале», «Азар», а также извест-

ных русских песен «Калинка», «Катюша» и многих других, можно с уверенностью сказать, что самым удачным видом аранжировки является научно обоснованная обработка с обязательным учетом специфики песни и знанием всего, что ее касается, включая данные различных наук: этнографии, лингвистики, археологии...

Каждый из аранжировщиков, будучи вооружен определенными знаниями, пытается применить их на практике. И лишь спустя годы начинает складываться то, что называется «собственным опытом», вкусом, мастерством. Опыт автора настоящего исследования связан с академическим хором. Действия его основываются на персональном вкусе и цели создать удачный концертный вариант той или иной народной песни, деликатно внося свои коррективы. Такой подход к аранжировке можно условно назвать *классическим* или *академическим* – конечно, не в смысле качества, а стиля.

В любой творческой работе трудно точно очертить чёткие границы. Занятие аранжировкой это творческий процесс и главными факторами здесь выступают профессионализм и вкус. И поскольку народная песня является плодом духовного творчества, надо всегда помнить, что в музыке на первом месте *духовное*, а затем *творчество*. Творчество аранжировщика следует рассматривать как мост между конкретным звуковым решением и духовным началом. Только такой подход имеет право на жизнь – позволяет придать работе аранжировщика глубокий художественный смысл. Все самые современные приёмы: супермногоголосие, хроматическая модуляция, пуантилизм, минимализм и другие – могут применяться с большой осторожностью и только в том случае, если они не разрушают дух самой песни. В противном случае все они будут изощрёнными орудиями «аранжировщика-киллера». Используя модные технологические приёмы в так называемой *свободной аранжировке*, по сути дела, создаем *новое сочинение* на тему народной песни. Это и есть авторское сочинение. Отнесение данного произведения к духовным ценностям зависит от степени таланта композитора и это определит только время. Полноценная *аранжировка* народной песни не должна выходить из «академических» рамок сущности песни. А как же по-другому?! Ведь речь идёт не о нашем личном сочинении, с которой мы вправе делать всё, что нам заблагорассудится, а о дошедшем до нас через века *наследии народа*. И мы не имеем права расщеплять её микрохроматизмами или расслаивать на точки пуантилизма! Это касается, прежде всего, героических и обрядовых песен. В обработках трудовых и особенно шуточных песен вполне уместны разного рода выдумки, необычные звуковые эффекты, от которых песня, только выиграет.

Хотя в процессе творчества аранжировщик, как и композитор, должен предслышать реальное звучание хора, сегодня, вне сомнения, использование современных нотных редакторов типа «Finale», «Cibelius» и других значительно ускоряет процесс аранжировки, сокращает время, уходящее на переписывание одина-

ковых фрагментов и позволяет прослушивать нотную запись близко к хоровому звучанию.

Существуют разнообразные нормы и правила аранжировок, но ничто не может заменить общую музыкальную грамотность и вкус аранжировщика. Необходимо помнить, что народные песни представляют собой памятники культуры народа, воплощенные в звуках. Подобно тому, как материальное наследие тщательно и кропотливо восстанавливается руками профессионального реставратора, знающего все нюансы и тонкости своего дела, так от аранжировщика песен требуется глубокое проникновение в мир «реставрируемой» песни, понимание импульса, побудившего рождение песни. Иначе, как у неумелого художника-реставратора, героическая личность может превратиться в банального гордеца, так и у плохого аранжировщика – вместо величественной песни «Озбакь», можем получить набор громких звуков.

Аранжировщик должен помнить: в народной вокальной музыке абхазов редко встречается секундовое сочетание хоровых голосов, тогда как в партиях ачамгура оно используется широко; частое явление – смешанные размеры; повествовательный характер многих песен приводит к обилию фермат.

Несмотря на общность духовно-творческих процессов в деятельности реставратора и аранжировщика, между ними, безусловно, присутствуют и специфические различия. Задача реставратора – воссоздать материальную ценность в её первозданном виде. В музыке этим занимается расшифровщик аудиозаписи. Аранжировщик же, не трогая духа песни, дает ей возможность жить в новых концертных условиях, демонстрируя ее неограниченный потенциал. Далее, дело за исполнителем, вдыхающим в песню новую жизнь.

Некоторые общие вопросы аранжировки и исполнения

Что теряет и что приобретает песня, когда мы берем ее из естественной среды рождения и обитания и переносим на сцену? Здесь всё зависит от того, кто это делает. Во-первых, как правило, до сценического воплощения пролегает тернистый путь аранжировки, так как расшифрованную фольклористом песню не всегда можно исполнить в том виде, как она записана. Это объясняется многими причинами: жанрово-стилистические ограничения, связанные с различием форм народного и концертного исполнения, количеством исполнителей, вокальными канонами и т. д.

Можно, конечно, говорить о формировании исполнительского художественного образа, сверхзадаче и других необходимых условиях, но надо твердо усвоить, что ничто не заменит интуицию и профессионализм. Если профессионализм – дело наживное, то интуиция это дар Божий. Именно дуэт божественного и человеческого и составляет основу концертного бытия народной песни.

Народная музыка не нуждается в пропаганде. Народ, среди которого приходится пропагандировать родную песню, язык, историю обречен. Герой повести классика абхазской литературы А. Гогуа «Вкус воды», молодой ученый-филолог Сунар заявляет, что народ «из глубины веков донес живым свой дух, свой эпос, свои неповторимые песни, свою жизнеспособность… Все ценное, что оставлено нам предками, словно живое существо; если не растить, не обновлять его – оно чахнет и умирает» [115; *262*].

Дикция в абхазских народных песнях, должна быть чёткой, но не утрированной, включая песни, где только слова-рефрены. Однажды после концерта Государственной хоровой капеллы Абхазии в селе Пакуащ, подошел ко мне старец и сказал: «Спасибо, дад (обращение к младшему)! Часто, когда поют другие, не понятны слова, а у вас всё так ясно слышно. Ваше пение доходит до глубины сердца». После этого много было концертов и много очень лестных отзывов в газетах, но важнее оценки, которую дал старец, не было и не будет. Песня, рожденная народом и возвращенная ему «неиспорченной» профессионалами, народом же и признается.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Героическая песня – во всех её проявлениях – фольклорном, композиторском, аранжировочном, концертно-исполнительском, является чрезвычайно важным феноменом национальной истории абхазского народа. Ею пронизаны все ниши реального быта: праздники, тризны, свадьбы, народные сходы, борьба с завоевателями, подвиги в бою и созидательном труде.

При всех частных различиях конкретных песен, записанных в разных регионах Апсны, их объединяет нечто общее – своеобразный музыкально-поэтический инвариант, по которому этот пласт народного творчества живет и развивается уже много веков.

Существуют две основные традиции абхазского песнопения: солист с хором *a cappella* и солист в сопровождении народных музыкальных инструментов – апхьарца или ачарпана. Обычно, в хоровом исполнении участвуют только мужчины, хотя иногда подпевают и женщины.

Наличие запевалы-солиста (или нескольких солистов) – характерная особенность абхазской народной песни. Оно как нельзя лучше отражает героический пафос пения, олицетворяет собственно *героя* или *героя среди героев*. Хор (порой, до тысячи участников) олицетворяет народ, ведомый на подвиги национальным героем.

Композиторам, аранжировщикам, исполнителям, использующим художественные образцы этого жанра, необходимы знания инвариантных свойств абхазской героической песни: широкое использование народных диатонических ладов (фригийский, дорийский, миксолидийский); характерные патетические зачины напевов с «вершины-источника», дающих импульс к дальнейшему вариационному (нередко импровизационному) развитию; широкое звучание хорового бурдона, тяготеющее к интенсивному и неумолкающему фону (цепное дыхание); часто используются слова-рефрены, не имеющие четкой лексической основы, но полноценно выражающие приподнято эмоциональное состояние певцов.

Аранжировка абхазской героической песни вряд ли логически впишется в ультрасовременные аранжировочные и композиторские технологии. Во всяком случае, современная техника не может отразить неповторимый характер и колорит национальной абхазской песни. В будущем, будем надеяться, что композиторы и аранжировщики выйдут на более высокий профессиональный уровень.

В современной Абхазии наблюдается большая потребность в исполнении героических песен, а следовательно в их аранжировках. Это объясняется двумя факторами: с одной стороны исключительным положением героических песен, связанным с особой любовью к ним народа, а с другой – новым импульсом, вызванным Отечественной войной Абхазии 1991 – 1993 годов.

Многие произведения профессиональных (и талантливых самодеятельных) композиторов, написанные в этот период, самобытно претворяют традиции абхазской героической песни. Правда, не без некоторых минусов. Отступление от фольклорных приемов часто ведет к изменению хорового сопровождения, которое вместо традиционного бурдона нередко превращается в общеевропейский хоровой (аккордовый) склад. Модальное многоголосие заметно уступает место мажоро-минорной гармонии. Редко используются традиционные слова-рефрены.

Для абхазского музыковедения важно осмыслить исторический фундамент, на котором зиждется современное здание музыкальной культуры. Творческие завоевания и подвиги абхазской художественной интеллигенции были бы невозможны без огромного труда профессиональных музыкантов, просветителей, фольклористов, начавших планомерное строительство новой Абхазии. Это Д.И. Гулиа, С.Я. Чанба, А.М. Чочуа, А.К. Чачба(Шервашидзе), К.В. Ковач, К.Ф. Дзидзариа, А. А. Позднеев, Д.Н. Шведов, И.Е. Кортуа, И.А. Лакрба, А.Ч. Чичба, Р.Д. Гумба и многие другие.

Исторические традиции народной героической песни особенно проявились в творчестве абхазских композиторов в годы грузино-абхазской войны. Авторская песня, наряду с повсеместно бытующим фольклором, внесла определенный вклад в победу над врагом.

Сегодня задача абхазских музыковедов и исполнителей – сохранять национальную святыню – *народное музыкальное творчество*, совершенствовать всесторонние знания об этом неиссякаемом источнике национального искусства.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Абаев, В. И.* Осетинский язык и фольклор / В. И. Абаев. – М. – Л., I. 1949. – 601 с.
2. *Абаев, В. И.* Осетинская традиционная героическая песня / В. И. Абаев // Осетинские народные песни (собранные Б. А. Галаевым; под ред. и с пред. Е. В. Гиппиуса). – М.: Музыка, 1964. – С. 21 – 25.
3. Абхазы / Отв. ред. Ю.Д. Анчабадзе, Ю.Г. Аргун. – М., «Наука», 2007. – 547 с.
4. *Аверинцев, С. С.* Поэтика ранневизантийской литературы / С. С. Аверинцев. – М.: Наука, 1977. – 320 с.
5. *Аврамов, А.* Музыка и танец / А. Аврамов // Народное творчество. – 1937. - № 6. – С. 40 – 43.
6. *Адцеева, Э. В.* Формирование и развитие профессионального творчества композиторов Северного Кавказа (на материале камерной вокальной музыки): автореф. дис…канд. иск. / Э. В. Адцеева. – Л., 1989. – 18 с.
7. Адыгейские (черкесские) народные песни и мелодии (сост. и ред. А. Ф. Гребнев). – М. – Л.: Госмузиздат, 1941. – 218 с.
8. *Азаматов, К. Г.* Религиозные верования балкарцев в прошлом и пути преодоления их пережитков на современном этапе /К. Г. Азаматов // этнография и современность: сб. статей. – Нальчик: Эльбрус, 1987. – С. 83 – 91.
9. *Акопян, Л. О.* Анализ глубинной структуры музыкального текста / Л. О. Акопян. – М.: 1995. – 256 с.
10. *Алексеев, В. П.* Некоторые проблемы происхождения балкарцев и карачаевцев в свете данных антропологии / В. П. Алексеев // О происхождении балкарцев и карачаевцев: сб. статей. – Нальчик, 1960. – С. 312 – 333.
11. *Алексеев, Э.* Проблемы формирования лада (на материале якутской народной песни) / Э. Алексеев. – М.: Музыка, 1976. – 283 с.
12. *Алексеев, Э.* Фольклор в контексте современной культуры. Рассуждения о судьбах народной песни / Э. Алексеев. – М.: Советский композитор, 1988. – 237 с.
13. *Алексеев, Э. Е.* Нотная запись народной музыки: теория и практика / Э. Е. Алексеев. – М.: Советский композитор, 1990. – 168 с.
14. *Алексеев, Э. Е.* Раннефольклорное интонирование. Звуковысотный аспект / Э. Е. Алексеев. – М.: Советский композитор, 1986. – 240 с.
15. *Алексеева, Е. П.* Древняя и средневековая история Карачаево-Черкесии / Е. П. Алекссева. – М.: Наука, 1971. – 354 с.
16. *Алемединова, З. Н.* К вопросу о первоистоках формирования менталитета: культурологический аспект / З. Н. Алемединова // Этничность, культура, менталитет (теоретико-методологические и культурологические аспекты изучения этничности): сб. статей. – Карачаевск, 2000. – С. 41 – 51.
17. *Алемединова, З. Н.* . О генетической связи истоков театрального искусства черкесов с игрищной, обрядовой культурами и фольклором / З. Н. Алемединова // Вопросы искусства народов Карачаево-Черкесии: сб. статей. – Черкесск, 1993. – С. 92 – 106.
18. *Алиев, А. Г.* К вопросу изучения азербайджанских мугамов / А. Г. Алиев // Макомы, мугамы и современное композиторское творчество: сб. статей. – Ташкент: Фан, 1978. – С. 31 – 41.
19. *Ализаде, Ф.* Некоторые вопросы многоголосия в восточной музыке / Ф. Ализаде // Эл. версия журнала «Harmony»: International Music Magazine: htpp: // harmony musigi – dunya.
20. *Алпатова, А. С.* Человек в архаической музыке: об антропологическом методе в этномузыковедении / А. С. Алпатова // Музыковедение. – 20076. – № 5. – С. 24 – 31.
21. *Анзарокова, М.* Культура жъыу на рубеже XIX – XX веков (к проблеме трансляции традиции) / М. Анзарокова // Механизмы передачи фольклорной традиции: сб. статей. – СПб., 2004. – С. 56 – 61.
22. Античные источники о Северном Кавказе / Сост. В. М. Аталиков. – Нальчик: Эльбрус, 1990. – 308 с.
23. Антология абхазской поэзии. – М.: Гослитиздат, 1957. – 534 с.
24. *Аракчиев, Д.* Народное музыкальное творчество Юго-Осетии / Д. Аракчиев // На рубеже Востока. – 1929. – № 1.
25. *Арановский, М. Г.* Мышление, язык, семантика / М. Г. Арановский // Проблемы музыкального мышления: сб. статей. – М.: Музыка, 1974. – С. 90 – 128.
26. *Арановский, М. Г.* Синтаксическая структура мелодии: Исследование / М. Г. Арановский. – М.: Музыка, 1991. – 320 с.
27. *Аргун, А. Х.* Тото Аджапуа / А. Х. Аргун. – Нальчик, 2008 – 198 с.
28. *Аргун, А. Х.* Дирижирует Вадим Судаков / А. Х. Аргун. – Согласие, 2000.
29. Архаический ритуал в фольклорных и раннелитературных памятниках: сб. статей. – М.: Наука, 1988. – 330 с.
30. *Асафьев, Б.* О народной музыке (сост. И. Земцовский, А. Кунанбаева) / Б. Асафьев. – Л.: Музыка, 1987. – 248 с.

31. *Асафьев, Б. В.* Музыкальная форма как процесс / Б. В. Асафьев. – Л.: Музыка, 1971. – 376 с.
32. *Асафьев, Б. В.* О хоровом искусстве / Б. В. Асафьев. – Л.: Музыка, 1980. – 215 с.
33. *Асафьев, Б. В.* Речевая интонация / Б. В. Асафьев.– М. – Л.: Музыка, 1965. – 136 с.
34. *Асланишвили, Ш.* Гармония в народных хоровых песнях Картли и Кахети / Ш. Асланишвили. – М.: Музыка, 1978. – 191 с.
35. *Аутлева, С. Ш.* Адыгские историко-героические песни XVI – XIX веков / С. Ш. Аутлева. – Нальчик, 1973. – 190 с.
36. *Ахобадзе, В. В., Кортуа И. Е.* Абхазские песни / В. В. Ахобадзе, И. Е. Кортуа. – М., 1957. – 348 с.
37. *Ачба, А.* Полевые материалы. Рассказы Гриши (88 лет) и Алмасхана Айба (83 года), жителей села Отхара. – Запись 1985 г. Машинописный текст (на абхазском языке). – 42 с. Аудиокассета.
38. *Ашхаруа, А.* Музыка и жизнь / А. Ашхаруа. – Сухум, 2002. – 246 с.
39. *Ашхаруа, А.* Становление абхазской профессиональной музыки / А. Ашхаруа // Советская Абхазия, 1983, № 25.
40. *Ашхотов, Б. Г.* Кавказский фольклорный ареал: онтологический дискурс / Б. Г. Ашхотов // Восток и Запад: этническая идентичность и традиционное музыкальное наследие как диалог цивилизаций и культур: сб. статей. Астрахань, 2008. – С. 52 – 57.
41. *Ашхотов, Б. Г.* Об онтологических основаниях адыгских нартских пшинатлей / Б. Г. Ашхотов // Проблемы музыкальной науки. – 2010. - № 1. – С. 41 -49.
42. *Банин, А. А.* Многоголосие и проблема эволюции музыкальной системы / А. А. Банин // Песенное многоголосие народов России: сб. статей. – М., 1989. – С. 38 – 40.
43. *Барсова, И.* Специфика языка музыки в создании картины мира / И. Барсова // Художественное творчество. Вопросы комплексного изучения. – Л., 1986. С. 99 – 116.
44. *Басария, С. П.* Абхазия в географическом, этнографическом и экономическом отношении. – Сухум-Кале, 1923. – 166 с.
45. *Батюк, И. В.* К проблеме исполнения Новой хоровой музыки XX века: дис… канд. иск. / И. В. Батюк. – М., 1999. – 287 с.
46. *Батюк, И. В.* Современная хоровая музыка: теория и исполнение / И. В. Батюк. – М., 1999. – 192 с.
47. *Бебиа, Е.* Дорогами Героев / Е. Бебиа. – ВИР, 1997. – 189 с.
48. *Бебиа, Е.* Люди из брони / Е. Бебиа. – Сухум – Москва, 1998. – 396 с.
49. *Берберов, Р. Н.* Специфические структуры хорового произведения / Р. Н. Берберов. – М., 1981. – 27 с.

50. *Бетрозов, Р. Ж.* Этнокультурные процессы на Северном Кавказе в древности / Р. Ж. Бетрозов // Истоки региональных культур в России: сб. статей. – СПб., 2000. – С. 16 – 33.
51. *Беигуа, О.* Святой Абрахам, Аубла и Кавказ / О. Беигуа. – Рукопись (Личный архив Н. Чанба).
52. *Бларамберг, И.* Историческое, топографическое, статистическое, этнографическое и военное описание Кавказа / И. Бларамберг. – М., 2005. – 432 с.
53. *Бобровский, В. П.* Тематизм как фактор музыкального мышления / В. П. Бобровский. – М., 1989. – 266 с.
54. *Бройдо, А. И.* Проявления этнопсихологических особенностей абхазов в ходе Отечественной войны народа Абхазии 1992 - 1993 годов / А. И. Бройдо. – М: Изд-во РГТЭУ, 2008. – 160 с.
55. *Бройдо, А.* Дорога, ведущая к храму, обстреливается ежедневно: http://www.apsuara.ru/lib_b/hram02.php.
56. *Бромлей, Ю. В.* Этнос и этнография / Ю. В . Бромлей. М.: Наука, 1973. – 283 с.
57. *Валькова, В.* Музыкальный тематизм – мышление – культура / В. Валькова. – Н. Новгород, 1992. – 163 с.
58. *Вахняк, Е. Д.* Хоровая аранжировка: пособие для высших специальных учебных заведений / Е. Д. Вахняк. – Киев, 1977. – 86 с.
59. Видные деятели культуры Абхазии: Сайт Министерства культуры Республики Абхазия: http://mkra.org/deyatel/508/.
60. *Виноградов, В. С.* Музыка Советского Востока / В. С. Виноградов. – М.: Советский композитор, 1968. – 232 с.
61. *Вишневская, Л. А.* Акустический элемент бурдонно-певческой модели черкесов и карачаевцев / Л. А. Вишневская // Проблемы музыкальной науки. – Уфа, 2007. 1(1). – С. 179 – 182.
62. *Вишневская, Л. А.* Северокавказское вокальное многоголосие: Типология певческих моделей: автореф. дисс… док. иск. – / Л. А. Вишневская. – Саратов, 2012. – 472 с.
63. *Вызго, И.* К проблеме генезиса и исторических взаимодействий музыкальных культур народов Евразии / И. Вызго // Исторические взаимосвязи музыкальных культур: сб. статей. – СПб., 1992. С. 42 – 57.
64. *Гайсин, Г. А.* Некоторые вопросы взаимодействия национальных музыкальных культур (Восток – Запад) / Г. А. Гайсин // http://mixzona.ru.
65. *Галаев, Б. А.* Осетинская народная музыка / Б. А. Галаев // Осетинские народные песни; ред. и предисл. Е. В. Гиппиуса. – М.: Музыка, 1964. – 219 с.
66. *Галицкая, С. П.* Теоретические вопросы монодии / С. П. Галицкая. – Ташкент: Фан, 1981. – 91 с.
67. *Гармаш, Г. С.* Основы хорового изложения и аранжировки: дис… канд. искусствоведения / Г. С. Гармаш. – М., 1949.
68. *Герцман, Е. В.* Музыка древней Греции и Рима / Е. В. Герцман. – СПб.: Алетейя, 1995. – 334 с.

69. *Гилярова, Н. Н.* К истории и методике исследования звука в традиционной культуре / Н. Н. Гилярова // Звук в традиционной народной культуре: сб. статей. – М., 2004. С. 3 – 21.
70. *Гиппиус, Е. В.* Общетеоретический взгляд на проблему каталогизации народных мелодий / Е. В. Гиппиус // Актуальные проблемы современной фольклористики. – М., 1980. – С. 23 – 36.
71. *Гошовский, В. Л.* У истоков народной музыки славян / В. Л. Гошовский. – М., 1971. – 304 с.
72. *Гожба, Р.* В поисках путей на родину / Р. Гожба // Абаза. – 2010. – № 1(12). С. 25 – 32.
73. *Гранкин, Ю. Ю.* Исторические судьбы Северного Кавказа / Ю. Ю. Гранкин. – М.: МГУ, 2005. – 548 с.
74. *Гуляницкая, Н. С.* Поэтика музыкальной композиции: Теоретические аспекты русской духовной музыки XX века / Н. С. Гуляницкая. – М., 2002. – 432 с.
75. *Гумба Р. Д.* Моя песня, мое слово. Воспоминания и другие / Р. Д. Гумба –Сухум, 2007. – 640 с.
76. *Гумилев, Л. Н.* Этногенез и биосфера земли / Л. Н. Гумилев. – М., 2005. – 556 с.
77. *Гуревич, А. Я.* О природе героического в поэзии германских народов. / А. Я. Гуревич // Известия Академии наук СССР. Серия литературы и языка. Т. 37. № 2. 1978. С.133 - 148
78. *Данельян, А.* С песней народа на устах / А. Данельян. – Сухуми: Алашара, 1970. – С.14.
79. *Девуцкий О. В.* Искусство хоровой аранжировки / О. В. Девуцкий. – М.: Композитор, 2005. – 160 с.
80. *Девуцкий О. В.* Методика и практика обработки народной песни для хора / О. В. Девуцкий. – Воронеж, 2009. – 53 с.
81. *Демченко, А. И.* Отечественная музыка начала XX века: К проблеме создания художественной картины мира / А. И. Демченко. – Саратов, 1990. – 112 с.
82. *Джопуа, Т.* Личный видеоархив, диск № 1. Записи от 16. 04. 1993 и 23. 04. 1993.
83. *Дзидзария, Г. А.* Формирование дореволюционной абхазской интеллигенции / Г. А. Дзидзария. – Сухуми, 1979. – 356 с.
84. *Дзидзария, Г. А.* Махаджирство и проблемы истории Абхазии XIX столетия / Г. А. Дзидзария. – Сухум, 1975. – 530 с.
85. *Дольников, В.* Правда / В. Дольников // Новый день. – 09. 05. 2011.
86. *Дудко, А. П.* Из истории дореволюционной школы в Абхазии (1851-1917) / А. П. Дудко. – Сухуми, 1956. – 331 с.
87. *Егоров, А.* Основы хорового письма / А. Егоров. – Л., 1939. – 170 с.
88. *Егоров, В.* Хоровая аранжировка. Хоровая обработка / В. Егоров // Молодежная эстрада. – 2001. – № 4 – 5. – С. 21 – 146.
89. *Енговатова, М. А.* Особые формы совместного пения / М. А. Енговатова // Живая старина. – 1997. – № 2. – С. 45 – 56.

90. *Жгенти, И. Д.* Гармония народных многоголосных песен Западной Грузии: автореф. дисс… канд. иск. / И. Д. Жгенти. – Тбилиси, 1983. – 25 с.
91. *Живов, В. Л.* Хоровое исполнительство: теория, методика, практика. / В. Л. Живов. – Москва: Владос, 2003. – 273 с.
92. *Жирмунский, В. М.* Тюркский героический эпос / В. М. Жирмунский. – Л.: Наука, 1974. – 727 с.
93. *Жордания, И. М.* К проблеме происхождения гетерофонии в Восточной Европе / И. М. Жордания // Вестник Адыгейского гос. Университета. Вып. 4. – Майкоп, 2009. С. 229 – 236.
94. *Жордания, И. М.* Народное многоголосие, этногенез и расогенез / И. М. Жордания // Советская этнография. – 1988. № 2. – С. 24 – 33.
95. *Земцовский, И.* Звучащее пространство Евразии (предварительные тезисы к проблеме) / И. Земцовский // Евразийское пространство: звук, слово, образ: сб. статей. М., 2003. С. 397 – 409.
96. *Земцовский, И. И.* Артикуляция фольклора как знак этнической культуры // И. И. Земцовский // Этнознаковые функции культуры: сб. статей. – М.: Наука, 1991. С. 152 – 189.
97. *Земцовский, И. И.* Бурдон в музыке устной традиции. Итоги и перспективы международного исследования проблемы // И. И. Земцовский // Песенное многоголосие народов России: сб. статей. – М., 1989. – С. 7 – 16.
98. *Земцовский, И. И.* Выкрики: феномен и проблема / И. И. Земцовский // Зрелищно-игровые формы народной культуры: сб. статей. – Л.: ЛГИТМиК, 1990. – С. 103 – 114.
99. *Земцовский, И. И.* Феномен многоголосия устной традиции / И. И. Земцовский // Вопросы народного многоголосия: тезисы. – Тбилиси, 1985. – С. 3 – 8.
100. *Земцовский, И. И.* Русская протяжная песня. Опыт исследования / И. И. Земцовский. – Л., 1967. – 195 с.
101. *Ивакин, М.* Хоровая аранжировка / М. Ивакин. – М.: Музыка, 1980. – 215 с.
102. *Инал-ипа, Ш. Д.* Памятники абхазского фольклора / Ш. Д. Инал-ипа. – Сухуми, 1977. – 199 с.
103. История полифонии. Выпуск 1: Многоголосие средневековья X – XIV вв. / Ю. Евдокимова. – М.: Музыка, 1983. – 454 с.
104. Кабардинские народные песни. – Нальчик, 1969. – 215 с.
105. *Кабисова, А. Н.* Развитие осетинского хорового искусства на основе народных традиций: автореф. дисс… канд. иск. / А. Н. Кабисова. – М., 1994. – 22 с.
106. *Казанцева, Л. П.* Содержание музыкального произведения в контексте художественной культуры / Л. П. Казанцева. – Астрахань, 2005. – 112 с.
107. *Канчавели, Л. Г.* Архаические песни адыгов и особенности их ладомелодического развития: автореф. дисс… канд. иск. /Л. Г. Канчавели. – Л., 1974. – 17 с.
108. *Кастальский, А. А.* Основы народного многоголосия / А. А. Кастальский. – М. – Л.: Музгиз, 1948. – 360 с.

109. *Ковач, К. В.* А. М. Горький об абхазском народном творчестве / К. В. Ковач // Советская Абхазия, 1936, 26 дек.
110. *Ковач, К. В.* Песни кодорских абхазцев / К. В. Ковач. – Сухум, 1930. – 72 с.
111. *Ковач, К. В.* 101 абхазская народная песня / К. В. Ковач. – Сухум, 1929. – 68 с.
112. *Ковач, К. В.* На Бомбей-яште: Абхазская поэма для оркестра. Посвящается Нестору Лакоба. Партитура и партии / К. В. Ковач. – Сухум, 1929, РГБ, W 2/818.
113. *Ковач, К. В.* Твой путь: Абхазская поэма для оркестра. Посвящается Кондрату Дзидзария. Партитура / К. В. Ковач. – Сухум, 1929 РГБ, W 2/819.
114. *Когоутек, Ц.* Техника композиции в музыке XX века / Ц. Когоутек. – М.: Музыка, 1976. – 367 с.
115. *Кожинов, В.* Современная жизнь традиций / В. Кожинов // Дружба народов. – 1977. – №4. – С. 260 – 271.
116. *Кокаре, Э. Я.* Комплексный анализ народной песни / Э. Я. Кокаре // Фольклор: Песенное наследие. – М.: Наука, 1991. – С. 23 – 30.
117. *Колясников, И. Н.* Нравственно-эстетическая организация базовых элементов культуры кавказского эпоса «Нарты»: автореф. дисс… док. иск. / И. Н. Колясников. – Майкоп, 2005. – 417 с.
118. *Кукба, В. И.* Избранные труды / В. И. Кукба. – Сухум, 2007. – 320 с.
119. *Кулаковский, Л.* Строение куплетной песни. На материале народной и массовой песни / Л. Кулаковский. – М., 1939. – 192 с.
120. *Кон, Ю. Г.* Некоторые вопросы ладового строения узбекской народной песни и её гармонизации / Ю. Г. Кон. – Ташкент: Фан, 1979. – 97 с.
121. *Коуэл, Г.* Влияние Востока на музыку Запада / Г. Коуэл // Музыка народов Азии и Африки: сб. статей. – М.: Советский композитор, 1969. – С. 274 – 284.
122. *Крупнов, Е. И* Древняя история Северного Кавказа / Е. И. Крупнов. М.: АН СССР, 1960. – 520 с.
123. *Кулапина, О. И.* Основы ладогармонической системы русской народной музыки / О. И. Кулапина. – Саратов, 2004, – 356 с.
124. *Кушнарёв, Х. С.* Вопросы истории и теории армянской монодической музыки / Х. С. Кушнарёв. Л.: Музгиз, 1958. – 626 с.
125. *Кэмпбелл, Д.* Тысячеликий герой / Д. Кэмпбелл. – М.: Рефл-бук, 1997. – 379 с.
126. *Лавров, Л. И.* Проблемы этногенеза кавказских горцев / Л. И. Лавров // Историко-этнографические очерки Кавказа: сб. статей. Л., 1978. – С. 33 – 47.
127. *Ладария, Н.* На заре моей жизни / Н. Ладария // Исторический вестник. – СПб., 1891, № 46. С. 113 – 114.
128. *Лайпанов, К. Т.* Этногенетические взаимосвязи карачаево-балкарцев с другими народами / К. Т. Лайпанов. – Черкесск, 2000. – 80 с.
129. *Лапин, В. А.* Фольклорное двуязычие: феномен и процесс / В. А. Лапин // Искусство устной традиции. Историческая морфология: сб. статей. – СПб., 2002. – С. 28 – 39.
130. *Левандо, П. П.* Хоровая фактура / П. П. Левандо. – Л.: Музыка, 1984. – 123 с.

131. *Левингтон, Г. А.* Предания и мифы. Мифы народов мира. Т. 2 / Г. А. Левингтон.– М.: Советская Энциклопедия. 1992. – С. 332 - 333.
132. *Ленский, А. С.* Искусство хоровой аранжировки / А. С. Ленский. – М.: Музыка, 1980. – 344 с.
133. *Лицвенко, И. Г.* Практическое руководство по хоровой аранжировке / И. Г. Лицвенко. – М., 1962. – 236 с.
134. *Лицвенко, И. Г.* Техника переложения сольных вокальных произведений для разных хоровых составов / И. Г. Лицвенко. – М.: Музыка, 1964. – 96 с.
135. *Лосев, А. Ф.* История античной эстетики. В 2-х т. / А. Ф. Лосев. М.: Искусство, 1988.
136. *Лосев, А. Ф.* Философия. Мифология. Культура / А. Ф. Лосев. – М.: Политиздат, 1991. – 524 с.
137. *Лотман, Ю. М.* Каноническое искусство как информационный парадокс / Ю. М. Лотман // Об искусстве: сб. статей. СПб.: Искусство, 2005. – С. 436 – 441.
138. *Мазель, Л. А.* Проблемы классической гармонии / Л. А. Мазель. – М.: Музыка, 1972. – 611 с.
139. *Марр Н. Я.* Избранные статьи / Н. Я. Марр. Т. II. – Л., 1936. – 521 с.
140. *Марухба, И.* Война Грузии против Абхазии (1992 – 1993 г.г.) / И. Марухба. – Сухум, 2006 – 258 с.
141. *Медушевский, В. В.* Интонационная форма музыки: Исследование / В. В. Медушевский. – М.: Композитор, 1993. – 262 с.
142. *Мелетинский, Е. М.* Первобытные истоки словесного искусства / Е. М. Мелетинский // Ранние формы искусства: сб. статей. – М.: Искусство, 1972. – С. 7 – 26.
143. *Ментюков, А. П.* Декламационно-речевые формы интонирования в музыке XX века. Опыт типологического анализа / А. П. Ментюков. – М.: Музыка, 1986. – 87 с.
144. Многоголосие. Гетерофония в народно-певческой традиции // http://marielmusic.ru.
145. *Морозов, И. В.* Ситуативные факторы порождения фольклорного текста / И. И. Морозов, Т. А. Старостина // Актуальные проблемы полевой фольклористики. Вып. 2: сб. статей. – М., 2003. С. 12 – 46.
146. *Назайкинский, Е. В.* О психологии музыкального восприятия / Е.В.Назайкинский. – М.: Музыка. – 382 с.
147. *Налоев, З.* Героические, величальные и плачевые песни адыгов / З. Налоев // Народные песни и инструментальные наигрыши адыгов (под ред. Е. В. Гиппиуса). Т. 3. Часть 1. – М.: Советский композитор, 1986. – С. 5 – 33.
148. Нарты: Героический эпос балкарцев и карачаевцев / сост. Р. А.-К. Ортабаева и др. / пер. текстов Т. М. Хаджиевой, Р. А.-К. Ортабаевой. – М.: Наука, 1994. – 654 с.

149. *Никитенко, О. Б.* К построению модели многоголосия в музыкальной культуре монодического типа / О. Б. Никитенко // Вопросы народного многоголосия: сб. статей. – Боржоми: Хеловнеба, 1986. С. 37 – 41.
150. Осетинские народные песни (собранные Б. А. Галаевым, под ред. и с пред. Е. В. Гиппиуса). – М.: Советский композитор, 1964. – 249 с.
151. *Паисов, Ю. И.* Современная русская хоровая музыка (1945 – 1980): Очерки истории и теории жанра / Ю. И. Паисов. – М., 1991. – 280 с.
152. *Пашина, О.* О специфике диафонии с бурдоном в восточном Полесье / О. Пашина // Песенное многоголосие народов России: сб. статей. – М., 1989. – С. 10 – 12.
153. Переписка М. А. Балакирева с В. В. Стасовым. – М., 1935. – 276 с.
154. Первая национальная опера //Советская Абхазия, 14 октября 1936 г.
155. Песенное многоголосие народов России: сб. статей. – М.,1989.–77 с.
156. *Пигуль, Е* . О композиторе П. Петрове. Рукопись. 2009 г. Личный архив Н. Чанба.
157. Приключения нарта Сасрыквы и его девяноста девяти братьев. Перевод с абхазского Г. Гулия (проза), В. Солоухина (стихи). – Сухуми, 1988: http://kolhida.ru/.
158. *Позднеев А. А.* Самобытность, высокая идейность / А. А. Позднеев // Советская Абхазия, 25 апреля 1968 г. – С. 3.
159. *Потебня, А. А.* Символ и миф в народной культуре / А. А. Потебня. – М.: Лабиринт, 2000. – 479 с.
160. *Путилов, Б. Н.* Теоретические проблемы современной фольклористики / Б. Н. Путилов. – СПб., 2006. – 315 с.
161. *Путилов, Б. Н.* Фольклор и народная культура / Б. Н. Путилов. – СПб.: Наука, 2003. – 239 с.
162. *Рахаев, А.* Формы многоголосного интонирования в эпическом песнетворчестве народов Северного Казказа / А. Рахаев // Песенное многоголосие народов России: сб. статей. – М., 1989. С. 64 – 68.
163. *Розеншильд, К.* История зарубежной музыки / К. Розеншильд – М.: Музыка, 1978. – 544 с.
164. *Романовский, Н. В.* Хоровой словарь / Н. В. Романовский. – Л.: «Музыка», 1972.
165. *Ромодин, А.* Музыкально-артикуляционные внетекстовые формы передачи фольклорной традиции / А. Ромодин // Механизмы передачи фольклорной традиции: сб. статей. – СПб., 2004. – С. 26 – 37.
166. *Русанова, Т. М.* К проблеме создания творческой интерпретации / Т. М. Русанова // Процессы музыкального творчества, Труды РАМ им. Гнесиных. – М., 1999. – Вып. 3. – С. 217 – 235.
167. *Скребков, С. С.* Художественные принципы музыкальных стилей / С. С. Скребков. – М.: Музыка, 1973. – 448 с.

168. *Смирнова, Я. С.* Семья и семейный быт народов Северного Кавказа / Я. С. Смирнова. – М.: Наука, 1983. – 263 с.
169. *Соколов, А. С.* Введение в музыкальную композицию XX века / А. С. Соколов. – М., 2004. – 231 с.
170. *Соколова, А. Н.* Возгласы и крики на адыгских праздниках / А. Н. Соколова // К. С. Туко. Адыгейское музыкальное искусство. – Майкоп, 2004. С. 112 – 118.
171. *Старостина, Т. А.* Интонирование на пограничьях эпох, верований, жанров / Т. А. Старостина // Традиционная культура. – 2004. - № 2. – С. 42 – 48.
172. *Судакова О. М.* Хоровое пение абхазов как явление фольклора и современного фольклоризма: автореф. дисс…канд. иск. / Судакова О. М. – Л., 1984. – 202 с.
173. *Тевосян, А. Т.* Современные проблемы хорового искусства, 1965 – 1995 гг.: дис… канд. искусствоведения / А. Т. Тевосян. – М., 1995.– 170 с.
174. *Топоров, В. Н.* О ритуале. Введение в проблематику / В. Н. Топоров // Архаический ритуал в фольклорных и раннеисторических памятниках. – М.: Наука, 1988. – С. 7 – 60.
175. *Трембовельский Е. Б.* Гетерофония: типология фактур – эволюция ткани / Е. Б. Трембовельский // Музыкальная академия. – 2001. - № 4. – С. 165 – 175.
176. *Тресков, И. В.* Фольклорные связи Северного Кавказа / И. В. Тресков. Нальчик, 1963. – 343 с.
177. *Тэрнер В.* Символ и ритуал / В. Тэрнер. – М.: Наука, 1983. – 277 с.
178. *Тюлин, Ю. Н.* О зарождении и развитии гармонии в народной музыке / Ю. Н. Тюлин // Вопросы теории музыки: сб. статей. – М.: Музыка, 1970. – С. 3 – 21.
179. *Ушкарёв, А.* Основы хорового письма / А. Ушкарев. – М., 1982. – 231 с.
180. *Халтаева, Л. А.* Генезис и эволюция бурдонного многоголосия в контексте космогонических представлений тюрко-монгольских народов: автореф. дисс… канд. иск. / Л. А. Халтаева. – Ташкент, 1991. – 23 с.
181. *Хан-Гирей, С.* Записки о Черкесии / С. Хан-Гирей. – Нальчик: Эльбрус, 1978. – 280 с.
182. *Харлап, М. Г.* Ритм и метр в музыке устной традиции / М. Г. Харлап. – М.: Музыка, 1986. – 104 с.
183. *Хашба, М. М.* Музыкальный фольклор абхазов / М. М. Хашба // Проблемы искусства и этнографии: сб. статей. – Майкоп, 1998. – С. 30 – 39.
184. *Хашба, М. М.* Трудовые и обрядовые песни абхазов / М. М. Хашба. – Сухуми, 1977. – 132 с.
185. *Хашба, М. М.* Народная музыка / М. М. Хашба // Абхазы. – М.: Наука, 2007. – С. 408 – 415.
186. *Хашба М. М.* Народная музыка абхазов: жанры, стилистика, кросс-культурные параллели / М. М. Хашба. – Сухуми, 1977. – 225 с.

187. *Хашба И. М.* Абхазские народные музыкальные инструменты / И. М. Хашба. – Сухуми, 1979. 2-е изд. – 228 с.
188. *Хисамова, С. Р.* Взаимодействие лада и формы в монодии / С. Р. Хисамова // Вопросы эстетики, истории и теории монодии: сб. статей. – Ташкент: Фан, 1987. – С. 49 – 54.
189. *Холопов, Ю. Н.* Гармония. Теоретический курс / Ю. Н. Холопов. – М.: Музыка, 1988. – 511 с.
190. *Холопова, В. Н.* Фактура: Очерк / В. Н. Холопова. – М., 1979. – 87 с.
191. *Цушба, И. Ш.* Добровольцы Отечественной войны народа Абхазии (август 1992 – сентябрь 1993 гг.) / И. Ш. Цушба. – Сухум, 2000. – 123 с.
192. *Цхурбаева, К.Г.* О напевах нартовского эпоса / К. Цхурбаева // Музыка народов Азии и Африки. Вып. 2: сб. статей. – М.: Советский композитор, 1973. – С. 146 – 167.
193. *Цхурбаева, К.Г.* Об осетинских героических песнях / К. Цхурбаева. – Орджоникидзе, 1965. – 198 с.
194. *Чанба, Н.* Беседа с И. Шамба: личный архив, аудиозапись №1, от 16. 07. 2009.
195. *Чанба, Н.* Беседа с В. Капица: личный архив, аудиозапись от 14. 07. 2009.
196. *Чанба, Н.* Интервью с Е. Бебиа: личный архив, аудиозапись №1 от 23. 06. 2009.
197. *Чанба, Н.* Беседа о войне с Т. Джопуа и А. Ачба: личный архив, аудиозапись от 16. 7. 2009.
198. *Чанба, Н.* Интервью с Т. Аджапуа: полевой материал, личный архив, видеозапись № 3 от 7. 9. 2011.
199. *Чанба, Н.* Беседа с О. Ферзба: личный архив, аудиозапись от 28. 06. 2009.
200. *Чанба, Н.* Беседа с В. М. Царгуш: личный архив, записано по телефону 7. 5. 2011 г. в Москве.
201. *Чанба, Н.* Беседа с А. Ачба: личный архив, аудиозапись № 5 от 17. 07. 2009.
202. *Чанба, Н.* Беседа с Л. Еник: личный архив, аудиозапись от 21. 06. 2009.
203. *Чанба, Н.* Беседа с П. Чанба: личный архив, аудиозапись от 21. 07. 2010.
204. *Чачхалиа, Д. К.* О шедеврах абхазской духовной музыки. («Песнь Скале» и «Песнь Раненья»). Записано 13 января 2011 г. Машинописный текст. Личный архив диссертанта.
205. *Чепелянский, Л. В.* Воспоминания о войне: рукопись, записаны летом 2009 года.
206. *Чистов, К.* Народные традиции и фольклор: очерки теории / К. Чистов. – Л.: Наука, 1986. – 303 с.
207. *Чурей, Д.* Этномузыкальная культура адыго-абхазской диаспоры в Турции / Д. Чурей. – Нальчик, 2008. - 146 с.
208. *Чочуа, А. М.* Избранные сочинения / А. М. Чочуа. – Тбилиси, 1987. – 335 с.

209. *Шабалин, Д. С.* Музыкальное мышление античности / Д. С. Шабалин // Познавая историю музыки прошлого. Памяти Е. В. Герцмана: сб. статей. – Владивосток: Дальнаука, 2007. – С. 137 – 157.
210. *Шабалин, Д. С.* Начала органума / Д. С. Шабалин // Художник и время: Феномен восприятия и интерпретации в искусстве. Вып. 1: сб. статей. – Краснодар, 2004. – С. 206 – 215.
211. *Шабалин, Д. С.* Преемственность музыки античности и Кавказа / Д. С. Шабалин // Интегральная психология и педагогика искусства в полиэтническом регионе: сб. статей. – Майкоп, 2010. – С. 141 – 158.
212. *Шаймухаметова, Л. Н.* Мигрирующая интонационная формула и семантический контекст музыкальной темы / Л. Н. Шаймухаметова. – М., 1999. – 311 с.
213. *Шаймухаметова, Л. Н.* Семантический анализ музыкальной темы / Л. Н. Шаймухаметова // Музыкальное содержание: наука и педагогика: сб. статей. – Уфа, 2005. – С. 81 – 102.
214. *Шамба, И. С.* Некоторые стилевые особенности абхазской народной песни / И. С. Шамба // Памяти Л. Л. Христиансена: сб. статей. – М.: Композитор, 2010. – С. 409 – 420.
215. *Шауцукова, Л. Х.* Музыкально-поэтические образы адыгского эпоса «Нарты» / Л. Х. Шауцукова // Проблемы музыкальной науки. – Уфа, 2008 /2(3). – С. 61 – 67.
216. *Шахназарова, Н.* Музыка Востока и музыка Запада. Типы музыкального профессионализма / Н. Шахназарова. – М.: Советский композитор, 1983. – 152 с.
217. *Шенкао, М. А.* Пространство и время в представлении древних адыгов / М. А. Шенкао // Мир культуры адыгов (проблемы эволюции и целостности): сб. статей. – Майкоп, 2002. – С. 96 – 109.
218. *Шестаков, В. П.* История музыкальной эстетики от Античности до XVIII века / В. П. Шестаков. – М.: Музыка, 2010. – 376 с.
219. *Шиманский, Н. В.* Типологические особенности раннего многоголосия средневековья / Н. В. Шиманский // Культура. Наука. Творчество. Вып. 2: сб. статей. – Минск, 2008. – С. 102 – 108.
220. *Шинкуба, Б.* ПСС, Т. 5. / Б. Шинкуба. – Сухум, 2003. – 488 с. (на абх. яз.).
221. *Шнитке, А.* Функциональная переменность голосов фактуры / А. Шнитке. – Рукопись. – МГК.
222. *Шэуджен, Б. С.* Типы композиций напевов адыгских нартских пщынатлей / Б. С. Шэуджен // Этюды по истории и культуре адыгов. Вып. 2: сб. статей. – Майкоп, 1999. – С. 154 – 166.
223. *Юдина, В. И.* Идея этнокультурного центра в культурологической концепции Н. Я. Марра / В. И. Юдина // Проблемы изучения регионально-этнических культур России и образовательные системы: сб. статей. – СПб., 1995. – С. 22 – 24.
224. *Юнусова, В. Н.* Творческий процесс в классической музыке Востока: автореф. дисс… докт. иск. / В. Н. Юнусова. – М., 1995. – 35 с.

225. *Юсфин, А.* Некоторые вопросы изучения мелодических ладов народной музыки / А. Юсфин // Проблемы лада: сб. статей. – М.: Музыка, 1972. – С. 113 – 150.
226. *Юсфин, А.* О целостности композиции в остинатных формах народной музыки (тезисы к проблеме) / А. Юсфин // Проблемы традиционной инструментальной музыки народов СССР: сб. статей. – Л., 1986. – С. 157 – 170.
227. *Якобсон, К.* Новаторство музыкального языка в советском хоровом творчестве: автореф. дис… канд. искусствоведения / К. Якобсон. – Вильнюс, 1989.
228. *Якобсон, К.* Сонористические средства выразительности в хоровой музыке советских композиторов / К. Якобсон // Выразительные средства музыки: Межвуз. сб. статей. – Красноярск, 1988. – С. 175 – 192.
229. *Andreani, Eveline*. Tavagna A Capella / E. Andreani. – Montrevil: Silex Mosaique, 1992.
230. *Besseler, H.* Bourdon und Fauxbourdon / H. Besseler/ - Leipzig, 1950/ - 264 s.
231. *Chominski, J.* Historia harvonii i Kontrapunctu: T. 1. / J. Chominski. – Krakow, 1958. – 371 p.
232. *Dahlhaus, C.* Grundlagen der Musikgeschichte / C. Dahlhaus. – Köln, 1977. 329 s.
233. *Garaganidze, E.* The role of responsorial singing in development of Georgian polyphony / E. Garaganidze // Echoes from Georgia: seventeen arguments on Georgian polyphony. – N.-Y.: Nova Science, 2009/ - P. 185 – 203.
234. *Jordania, J.* Who Asked the First Question? The Origins of Human Choral Singing, Intelligence, Language and Speech / J. Jordania. – Tbilisi, 2006/ - 437 p.
235. *Sachs, C.* Die Musik der alten Welt in Ost und West / Curt Sachs. – Berlin, 1968. – 324 s.
236. *Thorpe, W. H.* Antiphonal singing in Birds as Evidence for Avian Auditory Reaction Time / W. H. Thorpe // Nature, 1963, 23 Februari. – P. 774 – 776.

ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение ……*3*

Глава 1. **Героическая хоровая песня абхазов: генезис, типология, художественный инвариант**……*4*

Понятия «герой» и «герой среди героев»……*32*

Музыкально-поэтическая модель абхазской героической песни и ее родство с музыкой других народов Кавказа……*34*

Три ипостаси героического в абхазском фольклоре. Песенная трилогия: «Озбакь», «Песня скале», «Песня ранения»……*40*

Слова-рефрены в абхазских героических песнях …….. ……*55*

Истоки абхазского многоголосия……*59*

Некоторые итоги ……*66*

Глава 2. **Становление абхазской профессиональной музыки и роль героической песни в формировании национальной композиторской школы**……*67*

Музыкальное образование …… *69*

Подвижническая деятельность в становлении абхазской профессиональной музыки представителей разных народов ……*73*

Героико-исторические песни эпохи революции в Абхазии …… …*81*

Песни Великой Отечественной войны 1941 – 1945 гг.……*87*

Творчество самодеятельных музыкантов Абхазии как важная веха в становлении абхазской композиторской школы……*90*

Творческое наследие композиторов-профессионалов А. Чичба и Р. Гумба.....*95*

Глава 3. **Фольклорная и современная героическая песня в период Отечественной войны Абхазии и послевоенные годы** *100*

Героическая народная песня и «неогероическая» музыка в творчестве абхазских композиторов в годы грузино-абхазской войны 1992 – 1993 гг. и в послевоенный период *104*

Военная бардовская песня как новый вид героической песни и новое явление в истории абхазов *127*

Некоторые страницы из жизни творческой интеллигенции Абхазии в период Отечественной войны 1992–1993 гг.....*134*

Глава 4. **Вопросы современной аранжировки и исполнительства героических песен абхазов для академического хора (из опыта автора настоящего исследования)**.....*140*

Виды аранжировок.....*144*

Из истории аранжировки абхазских героических песен *146*

Некоторые навыки и умения, необходимые для аранжировки абхазских героических песен.....*48*

Этапы аранжировки и методические рекомендации *149*

Выбор исполнительских средств..... 153

О работе с первоисточником..... .....*154*

Критическая составляющая опыта.....*157*

Общие моменты.....*60*

Некоторые общие вопросы аранжировки и исполнения.....*164*

Заключение.....*165*

Литература.....*170*

Оглавление.....*168*

Н. В. ЧАНБА

ГЕРОИЧЕСКАЯ ХОРОВАЯ ПЕСНЯ АБХАЗОВ

МОНОГРАФИЯ

Научное издание

Нодар Викторович Чанба

ГЕРОИЧЕСКАЯ ХОРОВАЯ ПЕСНЯ АБХАЗОВ
Монография

Редактор Л. Е. Аргун
Художник Б. Р. Джопуа
Верска А. Ш. Гицба

Формат 70x100/16. Тираж ?. Физ. печ. лист 9,125. Усл. печ. лист 11,9.
Шрифт Minion Pro. Бумага ?. Заказ № 22.
Отпечатано в РУП «Дом печати», г. Сухум, ул. Эшба, 168.