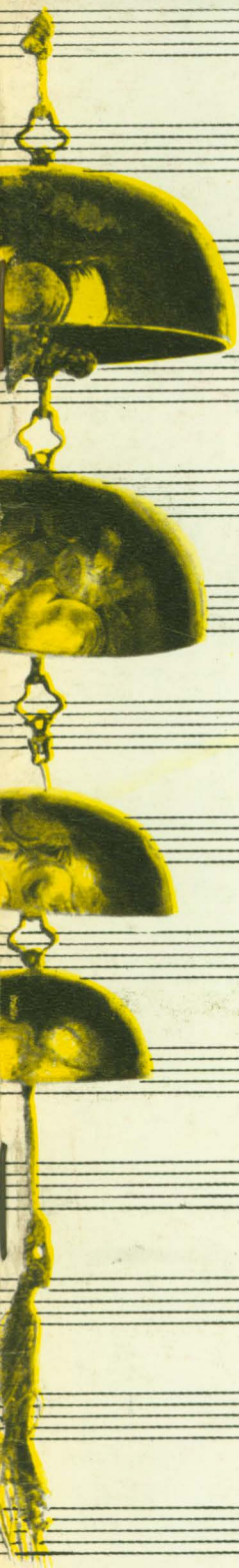




Июнь 1973

Окно, открытое в мир

Курьер



**МУЗЫКА
СТОЛЕТИЙ**



87



Фото © Коңья Кальман — Корвина, Будапешт, Венгрия

СОКРОВИЩА МИРОВОГО ИСКУССТВА

ВЕНГРИЯ

Древняя венгерская керамика

Эти три погребальные урны, обнаруженные во время раскопок в Венгрии в 1958 г., были изготовлены 4000 лет назад в конце бронзового века. Их высота — от 24 до 48 см. Своей серой окраской и примитивно выполненными изображениями человеческих лиц они напоминают гончарные изделия того же периода, найденные возле Трои. Сейчас урны хранятся в Будапеште, в Венгерском национальном музее.

ИЮНЬ 1973

26-й ГОД ИЗДАНИЯ

ПУБЛИКУЕТСЯ НА 15 ЯЗЫКАХ

| | |
|-------------|---------------|
| Русском | Хинди |
| Английском | Тамили |
| Французском | Иврите |
| Испанском | Персидском |
| Немецком | Нидерландском |
| Арабском | Португальском |
| Японском | Турецком |
| Итальянском | |

Публикуется ежемесячно ЮНЕСКО —
 Организацией Объединенных Наций
 по вопросам образования, науки и культуры

★

Ежемесячный иллюстрированный журнал «Курьер ЮНЕСКО» выходит 11 выпусками в год (август-сентябрь — сдвоенный номер). Издание журнала на русском языке с 1957 года осуществляется издательством «Прогресс» (Москва) по поручению Комиссии СССР по делам ЮНЕСКО.

При перепечатке материалов обязательна ссылка на «Курьер ЮНЕСКО». При перепечатке подписанных статей необходимо указывать имя автора. Подписанные статьи выражают мнение их авторов, которое может не совпадать с точкой зрения ЮНЕСКО и редакции журнала.

★

Адрес главной редакции
 ЮНЕСКО, ФРАНЦИЯ, Париж 7,
 Плас Фонтенуа

Главный редактор
 Сэнди Коффлер

Заместитель главного редактора
 Рене Калоз

Ответственный секретарь
 Ольга Родель

Помощники главного редактора
 русский яз.: Георгий Стеценко (Париж)
 английский яз.: Рональд Фэнтон (Париж)
 французский яз.: Джейн Альбер Эсс (Париж)
 испанский яз.: Ф. Фернандес-Сантос (Париж)
 немецкий яз.: Вернер Меркли (Берн)
 арабский яз.: Абдель Монеим Эль-Сави (Каир)
 японский яз.: Кадзуо Акао (Токио)
 итальянский яз.: Мария Ремидди (Рим)
 язык хинди: Картар Сингх Дуггал (Дели)
 язык тамили: Н. Д. Сундаравадивелу (Мадрас)
 язык иврит: Александр Пели (Иерусалим)
 персидский яз.: Феридун Ардалан (Тегеран)
 нидерландский яз.: Поль Моррен (Антверпен)
 португальский яз.: Бенедикто Силва
 (Рио-де-Жанейро)
 турецкий яз.: Мэфра Тельджи (Стамбул)

Литературные редакторы
 английский яз.: Говард Брабин
 французский яз.: Филипп Онэ
 испанский яз.: Хорхе Энрико Адоум

Подбор иллюстраций: Анна-Мария Майлар

Оформление: Робер Жакмен

4 ОТ РЕДАКЦИИ

Ален Даниелу

5 МУЗЫКА СТОЛЕТИЙ

Морис Фридман

6 СОВРЕМЕННОСТЬ И МУЗЫКА ВОСТОКА

Чан Ван Те

13 НАЦИОНАЛЬНЫЕ ТРАДИЦИИ В МУЗЫКЕ

Дмитрий Шостакович

16 АНГЕЛ, ДЕРЖАЩИЙ МАРАКИ

Латиноамериканские ритмы и музыкальные инструменты влияют на современные мелодии

Алехо Карпентьер

18 ЦВЕТНЫЕ ВКЛАДКИ

23 ЮНЕСКО И МИР МУЗЫКИ

24 МНОГООБРАЗИЕ АФРИКАНСКИХ МЕЛОДИЙ

Акин Эуба

28 ЦИМБАЛЫ И ТРУБЫ С «КРЫШИ МИРА»

Иван Вандор

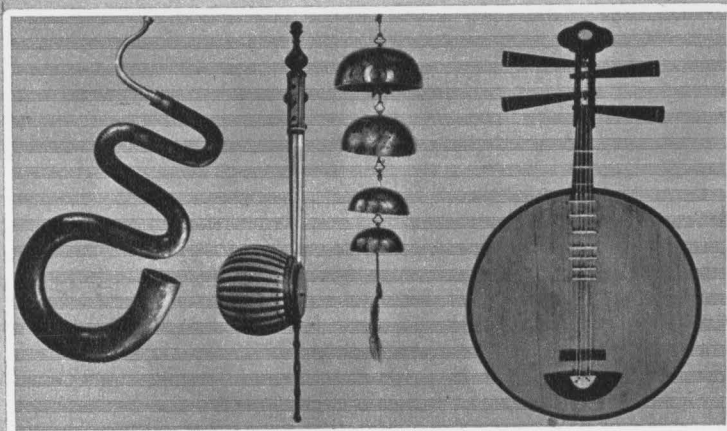
31 «ТРАКТАТ О МУЗЫКЕ»

Абу Наср Ибн Мухаммед аль-Фараби

38 ПИСЬМА РЕДАКТОРУ

2 СОКРОВИЩА МИРОВОГО ИСКУССТВА

Древняя венгерская керамика



МУЗЫКА СТОЛЕТИЙ

Этот номер посвящен роли традиционной музыки в современном мире, что символизируется изображением четырех музыкальных инструментов на 1-й и 4-й обложках журнала. Справа налево: 1) китайская «лунная» гитара; 2) цепочка японских гонгов разного размера и разного звучания; 3) иранский смычковый инструмент, напоминающий ребаб; 4) духовой инструмент низкого тона, известный под названием «змея», на котором восточные музыканты играли вплоть до начала XIX века.

Фото 1, 2, 3 взяты из книги «Музык антик — музык д'орiente» Ромэна Гольдрона, изд-во «Ранконтр», Лозанна, и Гильд дю Диск; 1, 2 © Мюнхенский музей; 3 © Хаусман, Мюнхен; 4 © из книги «Левиль де эколь насьональ» Ромэна Гольдрона, изд-во «Ранконтр», Лозанна, и Гильд дю Диск

Звук как средство общения используется и человеком, и животным. Порой нелегко провести границу между членораздельными звуками, которые мы называем речью, и такими элементами, как высота тона и носительная долгота звука, образующими основу музыки.

Известны тоновые языки, известны также напевные речитативы и музыкальные формы, аналогичные конструкциям разговорного языка. Существует тесная взаимосвязь между жестами и членораздельной речью, а также между телодвижением и музыкой; последнее мы привыкли обозначать словом «танец».

В обществах, где господствует устная традиция, мы встречаем песенный эпос или речитатив как средство передачи исторических повествований, мифов, философских и моралистических учений. Народные певцы, совершенствующиеся в этом искусстве и обладающие прекрасно тренированной памятью, становятся настоящими ходячими библиотеками. Именно им мы обязаны тем, что знакомы с «Илиадой» и «Ведами». Современные сказители хранят в своей памяти множество никем еще не записанных эпических произведений Индии и почти все огромное устное наследие африканской культуры.

Во всем мире речитатив был средством распространения культуры, а синтез жеста, ритмики и танца во всех культурах приводил аудиторию в особое психо-физиологическое состояние, близкое к экстазу; к этому прибегали, чтобы приобщиться к миру возвышенного.

С использованием звука как опьяняющего, очарывающего средства мы сталкиваемся и в древнегреческих плясках Диониса, и в индийской киртане, и в мусульманском танце «дхекр», и в ритуальных и магических плясках, некогда распространенных у всех народов Азии, Африки и доколумбовой Америки.

Из всех музыкальных форм, неотделимых от жизни человеческого общества, во всех цивилизациях развились также формы музыкального искусства, которые в большей или меньшей степени утратили прямые социальные функции и которые мы нередко называем профессиональной музыкой.

Так как природа искусства, его роль и предназначение трактовались по-разному, развитие музыкального искусства привело к возникновению различных его форм.

Оставляя в стороне западную гармоническую музыку, которая родилась сравнительно недавно, среди современных цивилизаций можно обнаружить четыре главных музыкальных «эпицентра». Невозможно установить, откуда берет начало каждый из них, но есть некоторые общие принципы музыкального искусства, объединяющие обширные области земного шара.

Первый эпицентр — это Индия, Иран, Турция, арабские страны и древнее Средиземноморье. В основе музыки этого региона лежит принцип тональности, согласно которому мелодия должна развиваться на основе постоянного фиксированного звука, называемого основным тоном.

Вторым, издавна существующим музыкальным эпицентром является Юго-Восточная Азия, древнее королевство Чампа, Камбоджа, Таиланд и Индонезия. Это совершенно независимая культура, особенно широко применяющая ударные инструменты в полифонических формах на фоне различных иных звучаний.

Третья область — это Дальний Восток, куда входят Китай, Монголия, Япония и Вьетнам. Здесь мы встречаем чрезвычайно сложные музыкальные формы, основанные на системе пентатоники.

Центром четвертой сферы распространения музыкальной культуры является Африка. Здесь господствует ритм. Африканская культура сильно пострадала в колониальный период, но и в наше время еще сохраняются музыкальные формы необычайной утонченности, как отголоски древних высокоразвитых цивилизаций.

Конечно, и вне этих основных направлений в музыкальной культуре существуют некоторые зоны, где сохранились явно самостоятельные виды музыки, например музыка пигмеев в сердце Африки или тибетская музыка в сердце Азии. Вместе с тем многие музыкальные формы доколумбовой Америки имеют, по-видимому, какие-то связи с музыкой Дальнего Востока, а музыка народов Полинезии родственна древней музыкальной семье, включающей различные племена и народности, от коренного населения Индии до австралийцев, хотя эта музыкальная культура сохраняется в наши дни только в форме народного творчества. ■

АЛЕН ДАНИЕЛУ

Вечный призыв, возможно, самого древнего инструмента — барабана. Ребенок отбивает такт на древнем барабане в синтоистском храме во время ежегодного детского праздника в Японии.

АЛЕН ДАНИЕЛУ — известный музыковед-этнограф, в течение десяти лет возглавлял Международный институт сравнительного музыковедения в Венеции. С 1959 года — сотрудник Института Дальнего Востока (Франция), с 1960 — консультант Международного музыкального совета (музыка Африки и Азии). Под его редакцией вышли в свет три серии музыкальных грамзаписей, выпущенных ЮНЕСКО: «Музыкальная антология Востока», «Музыкальный атлас» и «Музыкальные источники». Автор ряда работ по проблемам музыковедения и индийской философии; известен и как переводчик санскритских текстов (его собрание этих текстов — одно из крупнейших в мире).

МУЗЫКА СТОЛЕТИЙ

Морис Фридман
и Бруно Неттл



Фото Сильвестер © Рафо, Париж

МОРИС ФРИДМАН — ученый с мировым именем, профессор социальной антропологии Оксфордского университета (Англия). **БРУНО НЕТТЛ** — профессор этномызыки и антропологии Иллинойского университета (США). Во второй части международного обзора ЮНЕСКО «Основные тенденции развития социальных и гуманитарных наук» публикуется принадлежащая перу М. Фридмана глава о социальной антропологии и истории музыкальной культуры (см. «Курьер ЮНЕСКО», март 1973). Публикуемая статья — отрывок из специального раздела этой главы, посвященного музыке и написанного М. Фридманом и Б. Неттлом.

Изучением музыки неевропейских народов, и в частности музыки народов, не имеющих письменности, в первой половине XX века занимались лишь отдельные факультеты этнографии в ряде университетов США и Европы; музыковеды, по существу, не были с ней знакомы. Они считали, что музыкальное искусство — это исключительно европейская традиция. Экзотический элемент в музыковедении был представлен обычно народной музыкой, которая собиралась и исследовалась совместно с фольклором континентальной Европы. Приблизительно с 1950 года методы изучения музыки

неевропейских народов стали меняться.

В то время как в большей части континентальной Европы фольклорная традиция музыковедения продолжала развиваться прежними путями, в музыкальной этнографии наметились некоторые новые тенденции.

Во-первых, возникла тенденция освободиться в изучении неевропейской музыки от норм и схем, установленных в западном музыковедении, и применять в изучении неевропейской музыкальной культуры свои

СОВРЕМЕННОСТЬ И МУЗЫКА ВОСТОКА

Чан Ван Те

Развивающиеся страны занимают большую часть Азии, Африку, Океанию и Латинскую Америку. В этих странах, где основную массу населения составляют трудящиеся, так же как, видимо, и для некоторых слоев общества в странах Запада, музыка — это не просто развлечение, источник духовного удовлетворения или вид «искусства для искусства»; музыка неразрывно связана с повседневной жизнью и работой.

Профессиональные музыканты и любители музыки рассматривают ее главным образом как форму искусства. Ей дают теоретическое обоснование, сопоставляя ее с определенными философскими идеями или мировоззрением. Но как для избранных, так и для неискушенных, она — неотъемлемая часть религиозных обрядов и социальной жизни общества.

Музыка убаюкивает младенцев, оживляет игры детей. Она помогает земледельцу забыть, сколь тяжок его труд; она зажигает огонь любви в сердцах и проливает бальзам на души страждущих. Музыка сопровождает все полевые работы: пахоту, боронование, сев, посадку, сбор урожая, молотьбу, вальцовку и размол риса.

Музыка является неизменным участником всех главных событий жизни — рождение ребенка, свадьба,

погребение, — всех празднеств и обрядов — праздники сева или сбора урожая, ритуальные обряды с целью умиловить судьбу, задобрить злых духов или возблагодарить благосклонных богов и духов-покровителей.

Обычно это вокальная музыка; иногда пение сопровождается игрой на простых, но весьма своеобразных народных инструментах, выводящих мелодию или отбивающих ритм. Эта музыка не имеет автора, она передается от человека к человеку, и каждый исполнитель вправе вложить в нее что-то свое. Исполняют ее в большинстве случаев любители или полупрофессиональные музыканты.

Ввиду своего главным образом практического назначения эта музыка значительно отличается от той, которую исполняют профессиональные музыканты и которой наслаждаются ее ценители. В той используются гораздо более совершенные инструменты, более сложная вокальная и инструментальная техника, гармоническое разнообразие ладов, и репертуар ее гораздо богаче.

Музыка как форма искусства может уходить корнями в народную музыку, но отличается от нее художественным уровнем и назначением. Она гораздо более изысканна и утончена, ей гораздо труднее обучиться, и тот, кто тратит на обучение годы, должен быть либо достаточно талантлив, чтобы сделать музыку источником заработка, либо достаточно богат, чтобы смотреть на занятия музыкой как на приятное препровождение времени.

В прежние времена профессиональным музыкантам, часто отнюдь не высокого происхождения, приходилось наниматься на работу — часто в качестве слуг к аристократам или правителям, которые слыли любителями музыки. Например, при дворе Хуэ (Вьетнам) на музыкантов обычно смотрели как на слуг и поручали им работу, не имеющую к музыке никакого отношения.

В Китае, Корее и Японии с музыкантами обращались несколько лучше, но все же относились к ним без должного уважения. В древнем Иране и в Индии в царствование императора Акбара музыканты и певцы пользовались расположением монархов, однако в конце XIX века в Иране на приемах у богатых людей обычно присутствовали лишь два или три музыканта, которых, как пишет Клод Уар в «Энциклопедии музыки» Лавиньяка, усаживали в каком-нибудь углу подальше от пиршества.

В Мавритании «гриоты» — профессиональные музыканты — образуют особую касту. Мишель Гиньяр в своей книге «Музыка, почет и удовольствие в Сахаре» так объясняет их лакейское положение: «Если не отнести гриота к самой нижней ступени общественной лестницы, то пришлось бы допустить, что развлечения и удовольствия имеют не меньшее значение, чем храбрость и политическое могущество, воплощаемые в полководцах, или религия и знания, воплощаемые в марабутах».

Даже в тех странах, где музыка пользуется большим почетом, профессиональные музыканты занимают далеко не то положение, какого они заслуживают. Например, в современном Иране музыканты, играющие на традиционных народных инструментах, предпочитают называть себя либо служащими министерства изящных искусств, либо преподавателями консерватории или университета.

В XIX веке после неудачных попыток завоевать страны Азии и Африки «мирным» путем — путем обращения народов этих стран в христианство, западные державы пытались захватить их силой оружия. В результате некоторые страны полностью утратили свою самостоятельность, а другие оказались в экономической зависимости от иностранного капитала.

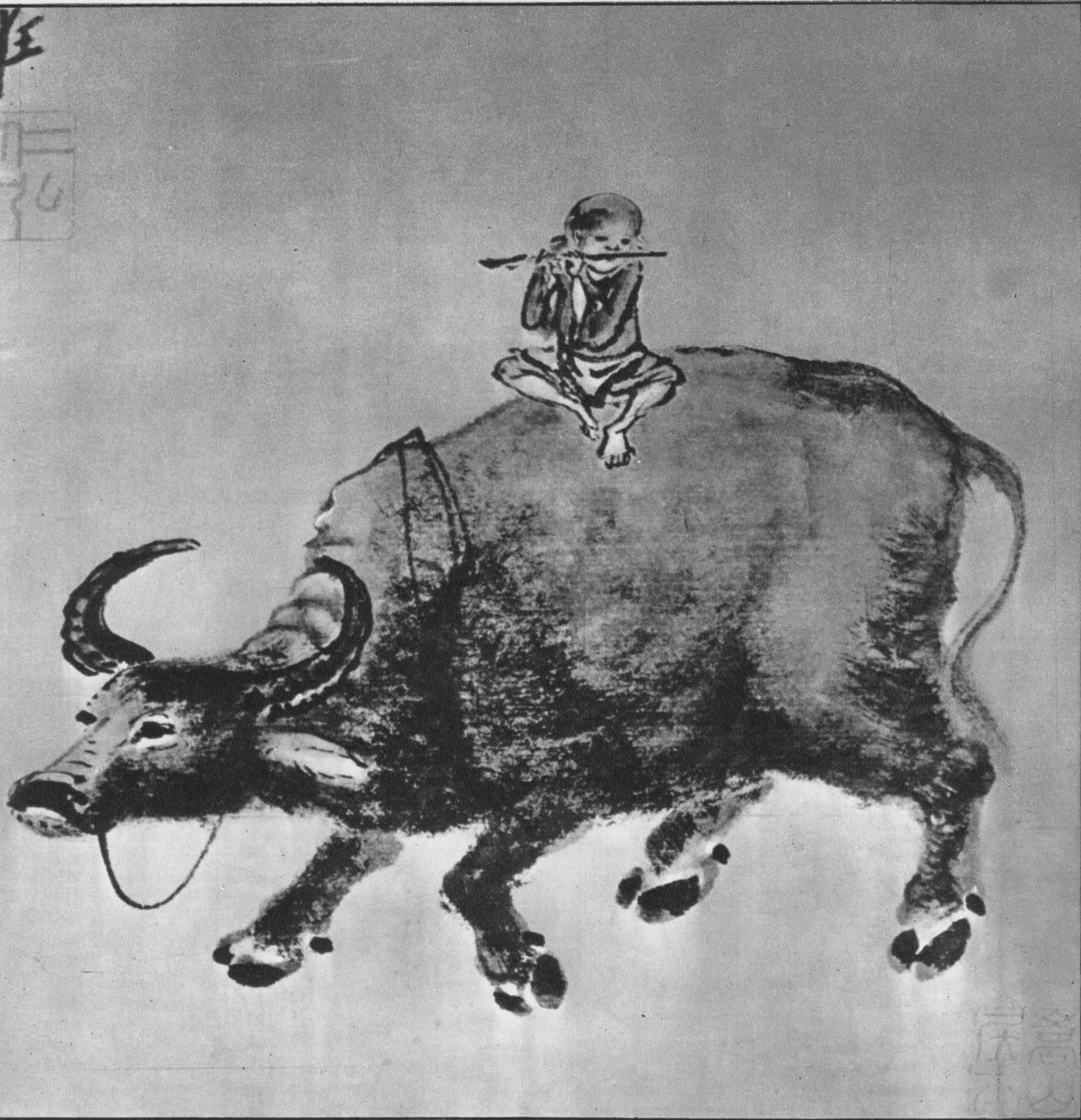
6 ЧАН ВАН ТЕ — музыкант и музыковед, специалист по музыке народов Азии. Родился в семье вьетнамских музыкантов, давшей несколько поколений исполнителей. Много лет изучает музыкальные инструменты Азии. В настоящее время возглавляет Центр по изучению восточной музыки в Институте музыковедения при Сорбонне (Париж), руководит исследовательской группой во Французском национальном центре научных исследований, член Международного музыкального совета. За исполнительскую и лекторскую деятельность удостоен ряда премий.

ПРОДОЛЖЕНИЕ НА СТ. 8

Современная технология — угроза музыкальным традициям

Восседая на широкой спине буйвола, пастушок играет на флейте. Эта картина времен Сунской династии (960—1260 гг.) хранится в Шанхайском музее.

Фото Паоло Коха © Рафо, Париж



Подавляющую массу населения этих стран, оказавшихся на положении колоний, составляли безземельные фермеры-арендаторы, сельскохозяйственные рабочие, находившиеся в полной зависимости от землевладельцев и кредиторов; эти люди были глубоко привязаны к традициям своих предков. Ремесленники, торговцы и мелкие служащие образовали «средний класс», из которого постепенно формировалась богатая буржуазия, частично перенимавшая культуру Запада. Введение капиталистического способа производства способствовало появлению пролетариата, трудившегося в шахтах, на фабриках, на заводах и на плантациях.

Все эти политические и социальные перемены повлекли за собой глубокие изменения в музыкальной жизни развивающихся стран. Некоторые виды музыки исполнялись все реже, другие совсем прекратили свое существование.

С развитием науки и техники люди перестали надрываться на тяжелых работах, но вместе с тем исчезли или почти исчезли многие песни, помогавшие людям в труде, были забыты старинные песни, под которые они обрабатывали землю или полировали рис, поскольку труд человека заменили теперь механические плуги, машины для полировки риса и современная система орошения. По мере того как пароходы вытесняли сампаны, каноэ и парусные лодки, уходят в прошлое и песни лодочников.

Развитие науки и, в частности, медицины положило конец суевериям и предрассудкам во многих странах; люди теперь, заболев, предпочитают обратиться к врачу, а не к шаману. Но вместе с суевериями умирают песенные заклипания, с помощью которых «лечили» больных, изгоняли дьявола и общались с духами.

Транзисторы проникли даже в самые отдаленные уголки земного шара, так что крестьяне и пастухи слушают теперь музыку у себя дома и отнюдь не спешат на рыночную площадь, чтобы послушать там бродячих певцов, точно так же как городского жителя сейчас не так-то просто заманить в концерт или театр, коль скоро у него дома есть телевизор. Слушая по радио «новую музыку», жители села стараются подражать городской манере пения, в особенности популярным певцам и музыкантам.

8 хуже всего то, что сельская молодежь, увлеченная этой «новой» музыкой — сплошным подражанием западным образцам, перестает слагать

новые песни в духе народных традиций. Постоянно соприкасаясь с городскими жителями и слушая народную музыку в различной «аранжировке» и «обработке», она усваивает новый репертуар, сочиняемый молодыми музыкантами, которые нередко совершенно незнакомы с традициями своего народа и, нахватавшись начатков западной манеры композиции, создают собственный «стиль» на основе популярных песенок. Творческий и исполнительский уровень в области народной музыки повсюду неуклонно снижается.

Некоторые музыкальные жанры и на самом деле уже исчезли. Китайская, корейская и вьетнамская музыка, сопровождавшая придворные церемонии, звучит все реже и реже, поскольку ушли в прошлое императорские дворы. Она исполняется только в особых случаях, например в дни национальных праздников, при приеме послов, для развлечения туристов и т. п.

Церемониальную музыку конфуцианских храмов больше не исполняют ни в Китае, ни во Вьетнаме; редко ее можно услышать там, где специальные общества охраны музыкальных традиций пытаются спасти ее от забвения.

В больших городах Ирана уже не разыгрывается «тазие» — представление на исторические и религиозные темы (аналогичное средневековым мистериям) о страстях имама, законных наследника Магомета. В Ширазе его исполняли лишь во время международных фестивалей: в 1967 и 1970 годах. Этот обычай еще сохранился кое-где в сельской местности, однако представлениям уже недостает непосредственности, которая отличала их в былые времена.

В современной Мавритании резко изменилось положение гриотов. Мишель Гиньяр пишет, что их уже нельзя назвать менестрелями и приближенными знати. Теперь каждый может пойти и послушать гриотов или услышать их выступление по радио. Аудитория гриотов стала гораздо шире, причем вкусы и потребности ее изменились по сравнению с запросами, которые были у ограниченной группы прежних гриотов.

Другой специалист, Хуго Земп, пишет, что теперь, когда в результате политических и экономических изменений, происшедших в Судане, традиционный образ жизни вождей племени сенуфо изменился, ансамбли флейт остались не у дел.

В Марокко, на Ближнем Востоке, в Индии и в Камбодже, как подчеркивают исследователи, современный образ жизни и вторжение современной техники лишают народное



искусство новых сюжетов и ищущают источники, вдохновлявшие музыкальное творчество.

«Новая» музыка проникает всюду. Иногда это происходит в результате так называемой «аккультурации» старинной народной музыки — процесса, не менее пагубного для народных традиций, чем исчезновение старинных музыкальных жанров. «Аккультурация» — новый термин, означающий принятие каким-либо народом иной культуры, однако само явление далеко не ново.

Японцы начиная с IX века перенимали китайскую музыку эпохи Тан, корейскую музыку и музыку чамов и создавали на их основе свои жанры — тогаку, комагаку и риньюгаку — для придворных музыкально-танцевальных представлений гагаку. Вьетнам воспринял традиции не только китайской, но также и индийской музыки, правда не непосред-

СТРАНСТВУЮЩИЕ МЕНЕСТРЕЛИ И ПЛЯШУЩИЕ МУЗЫКАНТЫ. Два молодых непальских менестреля поют под аккомпанемент миниатюрной виолы. Они странствуют в долине Катманду, исполняя популярные народные песенки в населенных пунктах, встречающихся на их пути. Слева: скульптура танцора с трубой в руке, украшавшая колонну храма в городке Джайсалмер в пустыне Тар (Индия).



Фото © Клода Соважо, Париж

венно, а через древнюю цивилизацию государства Чампа, находившегося под влиянием Индии. А музыка северных областей Индии испытала влияние музыки мусульманских народов.

Наиболее глубокие сдвиги, происшедшие в музыке развивающихся стран за последние несколько веков, были вызваны главным образом столкновениями традиционной народной музыки этих стран с музыкой Запада.

Причины акультурации многообразны. У самых своих истоков она может быть обусловлена похвальным желанием научиться чему-то новому, стремлением к прогрессу, побуждающим музыкантов пойти дальше учителей или предшественников, с тем чтобы придать своей музыке известную индивидуальность. Пока им приходилось полагаться на собственные силы и возможности, изменения

происходили медленно; но, как только возникли музыкальные контакты с культурой соседних стран, изменения наступали быстрее и становились все значительнее. Акультурация — это результат контакта между разными народами и разными культурами, стимулируемого притягательным свойством нового.

Контакт между странами с близкой культурой бывает весьма плодотворен. Достаточно вспомнить влияние китайской музыки, особенно в эпоху Тан (VIII—IX вв.), на японскую; музыки эпохи Тан и Сун (X—XI вв.) на корейскую и музыки эпохи Мин (XIV—XV вв.) — на вьетнамскую музыку эпохи Лё (XV—XVI вв.). Таиландская музыка вобрала в себя многие традиции музыки кхмеров, но в оркестрах Таиланда мы видим те же инструменты, которые изображены на барельефах Ангора. Турецкие, арабские и персидские музыканты

следовали одним и тем же музыкальным канонам.

Главным результатом встречи с Западом было рождение гибридных форм музыки. Африка и Восток покорились влиянию Запада, причем некоторые объясняли этот процесс превосходством западной музыки. Народы колониальных стран старались подражать тем, кто опередил их в индустриальном развитии, полагая, что техническому превосходству соответствует также и превосходство культурное; таким образом, стремление к прогрессу и модернизации на деле вело к вестернизации.

Наконец, развитие средств массовой информации — радио, телевидение, грамзапись — еще более ускоряет процесс акультурации. Транзисторы и проигрыватели проникают в самые отдаленные деревушки. Непрерывно звучащая со всех сторон



Фото © Клода Соважо

МУЗЫКА БАМБУКА И ВОДЫ

Гонги, ксилофоны и чаши с водой — это инструменты, которые способны издавать вибрирующие звуки. Вверху, справа: кхонвонг — традиционный тайский инструмент, состоящий из 17 вибрирующих гонгов, скрепленных круглой бамбуковой рамой. Вверху, слева: чаши, наполненные водой до различных уровней, образуют необычный инструмент, с помощью которого индийский музыкант извлекает мелодичные звуки. Широко распространенный в прошлом в Индии и Вьетнаме, сейчас этот инструмент встречается редко. Справа: индонезийский ансамбль, исполняющий традиционную музыку на англунге.



Фото ЮНЕСКО — Пьер А. Питтет

МУЗЫКА ВОСТОКА (Продолжение)

Музыка, которую легко сочинять, легко исполнять и легко запомнить, увлекает нынешнюю молодежь, и она уже не желает тратить годы на обучение традиционной музыке своего народа.

Молодым людям достаточно научиться перебирать струны испанской гитары, и через каких-нибудь шесть месяцев они уже могут аккомпанировать себе, распевая песенки, которые сочиняют на западный манер их соотечественники. Те, кому посчастливится, могут стать звездами радио, телевидения или звукозаписи и быстро разбогатеть.

Развитие транспортных средств облегчило музыкантам возможность путешествий. Виртуозы из стран Востока, гастролировавшие на Западе, возвращаясь домой, принимались писать концерты для народных инструментов и симфонического оркестра. Так возникла гибридная музыка.

Этимологически слово «гибрид» не несет уничижительного оттенка. Это биологический термин, означающий скрещивание между различными видами или даже разновидностями одного и того же вида. В обиходе же «гибридом» называют то, что полу-

чается в результате искусственного соединения двух разнородных элементов. Применительно к языку, к искусству, и в частности к музыке, это слово уже приобретает уничижительный оттенок.

На семинаре, посвященном музыке стран Азии, состоявшемся в Ширазе в 1968 году, а затем и на конгрессе Международного музыкального совета в Нью-Йорке я говорил о том, что существуют два различных вида гибридизации.

В одном случае гибридизация приводит к обеднению, а иногда и полному уничтожению национально-

го характера одной из двух объединяемых в ней музыкальных традиций, как это происходит почти всякий раз, когда музыка какой-нибудь восточной или африканской страны приходит в контакт с западной музыкой.

Восточные или африканские музыканты сопровождают национальным песням, сложенным в определенном своеобразном ладу, на рояле, который имеет двенадцатиступенный равномерно темперированный стресс; они исполняют народную музыку своей страны на кларнетах, саксофонах и даже на электрогитарах, используя аккорды или арпеджио для того, чтобы оттенить мелодию. В таких случаях гибридизация пагубна, ибо она пытается приспособить музыкальные инструменты и манеру одной традиции для исполнения музыки совершенно другого рода, с которой они несовместимы.

Однако известны и другие случаи, когда гибридизация оказалась благотворной и заимствование чужеродных элементов привело к новому расцвету исконной музыкальной традиции. Именно это произошло, когда музыка северных областей Индии соприкоснулась с традициями мусульманской музыки, когда японская придворная музыка обогатилась под влиянием китайской музыки эпохи

Тан, корейской музыки и музыки народа чам, а также когда вьетнамская музыка вобрала в себя одновременно традиции как китайской, так и индийской музыки. В этих случаях результаты благотворны потому, что заимствованные элементы совместимы с исконной традицией.

Акультурация достигла масштабов эпидемии и привела к форменному разрушению музыкальных традиций развивающихся стран, потому что вместо того, чтобы заимствовать у Запада новые и конструктивные элементы, которые бы влили свежие силы в их собственные музыкальные традиции, музыканты стран Азии и Африки перенимают у музыкантов Запада черты, несовместимые с основными принципами их народной музыки.

Акультурация — явление универсальное. Мы должны попытаться превратить заключенные в ней потенциально разрушительные силы в силы созидательные. По существу, это проблема совместимости и несовместимости.

Для того чтобы избежать «отторжения», необходимо глубокое знание собственной национальной культуры и той культуры, из которой заимствуются новые элементы. К сожалению, ведущие представители традиционной музыки, высокомерно изо-

лировавшиеся в своих башнях из «слоновой кости» и ослепленные комплексами собственного превосходства, отказываются от каких бы то ни было изменений, к тому же им чаще всего не знакомы никакие иные традиции, кроме своих собственных, которые они считают единственно ценными.

С другой стороны, молодежь признает только западную музыку, а к музыке родной страны относится просто как к «фольклору». Таким образом, ни истинные народные музыканты, ни молодежь не способны определить, какие элементы западной музыки совместимы с музыкой их страны, а какие чужды, и потому не могут противостоять акультурации, пагубной для традиционного искусства этой страны.

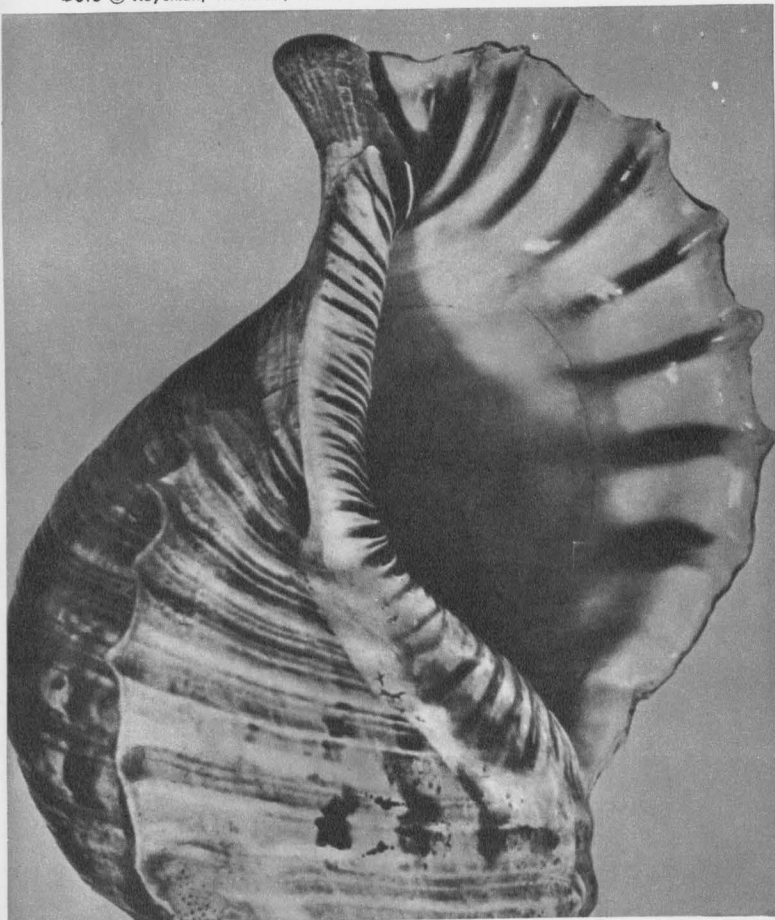
Во многих странах новая музыка отвечает новой потребности — потребности петь всем вместе на массовых сборищах. Такая музыка вносит вклад в пробуждение национального самосознания и в подготовку народов этих стран к национально-освободительной борьбе, выполняя тем самым свою историческую миссию. Но случается, что такая музыка не всегда отвечает требованиям высокой художественности.

ПРОДОЛЖЕНИЕ НА СТР. 36

ОТ ВИТОЙ МОРСКОЙ РАКОВИНЫ ДО СОВРЕМЕННОЙ ТРУБЫ. Витая раковина, некогда повсеместно использовавшаяся как музыкальный инструмент в Азии, исчезает, и к ней прибегают теперь лишь во время исполнения обрядовой или религиозной музыки. Справа: неперенный инструмент современного джаза — труба.

Фото © Хаусман, Мюнхен, ФРГ

Фото © из книги «Дю романтизм а лекспрессион», изд-во «Ранконтр», Лозанна, 1966



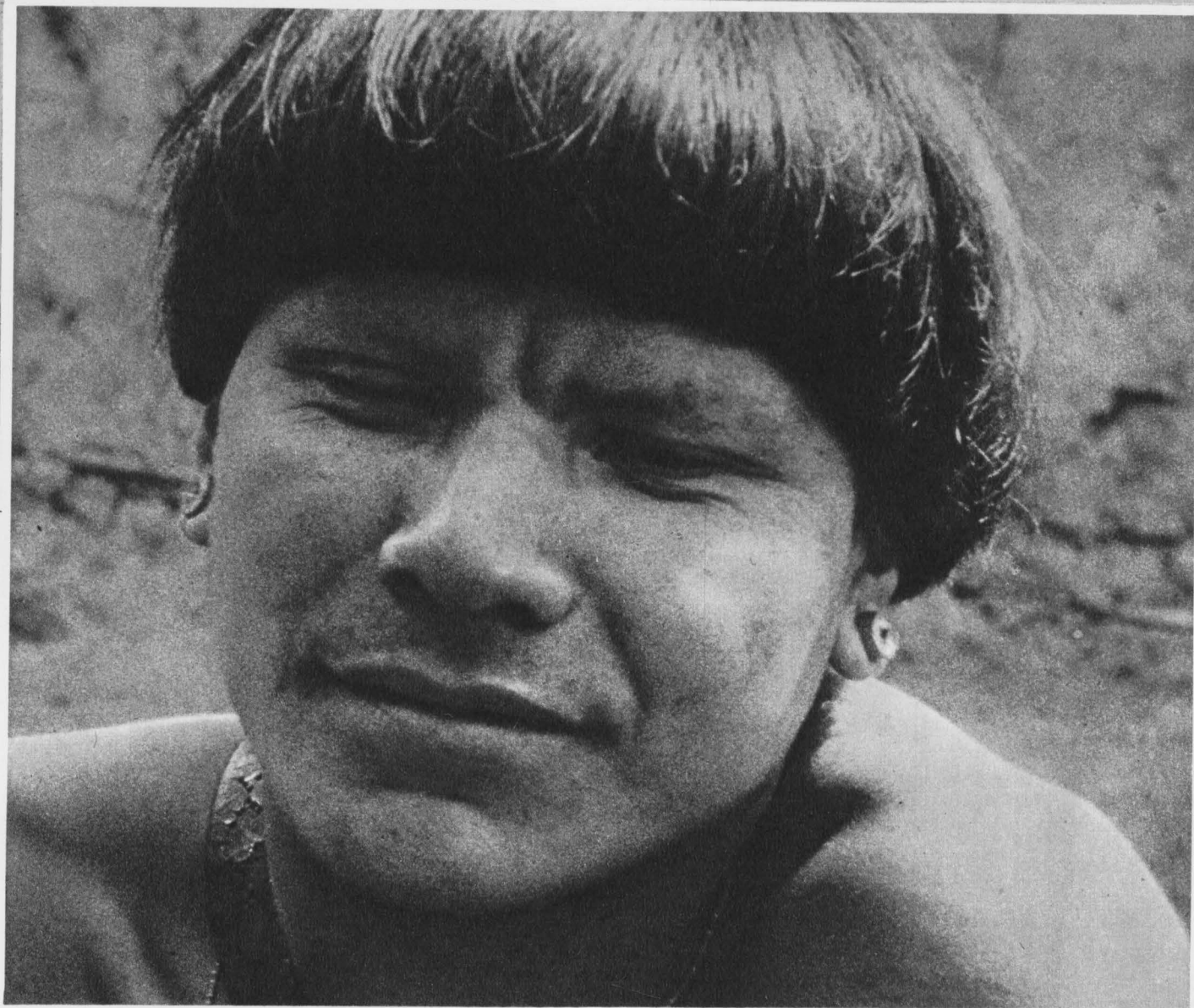


Фото © Алана Геербранта

ЧАРЫ МУЗЫКИ

Индейцы племени макирита-ре слушают записанную на пластинку 26-ю симфонию Моцарта. Племя живет в полной изоляции в пограничных районах между Венесуэлой и Бразилией. Фото—кадры из фильма французского исследователя Алана Геербранта, снятого в 1950 г. во время экспедиции к верхним областям бассейна реки Амазонки. Как выяснилось, индейцы предпочитают классическую музыку Бетховена и Равеля музыке танцевальных ритмов типа буги-вуги или рок-н-ролла. Музыка же Моцарта, по словам Геербранта, приводила их в состояние экстаза.



НАЦИОНАЛЬНЫЕ ТРАДИЦИИ В МУЗЫКЕ

Дмитрий Шостакович

Взаимосвязь и взаимовлияние музыкальных культур Запада и Востока, народов, воспитанных на традициях европейского музыкального мышления, и народов остального мира дают ключ к пониманию развития национальных музыкальных традиций. Кстати сказать, я согласен с теми, кто справедливо указывает на неправомерность термина «развивающиеся страны» по отношению к древним и великим культурам государств Азии, Африки и Латинской Америки. Если эти страны сильно отстали от европейских и США в отношении индустрии, то в области искусства говорить о них в покровительственном тоне как о «развивающихся» по меньшей мере неуместно.

Я никак не чувствую себя достаточно подготовленным для того, чтобы вступать в спор с виднейшими специалистами — знатоками музыкального искусства Азии и Африки. Я не ученый, не исследователь и, честно признаюсь, не имел достаточно времени для того, чтобы основательно изучить вопрос о том, какими путями должно идти развитие музыки неевропейских стран. В какой мере выразительные средства, накопленные на протяжении веков одним народом, можно использовать или подчинять художественным нормам другой национальной культуры? Для меня далеко не ясен вопрос о так называемой «несовместимости» модальных и гармоничных систем мышления, о «вреде или пользе», которую приносят культурному наследию стран Востока приемы полифонического или гармонического развития, присущие музыке европейской.

Но в чем я твердо убежден, это в справедливости тезиса о принци-

пальном равенстве перед лицом культуры человечества всего многообразия национальных музыкальных традиций, всего накопленного богатства мелодий, ритмов, тембров, тончайших поэтических откровений, созданных народными певцами, инструменталистами, профессиональными творцами музыки. Дело, по-моему, не в «совместимости» или «несовместимости» различных музыкальных систем, но в том, как и какими методами решается проблема взаимодействия и взаимовлияния культур разных в этническом и географическом отношении народов. Здесь все решает художественный такт и талант музыкального деятеля — композитора, исполнителя, педагога, теоретика, — его ответственность перед искусством и творческая честность.

Конечно, перед ним может встретиться немало подводных камней. Всегда остается большая опасность нивелирования, подгонки музыкальных культур разных народов под «среднеевропейский ранжир». И можно понять тревогу людей, близких к руководству этими процессами, связанных с воспитанием профессиональных национальных кадров музыкантов, знакомых со всеми формами пропаганды музыки. Нельзя допускать бездумного или, еще хуже, коммерческого подхода, пренебрежения к великой гуманистической традиции любого народа нашей планеты. Эта практика может привести к разрушению вековых художественных ценностей, к забвению своего национального достояния. Но также нельзя пытаться изолиро-

ДМИТРИЙ ШОСТАКОВИЧ (слева на фото) тушит пожар после очередного налета вражеской авиации на Ленинград во время Великой Отечественной войны. Шостакович писал свою 7-ю симфонию в 1941 г. во время блокады Ленинграда.

Фото © АПН, Москва



ДМИТРИЙ ДМИТРИЕВИЧ ШОСТАКОВИЧ — всемирно известный советский композитор. Особенно значительны его достижения в области симфонической, кантатно-ораториальной и камерной музыки. Создал ряд опер и балетов, а также музыку ко многим кинофильмам. В основу публикуемой статьи положено выступление Д. Шостаковича на VII конгрессе Международного музыкального совета, состоявшемся в Москве в 1971 г.



Фото © Роже Вюле, Париж

Столетие двух великих певцов — Карузо и Шаляпина

В этом году весь мир отмечает столетие со дня рождения Федора Шаляпина и Энрико Карузо. Шаляпин, уроженец Казани, рано получил всемирное признание потому, что он обладал не только изумительным голосом, но и высоким актерским мастерством, позволившим ему создать незабываемые образы Дон-Кихота (слева) и Бориса Годунова на главных сценах мира. Карузо — уроженец Неаполя. Исключительная чистота и сила его голоса принесли ему мировую славу. Он считается одним из лучших теноров всех времен. Популярность его до сих пор столь велика, что уличный лондонский музыкант (справа) может привлечь слушателей, попросту рекламируя «песни Карузо».

НАЦИОНАЛЬНЫЕ ТРАДИЦИИ В МУЗЫКЕ (Продолжение)

вать искусство того или иного народа от естественного межнационального обмена творческими достижениями, от заимствований друг у друга элементов различных систем музыкального мышления, музыкальной речи.

Мне представляется, что одной из естественных и закономерных форм развития национальной традиции является не только ее непосредственная связь с окружающей действительностью, с новыми социальными условиями и ростом народного самосознания, но и ее способности вбирать в себя, обогащаться за счет всего подлинно прогрессивного в идейном и технологическом смысле, что создают другие традиции, порой даже очень далекие.

Конечно, процесс этот должен носить характер взаимного обмена и ни в коем случае не превращаться в навязывание извне. Для того чтобы не быть голословным, я позволю себе напомнить некоторые широкоизвестные факты из истории музыкального искусства России. Разве обращение Бородина, Балакирева, Мусоргского, Римского-Корсакова к отдельным образцам или элементам фольклора народов Востока не обогатило их творчество? Насколько бедней бы стала русская музыка без «Половец-

ких плясок» Бородина, «Исламеи» Балакирева, «Плясок персидок» Мусоргского, «Шехерезады» Римского-Корсакова и многих других страниц русской музыки о Востоке. А самоотверженная работа ряда московских и ленинградских композиторов в республиках Средней Азии, где на протяжении небывало короткого исторического срока возникли свои национальные композиторские школы, использующие опыт русской и западноевропейской музыки для строительства своей национальной социалистической культуры.

Опыт нашей страны — я имею в виду период после победы Великой Октябрьской революции — говорит о верной направленности усилий нескольких поколений советских музыкантов в деле строительства музыкальной культуры всех народов Союза Советских Социалистических Республик. Нужно суметь представить себе необъятные пространства нашей страны, бесконечное разнообразие географических и этнических условий, которые формируют быт и характер народов, говорящих и поющих на ста пяти языках, чтобы осознать величие задачи, поставленной самой историей.

В сложном процессе становле-

ния профессиональной музыкальной культуры народов нашей страны огромную роль играет опыт русской классической музыки, замечательные традиции композиторской школы России. Эти традиции коренятся в глубинных слоях народной жизни и культуры России. Они получили дальнейшее развитие в новых условиях социалистической жизни нашего многонационального государства, в гуманистических устремлениях советских художников, в диалектическом единстве национального и интернационального начала.

Я меньше всего хотел бы, чтобы путь развития нашей музыкальной культуры — в творчестве, исполнительстве, педагогике, музыковедении — мог представляться кому-либо из наших зарубежных коллег и друзей гладким, лишенным противоречий, трудностей. Были на этом пути у нас и трудности, и ошибки, и досадные неудачи. Но все же, я в этом убежден, направление наших поисков было и остается верным, плодотворным. Об этом могут свидетельствовать поистине исторические завоевания в строительстве передовой культуры и искусства в республиках Советского Востока, измеряющиеся количественными и, главное, качест-

венными данными неоспоримого порядка.

Интенсивное движение советской музыкальной культуры **вширь**, охватывающее миллионы людей во всех уголках страны, развивалось и развивается **вглубь**, обогащая современность смелыми, истинно новаторскими находками и открытиями. Достаточно назвать здесь имя великого композитора Сергея Прокофьева, давшего могучий толчок творческим исканиям многих композиторов и исполнителей во всем мире. Велика роль Прокофьева и в глубоко оригинальном творческом раскрытии богатств русской и не только русской народной музыки. Назову хотя бы его замечательный Второй струнный квартет на кабардино-балкарские темы.

Настойчиво и успешно решают сложные творческие задачи композиторы Георгий Свиридов, Сергей Слонимский, Родион Щедрин, Вельо Тормис, Борис Тищенко, Моисей Вайнберг, Сулхан Цинцадзе.

Хорошо известный во всем мире композитор Арам Хачатурян, глубоко проникший в стихию музыки народов Закавказья, сумел на ее основе создать произведения симфонического плана, оказавшие сильное влияние на развитие прежде всего его родной, армянской музыки, но не только армянской. В том же плане следует оценить творческую роль талантливого композитора Кара Караева, стоящего во главе интересной и много-

обещающей композиторской школы Советского Азербайджана.

Мне кажется, сторонники «охранительных» тенденций по отношению к музыкальным культурам неевропейских народов как-то упускают из виду те реальности, те общепризнанные художественные ценности, которые были созданы и будут созданы в результате смелого творческого вмешательства композитора в стихию, для него поначалу чуждую.

Не допуская грубого подавления одной культуры другой, отвергая бытующие на Западе суждения о культурном геноциде, насаждения чужой музыкальной культуры, мы тем не менее не можем следовать призывам к глухой изоляции одной музыкальной системы от другой ради сохранения этих культур в первозданной чистоте. Пусть народы Азии и Африки, создавшие высокую профессиональную культуру и богатый самобытный фольклор, развивают свое искусство, совершенствуют свою музыкальную речь. Но пусть при этом они не затыкают свои уши перед великими завоеваниями музыки других народов.

Я вспоминаю о незабываемом впечатлении, которое на меня произвела одна документальная кинокартина, запечатлевшая на экране жизнь некоего, судя по снимкам совсем дикого, индейского племени, проживающего в труднодоступных местах где-то в верховьях Амазонки. Там есть поистине волнующая сцена — вождь этого племени и несколько че-

ловек из его окружения слушают «Скрипичный концерт» Бетховена, звучащий на ленте магнитофона. На лицах этих людей, только что показанных в труде, на охоте, в самом примитивном бытовом окружении, можно прочесть необыкновенное переживание, граничащее с потрясением. Бетховен обращается к человеку из другого мира, и тот слышит и понимает его речь...

Отсюда, мне кажется, можно сделать один вывод — музыка не допускает национальных ограничений, она не нуждается в охранительных мероприятиях, направленных на изоляцию одной культуры от другой. Наоборот, нужно, чтобы нации, обладающие более развитыми средствами распространения музыкальной культуры, высококвалифицированными специалистами-педагогами, приходили на помощь тем народам, которые на протяжении столетий жили под пятой колонизаторов, не имея возможности свободно и достойно развивать свою национальную культуру. Конечно, эта помощь не должна превращаться в культурную «агрессию». И тут нам, музыкантам, искренне озабоченным судьбами музыки во всем мире, надо попытаться найти общий язык, выработать идеологическую и эстетическую платформу для утверждения и сохранения великих культурных ценностей, тех, которые уже создали народы мира, и тех, которые будут, обязательно будут созданы. ■



Фото Марка Рыбу © Меглум, Париж



АНГЕЛ, ДЕРЖАЩИЙ МАРАКИ

Латиноамериканские ритмы
и музыкальные инструменты
вливают на современные
мелодии



Индейцы в Копакабане (Боливия), облаченные в пышные одежды, исполняют танец «Моренада» во время религиозного праздника чандлемас. Этот же танец танцуют и на карнавалах, и на религиозных празднествах. Он был введен испанцами еще в доколумбовы времена. На танцорах — расписные, украшенные перьями головные уборы, их одеяния похожи на кринолины, вес которых достигает 20 килограммов. Движения танцоров, держащих в руках колокольчики, грациозны, несмотря на значительный вес и размеры костюмов.

Фото ЮНЕСКО — Цеванко

Алехо Карпентьер

АЛЕХО КАРПЕНТЬЕР (Куба) — не только выдающийся писатель, книги которого переведены на 22 языка, но и большой знаток музыкального искусства, перу которого принадлежит известная работа «Музыка Кубы». Кроме этой работы, изданной в 1962 году, на русском языке опубликованы следующие книги А. Карпентьера — «Царство земное» (1963), «Потерянные следы» (1964), «Век просвещения» (1968). А. Карпентьер читал лекции по музыке в Гаванском университете (Куба) и в Каракасе (Венесуэла). Несколько лет назад был профессором истории музыки Кубинской национальной консерватории, в настоящее время — советник по делам культуры посольства Кубы во Франции.

В один из дней 1608 года ужасная весть разнеслась среди жителей кубинского городка Баямо: их горячо любимый епископ Хуан де лас Кабесас Альтамирано похищен французским пиратом, грозой антильских берегов Жильбером Жироном, который требует за него выкуп.

Возмущенные жители города отвергли наглые требования денег и драгоценностей и, спешно вооружившись, выступают в поход, чтобы освободить плененного епископа. В их рядах оказывается черный раб по имени Сальвадор Голомон. Завязывается битва, и Голомон, вызвав пирата на поединок, точным ударом мачете отрубает ему голову. Пираты бегут, а радостные победители возвращаются в город, где их ожидает всеобщее ликование. В церкви Баямо хор исполняет гимн во славу освобожденного епископа, сочиненный по случаю

знаменательного события местным капелланом, признанным знатоком искусства контрапункта.

Жители города достают свои гитары, лютни, свирели и скрипки, и начинается веселый праздник, на котором звучат не только европейские инструменты, но и африканские барабаны, мараки, трещотки и даже некоторые индейские инструменты: например, типинагуа... Один из местных жителей, Сильвестре де Бальбоа (1564—1643?), вдохновленный увиденным зрелищем, создает замечательную эпическую поэму «Зерцало терпения», которая является одним из первых значительных произведений латиноамериканской литературы (впервые героем поэмы выступает негр, вызывающий, по воле автора, восхищение всех греческих богов и богинь...), кроме того, в ней дано первое описание концерта

духовной и светской музыки, в котором присутствуют все те элементы, из которых разовьется будущая музыка континента. Смешавшись, соединившись друг с другом, эти элементы музыкальной культуры лягут в основу как классической, так и народной музыки Латинской Америки, которая благодаря своему особому динамизму в начале XX века вольется в мировую музыкальную культуру и станет предметом изучения многочисленных исследователей и специалистов.

Когда Эрнан Кортес увидел берега Мексики, он, как свидетельствует его сподвижник, будущий историк Берналь Диас дель Кастильо, моля небеса об «удаче в ратных подвигах», произнес слова одного из романсов из цикла о Карле Великом. А в 1946 году автор этих строк, к своему изумлению, услышал тот же самый романс в устах народного венесуэльского поэта из района Барловенто — неграмотного певца, до которого романс дошел в устной традиции.

В дни моего детства кубинские дети еще распевали, водя хоровод, романс о несчастной Дельгадине, которую обижают «сердитый пес мавра и злая мать». Слова романса свидетельствуют о том, что он восходит к эпохе, предшествовавшей Реконкисте и падению Гранадского эмирата. Историей распространения этого романса по всей Латинской Америке подробно занимался знаменитый Рамон Менендес Пидаль.

Нам известны имена музыкантов — гитаристов и певцов, — которые сопровождали Эрнана Кортеса в его легендарной авантуре. Мы знаем о некоем Хуане де Сан-Педро, трубаче, придворном музыканте Карла V, поселившемся в Венесуэле в начале XVI века. А в 1530—1540 годах в первом соборе Сантьяго-де-Куба — соломенной хижине с крышей из пальмовых листьев, принесшей славу кубинскому музыканту Мигелю Веласкесу, — уже звучал маленький деревянный орган.

Первые миссионеры, прибывшие в Новый Свет, с большим рвением и не без успеха старались приспособить тексты христианской религии — молитвы во славу богородицы, литургические тексты и т. д. — к мелодиям, которые они слышали от покоренных индейцев. Тем самым они способствовали первому симбиозу культур, которые никогда ранее не сталкивались одна с другой. Так родился большой концерт духовно-светской музыки, описанный поэтом Сильвестре де Бальбоа.

Но с той поры — и это уже ощущается в «Зерцале терпения» — пути духовной и светской музыки расхо-

дятся точно так же, как и в Европе, где в ту эпоху сосуществовали духовная и народная музыка.

Со строительством огромных соборов в Мехико, Морелии и Лиме эти города стали центрами духовной музыки. Здесь начинает развиваться полифоническое искусство, создаются значительные произведения церковной музыки, интересные как в техническом, так и в теоретическом отношении. Церкви превратились в настоящие консерватории: в них исполняют полифонические композиции Герреро и Моралеса (Мексика), а позднее — произведения Порпоры и Марсельо (Куба) и Перголези, чье «Stabat Mater» стало настоящим «бестселлером» на всем континенте, оказав влияние на многих наших композиторов.

В этом направлении развивалась духовная музыка вплоть до XVIII века, когда под влиянием происходящих в Европе изменений мастера полифонической музыки обратились к поискам гармонического стиля, более соответствовавшего эстетическим требованиям эпохи. Возникают различные музыкальные интерпретации, которые требуют известной виртуозности от исполнителя. Появляются фантазии, больше внимания уделяется мелодическому рисунку вокального исполнения.

Старые строгие каноны рушатся под напором свежего ветра из Италии, сбросившей с себя оковы музыкальной схоластики. Одним из первых представителей нового направления был флорентиец Доменико Циполли (1688—1726), органист, поселившийся в аргентинском городе Кордове. Благодаря привезенным им партитурам наши композиторы смогли подробно ознакомиться с образцами церковной музыки.

Все это послужило основой для творчества замечательного кубинского композитора Эстебана Саласа (1725—1803), который руководил капеллой в соборе Сантьяго-де-Куба и наряду с мессами, мотетами и прочими произведениями церковной музыки, исполнявшимися на латинском языке, оставил нам около сотни оригинальных рождественских песен, так называемых «вильянсико», написанных для нескольких голосов, двух скрипок и басса континуо. Эти произведения отличались чрезвычайно редкой для той эпохи особенностью: они были написаны на испанские стихи — пусть немного наивные, но подкупающие искренним чувством. (Самая ранняя из дошедших до нас «вильянсико» датирована 1783 годом.)

Одновременно развивалась и народная музыка: в результате симбио-

Цветные иллюстрации на последующих полосах — миниатюры Северной Индии XVII века. Это увеличенные миниатюры, передающие содержание рага в живописной форме. Значение слова «рага» — тон, тональность; оно трудно поддается точному переводу, так как означает не только бесконечные вариации чередований звуков и интервалов в течение определенного отрезка времени, но и вызываемые этой музыкой эмоции. Каждая рага рассчитана на то, чтобы вызвать и поддержать в слушателе определенное настроение; иногда она длится несколько минут, а иногда более двух часов. Некоторые раги предназначены для создания настроений, соответствующих определенным часам дня и ночи, и эти ассоциации в сознании индийцев выражены в традиционных рисунках.



ДОЖДИ И РОМАНТИЧЕСКАЯ ЛЮБОВЬ

Старинная рага мегх ассоциируется с богом Шивой. В Индии муссонные дожди приносят облегчение от жары, пробуждение природы и романтическую любовь.



ИНДИАНКА С ЛЮТНЕЙ

Эта рага тоди навеивает состояние одиночества и нежности. Индианка играет на вине (семиструнной лютне), лишь три оленя скрашивают ее одиночество.



РАДОСТНОЕ ОЩУЩЕНИЕ ВЕСНЫ

Рага васант вызывает радостное ощущение весны. Под расцветшим деревом влюбленная пара танцует под аккомпанемент барабана.



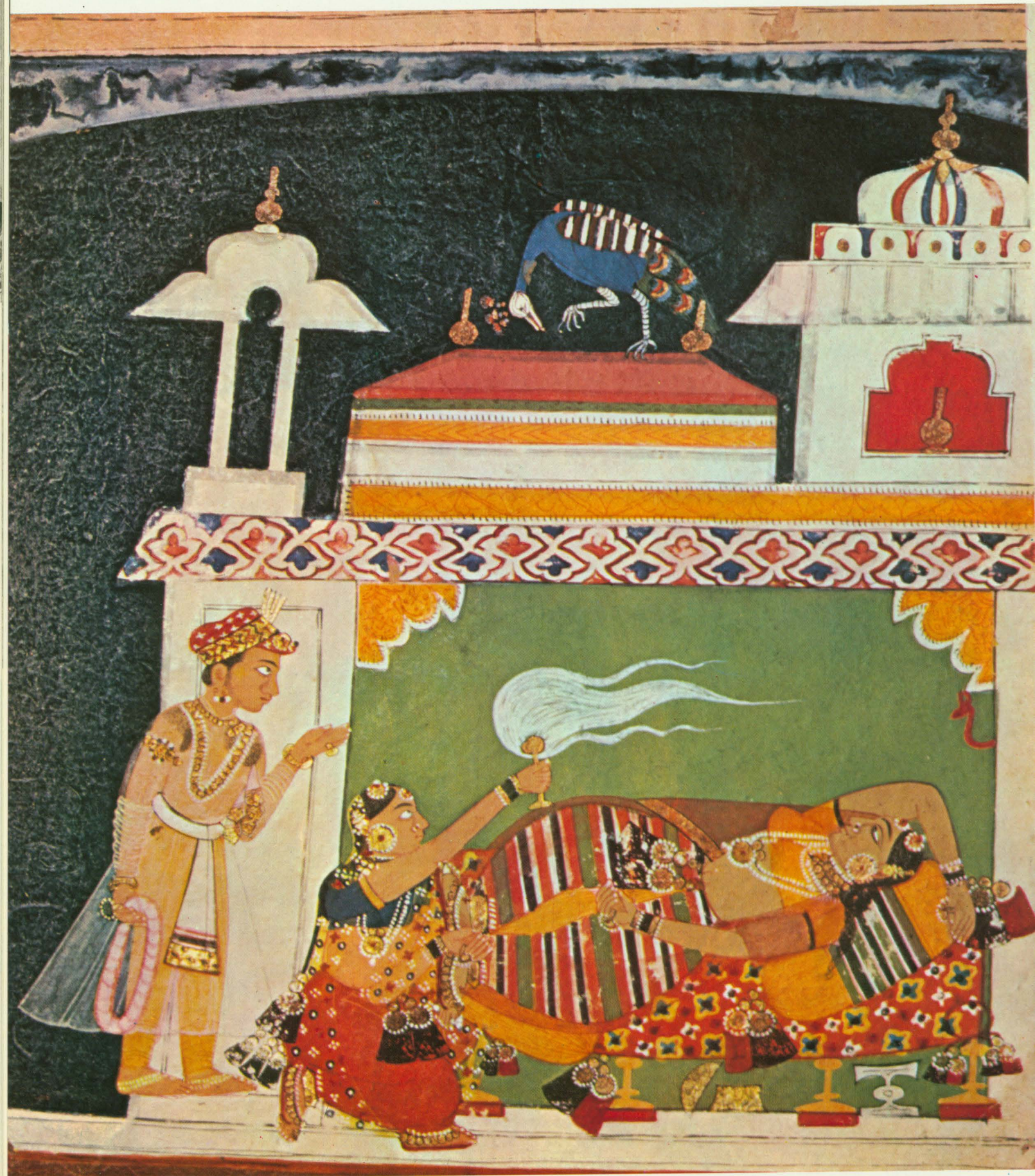
РАССТАВАНИЕ ВЛЮБЛЕННЫХ

Рага лалит, исполняемая ранним утром. После счастливой ночи юноша покидает свою возлюбленную в состоянии нежной грусти.









ЮНЕСКО И МИР МУЗЫКИ

В музыкальной жизни мира ЮНЕСКО играет активную роль, ибо музыка дает народам язык, «понятный без слов», и универсальную форму художественного выражения. Поэтому не случайно, что в программе ЮНЕСКО проблемы музыки с самого начала заняли видное место.

Так, одной из первых неправительственных организаций, учрежденных под эгидой ЮНЕСКО, стал Международный музыкальный совет (ММС), отмечающий в этом году свой 25-летний юбилей.

ММС был призван изучать развитие мирового музыкального искусства и поддерживать постоянные контакты между ЮНЕСКО и национальными, а также международными организациями, включая государственные службы радио и телевидения, занимающиеся вопросами музыкального творчества, образования и распространения музыки.

ММС также обязан содействовать развитию современной музыки и поощрять распространение знаний о традиционной музыкальной культуре всех народов. Важная особенность проектов и программ ММС, охватывающих самые различные аспекты музыкальной культуры, — сохранение и развитие неевропейских музыкальных форм.

ЮНЕСКО предпринимает меры по изучению новых музыкальных форм и инструментов, используемых исполнителями, а также социальных процессов, на фоне которых рождаются и развиваются эти современные музыкальные формы.

Именно в этом духе проходят организуемые ЮНЕСКО совещания экспертов. Первое из них [Яунда, февраль 1970] было посвящено изучению музыкальных традиций Африки южнее Сахары и привело к более глубокому пониманию традиционной африканской музыки, особенностей ее развития и распространения (см. стр. 24).

На втором совещании [Стокгольм, июнь 1970] был рассмотрен вопрос, который в наши дни волнует большинство музыкантов, — о взаимоотношении искусства и техники. Тема третьего совещания [Каракас, ноябрь 1971] — латиноамериканская музыка. Эксперты разработали план систематического изучения традиционной, авангардистской и конкретной музыки.

Кроме того, ЮНЕСКО выпустила серию грампластинок («Коллекция ЮНЕСКО») в сотрудничестве с Международным институтом сравнительного музыкознания, организацией, которая была создана в 1970 году в Венеции и в числе задач которой — производство высококачественных граммофонных записей выступлений наиболее выдающихся представителей различных музыкальных культур Африки и Востока.

Сейчас «Коллекция ЮНЕСКО» состоит из двух антологий и двух серий пластинок, подготовленных Международным институтом сравнительного музыкознания специально для ММС и ЮНЕСКО. Еще одна серия, выпускаемая с 1972 года, представляет собой дополнение к музыкальным форумам [Rostrums], организованным ММС.

Две антологии — это альбомы грампластинок с комментариями и иллюстрациями, своего рода путеводители в изучении традиционной музыки некоторых стран Африки и Востока. «Музыкальная антология Востока» включает музыку Афганистана, Вьетнама, Индии, Ирана, Китая, Камбоджи, Лаоса, Малайзии, восточных районов СССР, Туниса, Турции, Японии. «Антология африканской музыки» — записи мелодий Берега Слоновой Кости, Нигерии, Руанды, Центрально-Африканской Республики, Республики Чад, Эфиопии.

Серия «Музыкальные источники» охватывает творчество древнейших цивилизаций мира и включает записи арабской музыки, а также музыки Бали, Египта, Северной Индии, Ирана, Явы (Индонезия), Камбоджи, Кореи и Тибета.

Серия «Музыкальный атлас» состоит из записей народной музыки, которая звучит в наши дни в некоторых районах земного шара — в Бангладеш, Береге Слоновой Кости, в Камбодже, Португалии.

Современной музыкой ведает Международная трибуна композиторов (МТК), организованная в 1954 году по инициа-

тиве ММС при помощи ЮНЕСКО. Она собирается ежегодно с участием представителей радиовещания, чтобы ознакомиться с произведениями современной музыки.

В форуме МТК приняли участие делегаты от радиовещательных организаций 34 стран. Для передачи в эфир в сезон 1971/72 года каждая радиостанция отобрала по меньшей мере 6 из 89 произведений современных композиторов, исполненных на форуме.

В 1972 году, благодаря МТК, стала выпускаться новая серия «Коллекции ЮНЕСКО» — «Современная музыка».

Международная трибуна молодых исполнителей [с 1973 года она будет созываться ежегодно] призвана способствовать выдвижению молодых исполнителей, впервые представляя их искусство авторитетным деятелям мировой музыки, оперы, радио, телевидения и т. д. В 1972 году ее совещание прошло в Братиславе (ЧССР) и было частью программы Братиславского музыкального фестиваля.

Кроме того, есть еще два форума, организованных ММС, ЮНЕСКО и Международным институтом сравнительного музыкознания, которые созываются один раз в два года.

На музыкальном форуме стран Азии (1969) присутствовали представители радиостанций стран этого региона. Они собирались, чтобы прослушать подлинную традиционную музыку своих народов и ознакомиться с ней другие народы мира. На форуме 1971 года [ЮНЕСКО, Париж] были представлены 8 стран — Гонконг, Индия, Индонезия, Ирак, Иордания, Корея, СССР и Япония.

Африканский музыкальный форум (1970) также стремился с помощью радио познакомить народы мира с подлинными произведениями традиционной музыки различных музыкальных культур Африки. Последний раз форум созывался в Венеции (1972).

Остальные музыкальные мероприятия проводятся в течение всего года. Конгресс 1971 года проходил в Москве при сотрудничестве Советского национального комитета ММС. Тема конгресса «Музыкальная культура народов: традиции и современность». Одним из участников этого Конгресса был всемирно известный советский композитор Д. Шостакович, который говорил о национальных традициях и закономерностях их развития (см. стр. 13).

Готовясь отметить 25-ю годовщину своего основания, ММС намеревается провести в Швейцарии, начиная с сентября 1973 года и в течение 1974 года, ряд музыкальных мероприятий и встреч, которые будут организованы при участии ЮНЕСКО и Швейцарского национального комитета ММС.

Основное место в намеченных выступлениях займут те произведения и те исполнители, которые были отобраны на четырех форумах ММС. Тема первой части симпозиума в Женеве: «Поиски новой музыкальной аудитории в двух направлениях: «воодушевляющая» музыка для молодежи и использование зрительно-слуховых образов».

Программа ЮНЕСКО на 1974 год предусматривает совещание музыкантов с участием представителей Европы и Азии. В том же году начнется изучение проблем, музыкального образования и отношения молодежи к «поп»-музыке. В этой работе примет участие Международная федерация музыкальной молодежи и Международный институт музыки, танца и театра в Вене. Наконец, программа ЮНЕСКО предусматривает стипендии музыкантам и музыковедам и финансирование их поездок.

Таким образом, музыке по праву отводится важное место в программе ЮНЕСКО. Для некоторых стран проблема музыки — это проблема сохранения и развития традиционного искусства; для других она теснейшим образом связана с проблемой национального развития в целом.



Фото ЮНЕСКО

АКИН ЭУБА — ранее руководитель музыкального отдела Нигерийской радиовещательной корпорации и преподаватель Лагосского университета, ныне является старшим научным сотрудником университета в Ифе. Автор многих музыковедческих работ, публиковавшихся в международных и африканских периодических изданиях. Известен и как композитор — ему принадлежат три крупных сочинения, созданные на основе мотивов африканской традиционной музыки: «Четыре пьесы для африканского оркестра», «Чака» (музыка к драматической поэме Л. Сенгора) и «Диргес» (музыка на стихи ряда африканских поэтов). Публикуемая статья — изложение доклада, прочитанного А. Эуба на созванном ЮНЕСКО совещании по проблеме «Музыкальные традиции Африки южнее Сахары», которое состоялось в Яунде (Камерун) в феврале 1970 года.

Человеку поверхностному, не привыкшему вникать в суть происходящих процессов, может показаться, что в современной Африке, испытывающей сильное влияние «западного мира», традиционная африканская музыка утрачивает свое былое значение.

Но большинство африканцев по-прежнему живут в условиях традиционной культуры и сохраняют привязанность к традиционной музыке, составляющей первооснову их восприятия музыкального искусства вообще. Влияние европейской культуры (и соответственно западной музыки) наблюдается только в урбанизированных районах Африки.

Для африканцев, получивших образование на Западе и испытывающих воздействие различных аспектов западной культуры, характерны музыкальные вкусы двоякого рода: меньшинство приобщилось к наиболее серьезным формам западной музыки (симфоническая, духовная, классический джаз), а огромное большинство ценит лишь популяр-

ную музыку, мало интересуясь другими видами музыкального искусства.

Думается, если эти африканцы и не ценят отечественную музыку, то лишь потому, что большинство из них выросло в полном отрыве от традиций своей музыкальной культуры и имеет весьма смутное представление о тех характерных особенностях африканской музыки, которые делают ее столь важной для ее исполнителей.

Если люди хорошо знакомы и с отечественной и с западной музыкой, то очевидно, что они способны воспринять «самые возвышенные» формы своей музыкальной культуры, способны оценить лучшее и в зарубежной музыкальной культуре. Отсюда ясно, что африканцам, получившим соответствующее музыкальное воспитание, вряд ли грозит опасность утратить свою традиционную музыкальную культуру, даже если они постоянно соприкасаются с западной музыкой.

Поэтому причины возможного

МНОГООБРАЗИЕ АФРИКАНСКИХ МЕЛОДИЙ

Акин Эуба

вытеснения африканской музыки западной следует искать в другом.

Африканец — исполнитель западной музыки — живет лучше африканского музыканта-традиционалиста. Первоклассный пианист, например, лишь за одно выступление может получить больше, чем не менее одаренный исполнитель традиционной музыки за целый год. Африканские исполнители «поп»-музыки получают не только более высокие гонорары — их выступления записываются, а затем транслируются местными радиостанциями.

Повышенный интерес к западной музыке — это лишь одно из проявлений широкого стремления к западной культуре вообще. Ведь в наши дни для рядового африканца настоящее, «западное», образование — это путь к хорошо оплачиваемой работе, к достойному положению в обществе. Отсюда понятно, почему, скажем, африканский барабанщик стремится обучить сына не своему искусству, а старается приобщить его к более «выгодному» делу.

Внизу: арфа (Берег Слоновой Кости) — неизменный инструмент для аккомпанемента при пении. Во всей Африке мужчины играют на арфе, а женщины на лютне, за исключением Мавритании, где сложился обратный обычай. Правительство Эфиопии, осуществляя в области музыки общенациональную программу, создало национальный симфонический оркестр. Для претворения программы в жизнь оно обратилось за помощью к ЮНЕСКО. На фото слева: новый оркестр, созданный с помощью эксперта ЮНЕСКО Джорджа Бёрда (слева).

Фото Эдуарда Буба © Топ-реалите, Париж



Сейчас в Африке одним из символов преуспевания стал радиокомбайн. Это одновременно и дорогостоящий предмет обстановки — украшение гостиной — и «музыкальный ящик». И как бы ни воспринимал владетель этой роскошной вещи традиционную музыку, на большинстве его пластинок неизбежно будут записаны отнюдь не африканские мелодии: в лучшем случае нечто популярное, в неотрадиционном стиле, но, если он захочет приобрести записи настоящей африканской музыки, ему придется искать их, скорее всего, не на родине, а за границей!

Обладатели таких радиокомбайнов — это своего рода меценаты: именно они обеспечивают популярность тем музыкантам, произведения или исполнение которых записаны на пластинках. В прошлом наиболее влиятельными «патронами» традиционной музыки (в финансовом отношении) были вожди африканских племен, теперь — владельцы радиокомбайнов. А музыкальные вкусы этих людей, сколь бы традиционны они ни были ранее, определяются ныне тем, что имеется на музыкальном рынке.

В наше время технический прогресс — основная цель различных африканских обществ. Но почему развитие техники должно автоматически повлечь за собой гибель «нетехнического» искусства? До сих пор соответствующие критерии устанавливались главным образом в Европе и Америке; и в этой связи возникает вопрос: возможно ли развитие современной техники в Африке без полного перехода на европейско-американские стандарты? Традиционная африканская музыка теснейшим образом связана с традиционной социальной жизнью континента; и если последняя «вестернизируется», то сможет ли музыка сохранить свою самобытность, выжить в новых социальных условиях?

Некоторые исследователи видят смысл и значение африканской музыки в тех функциях, которые эта музыка выполняет в обществе. Поскольку она весьма часто сочетается с деятельностью иного, немusического плана, исследователи считают, что функции африканской музыки — чисто утилитарные и, стало быть, вне определенного социального контекста музыка эта утрачивает свой смысл и значение.

Однако есть и другие слушатели, которых заботит не научный анализ музыки, а ее «душа». И если они получают удовольствие от африканской музыки, значит, эта музыка, даже вырванная из своего социального контекста, отнюдь не «бессмысленна».

Но получить удовольствие от музыки — это еще далеко не все; для того чтобы слушатель, не знакомый с нравами и обычаями африканских народов, мог еще и понять ее, ему надо знать и разговорный язык той этнической группы, которой принадлежит данная музыкальная пьеса.

Следует отметить, что человек, не только слушающий, но и видящий игру музыкантов, получает о ней более глубокое представление: художественное впечатление обогащается зрительным восприятием, музыкальный элемент дополняется драматическим. Поэтому тот, кто одновременно и слышит, и видит исполнение, может подойти ближе к пониманию смысла музыки — именно «подойти ближе», ибо истинное и полное постижение смысла музыки возможно только самим исполнителем, а не просто созерцателем со стороны.

Таким образом, значение и смысл музыки в традиционной культуре Африки многообразны — они проявляются в самых различных аспектах, от чисто тонального до лингвистического и социально-драматического. Без связей с социальным окружением африканская музыка, конечно, несколько утрачивает свою самобытность, однако и в качестве чистой музыки ее богатства представляют огромный интерес для того, кто обладает музыкальным слухом (хотя обычный слушатель-африканец не замечает или считает маловажными некоторые ее удивительные особенности).

Когда люди, не знакомые с африканской традиционной музыкой, слушают ее вне соответствующего контекста, она нередко их раздражает своей монотонностью. Но чем яснее представляет себе слушатель особую функцию этой музыки, тем меньше его раздражение, и в конечном счете он понимает, что именно монотонность и есть одно из тех основных качеств, с помощью которых африканская музыка достигает своего предназначения.

Контакты с культурой Запада побудили некоторых африканских музыкантов создавать музыку по западному образцу — только для слушания. Эта тенденция может получить в современной Африке, с ее бурно растущей техникой, дальнейшее распространение — по мере того, как уходят в прошлое старые взгляды и ценности, а музыка все больше обособляется от социального контекста, до недавнего времени во многом определявшего само ее существование. Не случайно поэтому опасение, что при таком развитии событий африканская музыка может просто-напросто исчезнуть.

Конечно, для того чтобы выжить и сохраниться в период социальных преобразований, этой музыке нужны будут новые творческие силы. Но неужели творческий гений Африки, переживший в прошлом немало кризисных эпох, станет бесплодным сейчас, в условиях современного общества?

Лишившись своего нынешнего социального контекста, традиционная музыка сумеет без особых усилий перестроиться и стать чисто «умозрительной» формой искусства. Путь к этому уже открыт, хотя, может быть, африканцы еще и не привыкли воспринимать музыку таким образом.

Нередко музыка сопровождает поэтический текст. Подлинное значение поэтических образов всегда отлично от буквального значения отдельных слов и фраз — оно символизирует и выражает не буквальный смысл, а нечто иное. И именно музыка часто приходит здесь нам на помощь; если мы не можем уловить значения, скрытого в поэтическом слове, музыка помогает нам в этом.

Именно поэтому перед современными композиторами Африки стоит сложная задача: воплотить в музыкальных произведениях, создаваемых на стихи африканских поэтов, пишущих на неафриканских языках, подлинно африканский поэтический дух.

В этом смысле большой интерес представляют новаторские поиски Сенгора и других деятелей искусства, которые используют звучание традиционных африканских музыкальных инструментов в качестве аккомпанемента к стихам, написанным африканцами на европейских языках. Примерно такой же метод применяет в своих пьесах и Воле Шойинка, когда он перемежает текст, произносимый по-английски, текстами на языке йоруба, — актеры поют их на традиционные мелодии, под звуки традиционных инструментов.

Так поэты открывают новые возможности для художественных поисков композиторов, которым предстоит добиться полного слияния неафриканской живой речи с музыкальным языком Африки. Проблема поистине сложная. Традиционная африканская песенная композиция обуславливается самой природой африканских языков, построенных на музыкальных тонах; она, видимо, несовместима с европейской песенностью.

Но хотя в европейских языках значимость речи лишь частично обусловлена тональностью, некоторые возможности (примером в этом отношении могут служить композиции Арнольда Шенберга, его «интонированная речь») для использования речевой тональности европейских языков в художественных целях все же имеются. В африканской музыке также используется речитатив, и это может послужить основой для какого-то «согласования» двух стилей — для переложения художественных образов африканской литературы, создаваемой на европейских языках, на язык африканской музыки.

Путь постепенного перехода африканской традиционной музыки в новое качество «умозрительного искусства» можно видеть на примере пьес на африканских языках, созданных для современного театра. Используемая в них музыка выдержана в традиционном стиле и заимствована из существующего песенного репертуара.

Такие пьесы, с одной стороны, представляют собой наглядный пример транспонировки традиционной музыки и драмы в современном

театре; с другой стороны, они неразрывно связаны с музыкально-драматическим искусством традиционной культуры и им обусловлены. Успех этих пьес у зрителей, их растущая популярность подтверждают вывод о том, что традиционная музыка может сохранить свое значение даже при изменении привычного социального контекста.

Конечным результатом соответствующей эволюции может явиться возникновение такого музыкального искусства, которому уже не нужны будут зрительные ассоциации. Но путь этот требует немалой осторожности; чтобы не утратить контакта со слушателями, новым африканским композиторам нужна постепенность в переходе к более абстрактным формам музыкального творчества; не следует также упускать из виду и тех выгод, которые может дать сочетание музыки и драматического действия — обычного для современного африканского театра.

Композиторы могут многому научиться, создавая вместе с драматургами и хореографами различные инсценировки событий, обусловленных традиционной культурой (например, церемонии прославления вождя племени, обряд, связанный с вступлением в брак, рождение ребенка и т. д.). Свойственные этим событиям и в повседневной жизни экспрессивность, красочность, насыщенность действием как нельзя лучше отвечают требованиям сцены; больше того — на сцене эти события приобретают еще и художественную окраску, слабо выявляющуюся в реальной жизни.

Компонентами нового музыкального искусства станут в основном те элементы, которые характерны и для известной нам сейчас традиционной музыки; но они будут по-новому перестроены и переосмыслены. Например, типичные для традиционной музыки повторы хотя и сохранятся, но композитор, вероятно, «смятчит» и как-то закамуфлирует их.

Если, скажем, раньше определенный мелодический рисунок повторялся одним каким-то инструментом, то теперь ту же роль возьмут на себя и другие инструменты. Принцип «повтора», таким образом, сохранится, но тембры звучаний станут более разнообразными. Если раньше вариации исполнялись только ведущим инструментом традиционного оркестра, то теперь это смогут делать, одновременно или попеременно, и другие инструменты ансамбля.

Музыкальные инструменты различных этнических групп Африки, конечно, можно объединить в какие-то общие категории. Тем не менее, несмотря на их разнообразие, каждый инструмент используется лишь определенной этнической группой, выполняя какую-то одну специфическую функцию (этим обуславливается различная структура оркестров). Преодолевая эти ограничения и условности традиционной музыки, свободно используя в оркестре инструменты не только «своей», но и

многих других этнических групп, современный африканский композитор сможет значительно расширить свои творческие возможности, добиться обогащения тембровых звучаний.

В наши дни западная музыка распространилась буквально по всему миру — конечно, отнюдь не в силу своего «врожденного превосходства», а просто потому, что Запад сумел создать более совершенные каналы распространения. Патефон, магнитофон, радио и телевидение — все это создано и усовершенствовано в странах Запада.

Ныне африканцы тоже получили к ним доступ, но даже в самой Африке на грампластинки, распространяемые западными компаниями, значительно больший спрос, чем на пластинки местных африканских фирм.

В Нигерии, например, большинство компаний, занимающихся звукозаписью, контролируется из-за рубежа. Они выпускают в продажу лишь те записи нигерийской музыки, которые быстро расходятся (а покупатели пластинок живут главным образом в городах, и предпочитают они не подлинно африканскую, а неоригинальную, «вестернизированную» популярную музыку).

Если компании и выпускали записи классической традиционной музыки, то делалось это по настоянию европейских и американских музыковедов, изучавших нигерийский музыкальный фольклор. Конечно, такие пластинки редко попадали в Нигерию по обычным каналам распространения (то есть по тем, которые обеспечивают в Африке распространение западной музыки).

Кроме того, следует учитывать, что пластинки передают лишь звучание музыки, а в применении к музыке африканской этого, пожалуй, недостаточно — большинство произведений африканского музыкального искусства лучше воспринимается не одним только слухом, но и зрением. Раньше тем, кто хотел послушать африканскую музыку, приходилось (именно в силу ее специфических особенностей) обязательно присутствовать при самом исполнении; теперь, когда необходимость в новых средствах связи ощущается по всему континенту, должны появиться и новые, ранее не существовавшие возможности для популяризации африканского музыкального искусства.

Там, где визуальная сторона не слишком важна, прекрасным средством являются пластинки, магнитофонные записи или радио, но в большинстве случаев огромную роль играет и зрительное восприятие, и здесь не обойтись без кино и телевидения. Однако в настоящее время ни одно из этих средств не используется в достаточной мере для популяризации традиционной музыки Африки.

Поэтому государственные учреждения, занимающиеся вопросами африканского искусства, должны

разработать соответствующие программы деятельности и значительно расширить выпуск фильмов, посвященных африканской музыке. Чтобы качество фильмов отвечало необходимым требованиям, чтобы они передавали самый дух этой музыки, кинематографистам потребуются помощь музыковедов, хореографов, этнографов и других специалистов. Такие фильмы должны как можно шире распространяться во всех странах Африки, а подготовившим их организациям должны быть обеспечены условия для беспрепятственного обмена фильмами.

Важное значение имеет и публикация партитур. Дело это, конечно, нелегкое, потому что записывать придется такую музыку, у которой никогда не было нотации. Наиболее трудной будет разработка символов, передающих особые оттенки звучаний в музыке различных африканских стран и народов. Сделать это, однако, необходимо. Если современные африканцы должны знать африканскую музыку, они должны иметь возможность и изучать ее — причем не только «по слуху»: в изучении музыки никак нельзя обойтись без печатных партитур.

Но, совершенствуя различные средства популяризации африканской традиционной музыки, нельзя забывать и о музыке современной. Африканских слушателей необходимо с самого начала знакомить с новыми тенденциями в музыкальной жизни Африки, ибо эта аудитория также должна сыграть свою роль в возникновении и упрочении новой традиции.

Современные африканские композиторы, обучавшиеся на Западе, используя в своих сочинениях отдельные африканские элементы, прибегают в основном к западному музыкальному языку. Такие произведения можно назвать африканизированной западной музыкой, которая, может быть, и интересна, но не может считаться африканской традиционной музыкой и тем более основным направлением в современной музыке Африки.

Большинство африканских музыкантов по-прежнему работают в традиционной манере, а ряд новых композиторов экспериментируют, отыскивая новые пути использования традиционного музыкального языка. С развитием техники традиционная музыка африканских народов будет, вероятно, все больше терять свой чисто утилитарный характер и приближаться к искусству «умозрительному». Возможно даже, что новая музыка не заменит полностью того, что мы считаем сейчас музыкой традиционной, и что обе формы музыкального искусства будут сосуществовать.

Африканская музыка в прошлом смогла пережить не одну эпоху глубоких социальных перемен, ибо у нее достаточно творческих сил, позволивших ей приспособиться к менявшимся условиям, и нет никаких оснований полагать, что сегодня она утратила эти силы. ■

ПУСТЬ ЗВУЧАТ ТРУБЫ...

В тибетской музыке духовым инструментам отведена ведущая роль. Обычно используемые в паре, они символизируют вечную связь между знанием и методом, между мужским и женским началом или между голосами мирных и враждебных богов. Инструменты изготавливаются из меди и серебра, иногда их украшают драгоценными камнями. На фото показаны слева направо: короткие трубы, гобои, длинные трубы, устанавливаемые на подставки, изображающие сверхъестественные существа, и телескопические горны, которые могут быть выдвинуты в длину до четырех метров.



Фото © Сангитахарья Манфред М. Джуниус, Венеция

Цимбалы и трубы с „крыши мира“

Иван Вандор

Глубокие, невероятно низкие для непривычного слуха звуки наполняют все вокруг. Гортанные голоса, словно бы наделенные нечеловеческой силой, льются непрерывно, бесконечным потоком и, не переводя дыхания, переходят от величавого псалма к гармоничной мелодии. Глухой, хриплый рев духовых инструментов сплетается в торжественную звуковую вязь, а ударные поддерживают и оттеняют их прихотливую игру, увлекая слушателя к далеким и неведомым музыкальным

горизонтам. Музыка необычна, не похожа на все слышанное раньше, но даже профан чувствует в ней строгую упорядоченность и систему, в которой нет места случайностям. Мы слышим древнюю буддийскую музыку Тибета, донесенную до нас чудом звукозаписи.

Тибет — «крыша мира», колыбель удивительной цивилизации — лежит на высоте трех-семи тысяч метров над уровнем моря, и единственный более или менее доступный его район — нагорье, раскинувшееся на высоте около 4000 метров между Главным Гималайским хребтом и Трансгималаями.

Эти особенности географического положения Тибета во многом объясняют своеобразие его культуры. До 50-х годов, когда КНР начала строить здесь дороги, путь из Пекина в Лхасу, столицу Тибета, занимал многие месяцы, а то и целый год.

И все-таки культура Тибета не оставалась изолированной — на протяжении многих веков она обогащалась достижениями других цивилизаций. Население страны, в этниче-

ском смысле довольно смешанное, по антропологическому типу оставалось типично монголоидным; но Тибет поддерживал широкие контакты с самыми различными странами: на западе — с Индией, Ираном и даже Грецией, на севере — с тюркско-монгольскими народами, на востоке — с ханьским Китаем; крепкими были связи Тибета и с более близкими соседями на юге, севере и востоке — народами, в среде которых уже существовали прочные традиции буддийской культуры (Непал, Хотан, Юньнань).

Буддизм распространился в Тибете в VII—VIII веках, проникнув сюда из Северной Индии. В этой горной стране он приобрел своеобразную форму, в которой важное место заняло мистическое учение тантризма (от санскритского слова «тантра», то есть «основа»). Первоначально это слово связывалось с тканью — основа ткани, но потом получило новое значение — «правило», «учение», «доктрина»). Буддизм постепенно вытеснил старую шаманистскую местную религию, известную под названием

ИВАН ВАНДОР — итальянский композитор и музыковед-этнограф, специалист по музыке Тибета, автор многих работ по этой теме. Несколько его сочинений удостоены международных премий. Публикуемая статья написана по материалам книги «Ролмо: буддийская музыкальная традиция Тибета», которую автор подготовил после многолетних исследований и которая будет опубликована Международным институтом сравнительного музыковедения.



Фото Прадхана © Топ-реалите, Париж

«бон», разные формы которой были распространены когда-то по всей Центральной Азии — от восточных окраин Ирана до Китая.

Тантризм происхождением своим был связан с «боном», и поэтому в Тибете произошло фактически смешение тантризма, «бона» и буддизма; в эту амальгаму вплелись также мотивы древней тибетской религии, которую называли «религией людей», в отличие от нового вероучения — «религии богов». Разнохарактерность всех этих составных элементов и обусловила своеобразие тибетского буддизма.

Тантрический буддизм, получивший распространение не только в самом Тибете, но и в других странах прилегающего района (в Непале, Бутане, Сиккиме и Каддаке), а также в некоторых частях Западной Бенгалии и Индии, породил одну из самых оригинальных в мире форм музыки. Сейчас благодаря грампластинкам эту музыку, или по крайней мере отдельные ее фрагменты, можно услышать и за пределами ее родины.

Происхождение и история тибетской буддийской музыки изучено еще далеко не полностью. Факты, описываемые в этой статье, излагаются на основе материалов, собранных в ходе восьмимесячной исследовательской работы в Непале.

Буддийская музыка Тибета, сложная и во многом загадочная, неразрывно связана с древними традициями, в рамках которых только и можно понять ее подлинное значение. Эта музыка призвана служить прежде всего духовным целям. И исполнение такой музыки, вокальной или инструментальной, требует не только глубокого знания священных текстов, но и подлинной виртуозности.

Теснейшим образом связанная с религией, тибетская музыка играет важную роль в жизни монастырских общин. Монастыри выступают в качестве своего рода музыкальных школ, где из монахов готовят музыкантов-профессионалов: они объединяются там в вокальные и инструментальные ансамбли, учатся сохранять в чистоте свое искусство с его строго канонизированной системой выразительных средств.

Музыкальные инструменты (духовые и ударные) в Тибете — не только местного происхождения; многие заимствованы из других стран. Из Индии, например, пришла витая морская раковина (здесь ее называют «дун кар»), которая в тибетском оркестре выполняет роль трубы. Такие раковины добывают у восточного побережья Индостана. Как говорится в религиозном трактате древней Индии «Бхагавад-гита», такая раковина, если подуть в нее, издает «устрашающий звук, который сотрясает небо и землю». Музыканту, играющему на такой трубе, нужен очень верный слух и поистине стальные легкие. Индийскими по происхождению являются также различные колокольчики и барабан в форме песочных часов (так называемый «дамару» — барабан Шивы).

Вероятно, чисто тибетскими являются такие инструменты, как «канлин» (труба, сделанная из большой берцовой кости человека) и «чо-дар» (барабан из двух соединенных вместе человеческих черепов). Иранским влиянием (возможно, через Индию) объясняется существование в тибетском оркестре одного из видов гобоя (местное название — «ргья-глин»); из Китая, с другой стороны, тибетцы заимствовали цимбалы.

Относительно происхождения других инструментов что-либо определенное сказать трудно, поскольку буддийская музыка Тибета, как и сам тибетский буддизм, во многом создавалась на основе заимствований из разных источников, сохраняя в то же время некоторые древние особенности, характерные для тибетской цивилизации.

Поскольку вся тибетская музыка очень тесно связана с религией, выделить какую-то особую ее часть — собственно религиозную музыку Тибета — не так-то просто. Это вообще характерная особенность тибетского искусства: так, национальный эпос Тибета, в котором рассказывается о подвигах царя и героя Гесара (это произведение иногда называют «Илиадой Центральной Азии»), как и вполне светское по духу драматическое сказание о Лхамо, содержат немало чисто религиозных мотивов; религиозными темами вдохновлены и многие народные песни тибетцев.

Поэтому термин «религиозная музыка» применяется здесь в отношении той музыки, которая по-тибетски именуется «рольмо», это вокальные или инструментальные музыкальные композиции, которыми сопровождаются различные религиозные ритуалы. Исполняют их только монахи, и они отличаются от других музыкальных произведений своей вокальной техникой, особыми инструментами и правилами игры на них; немалое значение имеет и связанный с ними символизм.

«Ролмо» звучит как в монастырях, так и вне их. В первом случае музыка сопровождает различные религиозные церемонии, особенно те, что происходят в молитвенных залах (или — при некоторых обрядах — во

дворе монастыря). Звуки музыки служат и сигналом для лам: подчиняясь им, они погружаются в размышления в своих кельях или приносят жертвы определенным божествам. Когда исполняется этот последний обряд, музыканты играют на крыше монастыря, чтобы звуками «рольмо» оповестить о жертве всю округу.

За стенами монастырей религиозную музыку исполняют по разным поводам: рождение ребенка, свадьба, похороны и т. д., а также в особых случаях — если, например, кто-нибудь, желая в будущем «лучшего воплощения», заочет заслужить милость богов. Играют монахи-музыканты и во время праздничных процессов, при встрече важных гостей и пр. Репетиции свои они тоже проводят вне монастыря, потому что звуки инструментов, обычно очень громкие, могут нарушить покой других монахов, их молитву или размышления.

Наконец, музыка «рольмо» звучит за стенами монастыря (или в его дворе), когда устраиваются религиозные, танцевальные представления масок — так называемые «чам». Участвуют в них только монахи; представления, включающие и комические эпизоды, рассказывают о торжестве буддизма над прежней тибетской религией.

Оркестры, исполняющие музыку «рольмо», состоят только из духовых или только из ударных инструментов. В первых используются, помимо упоминавшихся уже раковин и труб из берцовых костей, медные и серебряные трубы, такие же горны, достигающие огромной величины (до 4 метров), и длинные, конической формы гобои.

В состав оркестра ударных инструментов входят два вида цимбал (один из них носит то же название, что и сама ритуальная музыка Тибета, — «рольмо»), два гонга различных размеров, литавры (до двух метров в диаметре), небольшой цилиндрический барабан, на котором играют серповидной палочкой, уже упоминавшиеся барабаны «чо-дар» (тибетский) и «дамару» (индийский), колокольчики, а также «тиньша» (два металлических диска на струне).

В крупных монастырях используются и другие, более редкие инструменты: раздвижной горн (из двух отдельных инструментов, входящих друг в друга; более крупный из них служит для усиления звука), другие виды больших горнов, поперечная флейта, гонги, огромные колокола.

Сама музыка, инструменты, производимые ими звуки — все это в Тибете проникнуто религиозной символикой. Как считают монахи, звук труб символизирует голос воинствующих божеств, а гобоя — голоса божеств миролюбивых, кротких.

В тибетской «Книге мертвых» («Бардо Тодол») проводится параллель между звучаниями различных инструментов и теми внутренними «голосами», которые могут услышать только самые искусственные в созерца-

нии ламы. Колокольчики символизируют одновременно и мудрость (знание), и священную силу слова. Форма колокольчика, если взглянуть на него сверху, напоминает изображение «мандалы» (геометрической фигуры, которая по поверью, существующему у многих восточных народов, представляет «природу мира»).

Состав оркестра определяется символической связью между звучанием инструментов и божествами. Миролюбивые божества (Долма и Будда) ассоциируются с гобоями, раковинами, цимбалами, а божества воинствующие, которые защищают правду и справедливость и борются с враждебными духами зла, — с короткими трубами и небольшими цимбалами «рольмо»; горны и барабаны символизируют божества обоих видов.

На цимбалах, основном инструменте оркестра, связывающем партии всех других, играет обычно дирижер. Он же руководит ходом всей церемонии, показывает, когда вступать певцам, когда читать молитвы, устанавливает темп исполнения.

Чем важнее по своему значению церемония, тем медленнее бывает темп, и это «непостоянство» требует от исполнителей партии гобоя большого искусства. Они должны заранее определить, в зависимости от принятого темпа, на какой ноте следует им остановиться к концу музыкальной пьесы и как долго тянуть определенную ноту, чтобы кончить вместе с остальными участниками ансамбля. Поэтому одно выступление оркестра иногда не бывает похоже на другое, и такое сочетание «строгости» и в то же время гибкости в исполнении, канона и импровизации составляет характерную особенность тибетской музыки.

В священных книгах некоторых монастырей имеются специальные знаки-пометки, указывающие, когда нужно вступать тем или иным инструментам (в различных монастырях знаки эти неодинаковы); в то же время для ряда инструментов — гобоя, барабана в виде песочных часов, колокольчиков — таких форм нотации нет.

Особую нотацию имеет также один из видов вокальной музыки (называется он «ян»); эти знаки указываются в специальных молитвенниках («янь-инь»), причем часто по-разному. Такая нотация указывает не столько высоту тона, сколько силу звучания, которая варьируется обычно в очень ограниченных пределах, а также некоторые особенности звукообразования. Иногда красными чернилами помечают ту часть молитвы, которую монаху — руководителю церемонии — предстоит пропеть соло.

Однако без знания существующей устной традиции нотация тибетской буддийской музыки разобран фактически невозможно. Большую часть музыки она не охватывает, поскольку представляет собой всего лишь своеобразные мнемонические «памятные

знаки» самого исполнителя; помощью кому-либо другому они могут служить лишь в очень малой степени.

Поют исполнители стиля «ян» низкими, гортанными голосами, выпевая слоги очень медленно. Слушая таких певцов, непривычный человек, пожалуй, еще больше, чем при игре тибетского оркестра, испытывает чувство удивления от соприкосновения с каким-то иным миром, совсем незнакомым и не похожим на наш; это и не удивительно, ибо «ян», как говорится в тибетских хрониках, служит для общения с божествами, а общаться с божествами нельзя так, как с людьми.

Однако в этом оригинальном стиле вокального исполнения нет ничего случайного: все в нем подчинено строгим правилам, которые требуют от певцов высочайшего мастерства. И они с детства приучаются производить звуки как можно более низкие и гортанные.

В некоторых монастырях эту способность голоса развивают до грани человеческих возможностей. Вероятно, это в какой-то мере связано с тантрийской идеей о том, что, чем ниже звук, тем он «нематериальней» и ближе к молчанию. Удивительным результатом такой тренировки является то, что голос производит возможность производить вместе с основной нотой дополнительные обертоны, и каждый певец становится, так сказать, человеком-хором.

Однако эта вокальная техника не является исключительным достоянием одного Тибета; нечто подобное можно встретить также в Монголии и некоторых районах Сибири.

Этот интересный музыкальный феномен строится не на основе каких-либо теоретических концепций, а является непосредственным «производным» подлинного искусства исполнения, которое в конечном счете связано с религиозной теорией.

Буддийская музыка Тибета, таким образом, уделяет мало внимания соответствующим эстетическим теориям, но она, с другой стороны, неразрывно связана с идеей о совершенном художественном мастерстве, которое подчиняется установленным правилам, требует от исполнителей безупречного музыкального вкуса и находит свое выражение в прекрасных вокальных и инструментальных звучаниях, в их взаимной уравновешенности.

Для монахов-исполнителей музыка есть средство выражения их духовных устремлений, и они посвящают ее только своим богам. Тот факт, что музыканты, сознавая «небесную» природу своего искусства, не утрачивают в то же время профессиональной гордости и интереса к нему, отнюдь не противоречит природе этой музыке. Наоборот, он служит еще одной гарантией того, что традиция, хотя бы и чисто религиозная по своим устремлениям и конечным целям, живет и сохраняется на земле.



Фото В. Чернова © АПН

Народный умелец одной из республик Советской Средней Азии за окончательной отделкой изготовленной им лютни.

„Трактат о музыке“

Абу Наср Ибн Мухаммед аль-Фараби

Один из величайших философов Востока Абу Наср Ибн Мухаммед аль-Фараби родился 1100 лет назад на территории нынешней Туркменской Советской Социалистической Республики. Писатель, математик и астроном, аль-Фараби (умер в Дамаске в 850 году) оказал глубокое влияние на культурное, художественное и научное развитие мусульманского мира. Аль-Фараби, которого многие считают мыслителем едва ли не того же масштаба, что и великий Авиценна, был также знаменитым музыкальным теоретиком. Мы предлагаем вниманию читателей отрывок из его «Трактата о музыке».

Мы различаем три рода музыки. Музыка первого рода просто доставляет удовольствие, музыка второго рода выражает (и вызывает) страсти, музыка третьего рода возбуждает наше воображение.

Естественная мелодия (музыка) обычно оказывает на человека одно из этих трех названных действий, заставляя испытывать его либо всех людей, либо их большинство. Мелодии, оказывающие наиболее общее воздействие, наиболее естественны.

Музыкой, порождающей у нас приятные ощущения, пользуются во время отдыха; она восстанавливает

наши силы. Музыка, которая пробуждает в нас страсти, исполняют, желая заставить кого-нибудь действовать под влиянием определенной страсти, или хотят вызвать особое душевное состояние, возникающее под влиянием данной страсти. Музыка, возбуждающая воображение, служит для того, чтобы усилить впечатление от стихов и некоторых других риторических форм. Она усиливает выразительность слов.

Музыка первого рода, та, что доставляет приятные ощущения, может также пробуждать страсти; она может и возбуждать воображение точно так же, как та, которая пробуждает страсти. Ведь мы показали в других трактатах, как страсти пробуждают внимание и воображение. С другой стороны, когда стихи сопровождаются приятными звуками, они лучше пленяют внимание слушателя.

Музыка, обладающая всеми тремя качествами, о которых мы только что говорили, несомненно, наиболее совершенна. Ее влияние подобно в какой-то мере поэзии.

Когда музыку согласуют со стихами, она производит более сильное впечатление, а слова в свою очередь становятся более выразительными. Таким образом, самая совершенная, самая прекрасная и самая впечатляющая музыка — это та, которая обладает всеми вышеперечисленными свойствами. Такой музыкой может быть только вокальная, хотя некоторыми из этих свойств обладает и инструментальная.

Талант музыкального исполнения бывает, следовательно, двух видов: один соответствует исполнению совершенных мелодий, звучащих в человеческом голосе, другой — игре на инструментах. Последняя в свою очередь подразделяется на виды в зависимости от инструмента, будь то лютня, танбур или что-либо другое в том же роде.

Пение также подразделяется на виды в зависимости от жанра поэтических произведений, положенных на музыку, и в зависимости от цели, которую стремятся достичь. Для исполнения романса, плача, элегии, а равно и для модулированной декламации стихотворения или любой другой формы речи нужны различные таланты. Особого таланта требует и «хида» (песнь погонщиков верблюдов).

Инструментальная музыка перекликается с пением в той мере, в какой она может подражать голосу. Она сопровождает и обогащает его или играет роль прелюдии и интермедии. Интермедии позволяют певцу отдохнуть; они также дополняют музыку, выражая то, что нельзя выразить голосом.

Существует и другого рода инструментальная музыка, которая едва ли способна подражать совершенной (вокальной) музыке; она не может оказать последней никакой помощи.



Фото © Будо-Ламотта из книги «Мюзик антик — мюзик д'орнент», Ромэна Гольдрона, изд-во «Ранконтр», Лозанна, 1965

Мы можем сравнить такую музыку с украшением, рисунок которого не напоминает ничего существующего в действительности, а просто радует глаз. В качестве примера приведем хоросанские и персидские «тарайки» и «равашины», звуки которых не смог бы воспроизвести ни один голос.

Этой музыке, как мы сказали, недостает некоторых элементов, необходимых для совершенства, и, слушая ее, мы ощущаем сей недостаток. Она быстро утомляет и раздражает слух, не доставив желанного удовлетворения. Заниматься такой музыкой следовало бы только с целью воспитания слуха и упражнения руки для игры на инструментах, которая послужит прелюдией или интермедией для пения.

Сочинять, создавать музыку человеку позволяют естественные, врожденные душевные свойства. Среди этих свойств мы назовем склонность человека к поэзии и инстинкт, который побуждает его издавать особые звуки, когда он испытывает радость, и другие звуки, когда он страдает.

К этому следует добавить инстинкт, побуждающий его искать отдыха после работы, находить средство отвлечься и забыть об усталости.

Музыка действительно обладает даром поглощать нас, рассеивать утомление, вызванное тяжелым трудом. Она даже заставляет нас забывать о времени, проведенном за работой, помогает нам переносить, преодолевать усталость, которую влечет за собой эта работа.

В самом деле, ощущение времени напоминает нам об усталости, которую порождает движение, — разве движение не измеряется временем, как, впрочем, и время движением? Итак, усталость порождается движением, а время связано с движением. Потерять ощущение времени — значит, следовательно, потерять ощущение усталости. С другой стороны, утверждают, что пение действует на животных, как показывает «хида» — песнь арабийских погонщиков верблюдов.

Таков источник музыкального вдохновения. Поговорим теперь о том, как родились различные ветви музыки. Музыка развилась и стала научной благодаря врожденным душевным свойствам и инстинктам, о которых мы только что говорили.

Одни пели, чтобы доставить себе приятные ощущения, отдохнуть, забыть об усталости и о самом времени. Другие старались либо укрепить, либо

рассеять, либо изменить то или иное душевное состояние, разжечь или умерить страсть. Наконец, третьи пели, чтобы придать большую выразительность своим стихам и сильнее возбудить воображение слушателя.

По этим различным причинам люди рано пристрастились напевать, петь, вокализировать. Напевы и мелодии передавались из поколения в поколение, от народа к народу и с течением веков мало-помалу умножались.

Особо одаренные люди научились сочинять музыку трех родов, которые мы описали. Каждый из них стремился превзойти своих предшественников. Упорным трудом они прославили себя. Среди их преемников одни были неспособны сочинять музыку и довольствовались тем, что воспроизводили творения своих предшественников, развивая исполнительский талант; у других был композиторский дар, и они, вдохновляясь этими творениями, способствовали обогащению музыки.

Так сменялись музыканты. Искусство на протяжении веков передавалось из поколения в поколение, от народа к народу.

Надобно разжечь или умерить ту

или иную страсть? Было признано, что этого можно достичь с большим совершенством, если к музыке, предназначенной для такого воздействия, добавить звуки, доставляющие приятные ощущения, а также звуки, возбуждающие воображение, и сочетать ее со словами, иначе говоря, создать вокальную музыку.

Равным образом было признано, что, намереваясь возбудить воображение, придать больше силы стихам, следует пользоваться не только музыкой, предназначенной для этой цели, но еще и музыкой, которой свойственно умерять или возбуждать страсти, а также музыкой, доставляющей приятные ощущения.

Это было средство пленить воображение слушателя, облегчить ему понимание стихотворения, достичь того, чтобы полученное впечатление надолго сохранилось в его душе, и в то же время избавить его от усталости и скуки. Рассказывают, что поэт аль-Кама Ибн Абдих однажды явился ко двору аль-Хариса Ибн Шамра, эмира гассанитского, чтобы прочесть ему стихотворение и испросить у него одну милость. Властитель не удостоил его вниманием. Но когда поэт подобрал к своему стихотворению мело-

дию и спел его, повелитель даровал ему то, что он просил.

Заметив, что вокальная музыка, которой аккомпанируют на инструменте, приобретает большее богатство, большую звучность, большой блеск, большую приятность и благодаря поэзии и ритму легче заучивается, музыканты стали стараться извлекать с помощью инструментов тона, сравнимые с тонами пения.

Они определили, из какой точки струны исходит каждый из тонов, составляющих известные в их краях мелодии, которые они знали наизусть, и обозначили эти тона. Одни за другими артисты выбрали среди природных и искусственных звучащих тел такие, которые издавали эти тона с наибольшим совершенством. Таким образом они улучшили различные инструменты; если эти инструменты имели тот или иной недостаток, его мало-помалу устраняли; так лютия и другие инструменты приобрели свою окончательную форму.

Когда музыкальное искусство таким образом усовершенствовалось, были установлены правила благозвучности, различие между тонами и мелодиями, естественными для человека, и теми, которые таковыми не

Фото Франсиса Мортимера © Рафо, Париж

Этот предмет из глазурованной глины, найденный в Рас Шамре близ Латакии (Сирия), был создан между XVI и XIV веками до н. э. На нем изображена двоякая лютия, впервые появившаяся на Ближнем Востоке, широко распространена в арабских странах.

В Пакистане музыка занимает видное место во всех торжествах, фестивалях, культурных и массовых мероприятиях. На фото справа — ежегодная весенняя национальная выставка лошадей и рогатого скота в Лахоре — древнем культурном центре Пакистана. Под звуки барабанов и традиционных инструментов проводятся соревнования в поло, скачки, состязания в объезде лошадей, и все это проходит на фоне шумных базаров и запруженных городских улиц.



являются, и степени созвучия и диссонанса. Ведь некоторые созвучия совершенны, а другие менее совершенны.

Совершенные созвучия тонов, издаваемых либо человеческим голосом, либо инструментами, иногда сравнивали с насущной пищей, а другие созвучия, менее совершенные, с излишеством. Чрезмерно резкие и оглушительные звуки неестественны так же, как издающие их инструменты. Этими звуками пользуются только в особых случаях; их действие можно сравнить с действием лекарств или даже яда; они предназначены для того, чтобы оглушать или ошеломлять.

Звуки этого рода издавали инструменты, которыми пользовались специально на поле битвы. Так, один египетский фараон приказал употреблять трещотки, а византийский царь — другие инструменты. Когда персидские цари отправлялись в поход, их сопровождали люди, в обязанность которых входило испускать крики и вопли. Вот звуки, которые сами по себе дисгармоничны, но, будучи смешаны с другими и слегка изменены, могут стать гармоничными.

Так родились различные практические музыкальные искусства, которые мы перечислили.

Позднее было установлено, что из некоторых инструментов можно извлекать тона и мелодии другого рода, нежели те, которые дает человеческий голос; как и он, эти звуки могут доставлять удовольствие и, хотя не обладают всеми качествами вокальных тонов, представляются естественными.

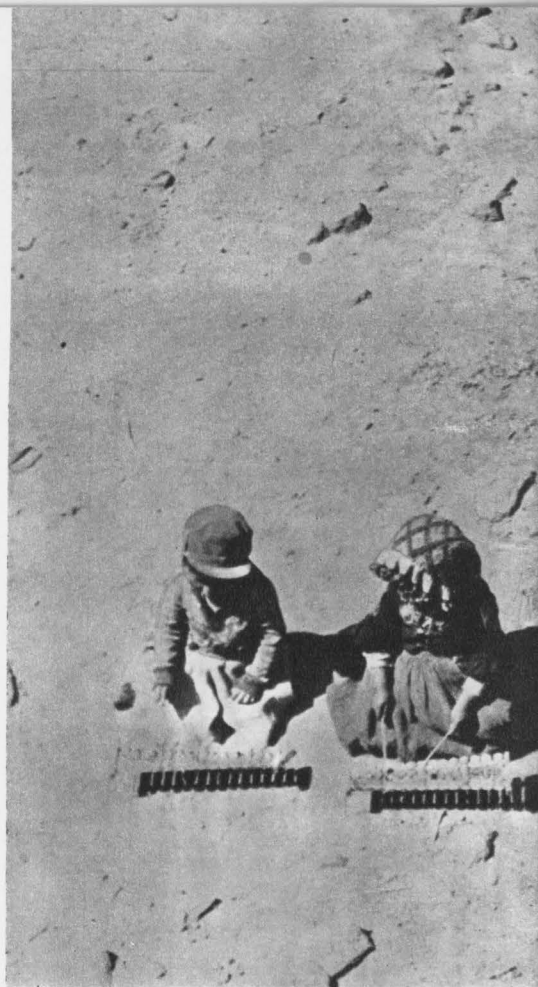
Музыканты отнюдь не отвергли, а приняли их. Они воспользовались ими, иногда отклоняясь от правил, установленных для пения, и извлекли из этого наибольшую возможную пользу. Так родилась чисто инструментальная музыка, которой голос не может подражать. Тому пример старинные хоросанские и персидские равашины. Инструментальная музыка, сочетаемая с пением, придает ему большую силу и выразительность и может дополнять его при различных обстоятельствах. Таким образом, эти два рода музыки тесно связаны.

Игра на бубне, на танбуре, на литаврах, отбивание такта руками, танец, ритмическая мимика тоже входят в сферу музыки. Наименее совершенна, без сомнения, ритмическая мимика. Ведь бровями, плечами, головой, другими частями тела производят только движения. Эти движения вызывают иллюзию звука. С другой стороны, поскольку телодвижения производятся через определенные промежутки времени, равные тем, которые разделяют два удара, эти промежутки времени поддаются измерению. Таким образом, ритмическая мимика, хотя в нее входят только движения, подчинена ритму и музыкальному замыслу, с коим он связан.

Отбивание такта руками или ногой, танец, игра на бубне и на литав-

В Кордильерах Южной Америки (Анды) музыка на открытом воздухе очень популярна. Музыкальный инструмент ксилофон распространен во многих странах Латинской Америки. С малых лет учатся здесь игре на миниатюрном ксилофоне.

Фото © А. Бенуа, Париж



АНГЕЛ,

за, соединения испанского романсеро, африканских барабанов и индейских инструментов, рождались те самые «неистовые сарабанды Индий», о которых упоминает Сервантес и другие великие классики испанской литературы, в частности Лопе де Вега и Гонгора.

Мелодии народных танцев звучали в портах Гаваны и Картахены, в Портобело, Веракруссе и Панаме. «Она родом из Панамы», — говорит Лопе де Вега о сонате, которую он ввел в одну из своих многочисленных пьес. Негритянские ритмы смешивались с мелодиями романсов; отголоски «индейских погремущек», как их называли хроникеры, звучали в трещотках, мараках, бонго, в разнообразных барабанах, в многочисленных ударных инструментах. В наиболее полном и законченном виде это ритмическое слияние проявилось в чудесных бразильских «батукадас», носивших характер импровизации и ставших впоследствии предметом изучения и подражания современными ритмическими ансамблями, таких например, как «Ударники из Страсбурга».

И вот уже Бизе пишет «Хабанеру» для своей оперы «Кармен»; слово

рах принадлежат к одному и тому же разряду. Они выше ритмической мимики, поскольку движения, которых они требуют, завершаются ударом, порождающим звук. Однако этот звук не есть тон; ему недостает устойчивости и длительности, которые придают звуку характер музыкального тона.

Лютня, танбур, цитра, ребаб и духовые инструменты превосходят предшествующие по устойчивости звука. Это выдержанный звук, но он еще не обладает всеми свойствами человеческого голоса, который соединяет в себе все качества звуков и является собой самый совершенный из них.

Тона, рождаемые всеми инструментами, уступают по своему достоинству тону человеческого голоса. Они могут поэтому лишь обогащать пение, придавать ему большую звучность, сопровождать, украшать его и позволяют легче удержать его в памяти.

Инструменты, издающие тона, которые всего более приближаются к тону человеческого голоса, — это ребаб и духовые инструменты. За ними идут лютня, цитра и родственные им инструменты, а затем другие, о которых мы говорили. Что до лютни, то ее звуки напоминают звуки человеческого голоса, потому что могут, подобно последним, тянуться и колебаться. Но ребаб и подобные ему инструменты более сходны с человеческим голосом. Их тона обладают качествами, позволяющими им производить на нас в некоторых отношениях такое же впечатление, как и голос.



ДЕРЖАЩИЙ МАРАКИ

(Продолжение со стр. 18)

«хабанера», означающее в переводе «гаванская музыка», прочно входит в международный музыкальный лексикон. Дебюсси вводит в «Ночь в Гранаде» пьесу, написанную в ритме хабанеры. То же самое делает и Равель в третьей части «Испанской рапсодии». Пишет хабанеру для своих «Sites auriculaires» и Эрик Сати.

Дариус Мийо, вернувшись из Рио-де-Жанейро, где он находился на дипломатической службе вместе с Полем Клоделем, создает свои «Бразильские танцы» — фортепьянную сюиту, навеянную бразильскими народными ритмами, с которыми — как он пишет в своих «Воспоминаниях» — он познакомился, слушая игру пианистов-самоучек из народа, игравших в те времена в кинотеатрах на проспекте Рио-Бранко.

Вернувшись во Францию, композитор пишет балет «Человек и его желания» (на либретто Клоделя), навеянный воспоминаниями о бескрайней, загадочной южноамериканской сельве. Здесь он широко использует ударные инструменты, богатейшие экспрессивные возможности которых открылись ему во время его пребывания в Новом Свете... Он

использовал кубинские ритмы и в своей «Увертюре».

А спустя несколько лет Эдгар Варез, которого в наше время совершенно справедливо называют гениальным предвестником новой музыки, обращается к изучению некоторых латиноамериканских инструментов, звучавших в произведениях его близкого друга, бразильца Эйтора Вилла-Лобоса и кубинских композиторов Катурлы и Рольдана. Впоследствии он использует их при создании своих произведений, таких, как «Ионизация», которые стали классикой новой музыки.

Однако заметим, что профессиональная латиноамериканская музыка все больше и больше удаляется от народной традиции, от тех произведений, которые исполняют народные певцы и музыканты. На улицах городов и в деревнях, на равнинах и в горных районах — всюду начинают свое шествие танго, румба, конга и другие ритмы, которые, подобно американскому джазу, получили в XX веке всемирное признание. Все это влияет на творчество музыкантов, вышедших из стен консерваторий. Поскольку и в то время Европа переживала расцвет романтической опе-

ры, связанной в первую очередь с именами Верди и Мейербергера, латиноамериканские композиторы также обращаются к этому жанру, стараясь воплотить в нем национальное содержание. В Мексике, Венесуэле, на Кубе — всюду создаются оперы.

Но все же ни одно из этих произведений не идет ни в какое сравнение с операми бразильца Карлуса Гомеса (1836—1896). Его опера «Гуарани» является классическим образцом музыки латиноамериканского романтизма. Ни одна позднейшая опера не может сравниться с ней по силе музыкального и эмоционального воздействия.

В начале XX века перед нашими композиторами встают те же проблемы, которые в свое время стояли перед русскими музыкантами: поздно появившись на мировой музыкальной арене, не имея предшественников-профессионалов, за исключением композиторов духовной музыки, они обращаются к богатейшим народным традициям, ставшим опорой их творчества. Подобно Глинке и Мусоргскому в России или Сметане в Чехословакии, латиноамериканские музыканты, начавшие свою деятельность приблизительно в 20-е годы XX ве-

ка, обратились к фольклору, ставшему для них путеводной звездой.

К фольклору, к богатейшим народным ритмам и мелодиям обращаются Амадео Рольдан (1900—1939) и Александро Гарсиа Катурла (1906—1940) на Кубе, Сильвестре Ревуэльтас (1899—1940) и Карлос Чавес (род. в 1899) в Мексике, Хуан Хосе Кастро (1895—1968) в Аргентине, Хуан Баутиста Пласа (1898—1965) в Венесуэле и многие, многие другие, чьи имена просто невозможно перечислить в этой статье. Обратим лишь внимание на даты жизни, это свидетельствует о многом... Следует отметить важную деталь: все композиторы этого времени, основываясь на национально-фольклорных традициях, стремились (подобно Мануэлю де Фалья в Испании и Бартоку в Венгрии) подняться над простой зарисовкой народных празднеств. Они искали собственные средства выражения, которые были бы национальными по звучанию, но, если можно так выразиться, вырывались бы изнутри.

В этой связи будет уместно вспомнить самого гениального, самого необычного, самого универсального из всех латиноамериканских композиторов нашего столетия — бразильца Эйтора Вилла-Лобоса (1887—1959), чьи произведения постоянно исполняются в концертах и транслируются по радио и телевидению Европы и Америки. Предвидя, по всей вероятности, что гитара станет со временем одним из самых популярных инструментов,

Вилла-Лобос написал цикл прелюдий и этюдов, которые для современных гитаристов означают то же самое, что означали и означают для пианистов всех времен прелюдии и фуги из «Хорошо темперированного клавира» Баха.

Произведения Вилла-Лобоса, без которых в наше время не может обойтись ни один гитарист, не только отличаются техническим новаторством, но и представляют высокую эстетическую ценность, являясь высшим выражением музыки континента. День ото дня растет в мире число пластинок с записями произведений этого композитора. Наряду с некоторыми малозначительными вещами Вилла-Лобос оставил нам такие шедевры, ставшие уже классикой, как «Бахианы» № 1 (для виолончели), № 5 (для голоса и оркестра), волшебные «Хорос» № 7 (для камерного оркестра), 5-й и 6-й Квартеты и многие другие произведения, написанные для всевозможных инструментов и оркестров. Его произведения не пылятся в архивах и не стали достоянием лишь музыкальных словарей. Его музыка живет и после смерти автора, она вторгается в мир как активный представитель Латинской Америки.

Приблизительно в 1928 году мне представилась возможность взять интервью у Эйтора Вилла-Лобоса. Я спросил его, что он думает о музыкальном фольклоре. «Фольклор — это я», — ответил музыкант, выразив этим

концепцию творчества латиноамериканских композиторов.

С тех пор прошло много лет, и наши инструменты заняли прочное место в современных оркестрах, так что теперь следует расширить список ударных инструментов, перечисленных в трактатах об инструментовке Берлиоза и Римского-Корсакова. Они получили признание у самых квалифицированных представителей современной музыки, таких, как Мессиаен и Булез, точно так же, как в свое время их использовали Мийо и Эдгар Варез. Они стали составной частью грамматики, синтаксиса и фонетики всякого современного композитора. И теперь, вспоминая слова Вилла-Лобоса «Фольклор — это я», я представляю себе портал одного из храмов в аргентинской провинции Мисьонес: на нем изображена сцена мистического концерта, видны традиционные арфы и лютни, а в их окружении — фигура ангела, держащего мараки.

Ангел, держащий мараки... Мне кажется, что в этой скульптуре отразилась вся история латиноамериканской музыки со времени завоевания континента до современной эпохи, характеризующейся смелыми, открывающими широкие возможности поисками. Эти поиски ведут молодые композиторы Нового Света, который благодаря своим традициям, накопленному наследию, усвоенному и переработанному опыту уже вступил в пору своей зрелости. ■

СОВРЕМЕННОСТЬ И МУЗЫКА ВОСТОКА

(Продолжение со стр. 11)

Некоторые молодые музыканты обучались композиции в консерваториях Европы и Америки и прочно усвоили западную музыкальную манеру. Широкая публика пока еще не воспринимает по-настоящему их музыку, но в то же время утратила интерес к народной музыке, аудитория которой теперь невелика. Камерные концерты национальной музыки исполняются все реже и реже, а между тем радио, телевидение и проигрыватели изрыгают сплошной поток новой, насквозь пропитанной западным духом музыки.

Я не могу согласиться с фаталистическим утверждением, что традиционная народная музыка обречена на гибель и что скоро она исчезнет вовсе, чтобы освободить место для музыки иного типа, которая, хотя, быть может, менее само-

бытна, но больше соответствует потребностям современного общества.

Традиционная музыка развивающихся стран не умирает; быть может она больна, но заболевшего надо лечить, а не убивать и не давать ему умереть, не пытаясь излечить его недуг. Возможно, что нынешняя беда окажется всего лишь болезнью роста — если своевременно будут приняты необходимые меры.

Нечего и говорить, что возрождение — а не выживание — музыкальных традиций — это проблема, которая должна решаться в государственных масштабах. Культурные и просветительные организации, общественные и частные, а также правительства стран Азии и Африки могут улучшить преподавание народной музыки, повысить уровень жизни музы-

кантов, занимающихся традиционным искусством своего народа, и перестроить музыкальную жизнь страны.

Однако страны Запада могут помочь нам спасти наше музыкальное наследие, если будут проявлять интерес к нашей самобытной народной музыке. Те из числа исполнителей народной музыки, которых приглашали давать концерты в странах Запада, значительно возвысились в глазах своих соотечественников.

Международный музыкальный совет и Международный институт сравнительного музыкознания не только способствовали тому, что публика Запада по достоинству оценила музыку стран Азии, но и помогли самим мастерам традиционного музыкального искусства этих стран уверовать в свои силы. ■

собственные нормы. Этому способствовали в «молодых» (развивающихся) странах ученые, которые, используя основные методы, выработанные в рамках западных традиций, привнесли в изучение национальной музыки собственное видение.

Подобная тенденция, охватившая и иностранных исследователей, может быть названа «интернационализацией» собирателями музыкального фольклора неевропейской музыки путем изучения исполнительской деятельности и композиции. Такой метод применяется главным образом там, где систематическое обучение музыке является местной традицией, например в азиатских цивилизациях.

В первой половине XX века музыкальная этнография была ориентирована на поиск «аутентичного», иными словами, музыкальных систем, не подвергшихся влиянию Запада, так же как этнографы в более традиционных областях исследований и в тот же период старались отделить или не учитывать воздействие западных факторов на общественные институты и мышление. Изучению изменений, происходящих в музыке и музыкальной культуре, сейчас придается большое значение, а историко-сравнительные исследования предполагают связь с учеными, занимающимися историей западной музыки.

Новый подход к неевропейской музыке привел к изучению музыкальной культуры национальных меньшинств. Мы являемся свидетелями возрождения интереса к изучению афро-американской музыки на Американском континенте в целом, к музыкальной культуре американских индейцев, которая рассматривается как культура меньшинства, а не как изолированная группа остаточных культур, и к музыке двуязычных общин.

Дальнейший рост интереса к этой проблеме приводит к исследованию музыки некоторых социальных групп (например, молодежи) в масштабах всего населения и к усиленному изучению городской музыки. Ныне музыкальная этнография связана с широким кругом общественных интересов и играет роль — как некая прикладная антропология — в уста-

новлении культурной общности между народами и группами внутри общества.

С 1960-х годов музыкальная этнография становится все более специализированной и проблемной. Прежний подход к исследованию состоял в характеристике общей музыкальной культуры этнической единицы (общества или племени); при новом подходе ставится задача исследовать определенную методику или проблему. В недавнем выпуске журнала «Этномузыколог», например, помещены: обзор гобоев в Индии, статья об изучении с разных точек зрения одной из песен африканской народности хауса, а также об изучении городской музыки северного Афганистана.

Возникли новые методы анализа. Вычислительные машины, хотя и не получили еще широкого применения (несмотря на то, что эксперименты ведутся в течение примерно двадцати лет), уже оказали воздействие на музыкальную этнографию. Особое внимание при использовании компьютеров уделяется преобразованию музыкальных звуков в зримые образы; такие машины, обычно называемые «мелографами», создаются в Калифорнийском университете (Лос-Анджелес) и в университетах Иерусалима и Осло.

Делаются попытки создать описательные и аналитические методы, а также технические средства для изучения тех аспектов музыки, которые ранее почти не изучались, таких, как манера пения, цветомузыка и связь между певцами и исполнителями в ансамблях.

Исследуются также соотношения между видами деятельности и формами культуры. Из работы, опубликованной Ломаксом и его коллегами — «Стиль народных песен и культура» (1968), — вытекают различные гипотезы, в том числе о связи между групповым трудом и смешанным хором, между руководителем работ и сольным пением. Было установлено, что «наиболее распространенный стиль пения в данной культуре стимулирует движения и действия, соответствующие главным усилиям по поддержанию существования общества, и способствует дея-

тельности его центральных и руководящих институтов».

В более ранних исследованиях по музыкальной этнографии неевропейских культур творчество музыкантов рассматривали в целом. В настоящее время их творчество рассматривают как индивидуальность и подводят к нему примерно с той же меркой, что и к творчеству их коллег на Западе.

Изучение отдельных музыкальных индивидуальностей, их биографий и их вклада в музыкальную культуру сходно с тенденциями в других областях этнографии, состоящими в том, чтобы не скрывать индивидуальное творчество за общими формулами о культурном стиле.

Таким образом намечены пути успешного развития музыкальной этнографии, но ее движение в сторону подлинной музыкальной этнографии явно сдерживается преобладанием более узких музыковедческих интересов.

Музыкально-этнографические исследования все еще сосредоточены главным образом на описании и сравнении музыки. Исследователи не смогут проникнуть в глубь музыки как культуры до тех пор, пока музыку не перестанут изучать как отдельный предмет, а, подобно изобразительному искусству и литературе, будут рассматривать как часть более общих усилий по исследованию мышления, духовной жизни и поведения народов. Примерно то же самое может быть сказано и об одной также забытой области исследований — о танце.

Конечно, существует много трудных технических проблем, стоящих на пути получения желаемых результатов в области этнографии музыки и танца; но возникновение таких проблем связано с опытом культуры стран, в которых воспитывалось большинство этнографов. Это ограничивает видение ученых, делает их невосприимчивыми и нечувствительными к важнейшим аспектам культурной жизни народов, за изучение которой они берутся. В целом дело страдает от узкой специализации музыковеда и от отсутствия специальных знаний у этнографа. ■

Письма редактору

СОЗВЕЗДИЕ

АВТОРИТЕТНЕЙШИХ

ИМЕН

Очень понравился нам прекрасный номер о происхождении человека (август—сентябрь 1972).

На страницах журнала собрались самые видные ученые мира, и нам дана возможность узнать их точку зрения по многим вопросам, хотя они и подчеркивают, что мы еще «так мало знаем о наших предках»...

Впервые мы ознакомились с ценнейшей датировкой истории происхождения человека и геологическими периодами «колыбели человечества».

Собрать такой солидный «симпозиум» антропологов, а также исключительно богатые иллюстрации к хорошо продуманному подбору статей — это, несомненно, большая заслуга редакции. И мне захотелось, чтобы о радости читателей узнала и редакция: большое спасибо!

Мне хочется просить Вас, если это возможно, осветить также в ценных статьях видных ученых мира (и непременно с такими же ценными иллюстрациями) последние работы археологов, открывших новые данные по древнейшим цивилизациям человечества.

Может быть, в плане редакции уже предусмотрено освещение этих проблем? Как было бы хорошо, если бы тематика номеров на этот год была бы напечатана уже в одном из первых выпусков, чтобы не пропустить интересное.

А. Ауруниус
Чимкент, Казахская ССР

ОТ ВОСЬМИ

ДО ВОСЬМИДЕСЯТИ

Большое спасибо за приложение для детей, опубликованное в специальном номере, посвященном Копернику (апрель 1973).

Но разрешите заметить: культурный уровень и образованность многих взрослых не выше, чем у ученика начальной школы. Например, у моих родителей. Их, правда, нельзя отнести к неграмотным в полном значении этого слова. Но если руководствоваться тем определением неграмотности, которое было дано ЮНЕСКО, то все же их можно счи-

тать таковыми. Множество других людей находятся в том же положении.

Наконец, благодаря «Курьеру ЮНЕСКО» мои родители узнали о Копернике, его открытиях и его современниках. Это прекрасно.

Я хотел бы предложить, чтобы в последующих номерах таким же образом освещались биографии великих людей и исторические события, заслуживающие популяризации.

Подобные статьи, пусть даже и предназначенные для детей, будут полезны и многим взрослым.

Росендо Соле Саинс
Мадрид, Испания

УЧЕННЫЕ,

КОТОРЫЕ ИГРАЮТ

В БОГОСЛОВИЕ

В статье «Учение Коперника» в изложении для детей Жан-Клод Пеккер пишет: «...Есть еще много проблем, над которыми стоит поразмыслить: наука еще не нашла ответов на тысячу вопросов, и люди пытаются выдать легенды за научные факты, ну, например, когда речь идет о происхождении жизни на Земле.

Но придет день и наука отыщет эти ответы, как нашли их Коперник, Кеплер, Галилей и Ньютон. И тогда уже легенды и мифы будут читать только как сказки».

Я нахожу в высшей степени характерной эту декларацию веры рационалиста, который рассматривает науку как единственный путь познания, сулящий — не сегодня, так завтра — ответы на все вопросы, и считает библейские тексты «старыми легендами» и «волшебными сказками». Если Земля больше не является центром Вселенной, то им считается человеческий разум.

Богословы средних веков были не прочь «поиграть» в ученых. Они неподобающим образом превышали свои полномочия. Тогда существовали суды инквизиции и костры. Но эти богословы, как и нынешние, всегда помещали бога в центре Вселенной и воинственно утверждали, что бог — единственный источник жизни, знания и т. д. ...

В наши дни ученым свойственно злополучное стремление «поиграть» в богословие — вернее, в антибогословие, что приводит к тем же результа-

там. У них нет судов инквизиции, но они предоставили нам мощный арсенал оружия — атомного, бактериологического, химического.

По мнению этих ученых, человек уже не находится в центре Вселенной, но я склонен думать, что они рассматривают науку как «пуп земли» и — почему бы и нет — как центр Вселенной. Они сами выступают в качестве жрецов новой религии.

Но в конце концов, вращается ли Солнце вокруг Земли или Земля вокруг Солнца, существует множество людей, жаждущих справедливости и мало интересующихся подобными вопросами. Библия с ее «старыми легендами» и «волшебными сказками» имеет по крайней мере то достоинство, что она апеллирует к этому кругу людей.

Но я хотел бы добавить к сказанному, что я не имею ничего против науки и ученых, особенно если они проводят четкую грань между ответами на вопрос «как» (это область их компетенции) и «почему» (а это уже сфера компетенции богослова).

Пастер Клод Жиро
Руан, Франция

ИСТОЧНИК МОЛОДОСТИ

Приложение для детей на тему о Копернике — прекрасная идея! Можете быть уверены: и среди взрослых читателей это приложение не менее популярно. Это подлинный источник молодости, лучезарной непосредственности. Спасибо Вам за претворение в жизнь этой блестящей идеи.

Жак Мулеталер
Всемирная ассоциация
«Школа как орудие мира»
Женева, Швейцария

БРАВО!

Примите признательность читателя за приложение для детей, посвященное Копернику. Надеюсь, что в будущем Вы подарите нам многое в этом роде.

Ж. Семери
преподаватель истории
Ницца, Франция

ГЛАВНЫЙ РЕДАКТОР РУССКОГО ИЗДАНИЯ
Виктор ГОЛЯЧКОВ

Адрес русской редакции: 119021 Москва, Г-21, Зубовский бульвар, 21, т. 246-21-15

Московская типография № 2 Союзполиграфпрома при Государственном комитете Совета Министров СССР по делам издательства полиграфии и книжной торговли. Зак. 2421



*„Прогресс—
специализированное
издательство
по выпуску
переводной
литературы на
русском языке и
иностраннх языках.
Выпускает ежегодно
около 900
названий книг,
распространяемых
более чем в 90
странах, общим
тиражом до
18 миллионов
экземпляров. Это
общественно-
политическая и
художественная
литература,
фотоальбомы, книги
для детей, учебники
для лиц, изучающих
русский язык.*

Русский

язык для всех

В 1971 году издательство «Прогресс» выпустило в свет комплекс учебных пособий «Русский язык для всех», составленный сотрудниками Научно-методического центра русского языка при Московском государственном университете. В 1973 году этот комплекс учебных пособий переиздается. Он предназначен для лиц любой национальности и может быть использован в высших учебных заведениях, на курсах ССОД [Союз советских обществ дружбы и культурной связи с зарубежными странами], в кружках, а также при самостоятельном изучении русского языка. Это первое беспереводное пособие, объединяющее все компоненты, необходимые на первоначальной стадии изучения языка, построенное на единой лексико-грамматической и методической базе. Каждый из составляющих компонентов может быть использован и как самостоятельное пособие.

- СТЕПАНОВА Е., ИЕВЛЕВА З., ТРУШИНА Л. **Русский язык для всех.** Учебник. 208 стр.

Цель учебника, который состоит из 40 уроков, — в возможно более короткий срок научить говорить, писать и читать тексты средней трудности. Все содержание и структура учебника подчинены этим практическим целям. Учебник иллюстрирован.

Остальные части комплекса, неразрывно связанные с учебником общностью лексико-грамматической базы, служат закреплению, активизации и расширению материала учебника.

- БОГДАНОВА З., ЗАРУБИНА Н., ОЖЕГОВА Н., СУХИНА Г. **Русский язык для всех.** Упражнения. 208 стр.

Сборник упражнений, так же как и учебник, делится на 40 уроков. Упражнения каждого урока соответствуют грамматическому материалу уроков учебника. Упражнения наглядны и легки для выполнения.

- АНПИЛОГОВА Б., ДРАХЛИС П., ПРОТОПОПОВА И., СОСЕНКО Э. **Русский язык для всех.** Пособие по развитию речи. 192 стр.

«Пособие по развитию речи» содержит диалоги, шутки, коротенькие тексты, построенные на той же лексике, что и соответствующие уроки учебника. В «Пособии» широко используются рисунки, схемы, игры, кроссворды.

- БАБАЛОВА Л., БАШИЛОВА О., ДОРОФЕЕВА Т., МАКОВЕЦКАЯ Р., ФЕДЯНИНА Н. **Русский язык для всех.** Приложение с грампластинками. 192 стр.

«Приложение с грампластинками» не только озвучивает все тексты и диалоги учебника и учит правильному произношению, но и содержит задания творческого характера. «Приложение» рассчитано главным образом на самостоятельную внеаудиторную работу учащихся. Оно состоит из буклета и 10 пластинок.

- НАХАБИНА М., ТОЛСТАЯ Р. **Русский язык для всех.** Книга для чтения. 176 стр.

В «Книге для чтения» учащийся найдет адаптированные и сокращенные рассказы советских писателей. В конце каждого текста помещены задания, которые помогут учащимся активизировать свою лексику.

- **Русский язык для всех.** Словарь. 272 стр.

Словарь включает лексику комплекса учебных пособий, около 3000 слов, с переводом на английский, французский, испанский, немецкий языки.

Доступность и простота содержания, яркость и привлекательность оформления ставят комплекс в ряд лучших пособий по русскому языку.

Эти и другие книги издательства «Прогресс» зарубежные читатели могут купить или заказать у книготорговых фирм, имеющих деловые связи с В/О «Международная книга».

Цена 35 коп.

70458

