

---

**МОЛИТВА «KOL NIDREI» ДЛЯ СКРИПКИ И ОРГАНА  
М. ЭРДЕНКО В КОНТЕКСТЕ УКРАИНСКОЙ ОРГАННОЙ  
КУЛЬТУРЫ НАЧАЛА XX ВЕКА**

---

*Орган — это своего рода пьедестал,  
на который восходит душа, чтобы ринуться в пространство,  
когда в своем полете она пытается начертать  
тысячу картин, живописать жизнь, пробежать  
бесконечность, отделяющую небо от земли.*

*О. де Бальзак*

В ряду культурных феноменов Украины конца XX — начала XXI столетий органное искусство занимает особое место. Его самостоятельность и художественная значимость в ментальном пространстве украинской музыкальной культуры уже ни у кого не вызывает сомнения. Тем не менее, несмотря на творческую продуктивность, украинская органная культура все еще находится вне сферы активного внимания отечественного музыкознания. Более того, до сих пор не проясненными остаются хронологические рамки, а следовательно и периодизация развития данной ветви национального музыкального искусства, хотя, безусловно, этот вопрос заслуживает внимания.

Изучение первых опытов органного творчества украинских композиторов, относящихся к началу XX века, представляется весьма перспективной задачей, поскольку конкретизация «отправных координат» исследуемого феномена позволяет выделить особенности типологической и жанровой мутации, проследить динамику обновления, а также более точно определить особенности современных творческих процессов.

Материалом для данной публикации послужило нотное издание еврейской молитвы «Kol Nidrei» М. Эрденко, датированное 1912 годом (ноты обнаружены в Российской государственной библиотеке, Москва).

Целью статьи стала попытка атрибутирования украинских органичных сочинений первых десятилетий XX века в контексте проблем преемственности и диалогичности традиций мировой органной культуры, а также проецирования выделенных позиций на область современного композиторского органного творчества.

В музыковедческой литературе временем возникновения собственно украинской органной музыки принято считать середину XX века. В новейшей публикации по истории и теории органного искусства вышедшей в Москве (2008) под редакцией М. Воиновой и Е. Кривицкой, в разделе, посвященном Украине, читаем: «Провозвестником рождения национального украинского репертуара для органа стала “Украинская рапсодия” *op. 91* (1957) О. Чишко, созданная им в Ленинграде» [1, с. 778]<sup>1</sup>.

Тем не менее, в ходе исследовательской работы выяснилось, что это далеко не первое произведение для органа, созданное в Украине или украинским композитором. Одним из наиболее ранних опусов с участием органа вполне можно считать «Концертную симфонию» Д. Бортнянского (1855), на титульном листе которой значится: «*Sinfonie concertante pour le le fortepiano-organisé, l'arpa, viola da gamba, bassoon et violoncello*»<sup>2</sup>. Особенностью инструмента, указанного в названии (фортепиано-организе, по-другому именуемого «органы с фортепиано» или «клавесины с флейтами»), является совмещение черт фортепиано и органа. Как указывает Л. Ройзман, именно данная разновидность органа получила к середине XIX века необычайно широкое распространение в домах русских дворян (см.: [6]).

Приведем вслед за Л. Ройзманом еще один пример, подтверждающий, что уже в середине XIX века на территории Украины органное искусство было активной частью культурного процесса. В исследовании «Орган в истории русской музыкальной культуры» упоминается об органичных опытах А. Серова: «В октябре 1849 г. в бытность свою в Одессе, Серов пишет четырехголосную фугу для «фортепиано или органа в четыре р [уки]» [6, с. 206], посвященную Павлу и Александру Бакуниным. Прибавим к этому упоминания об органе одесского дворца новороссийского генерал-губернатора М. Воронцова, в одесских католических и протестантских церквях, католических церквях Житомира (с 1897), Проскурова, Харькова (1901), Жмеринки, многочисленных старинных костелах Львова.

К началу XX века в отдельных украинских городах существовал достаточно прочный фундамент для развития органной культуры. Не удивительно, что в 1909–1916 гг. органные публичные концерты в

<sup>1</sup> Олесь Чишко (1895–1976) — украинский композитор и певец, уроженец Харьковской области. Учился и работал в Харькове и Ленинграде, пел в оперных театрах Киева и Одессы.

<sup>2</sup> Симфония для двух скрипок, виолы да гамба, виолончели, фагота, арфы и фортепиано-организе.

Одессе, к примеру, стали не редкостью (выступления А. Гольце, Г. Гефельфингера).

В активный процесс «вживления» органного звучания в ментальное пространство украинской музыкальной культуры органично вписался и Киев, где первый орган в лютеранской церкви был установлен еще в 1818 г. А в 1914 году в стенах консерватории открылся органный класс; несколькими годами позже был установлен орган в Киевском оперном театре — на то время это был самый большой в городе инструмент в 20 регистров.

Наличие развитой органной базы в начале XX века в Киеве предопределило и появление первых украинских органных опусов. Один из них — найденная нами молитва «*Kol Nidrei*»<sup>3</sup>, *op.* 3 для скрипки с аккомпанементом фортепиано или органа Михаила Эрденко<sup>4</sup> (1912), изданная в Киеве «Книжным и музыкальным магазином Леона Идзиковского, комиссионера Киевского Отделения ИМПЕРАТОРСКОГО Русского Музыкального Общества Посташица Варшавского Музыкального Института»<sup>5</sup>.

«*Kol Nidrei*» (в переводе с иврита буквально «Все обеты») — молитва, читаемая в синагоге в начале вечерней службы Йом-Кипур, провозглашающая отказ от обетов, зарок и клятв давшим их человеком<sup>6</sup>. Относясь к числу наиболее величественных в еврейской литургии мелодий, «*Kol Nidrei*» стала одной из первых молитв, распетых хаззанами, и впоследствии была принята в ашкеназских общинах<sup>7</sup>. На особую печаль-

<sup>3</sup> В начале XX века в Украине (точнее в Одессе) созданием произведений на еврейские темы для органа (или с сопровождением органа) занимался целый ряд представителей музыкальной иудаики, большинство из которых были евреями — А. Гефельфингер, Л. Левандовский, П. Минковский, Д. Новаковский.

<sup>4</sup> Михаил Эрденко — заслуженный деятель искусств РСФСР (1934), скрипач, композитор, основатель цыганской музыкальной династии Эрденко, профессор Киевского музыкального училища (реорганизованного в 1913 году в консерваторию).

<sup>5</sup> Информация взята с титульного листа нотного издания.

<sup>6</sup> В основе обряда отречения от клятв и обетов — осознание человеком греховности нарушения обязательств, взятых на себя даже необдуманно или по принуждению. Вероятно, молитва «*Kol Nidrei*» сложилась как реакция на массовые насильственные крещения VI–VII вв., имевшие место в Европе.

<sup>7</sup> Текст молитвы, распеваемой кантором: «Все обеты, обязательства, присяги и отлучения, называемые “конам, конас” или каким бы то ни было другим именем, что мы обещали или поклялись, или поручились, или которыми мы обязались от сего Дня Всепрощения до будущего счастливого прихода Дня Всепрощения — мы во всех их раскаиваемся. Да будут они считаться разрешенными, прощенными, уничтоженными, недействительными и лишенными силы. Они не будут связывать нас и не иметь никакой силы над нами. Обеты не будут признаны обетами, обязательства не будут обязательными, а присяга — присягой». Вся община затем произносит: «И будет прощено всей общине сынов Израиля и чужеземцу, живущему среди них, ибо весь народ — в неведении» (Чис. 15:26).

ность песнопения «*Kol Nidrei*» указывал Л. Н. Толстой, памяти которого и посвятил Эрденко свое произведение. Кстати, именно Толстой подал Михаилу Эрденко идею (при их встрече в 1910 году) сделать аранжировку древнееврейской молитвы.

Сакральный текст молитвы вдохновлял многих композиторов, пополнивших огромный пласт музыкальной иудаики — «области мировой музыкальной культуры, так или иначе связанной с понятием «еврейской субстанции» <...> куда входит собственно еврейская музыкальная культура, музыка, написанная на еврейские темы, независимо от национальной принадлежности её творцов» [7, с. 5]. Из множества интерпретаций и обработок мелодии «*Kol Nidrei*» для солиста и хора особой популярностью пользуются обработки Л. Левандовского, И. Розенבלата и Ж. Пирса. Известно, что Л. Бетховен включил эту мелодию в свой Квартет *op.* 131; произведение с таким названием есть у М. Кастельнуово-Тедеско (для виолончели и фортепиано, не опубликовано), однако наиболее известной инструментальной версией молитвы является «*Kol Nidrei*» для виолончели с оркестром М. Бруха. Модернистской интерпретацией песнопения стала работа А. Шёнберга, *op.* 39 для чтеца, хора и оркестра. Вокально-хоровое прочтение молитвы представлено в творчестве Ш. Секунды (для солиста и хора) и И. Жребкера.

Так или иначе, в каждом из произведений композиторам поразному удалось воплотить первоначально заложенный в тексте смысл сакрального слова. Особенности диалога с синагогальными традициями в заявленных сочинениях определяются целым рядом факторов: инструментальным составом, жанром сочинения, стилевыми предпочтениями автора, что естественно определяет большую степень отдаления духовного сочинения от генетического первоисточника.

Рассмотрение молитвы «*Kol Nidrei*» М. Эрденко в контексте украинской органной музыки начала века актуализирует два основных вопроса: преемственности традиций мировой органной культуры и предвосхищения магистральных тенденций украинского органного творчества конца XX века. Обращение к органу в начале минувшего столетия на территории восточнославянских стран, по мнению М. Воиновой, носило экспериментальный характер. Это были единичные «пробы пера» с участием органа (редко для органа соло) или транскрипции ранее написанных фортепианных пьес. Не случайно на заглавной странице «*Kol Nidrei*» указывается возможность исполнения произведения в тембровом сочетании скрипки с фортепиано или органа.

Тем не менее, даже в таких несмелых, экспериментальных, на первый взгляд, опусах прослеживаются достаточно отчетливые нити, связывающие их с огромным массивом мировой органной культуры минувших столетий — причем на всех уровнях организации музыкального целого: семантическом, фоническом, архитектурном, морфологическом.

Молитва «*Kol Nidrei*» возникает на пересечении разных генетических русел, сфокусированных в семантическом поле религиозной и шире — духовной музыки, творческая переработка которых приводит к рождению индивидуального композиторского проекта. Реконструкция же генезиса каждой из стилевых составляющих анализируемого сочинения позволяет выявить степень творческой переработки первоисточника и обнажить точки диалогического взаимодействия с традицией мировой органистики.

Остановимся на каждом из уровней музыкального целого.

Сочинение «*Kol Nidrei*» имеет особенное жанровое наименование, данное самим композитором: еврейская молитва. Именно на текстозамысловые особенности этого древнейшего песнопения и ориентировался М. Эрденко. По сути, сочинение относится к разряду инструментальных аранжировок (по указанию самого композитора) или обработок (более точная, на наш взгляд, дефиниция) особого типа. В случае с произведением М. Эрденко, сопоставление иудейской канонической молитвы с традициями европейской органистики не случайно. По указанию С. Френкель: «Во времени возникновения реформаторского иудаизма, вольно-невольно, сложился стереотип восприятия органа как божественного инструмента. Этому способствовали разные факторы: в первую очередь влияние протестантской религиозной символики, рассматривающей орган как инструмент общения с Богом» [7, с. 33]. Именно поэтому внешние контуры сочинения отдаленно напоминают традиции барочных хоральных обработок для органа, скорректированных в данном случае особенностями музыкальной составляющей синагогальной культуры евреев.

Музыка «*Kol Nidrei*» обладает собственным, экспрессивно-эмотивным (термин лингвиста Р. Якобсона) религиозным пространством, отличным от пространства европейского храмового пения. Из вербальной молитвы, модус фидеистической коммуникации которой определяем как «обещание» (по Н. Мечковской), в музыку проникают особый драматизм и напряженность, формально-смысловая «выстроенность», архаичность и общая «таинственность», семантическая неисчерпаемость фидеистического слова.

Инструментальная версия молитвы «*Kol Nidrei*», представленная Эрденко, не является каноническим вариантом преподнесения сакрального текста. В данном случае молитва стала тем самым литургическим импульсом, который побудил композитора к свободному прочтению духовного текста<sup>8</sup>. При этом обращение к органному тембру видится не

---

<sup>8</sup> Отметим, что в синагоге, до реформации, инструментальное музицирование было запрещено. Хотя существует мнение о том, что в древнееврейском культе орган, под названием «магрфа», занимал видное место [7, с. 12]. С последней четверти XVII в. орган вновь стал законной частью иудейского культа.

случайным. В сочинении одной стороны могла быть отражена инструментальная ситуация иудейских реформаторских храмов, где орган часто (но далеко не всегда) присутствовал в роли аккомпанемента пению<sup>9</sup>. С другой стороны, начало XX века в контексте отечественной культуры ознаменовалось процессами многоуровневого диалога и всеобъемлющего синтеза, объединившего различные стили, жанры, течения и целые культурные формации. Сочинение М. Эрденко также оказывается вовлеченным в культурный мейнстрим первых десятилетий минувшего столетия, что нашло выражение в слиянии диаметрально противоположных пластов религиозного музицирования — строгого, аскетичного христианского и экзальтированного иудейского синагогального богослужений. Орган в данном случае трактован как инструмент для общения с Богом, а органый тембр возводится до уровня метафоры, символа религиозности и духовности в широком смысле слова, без заострения внимания на конфессиональных отличиях<sup>10</sup>.

С точки зрения архитектурных особенностей, молитва М. Эрденко «*Kol Nidrei*» объединила в себе несколько формообразующих импульсов. Центростремительной потенцией обладает репризность формы, понимаемая весьма широко, что связано с повторением инициальной темы сочинения в конце. Отметим также тенденцию к динамизации формы: финальное проведение темы заметно усилено тремолирующим басом. Такой динамический вектор формы обусловлен драматургией самой вербальной молитвы, произносимой кантором на арамейском диалекте трижды, с постепенным переходом от пианиссимо до фортиссимо — от молитвы-просьбы до молитвы-крика.

Складывается трехчастная структура с центральным контрастирующим по ладотональному признаку разделом. На уровне частей формы возникает аллюзия иного формообразующего начала, ставшего основополагающим в барочных католических и протестантских хоральных обработках. Речь идет о форме бар, с характерной конструктивной формулой *aab*, концепт которой реализуется лишь с точки зрения тематического материала без соблюдения пропорционального соответствия.

---

<sup>9</sup> По мнению С. Френкель на территории Украины процесс реформации иудейской церкви протекал вяло, а значит и органа в храме так и не стал нормой. Симптоматично, что единственный в Украине (на тот момент единственный и в Российской империи) синагогальный орган был установлен в хоральной синагоге Одессы, названной Бродской, что явилось с одной стороны «следствием перенесения в Одессу западно-европейской реформаторской традиции» [7, с. 67], с другой — общим подъемом органной культуры именно на Украине.

<sup>10</sup> Именно в таком амплуа предстает орган в современных украинских органных сочинениях.

Наконец, третьим формообразующим принципом молитвы, работающим на уровне синтаксических построений, оказывается антифонно-рефренная структура — характерная композиционная особенность христианского культового пения. Подтверждение тому — повторение целой темы или отдельных фраз.

В результате складывается следующая композиционная схема сочинения:

Таблица 1

Вступление	Первый раздел	Средний раздел	Сольная каденция	Зеркальная реприза	Кода
	a a b + каденция+a	С		b a	
6т.	8т.+8т.+8т.+4т.	21т.	6т.	5т.+ 8т.	8т.

На морфологическом уровне в «*Kol Nidrei*» М. Эрденко сохраняются атрибуты, характерные для еврейской сакральной музыки.

Здесь нет торжественности и блеска, типичных для храмовой литургии. Напротив, ощущается психологическая углубленность и индивидуально-личностная спроецированность, что подтверждается экспрессивными ходами на увеличенные интервалы, большим диапазоном, обилием хроматизмов, прихотливой ритмикой. Тем не менее, экстатичность скрипичной партии уравновешена лаконичным и строгим пластом органного звучания. Диалог двух тембровых плоскостей перерастает в межконфессиональный и выше — нравственный диалог между желаемым и данностью, эмоцией и разумом. Орган — не просто сопровождение, это символ вечности, предназначенности, сдерживающей экспрессию внутреннего порыва (партия скрипки) — такому ощущению способствует тесситурная и тембровая разграниченность двух темперсонажей, находящихся в диалогическом единстве.

Органний пласт несет в себе заряд барочной органной стилистики: строгие аккорды-данности, репрезентированные в эпическом вступлении, мерно движущиеся в звуковом пространстве, окунают слушателя в мир архаики, давно ушедших времен. Такая фактурная ячейка напоминает модель многоголосного утолщения хорального напева (прим. 1).

Тем не менее, функциональный (а не мелодический) принцип сообщения созвучий и варибельность их внутренней структуры свидетельствуют о господстве тональности, в которой кварто-квинтовые отношения нивелируются терцовыми связями аккордов (t-VI-VII-III-VI<sub>7</sub>-II<sub>7</sub>-D). Еще одна особенность гармонического «процесса» в органной партии, апеллирующая к барочным образцам хоральных обработок, — множественное кадансирование на разных ступенях

лада. Однако в отличие от барочной традиции не прогнозируемых остановок на различных ступенях, каждая новая тональность «*Kol Nidrei*», закрепленная кадансом, не выходит за рамки первой степени родства.

Совсем иная ситуация наблюдается в партии скрипки — репрезентанта еврейской музыкальной культуры, в данном случае — диалогического оппонента органа. Мелодика и ритмика скрипичной партии целиком подчинены смысловому значению и структуре предполагаемого текста молитвы. Такая манера пения носит название кантиллиции (от латинского *cantillo* — пою тихо, слабо) или псалмодии (от греческого *ψαλμός* — псалом и *ὄδῆ* — песнь, пение). Отсюда — мелизматика и элементы импровизации, особенно ярко представленные в сольных каденциях скрипки. От сефардского стиля привнесены импровизационность, длительные («бесконечные») вариации; от ашкеназского носачу — четкая («квадратная») структура напевов, симметричность и повторность строения мелодики, декламационный тон псалмодии (прим. 2).

По указанию «Еврейской энциклопедии», «мелодия Кол нидре представляет собой гармоническое сцепление стилистически близких мотивов молитвенного мелоса так называемых Великих праздников (Рош ха-Шана и Иом-Киппур). Она открывается торжественной силлабически построенной “прокламацией”, за которой следуют глубоко прочувственные мелодичные фразы и виртуозные рулады» [3], — отсюда её совершенно очевидный ладовый колорит. В основе — подобие ладо-мелодической модели-аналога арабских макамов. Этот звуковой модус сочетает в себе признаки сразу нескольких еврейских штайгеров (ладов, густов, макамов), носивших имя «ахава рабба» (или фрейгиш густ — разновидность фригийского лада), «иштаббах» (разновидность натурального минора), «якум пуркан» (разновидность дорийского лада).

Тем не менее, наиболее очевидным оказывается так называемый *измененный дорийский лад*, основой которого является минорное трезвучие (прим. 3).

Но в отличие от аутентичного измененного дорийского, в «*Kol Nidrei*» заявлена его плагальная версия, центральный устой которой смещен на кварту вверх. Лишь в самом конце это ладовое образование (измененный дорийский) звучит открыто, в виде одноголосного мотива, с подчеркнутой увеличенной секундой — характерной модальной особенностью звукоряда, появляющейся между III и IV высокой ступенью.

Подводя итог, подчеркнем, что об украинской органной музыке начала XX века можно говорить как о явлении неординарном и однозначно заслуживающем внимания. Редкие композиторские опусы того



периода, созданные в эпоху межвременья, не стали ярким достоянием отечественной органистики, но замечательно демонстрируют тенденцию преемственности традиций, диалога культур, оказавшегося мейнстримом и современной нам органной музыки Украины. Комплекс экстра- и интра-музыкальных параметров (среди которых — индивидуализированность жанрового амплуа, обращение к религиозной тематике, символическая трактовка органного тембра, множественность смысловых импульсов на уровне семантики, многовекторность и многосоставность на уровне архитектоники, полистилистичность и диалогичность на уровне морфем), атрибутированные нами в еврейской молитве для скрипки и органа «*Kol Nidrei*» М. Эрденко предвосхищает и объясняет процессы, характеризующие украинскую органную музыку начала XXI века.

Исследование подобного рода образцов творчества способствует постепенному формированию представления об украинской органной музыке как цельном, исторически обусловленном явлении со своей уникальной линией преобразований, устремленных в будущее.

### Нотные примеры

1

Violino. Adagio.

Piano. Adagio. tutti pp

2

Cadenza

3

## Список использованных источников

1. Из истории мировой органной культуры XVI–XX веков : учебн. пособ. / [ред. Т. Воинова, Е. Кривицкая]. — М. : Музиздат, 2008. — 864 с.
2. Зинькевич Е. Динамика обновления. Украинская симфония на современном этапе в свете диалектики традиции и новаторства / Е. Зинькевич. — К. : Музична Україна, 1986. — 183 с.
3. Кол Нидре [Электронный ресурс] // Режим доступа : <http://www.eleven.co.il/article/12167>.
4. Назайкинский Е. Стил ь и жанр в музыке : [учебн. пособ. для студ. вузов] / Е. В. Назайкинский. — М. : Владос, 2003. — 248 с.
5. Холопова В. Музыкальные формы и жанры культовой монодии западного средневековья («григорианский хорал») / В. Холопова // Формы музыкальных произведений : [учебн. пособ.]. — СПб. : Лань, 2001. — С. 122–139.
6. Ройзман Л. Из истории органной культуры в России (вторая половина XVII в.) / Л. Ройзман // Вопросы музыкознания. — М. : Музыка, 1960. — Т. 3. — С. 565–597.
7. Френкель С. Орган в музыкальной иудаике / С. Френкель. — К. : Еврейский совет Украины, 1993. — 125 с.

**Купіна Д. Молитва «Kol Nidrei» для скрипки та органу М. Ерденко в контексті української органної культури початку ХХ ст.** У статті на прикладі єврейської молитви для скрипки та органу «Kol Nidrei» М. Ерденка зроблена спроба дослідження органних творів початку ХХ століття, створених в Україні, в контексті проблем спадкоємності і діалогічності традицій світової органної культури, а також проєцювання виділених позицій на область сучасної композиторської органної творчості.

**Ключові слова:** українська органна культура, наслідування, молитва «Kol Nidrei», Михайло Ерденко.

**Kupina D. Prayer «Kol Nidrei» для скрипки и органа М. Эрденко в контексте украинской органной культуры начала ХХ в.** В статье на примере еврейской молитвы для скрипки и органа «Kol Nidrei» М. Эрденко сделана попытка исследования органных сочинений начала ХХ века, созданных в Украине, в контексте проблем преемственности и диалогичности традиций мировой органной культуры, а также проецирования выделенных позиций на область современного композиторского органного творчества.

**Ключевые слова:** украинская органная культура, преемственность, молитва «Kol Nidrei», Михаил Эрденко.

**Kupina D. Prayer «Kol Nidrei» for violin and organ M. Erdenko in the context of the traditions of Ukrainian organ culture of the early twentieth century.** The article on the example of the Jewish prayer for Violin and Organ «Kol Nidrei» by M. Erdenko attempt study of organ works of the early twentieth century, created in Ukraine in the context of the problems of continuity and dialogic traditions of world organ culture, as well as projecting the selected positions in the area of contemporary composers organ creativity.

**Keywords:** Ukrainian organ culture, continuity, «Kol Nidrei», Michal Erdenko.