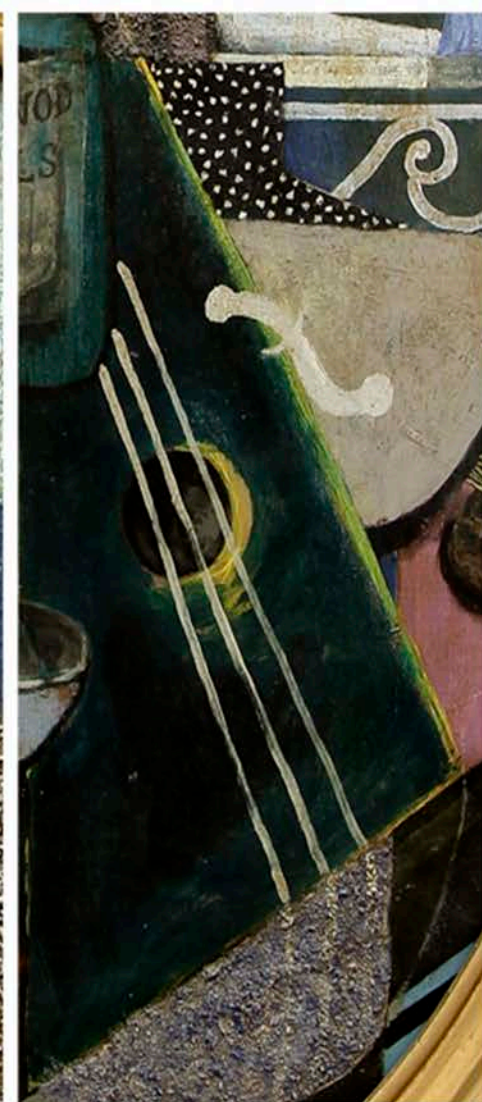
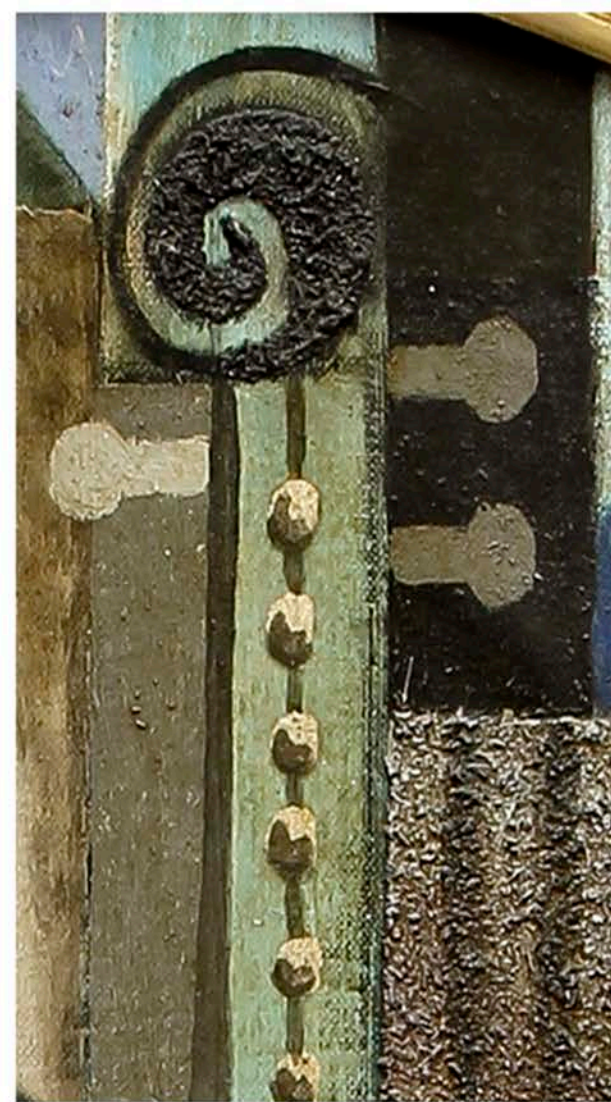


Вопросы инструментоведения. Выпуск 10



ВОПРОСЫ
ИНСТРУМЕНТОВЕДЕНИЯ



МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
РОССИЙСКИЙ ИНСТИТУТ ИСТОРИИ ИСКУССТВ

ВОПРОСЫ ИНСТРУМЕНТОВЕДЕНИЯ

Выпуск 10

Санкт-Петербург
2017

МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
РОССИЙСКИЙ ИНСТИТУТ ИСТОРИИ ИСКУССТВ

Сборник статей и материалов
IX и X Международных инструментоведческих конгрессов
«БЛАГОДАТОВСКИЕ ЧТЕНИЯ»

1–2 июня 2015 г.

5–7 декабря 2016 г.

Санкт-Петербург
2017

УДК 781(063)
ББК 85.315.3я43

Редакционная коллегия:

И. В. Мациевский (ответственный редактор)
В. А. Свободов (научный консультант)
Д. А. Булатова
А. Б. Никаноров
А. А. Тимошенко

Рецензенты:

О. В. Колганова, кандидат искусствоведения
А. В. Ромодин, кандидат искусствоведения

Вопросы инструментоведения. Вып. 10: Сборник статей и материалов IX и X Международных инструментоведческих конгрессов «Благодатовские чтения» (Санкт-Петербург, 1–2 июня 2015 г.; 5–7 декабря 2016 г.) / Российский институт истории искусств; [редкол.: И. В. Мациевский (отв. ред.); Д. А. Булатова, А. Б. Никаноров, А. А. Тимошенко]. – СПб., 2017 – 360 с., ил.

Редактор английского текста: М. И. Карпец.
Дизайн обложки: М. А. Сень

delicious telecom
oyster

ISBN 978-5-86845-222-2

© Российский институт истории искусств, 2017
© Коллектив авторов, 2017

Содержание

ИНСТРУМЕНТОВЕДЕНИЕ. ИСТОРИЯ НАУКИ

Игорь Мациевский. Санкт-Петербургская инструментоведческая школа	9
Александр Никаноров, Александр Ромодин. Юрий Бойко: Служение творчеству	14
Виолетта Юнусова. Вселенная традиционного музыкального инструмента (к становлению Санкт-Петербургской школы музыкального востоковедения)	30
Сагыналы Субаналиев. Системно-этнофонический метод и некоторые вопросы изучения искусства кыргызских комузистов	35
Валерий Свободов. «Дела давно минувших дней...»	42
Наталья Калентьева. Владимир Радченков: опыт исполнения и исследования клавесинных сочинений Винченцо Манфредини	45
Анна Калаберда. Органология. Становление «молодой» науки в трудах И. Мациевского, работах его последователей и учеников на кафедре музыки финно-угорских народов ПГК им. А. К. Глазунова	50
Валерий Яковлев. Учебный курс «Этноинструментоведение»: пространство междисциплинарных взаимодействий и взаимосвязей	55
Николай Гаврюшенко. Идея аспирантского спецкурса «Концепция Г. А. Орлова» (К 90-летию со дня рождения)	59
Айшат Гаджиева. Фольклорно-музыкальная секция Государственного музея этнографии (1936–1937)	63
Мария Шиманьска-Иллната. Звуковая зона: Новая постоянная выставка в Варшавском Музее Азии и Тихого океана	69
Мария Станюкович. О собирании и изучении филиппинских музыкальных инструментов в России	73
Алиса Тимошенко. В пространстве музыки И. В. Мациевского: комментарии к изданию	79

ПРОБЛЕМЫ ЭТНООРГАНОЛОГИИ

Надежда Александрова. Пластинчатые варганы в археологических памятниках междуречья Камы и Вятки	83
Наталья Серегина. Велес и велесовы внуки? К проблеме атрибуции двух фигурок с гуслиями из Велестино (VII в.)	92
Александра Устюгова. Типовые варианты головок гудка по материалам археологических раскопок северо-запада России (1954–2003 годы)	108
Наталья Клобукова (Голубинская). Древняя японская арфа куго: от воссоздания к возрождению	113
Алевтина Михайлова. О процессах корреляции традиционного инструментализма в полиэтническом регионе Поволжья (на примере бытования саратовской гармоники)	119
Динара Булатова. Смычковые хордофоны тюрков: историко-морфологический аспект	125
Татьяна Карташова. Системная модель музыкальной культуры Южной Азии	133
Богдан Яремко. Творческий портрет гуцульского мультиинструменталиста Петра Грымалюка	139
Надежда Супрун-Яремко. «Капельмейстер» Иван Якубьяк — скрипач-лидер Верхнего Надпрутья	144
Гулджахон Юсуфи. Типы исполнителей в эстонской традиционной инструментальной культуре	149
Айтолкын Токтаган. О происхождении и авторстве кюев с названием «Науайы»	158
Игорь Соловьёв. Терминологические аспекты изучения инструментальной традиции саами	168
Галина Тавлай. Жанрово-стилевая идентичность северо-белорусских и латгальских цимбальных наигрышей Подвинья	173
Лариса Зыбкина. Жанры традиционной инструментальной и вокально-инструментальной музыки в женской исполнительской практике (на мордовском материале)	188
Пернебек Шегебаев. Вопросы метроритма в казахской домбровой музыке	192

Мария Шиманьска-Иллната. Лютни в музыкальной культуре региона Минангкабау (Западная Суматра)	197
Александр Дмитриев, Варвара Летягина. Вятская балалайка: опыт создания свободной копии музыкального инструмента из музейного собрания	203
Василий Иванов. Волынки в России	208

АКАДЕМИЧЕСКИЕ ИНСТРУМЕНТЫ И ИНСТРУМЕНТАЛЬНАЯ МУЗЫКА

Алиса Тимошенко. Инструментальная музыка как феномен терапии	222
Павел Кравчун. Об акустике органных залов Петербурга	230
Максим Сергеев. Проблемы исторического и прикладного инструментоведения (на примере фортепиано)	236
Ирина Вискова. Инструментарий Рихарда Вагнера в исторической ретроспективе	240
Владислав Петров. Инструментальный театр Янниса Ксенакиса: Специфика исполнительского акционизма	244
Галина Анохина. «Знаки инструментального письма» в сочинениях Д. Куртага	249
Анна Тихомирова. Акустическое пространство Шестой симфонии Авета Тертеряна (анализ сонористической темброфактуры)	254
Владимир Лисовой. Трактовка фактуры и других музыкально-выразительных средств в фортепианных произведениях Мануэля Мартинеса-Собрала ..	259
Цюй Ва. Влияние искусства вэньжень на китайскую фортепианную музыку XX века	265
Анна Ковалева. Фантазия для трех баянов «Марков камень» уральского композитора А. Б. Бызова	270
Максим Сергеев. Музыкально-инструментальное производство в России второй четверти XIX века	274
Максим Карпец. Симуляция фонографических архетипов в практике прикладной музыки, как пример глобального процесса виртуализации пространства современного музыкального искусства	279
Светлана Чашина. «Уроки музыки» Штейны Васюлки: к проблеме синтеза аудио и видео в современном медиа-арте	284

Павел Кравчун. Оптимальное время реверберации для органных залов: тенденции и проблемы	293
--	-----

ПРОБЛЕМЫ КАМПАНОЛОГИИ

Лидия Рахманова. Колокольня как объект социально-антропологического исследования: человек — звук — пространство	298
Игорь Коновалов. Первоначальная колокольня Троице-Сергиева монастыря (К вопросу об обустройстве системы звона и развеске колоколов)	305
Кирилл Гуреев. Презентация колокольного звона в музейном пространстве: особенности формообразования (на примере творчества кижского звонаря Игоря Хуттера) ..	311
Александр Ярешко. К проблеме сохранности традиций православных колокольных звонов	319
Богдан Киндратюк. Звонарская культура Украины	323
Александр Никаноров. Историография отечественной кампанологии XX века	330
Иеродиакон Роман (Огрызков). Новые данные об использовании русских колоколов XV–XVII веков в очепном звоне	336
Сведения об авторах	341
SUMMARY	346

ИНСТРУМЕНТОВЕДЕНИЕ. ИСТОРИЯ НАУКИ

Игорь Мациевский
(Санкт-Петербург)

Санкт-Петербургская инструментоведческая школа

Инструментоведение (органология) — область искусствознания, сосредоточенная на изучении музыкальных инструментов (МИ), инструментальной музыки (ИМ), их отражения в литературе, изобразительном искусстве, в исторических источниках, гуманитарных и точных науках.

Органология в большей мере, чем фольклористика связана с академическим искусствознанием, поэтому именно наиболее открытый к Европе Санкт-Петербург стал *центром* развития *российского инструментоведения*, тем более что став явлением *государственной важности*, уже в XVIII веке инструментализм оказался в числе актуальных объектов *общественного внимания*. МИ теперь — существенная часть фундаментальных Словарей, экономических, топографических, народоведческих справочников (особо отметим труды И. Георги); «Словарь Академии Российской» (1789–1794) содержит свыше 100 статей с описанием МИ и их функционирования. Начиная с работ С. Тучкова, И. Сахарова, А. Востокова, И. Забелина, А. Афанасьева, А. Котляревского инструментарий входит в сферу интересов *исторических, этнографических, филологических исследований*.

В конце XVIII — XIX веке инструментоведение (включая данные о народных МИ и музыкантах) — важная составляющая исследований по *музыкальной акустике и материаловедению* (начиная с М. Ломоносова, Л. Эйлера, М. Головина), *истории музыки, музыкальной этнографии и археологии* (прежде всего Я. Штелина, М. Гутри, Й. Гинрихса, В. Одоевского, Н. Разумовского, Г. Гесс де Кальве), трудах и сборниках материалов по *фольклору* (прежде всего Э. Линевой).

В XIX — нач. XX века появляются и *специальные* статьи, очерки, брошюры и небольшие книги о МИ, создаваемые как энтузиастами-краеоведами, так и профессиональными учеными М. Стаховичем, М. Петуховым, А. Масловым, А. Владимирским, отмечающими значимость *национального инструментария, народной музыкальной терминологии, инструментального исполнительства, роль крестьянства*

в формировании и хранении народной инструментальной традиции. В трудах петербургских и плодотворно сотрудничавших с ними московских, украинских и польских ученых А. Фамина, Н. Привалова, А. Маслова, Н. Лысенко, Г. Хоткевича, К. Квитки, А. Хыбиньского сформировалась как самостоятельная исследовательская область *наука о народных МИ — этноорганоология*, выросшая в тесной связи с академическим инструментоведением. Становлению петербургского инструментоведения (в частности, теории симфонической инструментовки), заложенного М. Глинкой, способствовали перевод и публикация П. Чайковским и Н. Арсом в России труда основоположника академического инструментоведения Западной Европы О. Геварта. Эта сфера получила наиболее полное научное и практическое, педагогическое продолжение в работе Н. Римского-Корсакова и его последователей в XX веке (И. Финкельштейн, Г. Банщиков, В. Биберган, Ю. Бойко). Многочисленные монографии А. Фаминцына и Н. Привалова, посвященные отдельным группам МИ восточных славян в контексте их *функционирования* в быту, миграций, *эволюции*, в *сопоставлении* с инструментарием других народов мира, Словарь народных МИ России Н. Финдейзена, описания коллекций МИ М. Петухова и А. Маслова получили продолжение в петербургском (ленинградском) инструментоведении XX века и прежде всего — в окончательном формировании в стенах Российского института истории искусств *петербургской* (постепенно ставшей и *евразийской*) *школы инструментоведения*.

Ее становлению способствовали исследования *эргологии и акустики* МИ Н. Шолпо, И. Крыжановского, Л. Немировского, Е. Браудо и отдельные труды С. Гинзбурга, А. Рабиновича, К. Верткова, Г. Благодатова, И. Мациевского, Ю. Бойко, А. Никанорова *о традиционных МИ* различных народов России и мира, и *коллективные монографии*, посвященные *МИ различных народов Евразии* (особо отметим подготовленный на созданном после Второй мировой войны Секторе инструментоведения и удостоенный Государственной премии России «Атлас музыкальных инструментов народов СССР» [4]).

На расширение горизонтов петербургского инструментоведения сказались и деятельность руководимых сотрудниками сектора многочисленных аспирантов и докторантов из Мордовии, Марий Эл, Башкортостана, Татарстана, Тувы, Украины, Казахстана, Литвы, Узбекистана, Кыргызстана, Кубы, Молдовы, Палестины и др., продолжающих творческое сотрудничество. В частности, публикация первой основополагающей работы о традиционной ИМ была подготовлена и опубликована в Алматы [13].

В рамках школы формируются новые **научные направления**: *органология* — наука о традиционной ИМ (И. Мациевский, Ю. Бойко, Д. Булатова, Н. Александрова, С. Утегалиева); *кампанология*, посвященная искусству колоколов и колокольных звонов (А. Никаноров, К. Гуреев); *историческое инструментоведение* европейской музыки (Г. Благодатов, Б. Струве, С. Левин, Л. Раабен, В. Свободов); *проблематика эволюции МИ* в связи с эволюцией их *строя, аппликатурно-интонационной специфики ИМ* (Б. Струве, В. Свободов, В. Платонов, П. Шегебаев, В. Мациевская); *МИ народов России* (К. Вертков, Г. Благодатов, С. Левин, П. Чисталев, В. Сузукей, И. Мациевский, Р. Зелинский, Д. Булатова, Н. Александрова, А. Соколова, В. Шесталов) и *славянских этносов* (К. Вертков, И. Мациевский, А. Вижинтас, Н. Супрун, Б. Яремко, А. Скоробогатченко, А. Ромодин, В. Мациевская); *история симфонического оркестра и инструментовки* (Г. Благодатов, Ю. Бойко, О. Колганова, А. Тимошенко, А. Аблова); *история и теория инструментального исполнительства* (Л. Раабен, С. Левин, В. Свободов); *литургическое музыкознание* (И. Чудинова, А. Тимошенко); *музыка для оркестров и ансамблей народных МИ* (М. Лысенко-Днестровский, Г. Британов, В. Бычков, И. Амолин), *бардовская музыка и джаз* (Ю. Бойко, В. Шулин, И. Смирнова); *история инструментоведения и инструментоведческая библиография* (К. Вертков, Р. Галайская, С. Левин, А. Никаноров, М. Сень, О. Колганова); *МИ в современной культуре, звукорежиссуре, акустике* (А. Тимошенко, О. Колганова, М. Сень, М. Карпец, Г. Гармиза, А. Киселев, П. Игнатов, И. Алдошина); *ИМ в востоковедении* (Р. Зелинский, В. Садыкова-Юнусова, Ф. Челеби, А. Соколова, В. Сузукей, А. Мухамбетова, С. Субаналиев, Ж. Расултаев, О. Ришмави, М. Эшанкулов); *теория контонации* (И. Мациевский, О. Колганова, А. Алпатова, А. Тимошенко, В. Сузукей); *музыкально-антропологическая и археологическая органология* (К. Вертков, В. Мараев, А. Аблова, Н. Александрова); *личность музыканта в традиционной культуре* (Г. Тавлай, Ю. Бойко, А. Ромодин, С. Утегалиева, В. Мациевская); *импровизация в инструментальной культуре* (Ю. Бойко, В. Шулин, И. Смирнова, В. Мациевская); *инструментализм вокальной музыки* (Ю. Бойко, З. Кыргыз, Г. Тавлай, Е. Хаздан, Л. Плющай); *инструментализм в интермодальном пространстве* (А. Тимошенко, О. Колганова, Д. Булатова); *синтезирующая фиксация и транскрипции ИМ*, с разработкой универсального знака микроальтерации (И. Мациевский, Ю. Бойко, Ю. Шейкин); *материалы к Энциклопедии МИ народов мира*, рук. В. Свободов (II); *подготовка учебных пособий и программ по органологии и сравнительному музыкознанию для вузов СНГ* (И. Мациевский, Р. Зелинский, Г. Тавлай, П. Шегебаев, Б. Яремко).

В деятельности ученых Института сформировались и основные методы инструментоведения XX–XXI веков: *историко-морфологический* — изучение эволюции строения, эргологии и применения МИ в контексте исторического развития культуры (К. Вертков, Р. Галайская, С. Левин, А. Аблова, В. Мараев); *музыкально-стилистический*, при котором определяющим фактором является собственно ИМ (Г. Благодатов, Р. Зелинский, Ю. Бойко); *системно-этнофонический* (получивший сегодня широкое распространение в научном мире), основанный на синхронном изучении МИ, ИМ и их создателей в целостной этноисторической системе культуры (И. Мациевский, Р. Зелинский, Ю. Бойко, В. Юнусова, С. Утегалиева и мн. др.); *комплексно-апробационный*, предполагающий непосредственное участие исследователя в качестве исполнителя или мастера МИ в традиционной культуре (В. Мациевская, Ю. Бойко, В. Мараев, О. Ришмави, М. Эшанкулов, К. Гуреев); *когнитивный* (И. Мациевский, С. Утегалиева, В. Мараев, В. Мациевская), обращенный к изучению традиционной теории и эстетики МИ и изготовлению их.

Развитие петербургской инструментоведческой школы осуществляется и благодаря серийному коллективному изданию томов «Вопросы инструментоведения», многочисленных тематических сборников, тематических конференций, а также международных инструментоведческих конгрессов «Благодатовские чтения», регулярно проводимых под эгидой Сектора инструментоведения РИИИ уже более 20 лет (17).

Литература

1. Артикуляция и тембр: Сборник статей / Ред.-сост. И. А. Чудинова, А. А. Тимошенко. СПб.: РИИИ, 2007.
2. *Благодатов Г. И.* История симфонического оркестра. Л.: Музыка, 1969.
3. *Бойко Ю. Е.* Интерпретация музыки: Заметки инструментоведа. СПб.: РИИИ, 2014.
4. *Вертков К. А., Благодатов Г. И., Язовицкая Э. Э.* Атлас музыкальных инструментов народов СССР. М.: Музыка, 1975.
5. Вопросы инструментоведения. Вып. 1–9 / Отв. ред. И. В. Мациевский. СПб.: РИИИ, 1993–2014.
6. Голос в культуре: артикуляция и тембр: Сборник статей / Ред.-сост. И. А. Чудинова, А. А. Тимошенко. СПб.: РИИИ, 2007.
7. Инструментальная музыка в межкультурном пространстве: Проблемы артикуляции / Ред. кол.: Ю. Бойко, А. Никаноров и др.; отв. ред. И. В. Мациевский. СПб.: Астерион, 2008
8. *Зелинский Р. Ф.* Башкирская народная инструментальная музыка. Уфа: УФ РАН, 2003.

9. *Левин С. Я.* Духовые инструменты в истории музыкальной культуры. Ч. 1–2. Л.: Музыка, 1973–1983.
10. *Мараев В. Н.* Антропология музыки: программа специального курса СПбГУ. СПб., 2000.
11. Материалы к «Энциклопедии музыкальных инструментов народов мира. Вып. 1–3 / Отв. ред. В. А. Свободов. СПб.: РИИИ, 1998, 2010.
12. *Мациевский И. В.* В пространстве музыки. Т. 1–2. СПб.: РИИИ, 2011; 2013.
13. *Мациевский И. В.* Народная инструментальная музыка как феномен культуры. Алматы: Дайкпресс, 2001.
14. *Мациевский И. В.* Музыкальные инструменты [глава 5]; Инструментальная музыка [глава 6] // Народное музыкальное творчество / Отв. ред. О. А. Пашина. СПб.: Композитор, 2005. С. 300–344; 345–382.
15. Музыка колоколов: Сборник исследований и материалов / РИИИ; Отв. ред. и сост. А. Б. Никаноров. СПб., 1999.
16. Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка. Ч. 1–2 / Ред.-сост. И. В. Мациевский; Под общ. ред. Е. В. Гиппиуса. М.: Музыка, 1987–1988.
17. *Никаноров А. Б.* Колокола и колокольные звоны Псково-Печерского монастыря. СПб.: 2000.
18. *Никаноров А. Б.* Тематика основных публикаций сектора инструментоведения за 20 лет (историографический обзор и опыт библиографии) // Контонация. Перспективы музыкального искусства и науки о музыке: Материалы междунар. инструментоведческого конгресса. СПб., 2011. С. 82–94.
19. *Ромодин А. В.* Человек творящий. Музыкант в традиционной культуре. СПб.: РИИИ, 2009.
20. *Свободов В. А.* Западноевропейский смычковый инструментарий середины XVIII столетия (по Леопольду Моцарту и Курту Заксу) / РИИИ. СПб.: 2004.
21. *Свободов В. А.* Сюиты для виолончели соло И. С. Баха: Автограф. Проблемы текстологии. Исполнительская интерпретация / РИИИ. СПб., 2003. Ч. 1. 104 с.; Нотное прил.: СПб., 2003.
22. *Свободов В. А.* Шесть сюит для виолончели соло И. С. Баха: Реконструкция текста рукописного оригинала. Редакция. СПб., 2009.
23. Сравнительное искусствознание — XXI век. Вып. 1, ч. 1–2 / Ред.-сост. О. Колганова, отв. ред. И. В. Мациевский. СПб.: 2014–2015.
24. *Чудинова И. А.* Пение, звоны, ритуал: Топография церковно-музыкальной культуры Петербурга / РИИИ. СПб.: «Ut», 1994.
25. *Чудинова И. А.* Время безмолвия: Музыка в монастырском уставе / РИИИ. СПб., 2003.
26. Этномузыкология: авторские учебные программы / Ред.-сост. Р. Ф. Зелинский. Петрозаводск: ПГК, 2011.

Александр Никаноров, Александр Ромодин
(Санкт-Петербург)

Юрий Бойко. Служение творчеству

Юрий Евгеньевич Бойко (1946–2015) — незаурядный исследователь, собиратель фольклора, инструментовед, выдающийся музыкант; он сочетал в себе практика и теоретика. Ю. Е. Бойко окончил композиторское отделение Ленинградской консерватории, затем — аспирантуру в Российском институте истории искусств (тогда — ЛГИТМиК) под руководством И. В. Мациевского и стал крупным специалистом по конкретным аспектам русской народной инструментальной музыки. Эти аспекты рассматривались им с глубоких теоретических позиций. Подобное сочетание общего, масштабного взгляда на традицию со скрупулезным изучением разнообразных деталей, касающихся форм музыки и музицирования, было следствием особенной широты его интересов как музыканта и исследователя: этноинструментоведа, собирателя, мастера нотаций, певца, мультиинструменталиста, аранжировщика, композитора, обладателя феноменального слуха.

Ю. Е. Бойко был неутомимым популяризатором фольклора в самых разных его проявлениях и формах. Между тем, он являл собой пример принципиального защитника *подлинности* в народном творчестве. Юрий Евгеньевич долгие годы с непримиримостью отстаивал право аутентизма на собственную жизнь и судьбу, жестко и страстно убеждал своих оппонентов в том, что традиционные инструментальные формы музыки и музицирования суть самоценные, непревзойденные художественные образцы, что недопустимы взгляды, свойственные некоторым академическим исполнителям, так называемого андреевского типа: «Я играю на балалайке, а народ — неизвестно на чём». Эта колючая цитата приводится Юрием Евгеньевичем в одной из его статей.

В 1982 году Ю. Е. Бойко защитил кандидатскую диссертацию, посвященную музыкально-инструментальной традиции междуречья Волхова и Сяси. Ее название: «Современное состояние народных инструментов и инструментально-вокальной музыки русского Северо-Запада». В этой работе, основанной на почти исключительно собственных полевых материалах, автор выявил концептуальную доминанту традиционного инструментализма — многоплановую комбинаторику элементов — парадигму, работающую, по сути, в любых культурах, в каких угодно видах народной музыки. Юрий Евгеньевич оказался одним из

немногих, кто всерьез начал исследование традиционного фольклора Ленинградской области, став непререкаемым авторитетом для всех, изучающих этот регион. Являясь представителем научной школы И. В. Мациевского, ученый нашел, тем не менее, свой, оригинальный творческий путь, и внес немалый вклад в развитие российской этноинструментоведческой (шире — этномузикологической) мысли. Диссертация имеет огромное — в несколько сотен страниц — нотное приложение, содержащее шесть томов. Работа эта касается, прежде всего региона, принадлежащего к новгородским традициям, пограничным местностям Ленинградской и Новгородской областей, Киришского, Тихвинского, Волховского, Кировского, Лодейнопольского районов Ленинградской области. Междуречье Волхова и Сяси — «Спасовская зона», названная так самим Ю. Е. Бойко, по именованию жанровой доминанты данной традиции — «Спасовских» частушек. Эти частушки с теоретической стороны были подвергнуты автором многостороннему, главным образом, структурно-типологическому анализу, на основе упомянутой концепции «произвольной комбинаторики элементов в пределах типа». Предложенный подход явился своего рода продолжением известной структурно-функциональной теории Е. В. Гиппиуса, изложенной в статье 1936 года «Интонационные элементы русской частушки». Концепция Ю. Е. Бойко была детально разработана, проверена и доказана на конкретном материале инструментальной и инструментально-вокальной традиции русского Северо-Запада.

В 2014 году вышла долгожданная монография ученого «Интерпретация музыки. Заметки этноинструментоведа». Этот труд появился незадолго до кончины Юрия Евгеньевича; отрадно, что он успел увидеть его обнародованным. Книга, по сути, представляет собой сборник из шести больших, ранее не опубликованных статей. Многоплановость — кардинальное свойство издания. Включение в одну книгу разных по тематике статей приобрело смысл авторской концепции. Работы оказались в русле различных научно-исследовательских аспектов: теоретических, практических, связанных с фольклором, фольклоризмом, народной, бытовой,



Юрий Евгеньевич Бойко

эстрадной, классической музыкой. Одновременно с этим объемным содержательным миром, перед читателем предстает многосторонний облик самого автора. Несмотря на несходства, статьи дополняют друг друга, формируют, выстраивают сквозную драматургическую линию. Статьи, расположенные в определенной логической последовательности, носят названия: «Спасовские частушки междуречья Волхова и Сяси», «Исполнительское мышление народного музыканта», «К проблеме вторичной интерпретации традиционной инструментальной музыки», «Проблемы публикации традиционной инструментальной музыки», «Размышления о функциональной инструментовке», «Аранжировка бардовской песни». Юрий Бойко был, главным образом, крупным специалистом по народному музыкальному инструментализму. Совершенно естественно, поэтому, приоритет в сборнике отдается традиционной инструментальной музыке. Ей посвящены четыре из шести содержащихся в книге работ. Статья, открывающая сборник, является, по сути, крупным этнологическим исследованием конкретной традиции и представляет собой сжатое изложение основных идей кандидатской диссертации. Уже в начале статьи автор демонстрирует масштабность замысла — дает собственную жанровую классификацию русской частушки. Локальная форма, таким образом, вводится в контекст разнородного материала, представляющего огромное культурное пространство. Эта работа — образец блестящего анализа живой традиции, с присущими только ей особенностями и колоритом. Здесь использована современная *антропологическая* методика, подразумевающая использование текстов «изнутри» — сообщений самих исполнителей, их взглядов на творчество, особенностей отношения к материалу. Собственно *аналитическая* часть содержит обращение к разнообразным аспектам. Проводится изучение стихотворной строки частушки в соотношении с музыкальными ритмическими структурами. Исследуются ритм, метр частушки; изучаются гармоническая схема «Спасовской», соотношение мобильности напева со стабильностью гармонической схемы, координация индивидуальных исполнительских — вокальных и инструментальных — версий. Главенствует в этой фундаментальной работе изучение собственно традиционной культуры, имманентных свойств народной инструментальной музыки, мышления ее носителей. Однако здесь же автор выходит и в практические сферы вторичного музицирования, приводя примеры освоения традиции городскими исполнителями. Образуется содержательный стержень, внутренне объединяющий разные тексты в одной книге. В первых ее статьях обнаруживается своеобразное нарастающее движение: от фольклора — к фольклоризму.

Следующие статьи мы не будем слишком подробно рассматривать. Скажем только, что все они являют собой поистине значительный вклад в науку о народной музыке. Так, например, статья, посвященная вторичным формам интерпретации — и серьезный исследовательский этюд, и одновременно — своеобразное руководство по овладению традиционной импровизацией. В статье изучаются специальные приемы игры на разных инструментах, позволяющие обнаружить и воссоздать аутентичную манеру исполнения. Представлены способы переносов звучащей материи с одного инструмента на другой. Рассматриваются особенности ансамблевых — инструментальных, вокально-инструментальных — типов музицирования. Эта статья имеет огромную практическую ценность. Никаких руководств по овладению традиционными инструментальными стилями не существует! Неимоверны сложности по созданию таких руководств. Только Ю. Е. Бойко мог отважиться на подобный эксперимент. Его успех достигнут с помощью методологического обращения к нюансам игры.

В статье, посвященной проблемам публикации традиционной инструментальной музыки, критически осмысливаются способы нотной записи аутентичного звукового материала. Значительные сложности, возникающие при попытке записать нотами звучащие образцы, рассматриваются с небывалым ранее масштабом, и одновременно — с многочисленными подробностями. Инструментоведческая наука испытывает постоянный дефицит в обнаружении критического взгляда на проблемы транскрипции. Сборники же записей инструментальной музыки популярны и востребованы. Используя книгу Ю. Е. Бойко, исполнители получают огромное количество остро необходимой для них информации. Изучение народной инструментальной музыки подразумевает владение исследователем традиционными инструментами, которое помогает уловить фактурные, артикуляционные, аппликатурные тонкости, расположение струн, клавиш, применение штрихов и т. п. Ю. Е. Бойко был превосходным знатоком этого сложнейшего комплекса. Великолепный слух, подкрепленный огромным собирательским опытом и умением играть чуть ли не на всех изучаемых инструментах, оказался залогом его исследовательских достижений. В статье рассматриваются разнообразные локальные традиции, исполнительские стили и инструменты, например, русские, белорусские, украинские, мордовские, адыгские. Среди них гармоники разных типов, балалайки, скрипки, мандолины, цимбалы, флейты. География *русского* традиционного инструментализма охватывает Прикамье, Дальний Восток, Средний Урал, Белгородскую, Псковскую, Смоленскую, Ярославскую, Вологодскую области.

Во многие местности автор совершил самостоятельные экспедиционные поездки; но использовал и опубликованные материалы. Подобное исследование немислимо без особого чутья, подкрепленного, вместе с тем, универсалиями: разностороннем инструментоведческом опытом, знанием темброво-конструктивных, типологических особенностей инструментов. Определяющим для Ю. Е. Бойко стало взаимодействие инструмента с самой музыкальной тканью. Автор неоднократно подчеркивал эту корреляцию, анализируя на ее основе нотные записи, осуществленные разными публикаторами. В статье критически рассматриваются, например, способы тактировки, транспозиции наигрышей; изучаются возможности транскрипции звучания клавиатур гармоник разных типов, фактуры балалаек, строя цимбал, звукорядов флейт.

Детальное и глубокое исследование Ю. Е. Бойко представлено, таким образом, различными текстами, каждый раз дающими новое знание об изучаемом объекте. Первая статья обращена к целостной фольклорной традиции. Во второй статье исследуется мышление народного музыканта. Третья статья рассматривает возможности творческого воссоздания подлинной фольклорной традиции вторичными исполнителями. Наконец, четвертая статья посвящена проблемам транскрипции народной музыки. Другими словами, в текстах представлено то, как надо эту музыку собирать, изучать, исполнять и записывать. Любой из указанных случаев предполагает *исследование*. В любом из случаев обязательно содержится *практика*. В подобном взаимопроникновении заключен главный методологический смысл и концептуальное значение этого масштабного труда, центрального для всего исследовательского корпуса работ Юрия Евгеньевича Бойко.

Конечно, приведенными публикациями не исчерпывается научное наследие Ю. Е. Бойко. Помимо множества статей, в 1986 году вышла отдельная брошюра «Методика записи народной инструментальной музыки», посвященная, главным образом, специальным вопросам экспедиционных исследований. Ученый подготовил к печати монографии «Школа гитарной транскрипции», «Русская традиционная балалайка» и «Антологию русской народной инструментальной музыки» в двух томах. В ее первом томе представлены различные локальные народные музыкально-инструментальные традиции: уральские, псковские, новгородские, изученные причем исключительно в местных стилевых версиях: валдайских, батецких, пестовских, солецких, тихвинских и др. Ю. Е. Бойко демонстрирует здесь принципиальную приверженность к изучению *локальных* музыкальных диалектов, стремление выявить мельчайшие нюансы традиционного стиля. Весь темброинтонационный

комплекс проступает как в типизированных оборотах, формообразующих структурах, так и в индивидуально окрашенных трактовках народных музыкантов. Второй том — «Играй, гармонь Елецкая» — посвящен вообще одной только елецкой традиции. Весь свой колоссальный собирательский и творческий опыт вложил Ю. Е. Бойко в подготовку этой рукописи. Многолетние путешествия в разные российские регионы незримо присутствуют в книге, несмотря на то, что говорится в ней о локальной традиции, охватывающей, помимо собственно Ельца и других населенных пунктов Липецкой области, также и прилегающие районы Воронежской, Тульской областей.

Необходимо, разумеется, форсировать издание указанных рукописей. Ведь, помимо собственно научного громадного веса, в них заложено то, что для самого Юрия Евгеньевича было наиважнейшим. Конечно, Бойко известен как универсал. Он получил великолепную музыкантскую подготовку в композиторских классах Сергея Вольфензона (Десятилетка при Консерватории) и Бориса Арапова (Консерватория). Он обладал цепким, разработанным гармоническим слухом. Он занимался аранжировкой, оркестровкой в разнообразных музыкальных стилях: классике, джазе, эстраде, бардовской песне. У него есть немало незаурядных статей, посвященных этим темам, этим видам музыкального искусства. Специальная проблема, им изучаемая, — соотношение джаза и народной инструментальной музыки. Юрий Евгеньевич мог играть на любых инструментах. На наших глазах он легко осваивал их один за другим, причем делал это с поистине потрясающим блеском. Он пел в фольклорных ансамблях, руководил джазовыми, эстрадными коллективами, бардовскими вокально-инструментальными группами. Его работы о бардовской песне уникальны, ибо анализируют этот вид творчества с методологических позиций самой изощренной академической науки. Он был прост в общении и неприхотлив в жизни. Он был скромнен и сдержан, но творчески всеяден, впрочем, до известного предела. Если что-то не нравилось, то говорил об этом прямо. Планка же была высока: задали ее петербургская (ленинградская) композиторская школа и практика первых и последующих фольклорных экспедиций. Далеко не все направления и легкой, и серьезной музыки он принимал. Отвергались подчас почитаемые, казалось бы, уважаемые музыкальные стили. Демократические же, многие бытовые виды и жанры он приветствовал. Он был неумен, жаден до творчества. И он служил ему всю свою жизнь. И было главное, то, что не подлежало сомнениям, то, что не могло быть поколебленным никакими несогласными взглядами, то, что имело неопровержимую высоту и безусловную ценность — народное

творчество, музыка бесписьменной традиции. Юрий Бойко был не только ученым, многосторонним блистательным музыкантом. Он, несомненно, был подвижником, был тем, кто, служа творчеству в любых его видах, глубоко понимал главное и во многом жертвенное собственное свое предназначение. В деревенских людях, замечательных традиционных музыкантах, он видел близкое себе, простое, но острое побуждение к творчеству, стремление интуитивное, импровизационное, нацеленное на постоянный человеческий контакт и диалог. Поэтому Юрий Евгеньевич не просто исследовал, но постоянно жил в таком музыкальном диалоге — в Удельном парке, в фольклорных ансамблях, в пении под гитару, балалайку, гармонику, в непрерывном, беспрестанном общении. Кульминационным творческим пунктом стала для него народная традиция, и именно в этом русле, на этом гребне, прежде всего, и состоялось фундаментальное становление ученого-этноинструментоведа Юрия Бойко.

Список основных печатных научных трудов и рукописей Ю. Е. Бойко¹

Отдельные труды

1. Современное состояние народных музыкальных инструментов и инструментально-вокальной музыки русского Северо-Запада: автореф. ... канд. искусствоведения / Ленингр. гос. ин-т театра, музыки и кинематографии. Ленинград, 1982. 19 с.
2. Методика записи народной инструментальной музыки. (Методическое пособие) / Всесоюз. науч.-метод. центр нар. творчества и культ.-просвет. работы. М.: ВНИЦНТИКПР, 1986. 46, [2] с. ил., нот. ил.
Содержание книги: Введение (с. 3). Народный инструментарий и особенности традиционного инструментального исполнительства (с. 4–24). Жанровые особенности народной инструментальной музыки. Специфика собирательской работы (с. 24–29). Методы полевой работы этноинструментоведа (с. 29–42). Список литературы [63 назв.] (с. 43–44).
3. Интерпретация музыки: заметки инструментоведа / Российский институт истории искусств / науч. ред. Д. А. Булатова. СПб., 2014. 236 с., ноты, ил.
Содержание книги: От редактора (с. 3–4). От автора (с. 5–6). Исполнительское мышление народного музыканта (с. 7–18). Спасовские частушки междурачья Волхова и Сяси (с. 19–62). Проблемы публикации традиционной инструмен-

¹ Внутри разделов библиографические описания расположены в хронологическом порядке.

тальной музыки (с. 63–116). К проблеме вторичной интерпретации традиционной инструментальной музыки (с. 117–143). Размышления о функциональной инструментовке (по прочтении Банщикова) (с. 144–171). Аранжировка бардовской песни (с. 172–228). «Это руны Калевалы, это Лённрота напевы», или «К проблеме инструментального строя» (с. 229–230). Библиография (с. 231–233).

Рец.: Ромодин А. В. Рецензия на: Бойко Ю. Е. Интерпретация музыки: заметки инструментоведа... // Временник Зубовского института. 2014. № 1(12). С. 153–159.

Хаздан Е. В. Неформатная книга // Традиционная культура. 2016. № 1(61). С. 182–186.

Статьи, тезисы, рефераты, рецензии

1. Народная инструментальная музыка и джаз (некоторые тенденции и перспективы // Теоретические проблемы народной инструментальной музыки (музыкальный инструмент и инструментальная музыка) / Союз композиторов РСФСР; Объединенная фольклорная комиссия / ред.-сост. И. В. Мациевский; отв. ред. А. В. Медведев. М., 1974. С. 185–187.
2. Некоторые особенности вокально-инструментальных жанров бассейна Волхова и Сяси // Проблемы изучения музыкального фольклора русского и финно-угорских народов Карелии и земель Северо-Запада: тез. докладов (Петрозаводск, 10–13 апреля 1977 г.) / Фольклорная комиссия Союза композиторов РСФСР; Союз композиторов КАССР; ред. кол.: Е. В. Гиппиус, О. А. Бочкарева, М. А. Енговатова и др. М., 1977. С. 4–5.
3. «Спасовские» припевки междуречья Волхова и Сяси в быту и на эстраде // Традиционный фольклор и современность: Всероссийская конференция молодых фольклористов. 20–26 февр. 1978, г. Кириши, Ленинградской обл.: [тез. докладов] / Фольклорная комиссия Союза композиторов РСФСР; отв. ред. Е. В. Гиппиус. М., 1978. С. 66–67.
4. К проблеме взаимоотношения фольклора и сельской самодеятельности в области народной инструментальной музыки // Актуальные проблемы развития культуры и искусства на современном этапе: тез. аспирантской конференции [вузов культуры и искусства РСФСР] (Апрель [10–14 апреля] 1979 г.) / Ленингр. ин-т культуры им. Н. К. Крупской. Л., 1979. С. 159–161.
5. К проблеме крупной формы в русской народной инструментальной музыке [по наигрышам на тихвинской минорке А. П. Степичевой из дер. Лазарево Пашозерского с/с Тихвинского р-на Лен. обл.] // Традиционный и современный фольклор Приуралья и Сибири: тез. докладов Всероссийской музыкально-фольклорной конференции в г. Свердловске 3–8 мая 1979 г. / Фольклорная комиссия Союза композиторов РСФСР; Уральская гос. консерватория им. М. П. Мусоргского; отв. ред. Е. В. Гиппиус. М., 1979. С. 9–11.

6. К вопросу о современном бытовании народных инструментов русского Северо-Запада // Актуальные проблемы культуры и искусства в свете постановления ЦК КПСС «О дальнейшем улучшении идеологической, политиковоспитательной работы»: тез. Второй всерос. науч.-теорет. конф. аспирантов вузов культуры и искусства / Перм. гос. ин-т культуры; отв. ред. З. Е. Воробьева. Пермь, 1980. С. 197–199.
7. В старом парке... [фольклор в Удельном парке Ленинграда] // Веч. Ленинград. 1983. 12 янв., № 9(16899). С. 2.
8. О методике фиксации инструментальной музыки // Методы изучения фольклора: сборник научных трудов / Ленинградский гос. институт театра, музыки и кинематографии; отв. ред. В. Е. Гусев. Ленинград, 1983. С. 73–79.
9. Ленинградский Удельный парк // Традиционный фольклор в современной художественной жизни (фольклор и фольклоризм) / Ленинградский гос. институт театра, музыки и кинематографии им. Н. А. Черкасова; сост. и отв. ред. И. И. Земцовский. Л., 1984. С. 61–67.
10. Русские народные инструменты и оркестры русских народных инструментов // Там же. С. 87–96.
11. Современные формы бытования Спасовской частушки бассейна Волхова и Сяси и перспективы их развития // *Artes populares*. Будапешт, 1985. № 14: *A Folklore Tanszék Évkönyve Yearbook of the Department of Folklore* / V.Voigt. С. 89–94.
12. Роль народного исполнителя в формировании стилистики русского инструментального фольклора // Проблемы традиционной инструментальной музыки народов СССР. Инструмент — исполнитель — музыка: сб. научных трудов / Рос. ин-т истории искусств / сост. и отв. ред. И. В. Мациевский. Ленинград, 1986. С. 113–122.
13. Народная инструментальная музыка в различных формах современного фольклоризма // Фольклор. Проблемы сохранения, изучения и пропаганды: тез. Всесоюзной научно-практической конференции (25–28 апреля Москва 1988 г.) / Гос. Музыкально-педагогический институт им. Гнесиных: В 2-х ч. М., 1988. Ч. 2 С. 331–332.
14. Тихвинская минорка на Тихвинской земле // Фольклорные традиции Тихвинской земли: тез. науч.-практ. конф (IV обл. фестиваль фольклора «Тихвинское лето-89», г. Тихвин, 9–10 июля 1989 г.; / Ленингр. обл. науч.-метод. центр НТИКПР; сост. В. А. Лапин. Л., 1989. С. 22–23.
15. Жанровая система русской бытовой инструментальной музыки // Русский фольклор: проблемы изучения и преподавания: материалы межрегиональной научно-практической конференции. 24–27 сентября 1991 г.: в 3 ч. / Тамбовский ордена «Знак Почета» гос. педагогич. ин-т и др.; отв. ред. Л. В. Полякова; отв. секретарь А. М. Кальницкая. Тамбов, 1991. Ч. 1 (секции 1–3). С. 65–67.
16. Фольклорный пятачок в городском парке // Сохранение и возрождение фольклорных традиций: сб. науч. тр. / Государственный республиканский центр

- русского фольклора; ред.-сост. Н. А. Хренов; отв. ред. А. С. Каргин. М., 1993. Вып. 3: Традиционные формы досуга: История и современность. С. 186–199.
17. По следам «Русской гармонике» Г. Благодатова // Вопросы инструментоведения / Рос. ин-т истории искусств; отв. ред. И. В. Мациевский. СПб., 1993. Вып. 1. С. 61–64.
 18. Интонационные элементы спасовской частушки // Актуальные теоретические проблемы этномузыкознания: материалы конференции Гиппиусовские чтения V (7–9 дек. 1993 г.): / Российский институт истории искусств; сост. и отв. за выпуск М. А. Лобанов. СПб., 1993. С. 30–32.
 19. Балалайка // Восточнославянский фольклор: словарь научной и народной терминологии / Академия наук Беларуси. Ин-т искусствоведения, этнографии и фольклора АН Беларуси им. К. Крапивы, Восточнослав. секция комис. по слав. фольклору при Междунар. ком. славистов; отв. ред. К. П. Кабашников. Минск, 1993. С. 15.
 20. Бряцание // Там же. С. 22.
 21. Гармонь // Там же. С. 52.
 22. Импровизация // Там же. С. 99.
 23. Кугиклы, кувиклы, кувичка, дудки, дудачки, тростянки, цевки // Там же. С. 126–127.
 24. Ложки // Там же. С. 132.
 25. Мандолина // Там же. С. 133.
 26. Флажолет как средство расширения возможностей инструмента (к проблеме гитарной транскрипции) // Вопросы инструментоведения / Рос. ин-т истории искусств; отв. ред. И. В. Мациевский. СПб., 1995. Вып. 2. С. 27–31.
 27. Частушка Среднего Урала (напев и наигрыш) // Экспедиционные открытия последних лет: народная музыка, словесность, обряды в записях 1970–1990-х гг.: статьи и материалы / Рос. ин-т истории искусств; сост. и отв. ред. М. А. Лобанов. СПб., 1996. С. 115–144.
 28. Петербургская минорка: аутентичное и вторичное // Вопросы инструментоведения / Рос. ин-т истории искусств; отв. ред. И. В. Мациевский. СПб., 1997. Вып. 3. С. 68–73.
 29. Русская народная инструментальная музыка: традиция и словарно-справочная литература // Материалы к Энциклопедии музыкальных инструментов народов мира / Рос. ин-т истории искусств; сост. и отв. ред. В. А. Свободов. СПб., 1998. Вып. 1. С. 159–171.
 30. Частушка в фольклорном коллективе // Традиционный фольклор в полиэт-нических странах: матер. II Междунар. науч. симпоз. «Байкальские встречи». 28 июня — 5 июля 1998 г.: в 2 ч. / Вост.-Сиб. гос. акад. культуры и искусств; Бурят. отд.-ние СО АН ВШ; ред. кол.: Д. Ж. Батуев и др., отв. ред. Р. И. Пшеничникова. Улан-Удэ, 1998. Ч. 2. С. 48–51.
 31. Инструмент и музыкант в текстах частушек // Инструментоведение: молодая наука: сб. тезисов докладов международной конференции «Интермодальное пространство в инструментальной культуре» (Санкт-Петербург, 23–26 нояб-

- ря 1998 г.) / Рос. ин-т истории искусств; сост. А. А. Тимошенко; ред. кол.: Д. А. Абдулнасырова, А. А. Тимошенко. СПб., 1998. С. 14–15.
32. Немецкий ученый о русской народной инструментальной музыке — информационная блокада прорвана: [рец. на кн.: *Morgenstern U. Volksmusikinstrumente und instrumentale Volksmusik in Russland*. Berlin, 1995] // *Cosmos instrumentorum*: Информ. бюл. Сектора инструментоведения Рос. ин-та истории, искусств: науч. прил. к муз. проект-коллектору «Музыка Петербурга». СПб., 1999. С. 3–6.
33. Еще раз о народных и «народных» инструментах // Традиционные музыкальные инструменты в современной культуре: К 70-летию Альгирдаса Вижинтаса: Материалы междунар. конф. (Санкт-Петербург, 29 нояб. — 2 дек. 1999 г.) / Рос. ин-т истории искусств / сост. И. В. Мациевский и др. СПб., 1999. С. 44–45.
34. К проблеме инструментальной транскрипции // Вопросы инструментоведения / Рос. ин-т истории искусств; отв. ред. И. В. Мациевский. СПб., 2000. Вып. 4. С. 76–79.
35. Аэрофон или идиофон? // Гармоника: история, теория, практика Материалы междунар. науч.-практ. конф., 19–23 сент. 2000 г / Адыгейс. гос. ун-т; Рос. ин-т истории искусств; ред.-сост. А. Н. Соколова. Майкоп, 2000. С. 17–21.
36. Роль мастера в становлении крупной формы в народной инструментальной музыке // Мастер и народная художественная традиция русского Севера: (Докл. III Междунар. науч. конф. «Рябинин. чтения-99»), [20–24 сент. 1999 г., Петрозаводск; редкол.: Р. Б. Калашникова и др.]. Петрозаводск, 2000. С. 25–33.
37. Чудо из Чудово — королева русской частушки // Музыка Петербурга. 2000. Осень. [№ 3]. С. 22–28.
38. Значение системно-этнофонического метода для исследования русской бытовой инструментальной музыки // Музыкант в традиции и современной культуре: к 60-летию И. В. Мациевского: материалы междунар. симп. 17–20 дек. 2001 г / Рос. ин-т истории искусств; сост. Д. А. Абдулнасырова и др. СПб., 2001. С. 15.
39. Истоки джаза в творчестве Ф. Шопена // Петербургская музыкальная полонистика / Рос. ин-т истории искусств; Польское историческое общество в Санкт-Петербурге; Генеральное консульство Республики Польша в Санкт-Петербурге; сост. И. В. Мациевский. СПб., 2001. Вып. 1. С. 38–40.
40. Мнение компетентного читателя: [по поводу статьи: Иванова М. Почему фортепиано так странно назвали? // Музыка Петербурга. 2000/01. Зима. С. 36–38] // Музыка Петербурга. 2001. Весна. [№ 4]. С. 64–65.
41. Соотношение текста и напева в русской частушке // Искусство устной традиции: историческая морфология: сб. статей, посвященный 60-летию И. И. Земцовского / Рос. ин-т истории искусств; сост. и отв. ред. Н. Ю. Альмеева. СПб., 2002. С. 216–225.
42. Изучение русской гармоник. История и современность // Российский институт истории искусств и современное инструментоведение: тез. Международной научной конференции [к 90-летию со дня основания института] /

- Рос. ин-т истории искусств; сост. В. Ф. Платонов; ред. кол.: Ю. Е. Бойко, В. А. Свободов. СПб., 2002. С. 13–16.
43. Сестрорецкая находка (из истории русской гармонной культуры) // Сестрорецк в музыкальной культуре Санкт-Петербурга: прогр. и тез. докл. науч. конф. (Сестрорецк, 31 мая 2002 г.) / Рос. ин-т истории искусств; сост. В. Ф. Платонов. СПб., 2002. С. 15–18. *Соавт.: В. Ф. Платонов.*
44. Краковяк в русской традиционной культуре // Петербургская музыкальная полонистика / Рос. ин-т истории искусств; Генеральное консульство Республики Польша в Санкт-Петербурге; сост. И. В. Мациевский. СПб., 2002. Вып. 2. С. 111–113.
45. К энциклопедии русских щипковых хордофонов // Материалы к Энциклопедии музыкальных инструментов народов мира / Рос. ин-т истории искусств; отв. ред. серии И. В. Мациевский; ред.-сост. В. А. Свободов. СПб., 2003. Вып. 2. С. 149–154.
46. Мужские жанры русской инструментальной традиции в женском преломлении // Мужчина в традиционной культуре народов Поволжья = Die Rolle des Mannes in der traditionellen ethnischen Kultur der Voelker des Wolgagebiets: материалы Междунар. науч.-практ. конф., Астрахань, 15–17 мая 2003 г. / Гос. фольклорный центр «Астраханская песня»; гл. ред. Е. М. Шишкина. Астрахань, 2003. С. 75–79 (на рус. и нем. яз.).
47. О вокальном инструментализме // Инструментоведческое наследие Е. В. Гиппиуса и современная наука: Материалы Международного инструментоведческого симпозиума, посвященного 100-летию Евгения Владимировича Гиппиуса / Рос. ин-т истории искусств; [сост. А. А. Тимошенко]. СПб., 2003. С. 104–108.
48. Опыт обучения традиционному инструментализму в условиях вторичного фольклорного исполнительства (по материалам русской бытовой инструментальной музыки) // Народная культура: личность, творчество, досуг: (этнокультурный и творческий потенциал личности в пространстве досуга): сб. ст. и материалов Всерос. науч. конф., посвящ. памяти чл.-кор. Междунар. акад. высш. шк., проф., д-ра ист. наук М. Б. Бударина (Омск, 9–10 дек. 2003 г.) / Сиб. фил. Рос. ин-та культурологии и др.; отв. ред.: И. А. Селезнева. Омск, 2003. С. 110–111.
49. К проблеме усовершенствования народных музыкальных инструментов // Инструментализм в становлении и эволюции: Сборник статей / Рос. ин-т истории искусств; отв. ред. и сост. Д. А. Абдулнасырова; ред. кол.: Ю. Е. Бойко, А. А. Тимошенко. СПб., 2004. С. 71–93.
50. К проблеме взаимодействия фольклора и фольклоризма // Михайловская пушкиниана: сб. статей. Пушкинские Горы; Москва, 2004. Вып. 34: Ресурсы цивилизационного туризма. С. 260–278.
51. Русские инструментальные кадрильные композиции // Музыка и танец: проблемы взаимодействия: материалы всерос. науч.-практич. конф. 12–15 мая 2003 г. / Адыгейский гос. ун-т, Ин-т искусств; отв. ред. А. Н. Соколова. Майкоп, 2004. С. 118–126.

52. Соотношение письменного и бесписьменного в джазе // Вопросы инструментоведения / Рос. ин-т истории искусств; отв. ред. И. В. Мациевский. СПб., 2004. Вып. 5. Ч. 2. С. 85–93.
53. Инструментальное искусство и традиция // Міжнародна науково-практична конференція «Традиційна народна культура. Збереження самобутності в умовах глобалізації», 18–20 вересня. 2004 р. Збірка матеріалів / Харківська держ. академія культури; Харківський обласний центр народної творчості. Харків, 2004. С. 20–25.
54. Терминология гармоник // Проблемы инструментоведческой терминологии: тез. и реф. междунар. конф / Рос. ин-т истории искусств; сост. и ред. Д. А. Абдулнасырова, Ю. Е. Бойко. СПб., 2005. С. 18–19.
55. Частушки и «страдания» // Народное музыкальное творчество / отв. ред. О. А. Пашина. СПб., 2005. С. 399–407. Переизд.: СПб., 2009.
56. Русские народные музыкальные инструменты во времена К. Верткова и сегодня // Музыкальные инструменты в истории культуры / Рос. ин-т истории искусств / отв. ред. И. В. Мациевский. СПб., 2006. С. 38–41.
57. Локальные традиции игры на гармонии: [рец. на кн.: Мехнецов А. А. Кирилловская гармонь-хромка в традиционной культуре Белозерья / науч. ред. И. С. Попова. Вологда, 2005. 272 с.] // Живая старина. 2007. № 4. С. 52–54.
58. Особенности интерпретации в джазовом вокале // Психология и фонология: их роль в воспитании молодых вокалистов. Сборник статей по материалам научной конференции 8–9 ноября 2007 г. / Областное гос. образовательное учреждение доп. проф. образования (повышения квалификации) специалистов «Астраханский институт повышения квалификации и переподготовки»; гл. ред. Л. В. Савина. Астрахань, 2007. С. 113–117.
59. Особенности переложения для гитары сольных скрипичных и виолончельных произведений И. С. Баха // Вопросы инструментоведения / Рос. ин-т истории искусств; отв. ред. И. В. Мациевский. СПб., 2007. Вып. 6. С. 43–46.
60. О бардовском фольклоризме // Восток и Запад: этническая идентичность и традиционное музыкальное наследие как диалог цивилизаций и культур: Сборник статей по материалам Международного фольклорного конгресса (г. Астрахань, Россия, 10.09 – 14.09.2008 г.) в рамках Международного этнографического фестиваля-конкурса «Голоса Золотой степи-2008» / Государственный фольклорный центр «Астраханская песня»; гл. ред. Е.М.Шишкина; ред.-сост.: Е. М. Шишкина, В. О. Петров. Астрахань, 2008. С. 316. Астрахань, 2008. С. 316.
61. Джазовый вокал и отечественная эстрадная песня: композиция и интерпретация // Театр и музыка в современном обществе (музыка в художественной системе культуры: материалы IV Международного симпозиума, 19–21 апреля 2008 г.: в 3 т. / Краснояр. гос. акад. музыки и театра; редкол.: К. А. Яковсон; Э. М. Прейсман (ред.-сост.) и др. Красноярск, 2009. Т. 3: Музыка в художественной системе культуры. С. 64–68.
62. Хроматическая гармоника в неакадемической музыке // Баян: история, теория, практика, методика, творчество, психология исполнительства, педаго-

- гика, образование: сб. ст. и материалов / Рос. ин-т истории искусств; Челяб. гос. акад. культуры и искусств; сост. И. В. Мациевский, В. В. Бычков. СПб.; Челябинск, 2009. С. 31–35.
63. Театр бардовской песни // Инструментальная музыка в межкультурном пространстве: проблемы артикуляции: рефераты докладов и материалы Международной инструментоведческой конференции (Санкт-Петербург, 1–4 дек. 2008 г.) / Рос. ин-т истории искусств; отв. ред. И. В. Мациевский. СПб., 2008. С. 238–241.
64. Любины песни // *Любовь Бойко*. Давай полетаем над городом...: Песни / вст. статьи К. И. Альтерман и Ю. Е. Бойко; лит. ред. К. И. Альтерман; муз. ред. Ю. Е. Бойко. СПб., 2009. С. 4–5.
65. Некоторые вопросы публикации традиционной инструментальной музыки // Музыка народов Центральной Азии : материалы междунар. науч.-практ. конф. «Традиционные музыкальные культуры народов Центральной Азии», 5–7 мая 2009 / Казахская национальная консерватория им. Курмангазы; сост. и отв. редактор С. И. Утегалиева. Алматы, 2009. С. 315–323.
66. Русские народные музыканты о своем искусстве // Проблемы когнитивной музыкологии: тез. и рефераты докладов Международной научно-теоретической конференции (Санкт-Петербург; 1–2 июня 2009 г.) / Рос. ин-т истории искусств; отв. ред. и сост. И. В. Мациевский. СПб., 2009. С. 14–19.
67. Хордофоны Центральной Азии: взгляд ученого и исполнителя: [рец. на книгу: Утегалиева С. Хордофоны Центральной Азии. Алматы: Казакпарат, 2006. 120 с.] // Временник Зубовского института / Рос. ин-т истории искусств; гл. ред. Т. А. Клявина; ред.-сост. Е. В. Хаздан. СПб., 2009. Вып. 2: Метамир музыки. СПб., 2009. С. 85–91.
68. Гитара в бардовской песне: из личного опыта аранжировки // Классическая гитара: современное исполнительство и преподавание: тез. V международной научно-практической конференции 10–11 апреля 2010 / Тамб. гос. муз.-пед. ин-т им. С. В. Рахманинова; ред.-сост. В. Р. Ганеев. Тамбов, 2010. С. 122–124.
69. Исполнительская палитра джазового вокалиста // Голос в культуре: личность и жест / Рос. ин-т истории искусств; ред.-сост.: И. А. Чудинова, А. А. Тимошенко. СПб., 2010. Вып. 2. С. 122–145.
70. Опыт классификации гармоник // Вопросы инструментоведения / Рос. ин-т истории искусств; отв. ред. И. В. Мациевский. СПб., 2010. Вып. 7. С. 40–44.
71. Современный взгляд на проблему публикации традиционной инструментальной музыки // Этническая традиция в современной музыкальной культуре: К 80-летию Альгирдаса Вижинтаса: Материалы Международного симпозиума / Рос. ин-т истории искусств; редкол.: И. В. Мациевский и др. СПб., 2010. С. 85–88.
72. Терминология русских инструментов бытового музицирования // Материалы к Энциклопедии музыкальных инструментов народов мира / Рос. ин-т истории искусств; ред.-сост. В. А. Свободов; отв. ред. И. В. Мациевский. СПб., 2010. Вып. 3. С. 16–54.

73. Некоторые особенности графического обозначения флажолетов в литературе для классической гитары // Классическая гитара: современное исполнительство и преподавание: тез. VI международной научно-практической конференции 16–17 апреля 2011 г. / Тамб. гос. муз.-пед. ин-т им. С. В. Рахманинова; ред.-сост. В. Р. Ганеев. Тамбов, 2011. С. 74–77.
74. Музыкант в традиционной культуре: [рец. на кн.: Ромодин А. В. Человек творящий: Музыкант в традиционной культуре. СПб.: ГНИИ «Институт истории искусств», 2009 // Живая старина. 2012. № 2. С. 58–59.
75. Интонационные элементы спасовской частушки (к наследию Е. В. Гиппиуса) // Проблемы музыкальной науки. 2013. № 2 (13). С. 68–70.
76. Вторичная интерпретация традиционного гармонного искусства // Этно-музыкальные культуры народов Российского Севера (проблемы изучения, сохранения и передачи традиций): сборник статей научно-практической конференции «Методы освоения локальных певческих и инструментальных традиций», 20 октября 2012 г. / Петрозаводская гос. консерватория (академия) им. А. К. Глазунова; науч. ред. С. В. Косорева; ред.-сост. С. Ю. Николаева. Петрозаводск, 2013. С. 50–68.
77. Отражение специфики звучания колоколов в музыке русских композиторов XIX–XX веков // Искусствоведческие аспекты изучения колоколов и колокольных звонов: тез. и рефераты Международного научного симпозиума (Санкт-Петербург, 4–5 дек. 2014 г.) / Рос. ин-т истории искусств; сост. и отв. ред. А. Б. Никаноров. СПб., 2014. С. 7–8.
78. Традиции Кольберга в современной собирательской и публикаторской работе этноинструментоведа // Петербург и национальные музыкальные культуры: тез. Международной научной конференции, посвященной 200-летию Оскара Кольберга (Санкт-Петербург, 20–22 октября 2014 г.) / Рос. ин-т истории искусств; ред. кол.: И. В. Мациевский и др. СПб., 2014. С. 18.
79. Куда идти народным инструментам? // Труды Санкт-Петербургского государственного института культуры. СПб., 2015. Т. 207: «Русские народные музыкальные инструменты в современной культуре России: Всерос. науч.-практич. конф. (30–31 янв. 2014 г., Санкт-Петербург). С. 45–68.

Редактирование, аранжировки и переложения музыки

1. Популярные пьесы: в перелож. для шестиструн. гитары / сост. и перелож. для гитары Ю. Е. Бойко; предисл. В. Ильина. Л.: Сов. композитор. Ленингр. отд-ние, 1989. 62 с.
2. *Любовь Бойко*. Давай полетаем над городом...: Песни / вст. статьи К. И. Альтерман и Ю. Е. Бойко; лит. ред. К. И. Альтерман; муз ред. Ю. Е. Бойко. СПб.: ООО «Копи-Парк», 2009. 52 с.
3. *Beliebte deutsche Lieder*. Heft 5 = Любимые немецкие песни Тетр. 5: Немецкие песни, переведенные на русский язык Н. П. Краубнер (Уральской) / сост. Н. П. Краубнер (Уральская). СПб.: «Политехника Сервис», 2012. 52 с. (*музыкальная редакция, аранжировка, нотонабор*).

Избранные рукописи научных работ

1. Современное состояние народных музыкальных инструментов и инструментально-вокальной музыки русского Северо-Запада: Диссертация ... кандидата искусствоведения: 17.00.02 / Ленингр. гос. институт театра, музыки и кинематографии: В 5 т. Ленинград, 1982. [Т. 1 текст]: 174 с.; [Т. 2–5 приложения]: 257 с.: нот.; 244 с.: нот.; 268 с.: нот.; 97 с.: нот., ил.

Работа выполнена в секторе фольклора научно-исследовательского отдела Ленинградского государственного института театра, музыки и кинематографии (ЛГИТМиК). *Научный руководитель*: кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник *И. В. Мацневский*. *Официальные оппоненты*: доктор искусствоведения, профессор *С. И. Грица*, кандидат искусствоведения, доцент *И. Б. Финкельштейн*; ведущее учреждение — *Институт языка, литературы и истории Коми филиала АН СССР*. *Защита* 15 февраля 1983 г. на заседании Ученого совета ЛГИТМиК и присвоена ученая степень кандидата искусствоведения (прот. № 3). (*Утверждено* решением ВАК от 27 июля 1983 г.).

Содержание основного текста: Введение (с. 3–6); Гл. 1: Общетеоретическая и эстетико-социологическая проблематика (с. 6–28). Гл. 2: Органография (с. 28–79). Гл. 3: Проблема жанра (с. 79–130). Гл. 4: Проблема формообразования (с. 130–153). Заключение (с. 153–157). Библиография [233 назв.] (с. 157–174).

2. К вопросу о формообразовании в русской народной инструментальной музыке / М-во культуры РСФСР, Ленинградский гос. ин-т театра, музыки и кинематографии. Л., 1982. 71 л. (машинопись). Текст: л. 1–40; примеры: л. 41–71 (1 пример, 6 схем, 24 табл.) Отпечатано в соответствии с решением Ученого совета ЛГИТМиК от 9 февраля 1982 г. *Рукопись депонирована в Информкультуре 26.02.82 № 215* (хранится в Отделе нот РГБ, шифр: Щ 31 и/к 263).
3. Антология русской народной инструментальной музыки. [Вып.1]. СПб., 2000. 10 а. л.
4. Энциклопедия русских гармоник. СПб., 2003. 10 а. л.
5. Школа гитарной транскрипции: исследование. СПб., 2008. 20 а. л.: ноты.
6. Антология русской народной инструментальной музыки. Вып. 2: «Играй, гармонь елецкая». СПб., 2014. 5 а. л.
7. Русская традиционная балалайка: проблемы исполнительства. СПб., 2014. 12 а. л.

Виолетта Юнусова
(Москва)

Вселенная традиционного музыкального инструмента (к становлению Санкт-Петербургской школы музыкального востоковедения)

Российское музыкальное востоковедение [11: 159] сформировалось к 1990-м годам на основе этномузыковедческого, музыкально-исторического, теоретического и музыкально-культурологического направлений отечественной науки. В постсоветский период выделились четыре основные научные школы: Московская (Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского, Институт искусствознания, Академия музыки им. Гнесиных), Новосибирская (Новосибирская государственная консерватория им. М. И. Глинки), Дальневосточная (Дальневосточный институт искусств г. Владивосток). Санкт-Петербургская (Ленинградская) школа постепенно формировалась в двух подразделениях Российского института истории искусств (прежде ЛГИТМиК): в секторе фольклора и, позднее, в воссозданном секторе инструментоведения. Хотя представители последней никогда не провозглашали ее создание и не мыслили себя в рамках отечественного музыкального востоковедения, научное сообщество уже признало существование этой школы [10; 6].

Корни петербургского музыкального востоковедения уходят к 1930-м годам и связаны с деятельностью Б. В. Асафьева и Р. И. Грубера (до 1942 года), которые также сыграли значительную роль в становлении Московской школы. Они не только поставили задачу изучения внеевропейских музыкальных культур, но и практически осуществили задуманное в рамках учебных курсов: Всеобщей истории музыки, Истории музыки народов СССР (последнее вместе с В. М. Беляевым) [12].

В период 1970–1992 годов востоковедческое направление было важным, а в определенные годы (по числу аспирантов, занимающихся данной проблематикой) даже преобладающим в деятельности сектора фольклора, который долгие годы возглавлял замечательный советский ученый В. Е. Гусев (1918–2002). Именно в эти годы в научной деятельности тогда еще молодого исследователя И. В. Мациевского сформировался комплекс методов (в центре которого находится системно-этнофонический), составивший основу не только этноорганологии, но и музыкального востоковедения. Этноорганологическое направление стало преобладающим в Санкт-Петербургской школе, определяя ее сво-

еобразии (в Московской школе развивались историко-культурологические исследования, в Новосибирской и Дальневосточной — теоретические востоковедческие изыскания).

Обозначив триаду: Музыкальный инструмент — Музыка — Музыкант, как основу системно-этнофонического метода, — И. В. Мациевский охватил гораздо более широкий круг проблем, в том, числе, он фактически создал *системную структуру*, включавшую, среди прочих, проблемы звука и его специфики, музыки и не музыки, звукового ландшафта. В этом его позиции были близки к высказанным в то же время Дж. К. Михайловым (1938–1995) — основателем Московской школы музыкальной культурологии [3; 4]. В эту систему вошли и звуковые идеалы (Ф. Бозе), фиксируемые инструментом нормы музыкальной грамматики, параметры музыкального мышления, связанные как с жизненным укладом, языком, религиозными верованиями народа и многими другими факторами. Не случайно, определяя суть системно-этнофонического метода, И. В. Мациевский писал о необходимости «исследования инструментализма в *системе* духовной и материальной культуры народа» [1: 35]. Все это помещало изучаемый музыкальный инструмент в центр системы, сравнимой по масштабам со Вселенной, на краю которой оказывался исследователь, решившийся связать свою жизнь с этноорганологией или музыкальным востоковедением. Тем более возрастала роль наставника, проводника по этой Вселенной. Такую роль выполняли как обозначенные секторы, так и наши выдающиеся ученые И. И. Земцовский и И. В. Мациевский (их вклад в данные области науки еще предстоит оценить).

Плодотворным для востоковедческих исследований стало обозначение Мациевским инструментального звучания как «инога мира, отличного от мира человеческой речи и пения, в чем-то более могучего и загадочного» [2: 10]. Для музыкального востоковедения этот мир часто оказывался самым важным и порой единственно доступным, особенно в плане памятников ушедшей культуры. Он был ключевым в исследовании музыкальной культуры, ее понимании, интерпретации. Важность концепции инструментализма для музыкального востоковедения подчеркивает и тот факт, что исследование увидело свет на Востоке, в Казахстане.

Особое внимание к профессиональным музыкальным инструментам и сфере профессионального музыкального инструментализма отличало сектор фольклора и соответственно всю Санкт-Петербургскую школу. Не случайно именно здесь были выполнены ключевые (на мой взгляд) исследования по профессиональной музыке устной традиции

и ее высшему звену — восточной музыкальной классике: казахским кюям, узбекскому и таджикскому шашмакому, азербайджанским мугамам, арабским макамам, киргизской, палестинской, уйгурской инструментальной музыке. В некоторых работах были впервые описаны и введены в научный обиход десятки (!) музыкальных инструментов: С. Субаналиев, О. Ришмави [5; 7].

На основе комплексной подготовки этноорганологов-востоковедов, которую я описывала в подробностях в своей статье [9], в Санкт-Петербургской школе сложились **три типа исследователей-востоковедов**, различающихся базовой подготовкой и степенью владения традиционным, как правило, профессиональным, инструментом. Первый тип составили исследователи, имеющие базовое музыковедческое образование, подробно изучающие технологические параметры и технику игры, но не владеющие свободно (в силу сложности профессионального музицирования) инструментом (А. Мухамбетова, В. Юнусова, С. Кибирова); второй, — музыковеды, хорошо овладевшие техникой игры (С. Утегалиева, П. Шегебаев, С. Субаналиев). Третий, новый тип исследователя, появившийся именно в этой школе, составили сами традиционные музыканты, получившие сначала образование в устной традиции, а затем, закончившие консерватории: как правило, отделение народных инструментов, либо восточной музыки (Ж. Расултаев, Ф. Челеби, О. Ришмави, М. Эшанкулов). Редким исключением здесь являлся тесно сотрудничавший с сектором фольклора казахский исследователь Б. Аманов (1943–1977), сначала освоивший домбру у традиционных музыкантов, а затем окончивший историко-теоретический факультет Ленинградской консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова.

Третий тип исследователей сформировал специфический и крайне важный для науки взгляд на традиционную музыку «изнутри» (постичь его стремились представители и первых двух категорий), они также ввели новый тип фиксации музыки — *само нотацию*, позволяющую в дальнейшем изучать не только историческую эволюцию собственно традиции, но и самого музыканта. Такая запись фиксирует конкретное исполнение, что является специфической чертой традиционных нотаций Азии, а также может целенаправленно выявлять и фиксировать порой «не видимые» для музыковедческого исследования, модели построения соответствующих версий инструментальной пьесы и цикла. Все это придает само нотациям особую научную ценность.

Одним из основополагающих параметров изучения Вселенной традиционного музыкального инструмента, И. В. Мациевский и его после-

дователи полагают «введение в сферу исследования проблемы исполнительства и личности музыканта» [1: 35]. Непосредственное общение с традиционными музыкантами позволило исследователям постичь многие секреты музыкального мышления, исполнительского стиля, параметров традиционных инструментальных школ и многое другое. Именно это неравнодушное отношение к исполнителю, на мой взгляд, и привело в ряды учёных исследователей третьего типа, т. е. самих традиционных музыкантов.

Среди авторов, наиболее последовательно воплотивших идею Вселенной музыкального инструмента, отмечу С. Утегаливу, издавшую недавно книгу «Звуковой мир музыки тюркоязычных народов» [8], в которой объединяются традиции Санкт-Петербургской и Московской школ музыкального востоковедения, открывая новые возможности контактов в этой молодой отрасли науки.

Литература

1. Мациевский И. В. Народная инструментальная музыка как феномен культуры. Алматы: Дайк-Пресс, 2007. 520 с.
2. Мациевский И. В. Основные проблемы и аспекты изучения народных музыкальных инструментов и инструментальной музыки // Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыки / Ред.-сост. И. В. Мациевский. М: Советский композитор, 1987. С. 6–38.
3. Михайлов Дж. К проблеме теории музыкально-культурной традиции // Музыкальные традиции стран Азии и Африки. Сб. тр. М.: МГК, 1986. С. 3–20.
4. Михайлов Дж. Размышления об универсальной терминологии в музыке: существует ли она? Если нет, то возможно ли её создание? Если возможно, то есть ли в этом необходимость? // Проблемы терминологии в музыкальных культурах Азии, Африки и Америки. М., 1990. С. 2–21 и др.
5. Ришмави О. Х. Музыкальные инструменты арабов Палестины. Дис. ... канд. наук. Рос. ин-т истории искусств. Санкт-Петербург, 2010. 199 с.
6. Сергеева Т. С. Музыкальное востоковедение — одно из новых направлений российской музыкальной науки // Проблемы востоковедения. № 2(60)2012. С. 66–82.
6. Субаналиев С. Киргизские музыкальные инструменты: идиофоны, мембранофоны и аэрофоны. Фрунзе: Кыргызстан, 1986. 166 с.
7. Утегалиева С. И. Звуковой мир музыки тюркских народов: теория, история, практика (на материале инструментальных традиций Центральной Азии). М.: Композитор, 2013. 528 с.
8. Юнусова В. Н. Восточный контекст концепции инструментализма И. Мациевского // Контонация: перспективы музыкального искусства и науки о музыке / Сост. и отв. ред. В. А. Свободов. СПб.: Рос. акад. наук, Рос. ин-т истории искусств, 2011. С. 94–100.

9. Юнусова В. Н. Российское музыкальное востоковедение: становление и перспективы // Восток (ORIENS). № 3, 2014. С. 67–76.
10. Юнусова В. Н. Творческий процесс в классической музыке Востока. Дис. ... докт. искусствоведения. М., МГК им. П. И. Чайковского, 1995. 275 с.
11. Юнусова. В. Н. К проблеме взаимодействия исторического музыкознания и российского музыкального востоковедения // Научный вестник Московской консерватории. № 1(24), 2016. С. 145–155.

Сагыналы Субаналиев
(Бишкек, Кыргызская Республика)

Системно-этнофонический метод и некоторые вопросы изучения искусства кыргызских комузистов

Достижения современной науки давно убедили нас в том, что материальный и духовный мир состоит не из отдельных, изолированных предметов, явлений и процессов, а представляет собой совокупность взаимосвязанных, взаимодействующих объектов, иначе говоря, целостную систему. Такое понимание, такой подход позволяют отыскать то единое интеграционное качество, ту самую основу, на которой зиждется система. Было доказано, что только такой подход, такой метод позволит интегрировать разнородные частные проблемы в некое единство и подвести их к общему знаменателю. Таким образом, мы говорим о формировании системалогии как интегратора современной науки и становлении таких ее составляющих как общая теория систем, системный анализ, системотехника, системный подход и т. д., в основе которых лежит принцип системности.

Такой участи не избежала сформированная в своих основных чертах в последней четверти XX века молодая искусствоведческая наука — органология. Это системно-этнофонический метод, детально разработанный И. В. Мациевским и ставший новой парадигмой в изучении генезиса, эволюции самих музыкальных инструментов и их «продукции», инструментальной музыки как целостной и единой системы [8]. Системному анализу И. В. Мациевским была подвергнута и сама историография этой науки, охватывающая не менее тысячи лет, что само по себе стало ценностью, имеющей непреходящее значение [9].

Системно-этнофонический метод в изучении искусства кыргызских комузистов как совокупность взаимосвязанных, взаимодействующих и взаимообусловленных явлений и процессов позволил кардинально обновить наши представления об этом искусстве. При этом на первый план вышла взаимосвязь, взаимообусловленность и взаимозависимость таких параметров кыргызских инструментальных композиций — кюу, — как жанровая дифференциация, исполнительские стили, ладовые образования, фактурные особенности, тембровая палитра, особенности формообразования и т. д. со спецификой, точнее, звуковой организацией самого инструмента.

Как известно, комуз относится к танбуровидным щипковым хордофонам. У него гладкая, без ладков, шейка, три струны. Нижняя (при

игровом положении инструмента) и средняя выполняют функции мелодических, а верхняя обычно бурдонирует. Широко распространенными строями являются квартный, квинтовый и кварто-квинтовый. Встречаются и другие: октавно-квинтовые, октавно-квартвые, кварто, квинто-терцовые и т. д. Отсутствие ладков на шейке инструмента предопределили использование кыргызскими комузистами способа, названного В. М. Беляевым «отысканием унисона и октавы к открытым струнам ... настроенного в кварту или квинту» (2: 25).

Опора на эти точки, т. е. точки, которые совпадают с квартвыми и квинтовыми ладами инструментов, имеющих такое деление, определяют консеквентность нижеследующих действий, как-то: достижение чистоты интонирования на безладовом инструменте, формирование однопозиционного и переменного-позиционного стиля исполнительства, определение ладовой основы каждого кюю, создание структурных особенностей инструментальных композиций, исполняемых комузистами.

Если рассмотреть взаимоотношения музыкального инструмента и исполнительского искусства, то можно заметить, что нередко они развивались как альтернатива друг другу. В одном случае происходило бесконечное усовершенствование конструкции самого инструмента, в другом — перманентное развитие исполнительского искусства. Хорошо известные примеры — это эволюция клавишных (в плане совершенствования технико-конструктивных характеристик) и смычковых. При относительно константных конструктивных параметрах последних к XVII веку произошел резкий скачок в развитии исполнительской техники скрипачей, в XIX веке на смену однопозиционной и ступенчатопозиционной технике пришел свободно-пассажный стиль игры, ставший ныне ординарным и привычным [7]. В связи с этим уместно перечислить такие имена как Р. Крейцер, П. Роде, Л. Шпор, с одной стороны, и Н. Паганини, Р. Вьетан, Г. Венявский, с другой [7: 8–11].

Столкнувшись с подобной альтернативой, кыргызские комузисты пошли по пути развития исполнительской техники, ибо совершенствование технических параметров комуза на фоне определенных исторических условий, образа жизни и технологических достижений было нереально и, самое главное, не имело смысла, так как он отвечал всем требованиям своего времени, предъявляемых к подобному инструменту. Инструмент был высоко транспортабелен, что является немаловажным фактором для кочевника. Технология изготовления соответствовала уровню технических достижений номадов феодальной эпохи. Тембр инструмента был прекрасен. Комуз звучал в пределах малой и первой октав. Как известно, в этих регистрах высота тонов соответствует от

196 до 587,33 Гц, что приводит к увеличению амплитуды той группы обертонов, которые дают возможность «получить оттенки сочности, глубины и полноты» [1: 183]. Этот фактор был одним из важных элементов в консервации важнейших параметров инструмента таким, каким он дошел до наших дней. Видимо, не случайно один из корифеев советской фольклористики А. В. Затаевич счел нужным подчеркнуть: «...в силу свойств акустического характера (обертонов и комбинационных тонов), звучание скромного щипкового комуза, несмотря на миниатюрность своего звукового масштаба, представляется гораздо более насыщенным и богатым, чем воспроизведение той же самой музыки на клавишах или смычковых инструментах, хотя бы математически точных» [6: 387].

В формировании и эволюции исполнительской техники комузистов велика роль вышеуказанных опор на унисоны и октаву. В первую очередь, они дают возможность исполнителю достичь чистоты интонирования, что немаловажно по отношению к инструментам с нефиксированной высотой звуков. Они же служат основой создания семиступенных диатонических звукорядов.

Здесь подчеркнем немаловажную роль нижней мелодической (наряду со средней) струны и взаимозаменяемой трехпальцевой (безымянный и мизинец взаимозаменяемые) аппликатуры в нижних позициях¹. Например, с опорой на точку извлечения унисона между нижней и средней струнами в квартном строе, на первой игровой позиции можно получить семиступенный звукоряд, структурно совпадающий с миксолидийским. Видимо, известный исследователь кыргызской музыки В. С. Виноградов не случайно подчеркивал, что «анализ песенных и инструментальных мелодий приводит к заключению, что самым популярным ладом является ... миксолидийский» [5: 74]. При опоре на такую же точку в квинтовом строе комузист получает восьмиступенный звукоряд, аналогичный ионийской диатонике. Естественно получив в свое распоряжение звукоряд достаточного объема, оставаясь на одной позиции, обеспечивающей ему комфортные условия в достижении чистоты интонирования, комузист приступает к созданию инструментальных композиций, структура которых основана на многоплановой комбинаторике элементов в пределах типа по терминологии Ю. Е. Бойко [4].

Эти же точки опоры являются основными дифференцирующими маркерами жанров инструментальных композиций для комуза. В связи с этим, не лишне еще раз процитировать А. В. Затаевича, который

¹ Заметим, что такая аппликатура обусловлена довольно большой мензурой комуза, достигающей в среднем 550–600 мм.

подчеркивал, что «...если мы установим высоту строя средней струны комуза в ля малой октавы ... то боковые струны, настроенные в унисон на квинту ниже от средней — дадут строй — “Камбаркан”; те же струны, ниспадающие на кварту от средней характеризуют строй “Кербез”; в том случае, когда струна слева ниже на квинту, а правая на кварту от средней, то это строй “Шыңгырама”» [б: 34]. Добавим, что при совпадении строя в качестве другого жанрового маркера выступают игровые позиции. К примеру, в квинтовом строе кроме «Камбаркана» исполняется такой жанр, как «Ботой». Если первый исполняется с опорой на квинтовый лад, т. е. на точку извлечения унисона между средней и нижней струнами, то «Ботой» имеет на безладовой шейке инструмента точку опоры, где извлекается октава между крайними струнами. В квартово-квинтовом строе, помимо «Шыңгырама», опирающейся на октавную точку опоры между крайними струнами, исполняется жанр «Толгоо», которому опорной точкой служит место извлечения унисона между средней и нижней струной, т. е. первой позиции. На практике получается, что «Камбаркан» исполняется в квинтовом строе в первой игровой позиции, «Ботой» в таком же строе в седьмой позиции, «Шыңгырама» в квартово-квинтовом строе в шестой позиции, «Толгоо» в таком же строе в первой позиции. «Кербез» в квартовом строе во второй позиции, «Кара өзгөй» в таком же строе в третьей позиции. Подчеркнем, что струны комуза настраивались только относительно друг друга до получения чистых квинт, кварт и других интервалов на стыке малой и первой октав. Эти строи, являющиеся константной величиной, определялись силой натяжения струн, изготовленных из кишок животных, относящихся к типу мелкого рогатого скота, т. е. овец и коз. Они же и определили их как эталон «этнического звукового идеала» кыргызов. Как мы заметили выше, они это заслуживают, ибо их тембр отличается сочностью, глубиной и полнотой.

Здесь также необходимо заметить, что та виртуозно-штриховая техника звукоизвлечения правой рукой, используемая комузистами, также детерминирована однопозиционным стилем игры. Ибо, доведенная до автоматизма однопозиционная игра комузиста, способствующая получению семиступенного интонационно выверенного звукоряда, позволяет ему полностью сосредоточиться на достижении виртуозной техники правой руки. Естественно, многолетняя практика позволила выкристаллизоваться только тем приемам, которые оправданы с эстетической и художественной точек зрения, наполнены содержательностью и отличаются целесообразностью. Также заметим, что на двухструнных танбуровидных щипковых хордофонах с ладо-

выми делениями такое труднореализуемо, так как исполнители для получения семиступенного звукоряда должны семь раз переместить левую руку на шейке своего инструмента. Отсюда сосредоточенность их внимания на этой технической особенности, мешающей им обращать должное внимание на разнообразные звукоизвлекающие приемы правой руки.

Логика дальнейшего развития исполнительского искусства комузистов подтолкнула их к освоению переменного-позиционного стиля исполнительства. Если раньше они использовали разные позиции только в рамках одного отдельно взятого жанра, то теперь им предстояло освоить переменную-позиционную технику игры не в рамках отдельных жанров, а в рамках одного произведения любого жанра. Первопроходцем в этом плане является «Камбаркан», начальную тему, вернее, комбинаторику элементов, которую комузисты исполняли сначала в первой позиции в квинтовом строе, затем она повторялась с опорой на точку унисона между средней и нижней струнами, находящихся в пятой позиции, и только потом тема экспонировалась с возвратом в первую позицию. Такую трехчастную структуру в свое время В. М. Беляев характеризовал как «... произведение в широкой трехчастной форме, состоящей из: а) экспозиции вариационно развиваемой темы, б) средней части на новую тему в высоком регистре и в) репризу первой части, к которой может, присоединена и самостоятельная кода [3: 29]».

В итоге, комузист, помимо таких элементов комбинаторики как: а) мелодико-интонационного комбинирования определенного количества звуков и создания различных версий одной ячейки-попевки, б) ритмического и фактурного варьирования сходных интонационно-мелодических структур внутри каждой ячейки-попевки, в) варьирования числа ячеек-попевок, обусловленных однопозиционной техникой исполнительства, — получил дополнительные, которые были детерминированы переменным-позиционной техникой игры. Это: а) комбинирование ладово-регистровых сфер и их чередование, б) варьирование их протяженности и комбинирования числа ячеек-попевок в пределах каждой ладовой сферы. Добавим сюда и такие общие для обоих стилей игры: а) комбинирование последовательностей тематических построений, т. е. ячеек-попевок, б) комбинирование двух агогических сфер, в) варьирование штрихов и приемов звукоизвлечения на инструменте.

Все эти взаимосвязанные, взаимообусловленные и взаимозависимые параметры искусства комузистов выполняют, помимо всего прочего, очень важную, если не основную функцию — коммуникативную. Здесь ясно прослеживается их конструктивно-материальная основа как

фундамента коммуникативного фактора. В процессе «исполнитель-исполнитель», т. е. во время творческих состязаний комузистов, а также «исполнитель-слушатель» часть из них выполняет кларитивную, а часть эвристическую функцию [10]. К первому относятся название строев, наименование жанров, игровые позиции, включая характерные для того или иного жанра приемы звукоизвлечения правой рукой. Они в своей основе направлены на облегчение процессов «распознавания, ориентировки, запоминания и понимания» [9: 124]. Ко второму относится, точнее, выполняет эвристическую функцию — многоплановая комбинаторика элементов в пределах типа. Действительно, для ее реализации требуется «...активизация внимания, мыслительной деятельности» [10: 136]. Здесь увлекательность и живость изложения, помноженная на отличную музыкальную и зрительную память, играет основную роль. Так, на поверхностный взгляд создается эффект реализации сиюминутной импровизации инструменталистами традиционного стиля.

Таким образом, выявленные материальные предпосылки основных составляющих искусства комузистов как взаимосвязанных, взаимообусловленных и взаимозависимых элементов, объектов и явлений системы в первую очередь интегрированы звуковой организацией инструмента. Именно звуковая организация инструмента является той основой, на которой зиждется вся система. Объективное осмысление, адекватное осознание и понимание глубинной сущности данного явления стало возможной только благодаря системно-этнофоническому методу, разработанному И. В. Мациевским, ставшим бесспорной парадигмой современных органонологических исследований, в том числе и нашего.

Литература

1. *Алдошина И. А., Приттс Р.* Музыкальная акустика. Санкт-Петербург: Композитор, 2011.
2. *Беляев В. М.* Руководство по обмеру народных инструментов, М.: Госмузиздат, 1931.
3. *Беляев В. М.* Очерки по истории музыки народов СССР. М. «Госмузиздат», 1962. Вып. 1.
4. *Бойко Ю. Е.* Современное состояние народных музыкальных инструментов и инструментально-вокальной музыки русского Северо-Запада. Авторефер. дис. ... канд. искусствоведения. Л., 1982.
5. *Виноградов В. С.* Киргизская народная музыка. Фрунзе: Киргосиздат, 1958.
6. *Затаевич А. В.* Киргизские инструментальные песни и напевы. М., 1971.
7. *Камилларов Е.* О технике левой руки скрипача. Л.: Музгиз, 1961.

8. *Мацевский И. В.* Формирование системно-этнофонического метода в органологии // Методы изучения фольклора: Сб. науч. ст. Л.: ЛГИТМиК, 1983. С. 143–170; Системно-этнофонический метод в органологии // *Мацевский И. В.* В пространстве музыки. СПб.: РИИИ, 2011. Т. 1. С. 97–106.
9. *Мацевский И. В.* Народная инструментальная музыка как феномен культуры. Алматы: Дайк-пресс, 2007.
10. *Медушевский В. В.* О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки. М.: Музыка, 1976.

Валерий Свободов
(Санкт-Петербург)

«Дела давно минувших дней...»

В рамках X Международного инструментоведческого конгресса «Благодатовские чтения» мы отметили знаменательное событие, случившееся в Петербурге четверть века назад: возрождение сектора инструментоведения Российского института истории искусств. В связи с этой датой хочу напомнить о том времени, когда в нашем городе, впервые в стране, возникали камерные оркестры старинной музыки. Памятное событие тех лет — концерт в доме № 5 на Исаакиевской площади, состоявшийся 28 января 1965 года. В исполнении Оркестра старинной музыки под руководством Георгия Ивановича Благодатова в тот день звучала музыка Вивальди и Баха. Яблоку было некуда упасть, разве только на люстрах не висели! Концерт для скрипки и Бранденбургский концерт № 4 Баха, как и концерты для флейты Вивальди (трудно поверить!) были тогда в диковинку. Интерес публики был вызван звучанием забытой продольной флейты и качеством исполнения оркестра, состоявшего из молодых исполнителей, многие из которых работали в Мариинском театре и Филармонии.

Возрождение старинной музыки было связано с изучением инструментария прошлого. Оркестранты получили возможность играть на инструментах уникальной коллекции¹ (мне досталась итальянская гамба) и исполнять забытые произведения.

Ранее основной состав оркестра Благодатова входил в коллектив Молодежного камерного оркестра — лауреата конкурса «Белые ночи», — руководимого концертмейстером альтов оркестра Е. А. Мравинского, лауреатом Международных конкурсов Юрием Марковичем Крамаровым. В нем играли Лия Мелик-Мурадян, Владимир Федотов и многие другие талантливые молодые исполнители. В свободное от работы и учебы время мы поздними вечерами и до утра репетировали в Консерватории в свободных классах. Прибежит Крамаров с концерта, смотрит на нас спящих, смеется: «У меня Мравинский — вот где, — показывая на шею, — а вы спите!» Благодаря успехам оркестра, возникшего на добровольных началах, дирекция Консерватории вклю-

¹ Постоянная выставка музыкальных инструментов с 1956 по 1984 г. действовала как подразделение Ленинградского государственного института театра, музыки и кинематографии в здании на Исаакиевской пл., 5 (прим. ред.).

чила его в обязательный план, наряду с симфоническим, руководимым Николаем Рабиновичем. В то время многие оркестровые коллективы создавались на общественных началах. Зарекомендовав себя, они становились со временем Государственными коллективами. Мы тоже планировали стать Государственным. Собираясь на конкурс в Австрию, учили И. Штрауса, который, как и старинная музыка, в нашей стране не звучал. Но судьба оркестра сложилась иначе. Часть исполнителей вошла в состав Оркестра старинной музыки Георгия Благодатова, часть — в Ленинградский государственный камерный оркестр Равиля Мартынова (позже — Санкт-Петербургский симфонический оркестр).

Еще раз подчеркну, что камерный оркестр старинной музыки в нашей стране впервые возник именно в Ленинграде. Позднее в рецензии на докторскую диссертацию Эмиля Моисеевича Прейсмана я обоснованно поправил соискателя, который приписывал Москве первенство возрождения исполнения старинной музыки.

Георгий Иванович Благодатов с 1946 по 1972 год был сотрудником первого сектора инструментоведения, возглавляемого К. А. Вертковым. Последний год существования подразделения Института его заведующим был сам Георгий Иванович. Он обладал уникальной памятью, знал наизусть партитуры многих произведений, был создателем каталога Постоянной выставки музыкальных инструментов, интересовался нотными изданиями и рукописями старинных композиторов, музыка которых в те годы не звучала.

После защиты кандидатской диссертации я продолжал работать в музыкальной школе, но сблизился с инструментоведами Института. Еще до защиты я подружился с Юрием Евгеньевичем Бойко, который увлекся моей идеей инструментального строя и познакомил меня с Игорем Владимировичем Мациевским. С ними и их коллегами я принимал участие в возрождении сектора. По инициативе И. В. Мациевского была создана межсекторная группа инструментоведов, которой в 1991 году, четверть века тому назад, и удалось восстановить сектор инструментоведения. В его состав, кроме самого И. В. Мациевского (заведующего сектором), вошли Р. Ф. Зелинский, Ю. Е. Бойко, А. Б. Никаноров. Мне предложили занять должность ученого секретаря сектора.

Научному творчеству наших предшественников — Г. И. Благодатова, К. А. Верткова, Б. А. Струве, Э. Э. Язовицкой и других — был посвящен мемориал первого секторального сборника «Вопросы инструментоведения» (1993). С тех пор на протяжении всех лет сборники начинаются с мемориала памяти выдающихся инструментоведов. Мы вспоминаем ученых, посвятивших свою жизнь увлекательной нау-

ке, изучающей историю музыкальных инструментов и исполнительское искусство игры на них. Память о наших предшественниках сохранил «Атлас музыкальных инструментов народов СССР». Сегодня сотрудниками сектора и его активом — отечественными и зарубежными учеными — собран уникальный научный материал, дополняющий и развивающий идеи «Атласа». Эти материалы содержатся в десяти выпусках сборников «Вопросы инструментоведения».

Литература

1. *Благодатов Г. И.* История симфонического оркестра. Л.: Музыка, 1969.
2. *Бойко Ю. Е.* Интерпретация музыки: Заметки инструментоведа. СПб.: РИИИ, 2014.
3. *Вертков К. А., Благодатов Г. И., Язовицкая Э. Э.* Атлас музыкальных инструментов народов СССР. М.: Музыка, 1975.
4. Вопросы инструментоведения. Вып. 1–9 / Отв. ред. И. В. Мациевский. СПб.: РИИИ, 1993–2014.
5. *Зелинский Р. Ф.* Башкирская народная инструментальная музыка. Уфа: УФ РАН, 2003.
6. Материалы к «Энциклопедии музыкальных инструментов народов мира. Вып. 1–3 / Отв. ред. В. А. Свободов. СПб.: РИИИ, 1998, 2010.
7. *Мациевский И. В.* Народная инструментальная музыка как феномен культуры. Алматы: Дайкпресс, 2001.
8. Музыка колоколов: Сборник исследований и материалов / Отв. ред. и сост. А. Б. Никаноров. СПб.: РИИИ, 1999.
9. *Свободов В. А.* Западноевропейский смычковый инструментарий середины XVIII столетия (по Леопольду Моцарту и Курту Заксу). СПб.: РИИИ, 2004.

Наталья Калентьева
(Санкт-Петербург)

Владимир Радченков: опыт исполнения и исследования клавесинных сочинений Винченцо Манфредини

Открытие в XX веке клавесинной музыки Винченцо Манфредини, созданной композитором в Петербурге, состоялось благодаря исследовательской и исполнительской деятельности замечательного петербургского клавесиниста Владимира Михайловича Радченкова. Цикл из шести сонат с посвящением Екатерине Второй был написан в 1765 году и исполнен автором с большим успехом в придворном концерте. Печатный экземпляр был вручен государыне и благосклонно ею принят. Долгое время сонаты считались утерянными, лишь в XX веке в архивах Болонской Академии были обнаружены рукописи нескольких сонат цикла. А в 1992 году В. Радченков обнаружил в архиве библиотеки Российской Академии Наук экземпляр нот всего цикла, что позволило музыканту сыграть все Шесть сонат в Малом зале Санкт-Петербургской филармонии. Диск с записью сонат, изданный в 2000 году, содержит обширную вступительную статью В. Радченкова с подробным анализом клавирного стиля композитора (3). Клавесинист переписал все Шесть сонат от руки, так как копирование или фотографирование старинного издания не представлялось возможным — в настоящее время петербургские сонаты все еще не изданы.

Творческий путь В. Манфредини подробно освещенный В. Радченковым в его исследованиях, связан с двумя городами — Санкт-Петербургом и Болоньей. Первым учителем Винченцо стал его отец Франческо Онуфрио Манфредини, позднее будущий композитор обучался у Джакомо Антонио Перти в Болонской Академии, в Милане у органиста и композитора Джованни Андреа Фиорони. Помимо Д. А. Перти, В. Манфредини имел возможность изучать творчество своих великих предшественников, композиторов, работающих в Болонье — Джузеппе Торелли, Лоренца Пенна, творчество своего современника — падре Мартини.

Вскоре по окончании учебы В. Манфредини был приглашен в труппу Джованни Батиста Локателли вместе со своим братом Джузеппе, певцом труппы, и совершил гастрольный тур по Европе, конечной целью которого был Санкт-Петербург. В 1758 ему году В. Манфредини приезжает в Петербург и остается в нашем городе на целое десятилетие. В императорской столице В. Манфредини проявил себя как оперный композитор — здесь была успешно поставлена его опера «Узнанная Се-

мирамида», привлекая к автору внимание такого законодателя музыкальных вкусов, как великий князь Петр Федорович. По приглашению великого князя В. Манфредини занимает пост камер-виртуоза, а затем капельмейстера ораниенбаумской великокняжеской капеллы, композитор представлен к елизаветинскому двору. Помимо оперного творчества успех В. Манфредини во многом составили его выступления в качестве клавесиниста-виртуоза, а также и педагогическая деятельность.

Среди молодых придворных появилось много желающих учиться у композитора: графиня Елизавета Григорьевна Теплова, которой был посвящен концерт Си-бемоль мажор, исполненный автором в Ораниенбауме с музыкантами великокняжеской капеллы. Елизавета Теплова — дочь Григория Николаевича Теплова — государственного деятеля, сподвижника Екатерины Второй, скрипача и клавесиниста, автора первого печатного песенного сборника «Между делом безделье». Среди учеников В. Манфредини также юный великий князь Павел Петрович, будущий оперный композитор Василий Алексеевич Пашкевич, Степан Аникиевич Дегтярев.

Удача начинает изменять В. Манфредини в 1762 году со смертью императрицы Елизаветы Петровны. По случаю этого события В. Манфредини сочиняет Реквием, о котором Якоб фон Штелин писал, что музыка в церковном стиле продолжалась два часа и была такой сильной и привлекательной, что если бы она продолжалась четыре часа, то слушатели и тогда бы не нашли ее скучной (4). В том же году Реквием прозвучал второй раз на смерть Петра Третьего, еще одного венценосного покровителя таланта В. Манфредини. По случаю коронации Екатерины Второй композитор сочиняет оперу «Олимпиада», далее следует ряд блестящих сочинений: оперы «Карл Великий», «Примирение героев», сценические кантаты «Минерва и Аполлон», «Хождение Юпитера», балеты «Скульптор из Карфагена», «Влюбленные, спасшиеся при кораблекрушении», Шесть сонат для клавесина. Сочинения были успешны и получили признание и высокую оценку в кругах знатоков музыки. Однако когда в 1765 году на должность премьер-капельмейстера был приглашен Б. Галуппи, В. Манфредини был смещен на положение второго капельмейстера. Очевидно, что композитор разделил судьбу приближенных ко дворам Елизаветы Петровны и Петра Третьего, лишившихся монарших милостей после воцарения на престоле Екатерины Второй и подвергшихся опале, среди них Иван Иванович Шувалов, Михаил Васильевич Ломоносов, статс-секретарь Дмитрий Васильевич Волков.

Возможно, что еще одним основанием для немилости стала духовная близость композитора с нелюбимым сыном Екатерины Великой на-

следником престола Павлом Петровичем. В 1769 году композитор был вынужден вернуться в Италию, последующие почти 30 лет своей жизни он связывает с Болонской Филармонической Академией, а в 1798 году вновь посещает Санкт-Петербург по приглашению императора Павла Первого, своего бывшего ученика. Работа уже не была столь плодотворной, силы композитора были на исходе и через год он умирает в Санкт-Петербурге, обретая вечный покой в городе своей славы и больших творческих свершений.

Важнейшим признаком североитальянской традиции, в которой сформировался В. Манфредини, было совмещение строгости композиторского письма со свободой импровизации. Эта черта нашла отражение в теоретических трактатах того времени. Так в трактате Л. Пенна (7), созданном в последней трети XVII века («Рассвет музыкального искусства») присутствует понятие *quantitas extrinsica* — внешнего смысла, конкретного содержания зафиксированного автором нотного текста и *quantitas intrensica* — внутреннего содержания, предполагающего неповторимое исполнительское решение и привнесение импровизации. Еще один композитор североитальянской традиции скрипач Джузеппе Тартини в своем трактате «Принципы гармонии» (6) помещает примеры возможных вариантов диминуций, украшающих один и тот же интонационный ход, например, движение от второй ступени к первой. Несомненно, В. Манфредини воспитывался на трактатах своих соотечественников. Его клавишинные сочинения характеризуются большой строгостью, лаконичностью письма, но вместе с тем предполагают импровизационное вмешательство в исполнение.

14 прелюдий как демонстрационный материал вошли в трактат композитора «Правила гармонии» (5). Трактат В. Манфредини — один из немногих трудов XVIII века, переведенный на русский язык и изданный в Петербурге в 1805 году. (2). Перевод был осуществлен учеником композитора — Степаном Дегтяревым.

Прелюдии В. Манфредини подобно прелюдиям Ф. Куперена из трактата «Искусство игры на клавесине» (1) носят дидактический характер, но и значительно отличаются: прежде всего, необходимо отметить в них заметно меньшее стремление к завершенности формы. Некоторые прелюдии тонально замкнуты и даже имеют миниатюрные репризы начальных тем, большинство же завершается доминантовым кадансом, что предполагает дальнейшее музицирование и возвращает жанру прелюдии его истинный смысл — вступление перед игрой. Таким образом, композитор дает пример того, как должна выглядеть импровизационная прелюдия. Такие примеры прелюдирования, пред-

полагающие импровизационное вмешательство в текст, частые смены фактуры встречаются в музыке XVII века: прежде всего это неметризованные прелюдии французских клавесинистов — Л. Куперена, Н. Лебега, Ж. А. д'Англебера; в итальянской музыке — неметризованные токкаты К. Меруло, М. Росси, токкаты Д. Фрескобальди и А. Скарлатти.

Именно наибольшее сходство с токкатами А. Скарлатти мы обнаруживаем при анализе фактуры прелюдий В. Манфредини. Однако чередование различных типов фактуры у А. Скарлатти осуществляется на большем музыкальном пространстве, тогда как у В. Манфредини разнообразный материал заключен в рамки миниатюры. В качестве основы фактуры избирается речитативное высказывание, но оно сохраняется лишь на протяжении одной фразы, далее речитатив прерывается арпеджированными пассажами по всему диапазону инструмента, либо эпизодами в стиле гармонических каприччо, где гармония выписана подробно, а характер ее фактурного изложения предлагается угадать исполнителю. Особенности формы, мысль, обрывающаяся на доминанте и тем требующая продолжения, связывает прелюдии В. Манфредини с клавирным стилем Барокко, трактуящего предназначение жанра прелюдии как импровизационного вступления к более крупной композиции.

Подобная разомкнутость формы позволила осуществить Владимиру Радченкову интересный опыт: совместить исполнение прелюдий с сонатами: в концертах клавесинист неоднократно исполнял шесть сонат, предваряя каждую прелюдией в соответствующей тональности.

В сравнении со свободным стилем прелюдий, требующих от исполнителя импровизационного вмешательства, раннеклассический стиль письма сонат более строг и сдержан. Сонатный цикл состоит из трех частей, за исключением более монументальной финальной Шестой сонаты, имеющей четыре части.

Сонатный цикл у В. Манфредини представлен тремя разновидностями. Сонаты № 1 и 3 соответствуют форме берлинской сонаты: медленная — быстрая — медленная жанровая часть (менуэт). Сонаты № 2 и 4 построены по образцу итальянской увертюры: быстрая — медленная — быстрая жанровая часть. Соната № 5 построена по типу стреттной сонаты, с постоянным возрастанием темпа, где на протяжении всего цикла автор сокращает величину фактурно-ритмической единицы общего метра. Наконец, соната № 6, поначалу выстраивающаяся в берлинский тип, затем неожиданно для слушателя завершается стремительным финалом, следующим после спокойного менуэта в сельском стиле с имитацией волыночного бурдона. Большинство частей сонат на-

писаны в старосонатной форме. Экспозиции не содержат тематических контрастов, вторая тема по настроению продолжает первую. В ряде случаев, преимущественно в первых частях, вторая тема отличается от первой фактурным решением. Для начального изложения темы характерно контрастно-полифоническое двухголосие. Там, где плавно начинается побочная партия, появляются альбертиевы басы. Нередко для разграничения главной и побочной сфер на их границе появляется энергичный, как правило, арпеджированный пассаж. Переходы от одного типа фактуры к другому настолько изобретательны, что возникает сочетание с одной стороны плавного движения формы, а с другой — ее направленности и целеустремленности.

Своими первыми клавесинными впечатлениями Россия обязана итальянским композиторам — В. Манфредини, Д. М. Рутини и Б. Галуппи, представляющими североитальянскую школу в Петербурге. До их приезда клавесин в России был известен исключительно как аккомпанирующий инструмент. Итальянские композиторы представили новый тип музицирования — сольное клавесинное исполнительство, подав пример молодым отечественным музыкантам.

Литература

1. *Куперен Ф.* Искусство игры на клавесине. М., Музыка, 1973. 151 с.
2. *Манфредини В.* Правила мелодические и гармонические для обучения всей музыки / Пер. с ит. С. А. Дехтярева. СПб.: Театральн. тип., 1805. 176 с.
3. *Радченков В. М.* Винченцо Манфредини (1737–1799) «VI Sonate da Clavicembalo Dedicate Alla Sacra Maesta Imperiale», (St.Pb, 1765) / Вступ. статья к CD Manfredini. St. Peterburg Harpsihord Sonatas. — IMLCD05. СПб., 2000. С. 3–10
4. *Штелин Я.* Записки Якоба Штелина об изящных искусствах в России / Сост, пер., вступит. ст. и прим. К. В. Малиновского Т. I–II. М., 1990.
5. *Manfredini V.* Regole armoniche o sieno precetti ragionati per apprendere la musica. Seconda edizioni. Corretta, ed accrescinta. Venezia: Presso Adolfo Cesare, 1797. 208 p.
6. *Tartini, Giuseppe.* De' principi dell' armonia musicale contenuta nel diatonico genere. Padova: Stamperia dell Seminario, 1767. 120 p.
7. *Penna, Lorenzo.* Li primi albori musicali per li principianti della musica figurate, Bologna: Giacomo Monti, 1696. 1990 p.

Анна Калаберда
(Петрозаводск, Карелия)

Органология. Становление «молодой» науки в трудах И. Мациевского, работах его последователей и учеников на кафедре музыки финно-угорских народов ПГК им. А. К. Глазунова

Органология в России — наука достаточно молодая, и ее становление во многом связана с деятельностью И. В. Мациевского. Известно, что свою концепцию, связанную с объектом и методами его изучения, И. В. Мациевский поместил в публикации «Народный музыкальный инструмент и методология его исследования» (5).

На кафедре музыки финно-угорских народов Петрозаводской государственной консерватории им. А. К. Глазунова дисциплина «Введение в органологию» преподается с момента ее образования (с 1993 года). Концепция сторонников органологического подхода обнаруживает необыкновенную логику и стройность, понимание невозможности изучения традиционных музыкальных инструментов вне культурно-исторического контекста. Изучение среды или пространства, в котором живет и функционирует музыкальный инструмент, позволяет изучать не фрагменты явления, а видеть его целостным динамичным организмом.

Значимым событием для появления и становления органологии в Карелии стал ряд публикаций и диссертационное исследование А. Р. Абловой, посвященные литофонам (1)¹. Литофоны — древнейший функционирующий пласт современной музыкальной культуры. К ним относятся созданные природой каменные звуковые феномены и изготовленные человеком музыкальные инструменты. Уникальность литофонов связана с их происхождением: «они принадлежат миру природы и вместе с тем с доисторических времен включены в культуру, освоены человеком функционально и эстетически» (2: 110). Литофоны Карелии и исследование звуковых камней Заонежья (Звонкого и Бунчика) явились для ученого лишь подступом к исследованию более широкого круга тем, связанных с морфологией, акустикой и реконструкцией типологически родственных музыкальных объектов, распространенных в разных частях света².

¹ Диссертационное исследование на соискание ученой степени кандидата искусствоведения выполнено на секторе инструментоведения РИИИ МК РФ, научный руководитель — доктор искусствоведения И. В. Мациевский.

² Экспедиционная работа, в том числе в Заонежье, осуществлялась А. Р. Абловой особенно интенсивно с 1988 по 1996 годы.

Изучением культовых камней до указанного времени в России занимались краеведы, археологи и этнографы. Так, в конце 1980-х годов в статье «К изучению культовых камней» Н. А. Макаров и А. В. Чернецов сообщили лишь о введении в научный оборот групп памятников, распространенных в Восточной Европе не только у славян, но также в пределах ареала балтских и финно-угорских народов (4). Можно утверждать, что именно в этномузыкознании литофоны впервые стали объектом специального обобщающего исследования, которое включает как древнейшие, так и современные каменные орудия.

Сторонники органонологического подхода включают в сферу исследований достаточно широкий круг музыкальных орудий, находящихся традиционное применение в быту и практике народа: «инструменты, имеющие собственно эстетическую функцию, и звуковые орудия сугубо прикладного назначения (охотничьи манки, коровьи колокольчики, сигнальные рожки, детские звуковые игрушки); инструменты, приспособленные к исполнению музыки, строго регулируемой в ритмическом и интонационном отношении, и инструменты, такими возможностями не обладающие» (5: 143).

На кафедре музыки финно-угорских народов «новый» подход в изучении традиционной инструментальной культуры впервые воплотился в дипломной работе Е. Михайлова «Музыкально-инструментальная культура онежско-белозерского межозерья» (2000)³. Данная работа посвящена изучению инструментальной культуры северо-западной части Вологодской области, а именно территории, лежащей в межозерье Онежского и Белого озер. В течение трех лет экспедиционной работы (1997–1999) в селах Онежско-Белозерского межозерья Е. Михайлову удалось собрать значительный этнографический и органонологический материал, включающий сведения о распространении, изготовлении и функционировании традиционных музыкальных инструментов. По функциональному признаку, учитывающему сферу деятельности человека, все музыкальные инструменты разделены Михайловым на несколько групп: пастушьи, охотничьи, бытовые, детские, а также инструменты сферы отдыха и досуга⁴.

Следующим этапом в формировании научной платформы кафедры в области изучения традиционной инструментальной культуры явля-

³ Научный руководитель — доктор искусствоведения, профессор кафедры музыки финно-угорских народов Р. Ф. Зелинский (1935–2013).

⁴ Принятое деление в некоторой степени условно, т. к. ряд инструментов может употребляться в нескольких сферах.

ется ряд дипломных исследований, которые можно объединить по направлениям и совокупности решенных в них актуальных вопросов. Так, инструментальные традиции северных карел представлены в работах Ю. Гладышева, А. Маликиной и Н. Ольшакова.

Открытие оригинальной школы исполнительства и наличие репертуара, связанного с многострунным (19–21-струнным) диатоническим кантеле, позволили зафиксировать и сохранить танцевальные наигрыши Северной Карелии — Шоттиси, Раатико, Римпа, Хумахуш. Школа игры на кантеле В. Ф. Пяллинена отличается от официальной школы В. П. Гудкова. Несмотря на принятие усовершенствованного хроматического кантеле, В. Ф. Пяллинен опирался на традиционные приемы исполнительства — кантеле держат на коленях, а не вертикально, короткими струнами к себе, при таком положении инструмента звукоизвлечение напоминает удар по струне. Правая рука исполняет мелодию, левая — аккомпанемент; аппликатура, предложенная Пяллиненым, активно использует первые пальцы обеих рук. Знаток местной традиции, талантливый педагог Пяллинен создал много музыки для кантеле. Часть его композиций продолжала жить лишь в памяти учеников или их нотных тетрадах.

Северная Карелия — регион, ассоциирующийся в сознании ученых, в первую очередь, с «заповедником» рунической певческой культуры, и традиционное инструментальное искусство, сохранившее архаические пласты, до недавнего времени оставалось сферой мало исследованной.

В связи с этим особенно важной является дипломная работа А. Э. Маликиной «Манковые наигрыши в традиционной музыкальной культуре Карелии» (2012). Известно, что звуковое подражание родилось в процессе охотничьих промыслов. После отделения от своего первоначального охотничьего прообраза оно стало самостоятельной сферой деятельности человека. Главным источником информации о формах и способах традиционной охоты в Карелии, а главное — об особенностях звуковой культуры, манковых инструментах и манковых наигрышах как части этой культуры, стал опыт и знания потомственного охотника Э. Х. Маликина.

Невозможно было представить, что в Карелии (а не только в Сибири) обнаружатся люди, «являющие единое целое с природой, по-прежнему связанные со своим кормящим ландшафтом» (3: 23). Это особенно важно в условиях, при которых памятники культуры выступают единственным источником сведений об этносе: «изучение культуры плодотворно тогда, когда она органически связана с жизнью ее носителя» (3: 24).

Помимо обнаруженных архаических пластов инструментальной культуры Северной Карелии, предметом фиксации и изучения становится современное традиционное инструментальное исполнительство. Так, целью дипломного исследования Н. Ю. Ольшакова «Традиционное исполнительство на гармонии в Калевальском районе Карелии» (2010) является описание и целостное изучение исполнительской традиции указанного региона. Необходимым в работе стало применение классификации, предложенной И. В. Мациевским, позволяющей максимально полно отразить способы существования, передачи и овладения исполнительской традицией, описать репертуар и наиболее яркие особенности исполнительского стиля, зафиксированных исполнителей на гармонии (б: 191).

Дипломная работа М. Зайцевой «Инструменты детского звукотворчества в традиционной культуре финно-угорских народов» посвящена одной из актуальных тем этномузыковедения, в которой исследуется процесс вхождения и адаптации ребенка к нормативам традиционной системы звуковых сигналов, знаков и символов, всего звукового комплекса окружающей среды посредством звуковых орудий⁵. Важным тезисом для исследования становится подлинное понимание сущности традиционных музыкальных инструментов, учитывающее историко-культурный контекст: привлекается ряд этнографических публикаций, позволяющих осуществлять реконструкцию, зафиксированных в традиционной среде детских звуковых забав; определяются основные этапы введения детей в комплекс звукового ландшафта традиционной культуры; освещаются календарные обряды, традиционно включающие детское инструментальное звукотворчество (5). М. Зайцевой удалось зафиксировать указанную традицию в Сямозерье (Южная Карелия), частично сохранившуюся в памяти взрослых, а не в сфере детского досуга. Тем не менее, задачей автора стало не только изучение, сопоставление, но и адаптация известных инструментов детского звукотворчества к детской среде⁶.

Актуальным для органонологической концепции стало дипломное исследование К. Гуреева «Колокольные звоны Карелии: возрождение традиции», являющееся первой и на данное время единственной работой, содержащей целостное описание характерных черт карельских колокольных звонов. Региональные особенности связаны с использованием

⁵ Термин «инструменты детского звукотворчества» принадлежит И. В. Мациевскому.

⁶ М. Зайцева — этномузыковед, преподаватель отделения «Музыкальный фольклор» Национальной школы искусств Пряжинского района.

уникальной карельской системы управления колоколами, где каждый исполнитель, обладая индивидуальным стилем и набором исполнительских приемов, создает неповторимые колокольные композиции. Колокольные звоны рассматриваются, в первую очередь, как одна из форм традиционной инструментальной музыки, т. к. «существуют как некая образно-стилевая идея, предполагающая вариантность толкования, множество путей прочтения» (б: 160).

Таким образом, даже на примере упомянутых работ, возможно обнаружить логику их появления, помещения в них тематики и ряда проблем, отражающих этапы становления и последующего развития в Карелии области, связанной с изучением традиционной инструментальной культуры, осуществляющейся в русле научных поисков и открытий лидера отечественной этноорганологии И. В. Мациевского.

Литература

1. *Аблова А. Р.* Литофоны в музыкальной культуре. Автореф. дис. ... канд. иск. СПб., 1996. 36 с.
2. *Аблова А. Р.* Звучащие камни Карелии: к вопросу о музыкальной реконструкции // *Donatio musicological*. Петрозаводск: Издательство ПетрГУ, 1994. С. 102–117.
3. *Гумилев Л. Н., Окладников А. П.* Феномен культуры малых народов Севера // *Декоративное искусство*. 1982, № 8. С. 23–28.
4. *Макаров Н. А., Чернецов А. В.* К изучению культовых камней // *Советская археология*. 1988. № 3. С. 79–90.
5. *Мациевский И. В.* Народный музыкальный инструмент и методология его исследования // *Актуальные проблемы современной фольклористики*. Л.: Наука, 1980. С. 143–170.
6. *Мациевский И. В.* Народная инструментальная музыка как феномен культуры. Алматы: Дайк-Пресс, 2007. 520 с.

Валерий Яковлев
(Казань, Республика Татарстан)

Учебный курс «Этноинструментоведение»: пространство междисциплинарных взаимодействий и взаимосвязей

Современный этап отечественной науки гуманитарного профиля сопряжен с активным выявлением инновационных путей ее развития посредством интенсивного общественного партнерства, осуществления междисциплинарных исследований, поиска новых форм сотрудничества разных социокультурных институтов, разных научных направлений.

В данной связи взаимодействие таких гуманитарных дисциплин, как искусствоведение (музыкознание, фольклор, инструментоведение) и история (этнография, этнология, антропология, историография, археология, музееведение) представляется весьма актуальным и перспективным в научно-теоретическом и практическом отношениях. При этом особую значимость приобретают проблемы методологии и методов междисциплинарных исследований, взаимодействий и взаимосвязей.

В данной статье речь идет о стратегически важных, концептуальных, методологических идеях, разработанных в трудах выдающегося современного ученого И. В. Мациевского, весьма активно проявляющихся при взаимодействии инструментоведения и этнографии (этнологии, антропологии) (1, Библ.: 969–998). Теоретическим и практическим результатом реализации этих идей явилось создание учебного курса «Этноинструментоведение: методология изучения традиционных народных музыкальных инструментов (на материале Волго-Уралья)» (сокращенно — «Этноинструментоведение») (2). Этот курс (в различных модификациях) в течение многих лет читается в Казанской государственной консерватории имени Н. Г. Жиганова на кафедрах народных инструментов и этномузыкологии, в Казанском (Приволжском) федеральном университете, в Институте международных отношений, истории и востоковедения на кафедре археологии, этнологии и антропологии и кафедре музееведения. Учебный курс отражает процесс формирования нового перспективного научного направления в изучении традиционных музыкальных инструментов, но не только.

«Этноинструментоведение» представлено и рассматривается как комплексная, интегративная научная и учебная дисциплина, содержание которой находится в тесных, многоплановых связях с этнокультурными процессами, отражает эти процессы. Демонстрируется, что история

формирования и развития традиционных музыкальных инструментов, практика их функционирования неразрывно, органично связаны с историей формирования и развития этносов, процессами межэтнического взаимодействия.

В основу курса «Этноинструментоведение» положены результаты междисциплинарного исследования традиционного музыкального инструментария этносов Волго-Уралья — одного из полиэтничных российских регионов. На территории региона в течение столетий в мире, дружбе и согласии живут представители трех крупнейших языковых групп — финно-угорской (марийцы, мордва, удмурты, коми), тюркской (татары, башкиры, чувашаи) и славянской (русские, украинцы, белорусы). В результате длительных исторических, межэтнических, этнокультурных, этноинструментальных контактов, процессов интеграции, дифференциации и конвергенции здесь сформировался самобытный музыкальный инструментарий, требующий пристального внимания и специального изучения.

Этноинструментальный материал региона как неременная составляющая, ядро учебного курса анализируется с теоретической и практической точек зрения.

Цель курса «Этноинструментоведение» — выявление и осмысление детерминирующих этнокультурных особенностей формирования, развития и функционирования традиционных музыкальных инструментов, их этнодифференцирующих и этноинтегрирующих свойств, роли и значения в социокультурных процессах, формирование устойчивого познавательного интереса к данной проблеме.

Задачи курса:

- представление обучающимся и уяснение ими основных научных результатов, достигнутых в области этноинструментоведения;
- осмысление и реализация в учебном процессе познавательных, эвристических возможностей инструментоведческих, музыковедческих, фольклорных, археологических, письменных, этнографических и других источников, содержащих этноинструментоведческую информацию;
- овладение обучающимися принципами систематизации традиционного музыкального инструментария, в том числе в этнокультурном, национально-региональном измерении;
- постижение обучающимися связей традиционного музыкального инструментария в контексте его формирования, развития и функционирования с этническими, этнокультурными процессами, с процессами межэтнического взаимодействия, с различными сторонами жизнедеятельности этносов, с присущими им типами и формами организации

этой жизнедеятельности, хозяйственно-бытовым укладом, мироощущением, менталитетом, этнокультурными традициями и ценностями;

- формирование у обучающихся системы знания об акустических, ладовых, тембровых, динамических, музыкально-выразительных свойствах традиционных музыкальных инструментов;
- формирование у обучающихся системы знания об особенностях функционирования музыкальных инструментов в традиционных этнокультурах, современном быту, в современной фольклорной, самодеятельной и профессиональной исполнительской практике;
- формирование у обучающихся системных представлений об основных перспективных направлениях многоплановой работы по возрождению, сохранению и развитию традиционного музыкального инструментария этносов Волго-Уральского региона.

Учебный курс «Этноинструментоведение» занимает определяющее место в профессиональной подготовке, профессиональном развитии, совершенствовании будущих исполнителей на народных музыкальных инструментах, фольклористов, этномузыкологов, этнологов, музееведов. Он основательно, предметно знакомит обучающихся с богатством и разнообразием традиционного музыкального инструментария волго-уральских этносов, формирует теоретико-методологические основы компетенций по актуальным проблемам и направлениям этноинструментоведения, таким как историография науки, систематизация традиционных музыкальных инструментов, особенности функционирования музыкальных инструментов в системе народного быта, рекультурация инструментария. В целом учебный курс вбирает в себя необходимый и достаточный объем знаний, востребованных, актуальных в дальнейшей профессиональной деятельности всех названных специалистов.

В результате освоения учебного курса «Этноинструментоведение» у обучающихся должны быть сформированы следующие компетенции:

- о предметной области, категориальном (понятийном) аппарате, развивающемся теоретико-методологическом, историографическом пространстве традиционных музыкальных инструментов;
- о принципах систематизации, классификации и типологии традиционных музыкальных инструментов;
- о конструктивно-морфологических, ладово-акустических, тембровых, технических, музыкально-выразительных параметрах и свойствах традиционных музыкальных инструментов;
- о специфике, своеобразии исполняемого на традиционных музыкальных инструментах репертуара;

– об особенностях использования традиционных музыкальных инструментов в традиционном общественном и семейном быту, в хозяйственной деятельности этносов, в современной фольклорной, самодеятельной и профессиональной исполнительской практике.

Таким образом, учебный курс «Этноинструментоведение: методология изучения традиционных народных музыкальных инструментов (на материале Волго-Уралья)», в основу которого положены методологически важные идеи И. В. Мациевского, рассматривается как междисциплинарная область знания, находящаяся на стыке инструментоведения, музыкознания, истории, археологии, этнографии и ряда других дисциплин. Он играет важную роль в подготовке, профессиональном развитии современных специалистов гуманитарного профиля.

Литература

1. *Мациевский И. В.* Народная инструментальная музыка как феномен культуры. Алматы, 2007. 503 с.
2. *Яковлев В. И.* Этноинструментоведение: методология изучения традиционных музыкальных инструментов (на материале Волго-Уралья). Учебно-методическое пособие. Для студентов высших музыкальных учебных заведений (направление подготовки 53.03.06 «Музыкознание и музыкально-прикладное искусство». Профиль подготовки «Этномузыкология»). Казань, 2016. 76 с.

Николай Гаврюшенко
(Краснодар)

**Идея аспирантского спецкурса
«Концепция Г. А. Орлова»
(К 90-летию со дня рождения)**

Спецкурсы — особое достижение вузовской практики и педагогики в целом. В музыкальных вузах они посвящены истории музыкознания, вопросам теории музыки и проблемам междисциплинарных сфер науки. Чаще и разнообразнее их тематика раскрывается в аспектах современной науки.

В этом году исполнилось 90 лет со дня рождения Генриха Александровича Орлова — выдающегося отечественного музыковеда¹. В связи с этим у автора статьи созрела идея аспирантского спецкурса «Концепция Г. А. Орлова», который, бесспорно, будет актуален для системы подготовки музыковедов. Сама концепция изложена в книге ученого «Древо музыки» (1).

Привлекательность идеи такого курса состоит в том, что он представляет собой опыт современной философии музыки и развития культурологической перспективы музыкальной науки.

Особая значимость вклада Г. А. Орлова в отечественное музыкознание оценена Российским институтом истории искусств, который учредил научный форум «Орловские чтения». Далекое не всякий ученый-музыковед удостоивается «именных» научных чтений.

Очевидно, что спецкурс в полном объеме под силу прежде всего аспирантам, а студентам музыкальных вузов можно рекомендовать облегченное изучение отдельных сторон концепции этого музыковеда, ввиду ее чрезвычайной сложности.

Аспирантский курс «Концепция Г. А. Орлова», предлагаемый автором, учеником выдающегося музыковеда, особенно актуален для РИИИ в связи с проводимыми в этом учреждении «Орловскими чтениями». В институте он может стать «фирменным» творческим проектом для подготовки специалистов. Не менее актуален он и для Санкт-Петербургской консерватории, ибо Орлов учился в этом учебном заведении и унаследовал традицию, идущую от Б. В. Асафьева и М. Я. Друскина.

Этот спецкурс также представляет интерес и для Московской консерватории, учитывая масштаб деятельности современного научно-

¹ Статья написана в 2015 году (прим. ред.-сост.).

творческого центра — нового образования в структуре консерватории. Актуальна и тематика, проводимая учебным курсом «Музыкальные культуры мира», введенным в практику консерваторий еще с середины 1970-х годов видным музыковедом, профессором Дж. К. Михайловым (3). Учебный курс о музыкальных культурах мира очень созвучен научным идеям Орлова.

Вслед за РИИИ, за Санкт-Петербургской и Московской консерваториями идею аспирантского спецкурса «Концепция Г. А. Орлова» могут воспринять и другие отечественные музыкальные вузы и научно-исследовательские учреждения, желающие идти в ногу со временем.

Цель курса — осветить новаторские идеи Г. А. Орлова, увенчавшиеся построением философско-культурологической системы.

Содержание аспирантского спецкурса возможно порекомендовать в 2-х вариантах — полного (вариант А) и «сокращенного» (вариант Б).

Вариант А
Лекции

Тема	Количество часов
1. Творческий путь Г.А. Орлова	2
2. Методология: интегративный подход, «системный взгляд» Орлова	2
3. Метаязык. Опыт. Время. Порядок	2
4. Метаязык (продолжение). Поведение. Пространство. Слуховое поле. Коммуникация	2
5. Принцип обусловленности музыки культурой	2
6. Порядок музыки	2
7. Вокальная музыка в концепции Орлова	(самостоятельное изучение)
8. Инструментализм, как часть специфики музыки, по Орлову	(самостоятельное изучение)
9. Процесс эволюции музыки Запада [1, гл.8]	2
10. Всеобщая типология музыки (мира)	2
11. Значение концепции Орлова. Орловские чтения	<u>2</u>
Всего:	18

Практическая часть

Семинар 1. Интегративный подход и «системный взгляд» Г. А. Орлова	2
Семинар 2. Метаязык	2
Семинар 3. Принципы обусловленности музыки культурой	2
Семинар 4. Порядок музыки	2
Семинар 5. Всеобщая типология музыки	2
Семинар 6. Значение концепции Орлова. Орловские чтения	<u>2</u>
Всего	12

Исследовательский практикум

Чтение самостоятельных исследовательских разработок аспирантов (доклады, рефераты) по теме «Концепция Г. А. Орлова»	4
Итого:	34

Как видно, содержание курса группируется в отчетливых тематических блоках. Сначала идет вводный блок из двух тем (вторая тема имеет методологическое значение). Затем следует общий обзор принципиально важной темы «Метаязык». Его сменяет конкретизация — раскрытие *специфических проблем*: три блока, по две темы в каждом. Последняя тема курса — итоговое заключение, содержащее оценочный аспект.

Вариант Б

Лекции	Количество часов
1. Метаязык	2
2. Принцип обусловленности музыки культурой	2
3. Порядок музыки	2
4. Процесс эволюции музыки Запада (общий обзор) [1 гл. 8]	2
5. Всеобщая типология музыки	2
6. Значение концепции Орлова. Орловские чтения	<u>2</u>
Всего	12

Практическая часть

Семинар 1. Метаязык	2
Семинар 2. Порядок музыки	2
Семинар 3. Всеобщая типология музыки	<u>2</u>
Всего	6
Итого	18

Семинары могут либо идти вслед за тематикой лекции, либо составить самостоятельную вторую часть после полного цикла лекций.

В программу семинаров входят дискуссии, рефераты, проблемные диспуты, «деловые игры», интерактивные формы.

Возможен и «промежуточный» вариант спецкурса, включающий избранную тематику вариантов А и Б.

В этом спецкурсе следует обратить внимание:

а) на широкий контекст отечественного музыкознания и тактический прием Орлова, избравшего путь «в обход» сложившегося традиционного круга проблем;

б) на необходимость усилить аспект глобальных сравнений в мировой музыкальной культуре;

в) концепция Орлова — необходимый акт для проведения в жизнь генеральной идеи — культурологической парадигмы музыкознания. При таком подходе можно вполне реализовать идеи, завещанные замечательным музыковедом-мыслителем.

В реализации идеи аспирантского спецкурса «Концепция Г. А. Орлова» могут помочь и наши разработки (2: 48–68; 147; 157–158). Возможно, со временем появятся и методические разработки консерваторий и научно-исследовательских учреждений, планирующих ввести его в практику обучения аспирантов. В настоящее время к печати также готовится пособие, большей частью разработанное автором, которое призвано стать опорой учебного процесса на данном этапе.

Аспирантский спецкурс «Концепция Г. А. Орлова» является *авторским*.

Включение этого спецкурса в учебные планы аспирантур, несомненно, послужит новым стимулом для развития современных взглядов музыкальной науки.

Литература

1. Орлов Г. А. Древо музыки. 2-е изд. СПб.: Композитор, 2005.
2. Сравнительное искусствоведение XXI век. Вып. 1. СПб., Ч. 1, 2014.
3. Центр «Музыкальные культуры мира» представляет... / М. Каратыгина // Муз. академия. 2015. № 4. С. 190–194.

Айшат Гаджиева
(Санкт-Петербург)

Фольклорно-музыкальная секция Государственного музея этнографии (1936–1937)

В конце 1920-х годов в СССР радикально меняется концепция музейного дела: научно-просветительные организации должны стать проводниками официальной идеологии, пропагандистами достижений социализма, демонстрируя формирование новой исторической общности — советского народа. В соответствии с новой концепцией в первой половине 1930-х годов происходит структурная реорганизация ряда музеев, осуществляется перераспределение музейных ценностей. В 1932 году вновь созданный сектор музыки и техники Эрмитажа получает официальное разрешение на изъятие коллекции музыкальных инструментов (МИ) Государственного Русского музея¹. Передача началась в 1933–1934 годах², но приостановилась в связи с преобразованием Этнографического отдела Русского музея в Государственный музей этнографии (ГМЭ). Новоявленный музей предпринял действия, целью которых было сохранение музейных коллекций. Одним из шагов стало создание в мае 1936 года нового структурного подразделения — Фольклорно-музыкальной секции (ФМС).

Данному событию предшествовали заключение трудового соглашения с инженером-акустиком А. С. Василевским и конструктором К. В. Синадкио о разработке и изготовлении комплекта аппаратуры для записи звука на отработанную киноплёнку по методу В. Д. Охотникова (б: 1–4)³ и доклад Б. П. Сальмонта «Перспективы работы кабинета-лаборатории Ленинградского этнографического ансамбля» (ЛЭА) на совещании при дирекции музея 26 марта (б: 5–6). Докладчик представил краткий отчет

¹ Распоряжение Сектора Науки Наркомпроса № 8210 от 16/VI-32 г. о передаче вновь образованному в системе Гос. Эрмитажа Сектору Музыкальной Культуры и Техники музыкальных инструментов, не включенных Этнографическим Отделом Гос. Русского Музея в свою экспозицию (22: 65).

² В 1933 г. переданы 77 МИ из собрания Н. И. Привалова, в 1934 — часть китайских, японских, корейских коллекций, изъятых с экспозиции, а также материалы Буддийской секции музея (22: 64, 66–75).

³ Информацию о судьбе данной разработки найти пока не удалось. В начале марта 1936 г. были арестованы директор музея и его заместители, аресты сотрудников продолжались и в 1937 г., в связи с чем из архива музея были изъяты многие документы этого периода.



Артисты этнографического ансамбля, 1936 г. РЭМ. Инв. № ИМ9-6.

I ряд, сидят артисты: (Г. И.?) Соколов, А. В. Рыжков, (С. И.?) Соколов;
 II ряд, сидят артисты: П. В. Рыжкова, Л. В. Субботина (сотрудник ФМС, исследователь
 народного театра), М. М. Тулякова (сотрудник ФМС, хранитель коллекции МИ);
 начальник управления музеев Ф. Я. Кон, директор ГМЭ Н. Г. Таланов;
 стоит руководитель ансамбля, заведующий ФМС Б. П. Сальмонт

о собирательской работе ансамбля в 1924–1935 годах в Ленинградской области и Бурят-Монголии⁴, дал общую характеристику материалов архива ансамбля, передаваемых в ГМЭ⁵; 29 марта состоялся просмотр программы ЛЭА коллективом научных сотрудников музея. Положение [проект] о кабинете-лаборатории ЛЭА получило поддержку музейщиков, после чего 2 мая на работу были приняты Б. П. Сальмонт (руководитель ЛЭА, заведующий ФМС) и Л. В. Субботина (ст. науч. сотрудник), а 28 июля — М. М. Тулякова (мл. науч. сотрудник, хранитель коллекции МИ) (3). 2 января 1937 г. приняты на работу исполнители ЛЭА Г. И. Соколов, С. И. Соколов, А. Н. Рыжков и П. В. Рыжкова (8: 47–47 об.); (14); (15). [См.: ил. 1].

⁴ Подробнее о ЛЭА см.: (1); (2); (16); (17); (18); (19); (20); (21).

⁵ Около 1500 нотных записей инструментальных и вокальных образцов бурят, монголов, баргутов, ойрат, хакасов, тувинцев, татар, казахов, русских и др., 30 фонографических валиков (по 2–3 записи на каждом), танцы и пляски, зафиксированные по французской системе (с одновременной записью ритма), сведения о 24 музыкальных инструментах народов Сибири (6: 7–9).

В задачи секции / этнографического ансамбля входят (б):

- экспедиционно-собираТЕЛЬская работа: фонографическая фиксация (в поездках) и электрозапись (в секции) образцов фольклора, фотографирование музыкантов, сбор этнографических материалов⁶;
- научно-исследовательская работа: изучение коллекций музыкальных инструментов ГМЭ и технологического процесса изготовления МИ, образцов народного творчества и музыкального профессионализма, разработка системы записи народных игр и танцев;
- экспозиционно-выставочная работа: разработка плана и строительство постоянной экспозиции МИ народов СССР, подготовка и проведение временных выставок (намечена серия выставок на период 1937–1942 годы);
- реставрация МИ для экспозиции (на 1937 год намечено отреставрировать № 50);
- концертно-просветительная работа (в том числе с использованием музейных подлинников), озвучивание имеющихся экспозиций музея средствами «специально разрабатываемых материалов народного творчества», включение в экспозицию музея «наиболее ярких по форме и содержанию образцов устного творчества каждой национальности, а также показ процесса изготовления музыкальных инструментов и техники игр и плясок»;
- инструктивно-методическая работа по усовершенствованию музыкальных инструментов (на местах — с этнофорами, в Ленинграде — с самодеятельными коллективами и на Фабрике музыкальных инструментов);
- издательская работа: написание статей, посвященных музыкальной культуре и задачам культурного строительства (на 1937 год запланированы: «Мистерия Цам-Хурал», «Музыкальные инструменты народов юга Сибири», «Музыка бурят, хакасов и ойрот»), публикация коллекции МИ ГМЭ;
- учетно-хранительская работа (в секцию переданы МИ из фондов региональных отделов): составление унифицированной картотеки и таблиц с подробным описанием каждого МИ и его частей, технологического

⁶ Согласно плану, сотрудники секции (за исключением хранителя) должны были шесть месяцев в году заниматься экспедиционно-исследовательской работой. Экспедиционные поездки трех-четырех сотрудников секции должны оплачиваться из бюджетных средств, поездки остальных участников ЛЭА (планировалось расширение состава ансамбля) осуществлялись на хозрасчетной основе (16).

процесса их изготовления, техники игры, истории инструмента, данные по музыкальному профессионализму.

Грандиозные планы не могли быть реализованы в полном объеме. 1 февраля 1937 года все семеро сотрудников секции переведены в число работников с оплатой труда на хозрасчетной основе, и намеченная на этот год экспедиционная поездка не состоялась. Масштабы экспозиционно-выставочной работы ограничивались размерами фольклорного кабинета — других экспозиционных площадей ФМС так и не было предоставлено. В сентябре 1937 года был арестован С. И. Соколов, в октябре — Б. П. Сальмонт⁷. 1 декабря МИ переданы по акту из ФМС в фонды (7). В штатном расписании музея с 1 декабря все семь вакансий ФМС числятся свободными (14: 107), а личные листки сотрудников, за исключением С. И. Соколова (11: 94), изъяты (12); (13).

За короткий период существования секции, в крайне неблагоприятных условиях, участники ансамбля сумели сохранить коллекцию МИ. Были выявлены МИ, рассредоточенные по разным фондам, составлены списки коллекции, сделаны выписки из учетных документов, присвоены временные индексы безномерным экспонатам. Именно индексы ФМС и составленные сотрудниками секции органологические описания позволили дифференцировать обезличенные МИ из коллекции Н. И. Привалова и памятники, переданные из расформированного московского Музея народов СССР, а также помогли идентифицировать несколько ошибочно исключенных и неверно опознанных экспонатов бывшего Этнографического отдела Русского музея.

Из экспедиции в Ойротскую область (26 июля — 26 октября 1936 года) сотрудниками ФМС привезены вещевые коллекции, детские рисунки, фотографии музыкантов и мастеров музыкальных инструментов, 1200 рукописных записей фольклорных текстов (алтайских и русских)⁸, фонографические записи на 115 валиках⁹; зафиксирована (по-алтайски, с переводом на русский) традиционная терминология, относящаяся к двум сферам: 1. музыкальные инструменты и их части; 2. приемы игры на музыкальных инструментах. Из вещевых материалов особый интерес представляет коллекция № 5896, включившая 4 типа

⁷ С. И. Соколов расстрелян в ноябре 1937 г., Б. П. Сальмонт — в январе 1938 в Ленинграде. Приказ об исключении С. И. Соколова и Б. П. Сальмонта из списков сотрудников оформлен 19.01.1938 (15: 6).

⁸ Судьба рукописных записей 1936 г. пока остается не выясненной.

⁹ История коллекции фонографических валиков (5) прослеживается в документах музея до 1956 г., дальнейшая ее судьба неизвестна.

МИ, процесс их изготовления, зафиксированный от разных мастеров, — всего 47 номеров. Памятники были обезличены, так как их не успели промаркировать. Весной 2016 года была обнаружена опись коллекции, что позволило идентифицировать 13 образцов; работа по атрибуции экспедиционного сбора и рукописных материалов ФМС/ ЛЭА будет продолжена.

Источники

1. Мазурина В. Н. О деятельности этнографического ансамбля в Бурятии. 20-ые годы XX в. (по материалам архивов Санкт-Петербурга и восточного собрания ГМИР) // Буддийская культура: история, источниковедение, языкознание и искусство: Пятые Доржиевские чтения / Отв. ред. А. О. Бороноев. СПб.: Гиперион, 2013. С. 301–307.

Архивные документы

1. АРЭМ. Ф. 2. Оп. 1. Д. 487. Описание музыкальных инструментов и артистов хакасов и бурят Абаканского, Аскызского, Баградского, Таштыпского и Ширинского районов, описи этнографических и краеведческого материалов. 8 февр. 1934 г. 44 л.
2. АРЭМ. Ф. 2. Оп. 1. Д. 539. Материалы (проекты, докладные записки, отчеты, описи этнографических вещей) о работе этнографического ансамбля Б. Сальмонта. 13 февр. — 9 дек. 1935 г. 26 л.
3. АРЭМ. Ф. 2. Оп. 1. Д. 558. Штатное расписание на 1936 и 1937 гг. 15 л.
4. АРЭМ. Ф. 2. Оп. 1. Д. 573. Материалы, собранные во время экспедиции в Ойротии Рыжковым А. В. 1936 г. 20 л.
5. АРЭМ. Ф. 2. Оп. 1. Д. 576. Опись материалов, собранных этнографической экспедицией в Ойротии в 1936 г. 1936 г. 3 л.
6. АРЭМ. Ф. 2. Оп. 1. Д. 586. Материалы фольклорно-музыкальной секции ГМЭ (планы, докладные записки и др.). 1936 г. 52 л.
7. АРЭМ. Ф. 2. Оп. 1. Д. 594. Акт передачи музыкальных инструментов из фольклорно-музыкальной секции в фонды. 1 дек. 1937 г. 10 л.
8. АРЭМ. Ф. 2. Оп. 1. Д. 597. Штатное расписание на 1937 год. 2 л.
9. АРЭМ. Ф. 2. Оп. 4. Д. 29. Списки сотрудников на 1 октября 1936 г. 7 л.
10. АРЭМ. Ф. 2. Оп. 4. Д. 30. Списки сотрудников за 1936 г. 33 л.
11. АРЭМ. Ф. 2. Оп. 4. Д. 32. Личные листки по учету кадров. К–С. 1936 г. 116 л.
12. АРЭМ. Ф. 2. Оп. 4. Д. 33. Личные листки по учету кадров. Т–Я. 1936 г. 62 л.
13. АРЭМ. Ф. 2. Оп. 4. Д. 38. Списки сотрудников за 1937 г. 27 л.
14. АРЭМ. Ф. 2. Оп. 4. Д. 39. Ежемесячные списки сотрудников музея за 1937 г. (с датой поступления). 1937 г. 107 л.
15. АРЭМ. Ф. 2. Оп. 4. Д. 40. Приказы по личному составу по ГМЭ на 1938 г. 72 л.
16. АРЭМ. Ф. 2. Оп. 5. Д. 69. Производственные планы и сметы Государственной инструктивной передвижки (ГИП), Государственной инструктивной ма-

- стерской самодеятельного искусства (ГИМСИ) — Ленинградского этнографического ансамбля. 1 мая 1928 г. — 13 мая 1936 г. 25 л.
17. АРЭМ. Ф. 2. Оп. 5. Д. 70. Отчеты о работе Мастерской коллективного творчества — Фольклорно-музыкальной секции Государственного музея этнографии. 1924 г. 10 ноября 1936 г. 57 л.
 18. АРЭМ. Ф. 2. Оп. 5. Д. 71. Тетрадь регистрации выступлений участников Мастерской Ленинградского этнографического ансамбля. 14 дек. 1924 г. — 13 июня 1937 г. 72 л.
 19. АРЭМ. Ф. 2. Оп. 5. Д. 87. Дело Б. Сальмонта. Переписка, отзывы о его работе. 29 июня 1925 г. — 13 дек. 1936 г. 42 л.
 20. АРЭМ. Ф. 2. Оп. 5. Д. 88. Статьи и заметки Б. Сальмонта и других лиц по истории этнографического ансамбля, опубликованные в периодической печати. 1934–1938 гг. 104 (?) л.
 21. АРЭМ. Ф. 2. Оп. 5. Д. 89. Историческая записка о деятельности Ленинградского этнографического ансамбля. 1936 г. 20 л.
 22. Учетные документы РЭМ. Книга 822. Акты с № 151 по № 193 (1933–1934 гг.).

Мария Шиманьска-Иллната
(Варшава, Польша)

Звуковая зона: Новая постоянная выставка в Варшавском Музее Азии и Тихого океана

«Звуковая зона» является первой частью постоянной выставки, на которой демонстрируется 120 музыкальных инструментов из более чем 500, хранящихся в Варшавском Музее Азии и Тихого океана. Экспонаты стали собственностью Музея при различных обстоятельствах более чем 40-летней истории его существования. Большая часть из них индонезийские инструменты, собранные Анджеем Вавржиньяком (Andrzej Wawrzyniak) и подаренные им Польше в 1973 году. Став директором Музея, А. Вавржиньяк приобретал инструменты для музейной коллекции в своих многочисленных поездках в Азию. Много инструментов было подарено Музею Польшей и зарубежными учреждениями, а также частными лицами — представителями искусства, путешественниками, людьми различных профессий, связанными со странами Азиатского региона, дипломатами различных миссий, находящимися в Польше и выходящими из Азии.

Индонезийские инструменты представляют самую большую часть коллекции и насчитывают около 126 экспонатов, 40 из которых принадлежат яванскому гамелан-оркестру. Одна из групп этого инструментария будет показана как индонезийская часть постоянной выставки, сейчас она находится в разработке. Другая часть инструментов ассоциируется с музыкой буддистских культов: барабаны даммару, металлические и косяные трубы, колокола. Следующую группу составляют инструменты Индии. В отличие от многих других музеев, в которых представлены коллекции классических индийских инструментов, Варшавский музей может гордиться своей коллекцией традиционных инструментов: в нем есть барабаны с одно- и двухслойной кожаной мембраной, струнные, а также очень интересные инструменты, которые используют странствующие музыканты. Следует также отметить филиппинские инструменты, которые были подарены Музею в 2008 году профессором Педро Абрахамом, лектором Филиппинского университета и основателем Kontra-GaPi, ансамбля колледжа музыки и танца, гастролирующего по всему миру. Коллекция состоит из инструментов простой конструкции, демонстрирующих, как бамбук или дерево можно использовать в их изготовлении.

Экспонаты выставки разделены на четыре группы в соответствии с систематикой Эриха М. Хорнбостеля и Курта Закса. Благодаря недавним объединенным усилиям ученых и органиологов, переработанная классификация Хорнбостеля-Закса была переведена на польский язык и опубликована. Нужно отметить, что впервые классификация была переведена на польский в полной версии. Ранее польские органиологи использовали избранные фрагменты классификации, а именно те, которые касались польских традиционных инструментов и инструментов западноевропейского симфонического оркестра. Перевод, который мы использовали в целях настоящего проекта — первая попытка введения на польском языке многочисленной новой терминологии, связанной с внеевропейскими музыкальными инструментами. В подготовке Звуковой зоны мы впервые сделали классификацию экспонатов, хранящихся в Варшавском музее Азии и Тихого океана. Указания классификации можно найти в каждом описании инструмента в ресурсе мультимедиа, который сопровождает экспозицию.



Арфа Вай, фотография Л. Бродович

Показать посетителям многообразии материалов, из которых изготавливаются музыкальные инструменты — одна из наших целей при создании Звуковой зоны, поэтому мы поместили в мультимедиа-ресурс несколько фотографий инструментов, их детали и даже микрофотографии. Мы надеемся, что это станет стимулом для наших посетителей задуматься над причинами подобных конструктивных решений. Мы хотим показать, например, что многие инструменты созданы из материалов, которые легко можно добыть в том или ином регионе. На всей территории растет бамбук, и он становится самым распространенным материалом для изготовления инструментов. Сделать бамбуковую флейту или колотушку очень просто, но есть и другие, более сложные типы конструкций, такие как индонезийский англунг, флейта с дополнительными элементами — внутренним и внешним каналом.

Среди ресурсов экспозиции есть архивные фотографии, которые иллюстрируют то, как играли на инструментах, а так же широкий контекст бытования этих инструментов. Поскольку выставка также включает

современные фотографии и записи, можно проследить путь изменений в музыке и повседневной жизни этнических сообществ Азии и Океании, возникших в результате глобализации и влияния культуры масс медиа. На видео можно увидеть европейцев, играющих на азиатских инструментах, западные электронные инструменты, включенные в состав традиционных мьянмарских и индонезийских ансамблей, и музыкальные эксперименты, в которых традиционные инструменты включены в джазовое музицирование. Наше намерение состояло, с одной стороны, в том, чтобы продемонстрировать красоту традиционных музыкальных инструментов и их роль в локальных культурах, с другой — зафиксировать, какие изменения произошли. Большинство традиций смешалось и получило развитие. Наиболее яркие примеры этому — два хордофона из музейной коллекции: рабаб *пазизие* из Восточной Суматры (МАР 20804), чья форма заимствована от европейской скрипки, в то время как исполнительская техника совсем иная, и *гхиджак* из Афганистана (МАР 20327), резонатор которого сделан из масленки с надписью на английском языке.

При подготовке выставки мы старались исследовать местные названия музыкальных инструментов, но те, которые представлены на выставке, имеют часто не одно название. Подобные терминологические противоречия являются результатом того, что почти идентичные музыкальные инструменты используются на огромном географическом пространстве или различными этническими группами. Кроме этого, часто одно и то же или очень близкое название обозначает два разных инструмента. Так в случае с *рубабом* \ *рабабом* \ *ребабом* термин используется в Южной и Юго-Восточной Азии в отношении инструментов разной конструкции: афганский *рубаб* (МАР 8887) — щипковый инструмент, яванский *ребаб* (МАР 16484) — двухструнная смычковая лютя, и *рабаб пазизие* из Западной Суматры (МАР 20804), имеющий форму, напоминающую европейскую скрипку.



Свистулька, фотография Л. Бродовица

Музыкальная культура — это не только инструменты. Мы знаем, как сложно представить все многообразие музыкальной культуры в музее. Мы решили использовать современные мультимедийные ресурсы для того, чтобы показать последние фотографии, сделанные в процессе церемоний и ритуалов. Тесная связь между музыкой и танцем представ-

лена на двух примерах: очень зашифрованного и высокоразвитого типа танца — индийского *катхака* и стиля Бетави из Индонезии. Мы подготовили видео высокого качества, на котором записаны исполнения профессиональных танцоров, и представили их на четырех больших экранах, чтобы посетители могли насладиться и оценить артистизм и совершенство каждого жеста.



Выставка «Звуковая зона», фотография Е. Хельберт

и идиофон *ангклунг*. Более того, в нашей образовательной программе проводятся лекции и семинары о музыке и танцах Азии и Океании, которыми уже воспользовались многие дети, студенты и взрослые.

Мы надеемся, что этой краткой интродукции достаточно, чтобы вызвать интерес читателей и побудить их посетить музей для того, чтобы использовать выставочный материал в свои исследованиях. Ученые могут посетить сайт музея — доступный пользователям ресурс послужит лучшему пониманию музыкальных традиций, звуковые ландшафты которых столь отличны от наших. Все это может оказаться хорошим стимулом для изучения этих культур более детально. Звуковые путешествия могут породить много захватывающих открытий как в сфере музыки, так и в самой человеческой природе. Музыка, прежде всего, — свидетельство человеческой восприимчивости к звукам, а прекрасные формы, данные музыкальным инструментам, — воплощение наших эстетических устремлений. Искусство манифестирует себя как в самих музыкальных инструментах, так и в музыке, которую на них можно исполнить.

В настоящее время, когда многие люди, в силу узкой специализированности, не имеют возможности играть на музыкальных инструментах, мы предлагаем сделать это на нашей выставке. Для этого подготовлены такие музыкальные инструменты, как барабан *дамару*, хордофон *гопьянтра*

О собирании и изучении филиппинских музыкальных инструментов в России¹

Богатейший мир филиппинских музыкальных инструментов — terra incognita для российских этномузыкологов и инструментоведов. Несколько лучше дело обстоит с родственными областями австронезийского мира — Индонезией, Малайзией, Океанией — по которым есть работы востоковедов, этнографов, фольклористов (от Н. Н. Миклухо-Маклая до Б. Н. Путилова и Е. В. Ревуненковой) и историков театра (И. Н. Соломоник), а также богатые музейные собрания, что облегчает работу музыковедов (А. Г. Алябьева). По Филиппинам же у нас до недавнего времени не было ни того, ни другого.

Коллекции

Единственное в России собрание филиппинских музыкальных инструментов находится в Санкт-Петербурге, в Музее антропологии и этнографии им. Петра Великого (Кунсткамера) РАН (МАЭ).

Ранних² экспонатов очень немного, все они относятся к первой половине XX века и принадлежат ифугао — горцам Северного Лусона. Это сборы Тернбалла (2316-82, деревянный варган, поступ. 1915) и Р. Ф. Бартона (три бамбуковые трещотки, 5688-25, 26 и 27, поступ. 1940)³.

¹ В работе использованы материалы, собранные во время экспедиций на Филиппины, поддержанных полевыми грантами Wenner-Gren (1994–1995), SIL (2006), МАЭ РАН (2008–2015), Президиума РАН (программа корпусной лингвистики, 2013 и 2014) и Фонда фундаментальных лингвистических исследований (А-15-2013 и А-35-2015). В регистрации и описании коллекций принимали участие студенты и выпускники филиппинского отделения Восточного ф-та СПбГУ Ю. С. Рутенко, В. Н. Соколова, С. А. Опорков и выпускница кафедры этнографии СПбГУ А. А. Янковская.

² До недавнего времени старейшим экспонатом считался музыкальный инструмент из дерева со струнами из конского волоса и бамбуковым смычком номер 4391-9 а, б. (опись 4391; 1: 523). Он был передан в МАЭ из Академии художеств без документации вместе с филиппинскими предметами из российских кругосветных путешествий девятнадцатого века. Благодаря коллегам-этномузыкологам, в первую очередь участнику Благодаровских чтений Хансу Брандеису (Hans Brandeis, Германия), удалось определить этот инструмент как кобыз и исключить его из филиппинского фонда.

³ Еще один варган из описи бартоновской коллекции (5688-79) при перерегистрации не обнаружен, вероятно, его следует искать среди безномерных (утративших ярлычок с номером) предметов.



Игра на носовой флейте в некоторых районах северного Лусона еще не забыта. Бонток, Горная провинция, Филиппины, 2013. Фотография М. В. Станюкович

Благодаря постоянным экспедициям на Филиппины в последние два десятилетия мне удалось значительно пополнить фонды Кунсткамеры. Большая коллекция № 7315⁴ из более чем 500 предметов, собранная в 2006 году, содержит 22 инструмента с островов Палаван, Негрос, Тави-Тави. Это трещотки, варганы, гуделки, «терка», ксилофон, коровье ботало, флейта и два декоративных колокольчика из *каписа* — полупрозрачного раковинного материала, а также марки с изображением

В списках ранних филиппинских коллекций, опубликованных В. Н. Кисляковым, отсутствуют два музыкальных инструмента, находящиеся в фондах. Упущен варган 2316-82: описание коллекции, содержащей 83 номера, обрывается на 80-м (1: 522). Нет в списке и первой из трех бамбуковых трещоток из коллекции Р. Ф. Бартона: под номером 5688–25 а, б значится лишь «Орудие земледельческое. Палка для делания лунок в земле при посадке суходольного риса»; о трещотке, которая надета на эту палку, не упоминается (1: 525). Последняя ошибка повторяется уже второй раз, впервые — у Соболевой и Старостенкова (4: 66).

⁴ В таблице новых поступлений по Филиппинам допущена ошибка (8: 424): в колл. 7161, собранной в экспедиции 1994–1995 гг., музыкальных инструментов нет.

традиционных музыкальных инструментов. В описи, начатой мною и завершённой Ю. С. Рутенко, учтён вклад студента отделения тагальской филологии Восточного ф-та СПбГУ С. А. Опоркова. Работая с коллекционными предметами и черновой описью, он дополнил описания инструментоведческими данными, сделав тонкие и интересные наблюдения.

В одной из бонтокских коллекций, собранных на Северном Лусоне в 2008 году, содержатся плоский бронзовый гонг (7398-13) и бамбуковая носовая флейта (7398-18). В коллекцию 7530 (19 номеров, сборы 2008 и 2012 годов), содержащую только музыкальные инструменты, наряду с экспонатами, собранными в поле у народов ифугао, яттука и висайя, вошли сделанные на продажу музыкальные инструменты негрито (частично макеты), купленные у миссионеров Летнего института лингвистики (SIL) в Маниле (все предметы — с о. Лусон).

Собрание филиппинских музыкальных инструментов МАЭ РАН насчитывает сегодня 49 единиц, включая два декоративных колокольчика. Коллекции, купленные в экспедициях 2013, 2014 и 2015 годов, ещё не приняты на хранение. Среди них — ифугаоский деревянный барабан с мембраной из шкуры и бонтокские носовые флейты.

Публикации и исследования

Единственная российская публикация, посвящённая филиппинским музыкальным инструментам, вышла в 2002 году в сборнике «Музыка Кунсткамеры» (6: 167–175). В ней описаны варган и трещотки ифугао из коллекций 2316 и 5688, рассмотрены их мифологические коннотации, проведены параллели с культурой других народов Южных морей (эта линия продолжена в докладе 2014 года (13: 75)); экспедиционные фотографии автора иллюстрируют ритуальное и бытовое использование музыкальных инструментов в провинции Ифугао в 1995 году. Об их роли в мифологии и ритуале говорится и в других статьях по этнографии и фольклору ифугао (9: 205–231; 5: 177–192).

Краткие сведения о музыкальных инструментах из коллекции 7315 даны в обзоре новых поступлений (7: 237–298), более подробные содержатся в описи и в курсовых работах студента филиппинского отделения Восточного ф-та СПбГУ С. А. Опоркова, посвящённых классификации традиционных музыкальных инструментов Филиппин (2; 3).

Лучшая книга по музыкальным инструментам принадлежит филиппинскому этномузыковеду Хосе Маседе и называется «Гонги и бамбук» (12). Действительно, на протяжении многих столетий гонги были самыми важными и престижными инструментами на архипелаге. В наше время они прочно связаны с представлениями об идентичности



Игра на плоском гонге gangha во время kolot, обряда пострижения волос для мальчика из знатной семьи. Кианган, пров. Ифугао, Филиппины, 2013. Фотография М. В. Станюкович



Два способа звукоизвлечения. При первом одной рукой держат гонг в подвешенном состоянии и бьют в него деревянной палочкой. При втором ручка гонга, хорошо видная на снимке, крепится спереди зацепом за набедренную повязку. В прошлом ручкой служила челюсть врага, убитого во время охоты за головами. Играющий бьет в гонг двумя руками в положении стоя, сидя на корточках или на коленях. Kolot, обряд пострижения волос для мальчика из знатной семьи. Саламаги, пров. Ифугао, Филиппины, 2012. Фотография М. В. Станюкович

традиционных культур малых народов. На юге архипелага распространены т. н. сосковые гонги — с круглым «шишаком» (boss/dome/nipple/sipola) в середине, на севере — плоские (они же гладкие) гонги.

В отличие от гонговых ансамблей Индокитая (например, тампуанов, кренгов и других малых бахнарических народов севера Камбоджи, с которыми мы работали в поле в 2015 и 2017 гг.), филиппинские не смешивают два этих вида в ансамблях. Считается, что гонги появились на архипелаге сравнительно поздно (особенно плоские — в VI веке н. э.) и потеснили бамбуковые инструменты, существовавшие здесь с глубокой древности (10; 11; 12). Многие традиционные инструменты выходят из обихода, однако гонги остаются: у национальных меньшинств без них не обходится ни один серьезный обряд.

Легкий и прочный бамбук — универсальный материал, не оставляющий места для кости и керамики, используемых в других частях света для изготовления инструментов. В наших коллекциях он хорошо представлен.

Мы планируем докупить в фонды несколько ансамблей гонгов из разных частей страны, провести консультации с этномузыкологами, с ботаниками (для определения растительных материалов — бамбук, тростник, дерево, — из которых сделаны инструменты), подготовить к публикации полевые дневники, фотографии, аудио и видеозаписи и сделать каталог филиппинских музыкальных инструментов МАЭ.

Источники

Описи коллекций № 4391, 2316, 5688, 7315, 7398, 7530.

Литература

1. *Кисляков В. Н.* Ранние филиппинские коллекции в МАЭ РАН // *Pilipinas tupa! Филиппины прежде всего: К 80-летию Геннадия Евгеньевича Рачкова / Отв. ред. и сост. М. В. Станюкович.* СПб.: МАЭ РАН, 2011. С. 511–529 (Маклаевский сборник. Вып. 4).
2. *Опорков С. А.* Традиционные музыкальные инструменты Филиппин. Курсовая работа студента 1 курса. Науч. рук. М. В. Станюкович. СПбГУ, 2005 (рукопись).
3. *Опорков С. А.* Традиционные музыкальные инструменты Филиппин и коллекция МАЭ РАН. Курсовая работа студента 3 курса. Науч. рук. М. В. Станюкович. СПбГУ, 2007 (рукопись).
4. *Соболева Е. С., Старостенков С. А.* Музыкальные инструменты из Индонезии в Музее антропологии и этнографии имени Петра Великого (Кунсткамера): к истории коллекции // *Из истории коллекционирования музыкальных инструментов (к 150-летию со дня рождения барона К. К. Штакельберга).*

- Сб. статей и рефератов Междунар. инструментоведч. конф. СПб., 1998. С. 65–67.
5. *Станюкович М. В.* Когда мужчины-жрецы обращаются к духам-помощникам шаманок: эпос, любовная магия и национальные выборы на Филиппинах // Шаманизм и иные традиционные верования и практики: Мат. междунар. конгр., посв. памяти А. В. Анохина, Н. П. Дыренковой, С. М. Широкого-рова. Москва, 7–12 июня 1999 г. М., 2001 (Этнологические исследования по шаманству и иным традиционным верованиям и практикам; Т. 5, ч. 3). С. 177–192. (Переиздано в пер. на украинский: *Станюкович Марія*. Коли чоловіки-жерці звертаються до духів-помічників шаманок: епос, любовна магія і національні вибори на Філіппінах / Народна Творчість та Етнологія. 2013. № 4. С. 71–80.)
 6. *Станюкович М. В.* Музыкальные инструменты ифугао (Филиппины) из собрания МАЭ РАН // Музыка Кунсткамеры: К 100-летию Санкт-Петербургского музея музыкальных инструментов. СПб., 2002. С. 167–175.
 7. *Станюкович М. В.* Новые поступления по Филиппинам: критерии сбора и состав коллекций № 7161 и № 7315 / Культура и быт австронезийских народов. Сборник МАЭ, т. LIII, Издательство МАЭ РАН. СПб., 2007. С. 237–298.
 8. *Станюкович М. В.* Обзор последних шести экспедиций на Филиппины (2008–2013) и кратких полевых выездов во время работы в Японии (2010) / Радловский сб.: Научные исследования и музейные проекты МАЭ РАН в 2013 г. СПб., 2014. С. 418–428.
 9. *Станюкович М. В.* Социализация детей и подростков у ифугао (Филиппины) / Этнография детства. Традиционные формы воспитания детей и подростков у народов Восточной и Юго-Восточной Азии. М., 1983. С. 205–231.
 10. *Dioquino, Corazon.* Philippine bamboo instruments. *Humanities Diliman* (January- December 2008) 5:1-2, 101-113.
 11. *Goodway, Martha; Conklin, Harold C.* Quenched high-tin bronzes from the Philippines. *Archeomaterials*, vol. 2, Issue Number 1, 1987. Pp. 1-27.
 12. *Maceda, Jose.* Gongs and Bamboo: A panorama of Philippine music instruments. Manila, UP Press, 1998. 326 pp.
 13. *Stanyukovich, Maria.* The wording of symbols: Some notes on perception and description of ritual musical instruments from the Philippines to New Guinea // The 20th Congress of Indo-Pacific Prehistory Association (IPPA) Hosted by The Royal Academy of Cambodia Conference Program and Abstracts. Phnom Penh, 2014. С. 75.

Алиса Тимошенко
(Санкт-Петербург)

В пространстве музыки И. В. Мациевского: комментарии к изданию

Нужно признать, что мы, коллеги и ученики И. В. Мациевского — счастливые люди. Многими своими научными наблюдениями Игорь Владимирович делится в своих многочисленных беседах на секторе, и мы, встретив его мысль в той или иной статье, принимаем ее уже как должное, как свою «старую знакомую».

Выход в свет двух томов и подготовка третьего тома сборника статей И. В. Мациевского под общим названием «В пространстве музыки» является значительным событием в отечественной и евразийской органологии и музыкальной науке в целом. В этом издании воплощен уникальный опыт ученого, композитора, педагога. На страницах издания предстают десятки экспедиций по изучению традиционной музыки славянских, балтских, финно-угорских, тюркских и других народов, неисчислимо множество встреч, дискуссий, научных экспериментов и программ, лекций, мастер-классов.

Когда-то друг и коллега Мациевского, Юрий Евгеньевич Бойко, к сожалению, ушедший от нас слишком рано, заметил: там, где появляется Игорь Владимирович, начинается невероятная культурная турбулентность — возникают из небытия забытые этнические музыкальные инструменты, появляются национальные научные школы, генерируются новаторские идеи.

По сути, это первый за несколько десятилетий труд, собравший наиболее значительные научные работы И. В. Мациевского, не считая двух фундаментальных монографий: «Народная инструментальная музыка как феномен культуры» (Алматы, 2007) и «Музыкальные инструменты гуцулов» (2012). Опыт мировой музыкальной культуры для автора — важнейшая составляющая жизнедеятельности человека, средство его самоопределения в структуре космоса, природы, социума. Поэтому так ценит ученый системность, всеохватность взгляда на то или иное событие, явление культуры. Для Мациевского важны любые факты, даже идущие, казалось бы, вразрез с общепринятыми концепциями, он способен найти для них место нередко ценой пересмотра собственных научных позиций.

Выход за границы привычных представлений, систем, концепций, изучение географически, стадияльно, системно пограничных явле-

ний — один из постулатов автора. Обладая особым «полимодальным» восприятием, Мациевский рассматривает явления музыкальной культуры как многофакторный, сложный саморазвивающийся организм, в котором одинаково важны и уровень структурных универсалий, и траектория исторического развития, и личность творца.

Еще в 80-е годы XX века в научных кругах был признан одним из важнейших достижений современной органологии системно-этнофонический метод изучения инструментальной культуры, предложенный Мациевским. В настоящее время на основе этого метода работают ученые России, Украины, Беларуси, Казахстана, Узбекистана, Кыргызстана, Таджикистана, Литвы, Эстонии, Молдовы, Польши, Палестины, Германии, Болгарии, США и др. С именем Мациевского связано появление в нашей стране самостоятельной, теоретически и терминологически развитой науки о музыкальных инструментах, такой, какой ее мыслили великие ученые Ближнего и Среднего Востока (Аль-Фараби, Ибн Сина, Адрурахман Джами), Европы (М. Агрикола, Леопольд Моцарт, Курт Закс). Этой науки, в силу социально-политических причин, могло и не быть в России, она могла бы остаться прикладной дисциплиной в средних учебных заведениях и вузах, несмотря на выдающиеся достижения Б. Струве, Г. Благодатова, Ю. Фортунатова, Н. Гарбузова...

В трехтомное издание вошли работы разных лет, большая часть из которых публикуется впервые, многие печатались в малотиражных изданиях. Эта книга — концепция мировой музыкальной культуры в очерках, в ней отражается весь мир теоретических идей ученого, разработанный им на протяжении более чем сорокалетнего творческого пути. И, конечно, лучший способ ознакомиться с этим миром — вдумчиво прочесть ее. Мы лишь наметим важнейшие для исследователя направления, идеи, концепции.

Структура книги отражает широкий взгляд автора на музыкальную культуру. В нее входят феноменология музыки, общетеоретические, методологические вопросы, труды, посвященные анализу конкретных музыкальных явлений, рассматриваемых в фокусе множества аспектов: социопсихологическом, культурно-антропологическом, психофизиологическом, функциональном, социопрофессиональном, структурном, дидактическом, когнитивном и т. д.

Феноменология музыки сравнительно мало разработана в отечественном музыкознании: метафизический уровень обобщений не очень приветствовался в официальной музыкальной науке советского периода, если он не был «пристегнут» к идеологической системе строя, не проповедовал важнейших его постулатов.

Одна из важнейших идей Мациевского является теория контонации, трактуемая ученым как возможность осуществления иной модальности звучащей материи — не через интонацию\соподчинение, «преодоление пути от звука к звуку», а «созерцание», «сослушивание» и осознание объективно существующего (большого или меньшего) конгломерата звуков, со-звучания, со-размерности тонов. Автор открывает путь корректного анализа для многих звуковых явлений традиционной культуры и музыки композиторского авангарда. Феноменологический ракурс продолжен в статье о структурных универсалиях. Мациевский рассматривает его на разных уровнях структурной иерархии (в ритмике, артикуляции, в музыкальном пространстве, симметрии структур), а также намечает важнейшие аспекты изучения проблемы универсалий музыкального языка, которые, несмотря на открытия середины 90-х годов XX века выдающихся отечественных ученых-музыковедов Ю. Г. Кона и Г. А. Орлова, остаются по-прежнему актуальными.

Пространство — категория для музыки универсальная, имеющая центральное значение в типологии музыкальных культур. Это направление отражается во многих разделах книги, ему посвящена и отдельная статья. Сравнительно-типологический ракурс рассмотрения категории «пространство» автором представлен на огромном фактологическом материале. Блестящий знаток многочисленных этнических традиций и мастер композиторской техники, Мациевский анализирует характер влияния пространственных представлений музыкантов на архитектуру композиции — классической и современной европейской (от Г. Шютца до Я. Ксенакиса) и традиционной (гуцульская скрипичная композиция и народная мелодия Южного Уэльса). Важным является указание ученого на архетипические символы пространственных представлений, присутствующих в музыке различных эпох и стилей.

Материалы книги лишь условно можно разделить на темы, посвященные важнейшим теоретическим проблемам и конкретным музыкальным явлениям, поскольку автор постоянно обращается к широкому кругу мировых традиций и, напротив, описывая музыкальный язык той или иной культуры, обязательно выходит на уровень интереснейших теоретических обобщений. Системность мышления ученого проявляется в спаянности теоретических идей. Например, проблематику контонации, симметрии и структурных универсалий в музыкальном языке он связывает с феноменом музыкального пространства и теорией морфологических доминант, таким образом, одно положение полнее раскрывается при анализе другого.

В готовящемся к изданию третьем томе «Пространства музыки» выстраивается стройная теория мировых музыкальных систем в полиструктурных ракурсах и связанных с ними универсалий времени, пространства, ритуалов и символов, в семействе всех искусств (архитектура, живопись, танец, театр), на базе естественных и гуманитарных наук, с учетом гео-ландшафтных матриц, и, даже, когнитивных процессов (когнитивное музыкознание). Все эти метауровни и микроуровни сосуществуют на равных правах, являются самоценными в познании музыкальных явлений.

И. В. Мациевский ведет постоянный научный диалог не только со своими коллегами, но и с предшественниками разных столетий: Климентом Квиткой, Гнатом Хоткевичем, Георгием Благодатовым, Евгением Гиппиусом, Юзефом Коном, Генрихом Орловым, Альгирдасом Вижинтасом, Асией Мухамбетовой, Иваном Виндгольцем, Стефанией Павлишин, Виктором Мешаловым, Романом Зелинским и многими-многими другими. Этот диалог, ощущение себя в контексте научной традиции, дает бесценный материал для истории отечественной музыкальной науки.

Аудитория слушателей и читателей Игоря Владимировича Мациевского давно переросла границы узкого круга специалистов. Его труды изучают филологи, историки, лингвисты, социологи, археологи, культурологи. Думается, это вызвано тем, что исследователь, анализируя дисциплины гуманитарного ряда, постоянно обращается к данным информатики, теории систем, математики, биологии, когнитивной психологии, лингвистики, иных естественно-научных дисциплин.

Пожалуй, самый ценный опыт, который читатель вынесет из книги — это особый стиль общения выдающегося ученого и композитора с иной традицией — верность изучаемому материалу и огромное уважение к личности музыканта-творца, исполнителя, дирижера, педагога, ощущение равноценности наивысших достижений музыкальной культуры (и здесь, к изумлению музыканта, воспитанного в академических традициях, Моцарт, Чюрленис, Веберн оказываются в одном ряду с карпатским скрипачом Могуром, казахским кюйши Д. Нурпеисовой, безымянным слепым кобзарем-пророком). Лишь столь высокий уровень научной этики мог породить уникальное в своем единстве, глубинности и многоуровневости пространство музыкальной культуры, каким оно предстает перед нами в книге И. В. Мациевского.

ПРОБЛЕМЫ ЭТНООРГАНОЛОГИИ

Надежда Александрова
(Санкт-Петербург)

Пластинчатые варганы в археологических памятниках междуречья Камы и Вятки

Удмуртская инструментальная культура как часть общественно-го бытия этноса сохранила отдельные архаические комплексы, следы различных исторических эпох и межнациональных культурных взаимодействий. В области изучения музыкальных инструментов накоплен значительный археологический материал. Для рассмотрения вопроса появления инструментов типа пластинчатых варганов актуальны результаты, полученные в ходе обследований археологических культур междуречья Камы и Вятки. По данным археологии, антропологии, лингвистики формирование удмуртского этноса происходило на территории Прикамья в южном междуречье Камы и Вятки (7: 20). О времени древнейшего заселения данной территории пишет ведущий археолог и историк М. Г. Иванова: «Прикамье люди заселили 50–70 тысяч лет тому назад. Самые древние стоянки на территории Удмуртии относятся к эпохе мезолита (VIII–V тыс. до н. э.)» (7: 22). Об этнической идентификации населения Прикамья можно говорить, начиная с эпохи мезолита (VIII–V тыс. до н. э.): «исследователи объединяют памятники эпохи мезолита в т. н. урало-западно-сибирскую общность, соответствовавшую расселению носителей уральского праязыка, общих предков финно-угров и самодийцев» (7: 27). Распад общности происходит в VI–IV тыс. до н. э. — конец мезолита — неолит. В энеолите (сер. III — сер. II тыс. до н. э.) ряд культур Волго-Камья сыграли ведущую роль в формировании предков пермских народов. Это же время характеризуется начавшимися контактами прапермян с индоиранским миром, которые продолжались около трех тысяч лет (с III тыс. до н. э. до сер. I тыс. н. э.). Возможно, влияние степного индоиранского мира, проявившееся во всех областях жизни пермских племен, сыгравшее главную роль в смене типа хозяйствования (земледелие, разведение домашних животных пришли на смену, но не полностью вытеснили присваивающие формы хозяйства), сказалось и на музыкальной культуре населения лесной полосы Волго-Камья. «Прямыми потомками населе-

ния бронзового века (энеолита) были ананьинские племена, оставившие памятники одной из наиболее ярких культур на северо-востоке Европы. Ананьинская культурная общность (VIII–III вв. до н. э.) занимала огромную территорию — от Ветлуги и Суры на западе до Белой и Камы на востоке, вплоть до Вычегды, Печоры и Северной Двины на Севере. Ананьинская культура — основа для формирования народов пермской группы финно-угорской языковой семьи» (7: 28). Время существования данной культуры относится к эпохе раннего железа. Прикамье во время бронзового и раннего железного веков было одним из центров древней металлургии, наряду с уральским, кавказским и казахстанским. Общеизвестно особое отношение финно-угорских народов к магическим свойствам металла. Показательный образ содержится в тексте *куриськона* — обращении к богам, произносимом удмуртским служителем культа при общественном молении. Текст записан в 1885 году венгерским академиком Б. Мункачи: «от ночной и всякой напасти железной, медной, серебряной оградой огради» (цит. по: 2: 237). Исследователи отмечают архаичность и консервативность данного жанра, В. Е. Владыкин считает куриськоны «канонизированной формой культового фольклора». В ананьинское время продолжаются контакты пермян со степным скифским миром. Территория, на которой обитали ананьинские племена, была одной из областей существования так называемого звериного стиля в художественно-прикладном искусстве. Генезис данного явления, распространившегося на огромных территориях степной и лесостепной зон Евразии, видится одним исследователям в восточном искусстве, связанном с традициями Ассирии, другим — в местном художественном творчестве. Названия звериного стиля отражают версии, указывающие на происхождение феномена, а также на регионы распространения памятников искусства данного стиля. Д. Н. Эдинг называет его «евразийским звериным стилем», призывая не умалять значения местных основ при решении вопросов об истоках, путях развития и происхождения этого искусства. Основа культурного явления видится исследователю в «искусстве эпохи первобытно-общинного строя, которое возникло и развивалось на значительной территории лесной полосы Евразии» (9: 75). Выводы о местных традициях сделаны в результате изучения «памятников реалистического искусства предскифского периода в торфяниках Урала» (9: 98).

К III в. до н. э. ананьинская этнокультурная общность распадается, на ее основе складываются новые культуры: гляденовская — на Верхней Каме, пьяноборская — на Средней Каме и Вятке, карабызская — на реке Белой. По мнению ученых, гляденовские племена стали осно-

вой для формирования народа коми, пьяноборские — для удмуртов. Процессы взаимодействия и смешения пермоязычных групп населения продолжались в последующее время, например, в формировании северных удмуртов приняли участие потомки пьяноборского и гляденовского населения. Временные показатели пьяноборской культуры составляют II в. до н. э. — V в. н. э. Территориально памятники сосредоточены «на протяжении 90 км по правобережью Камы, против устья реки Белой, и примерно на 90 км — на прилегающей территории Башкирии, по р. Белой и ее притокам» (7: 38). В это время «завершается эпоха раннего железа и заканчивается период превалирующего индоиранского влияния на лесное Прикамье» (7: 49). В культуре пьяноборского населения отчетливо прослеживаются традиции ананьинского времени.

Городища ананьинской культуры в бассейне Камы А. А. Спицын, выдающийся ученый-археолог, в XIX веке назвал «костеносными» вследствие обилия костного материала в культурном слое этих памятников. Такое название древнейших городищ пермской общности утвердилось в археологической литературе и использовалось до 60-х годов XX века. Явно выделяются разнообразием изделий из кости и рога средневековые городища чепецкой культуры. Глубокие устойчивые традиции в использовании остеологического материала прослеживаются у населения Прикамья на протяжении существования таких культур, как ананьинская, чепецкая и других.

Времени существования пьяноборской культуры в Прикамье соответствует датировка археологического памятника у д. Махони Частинского района Пермского края. Махонинское городище на Верхней Каме датируется II в. до н. э. — III в. н. э. и относится к гляденовской культуре. Обнаруженный обломок пластинчатого варгана из рога (121.21 Идиоглотические варганы — по систематике музыкальных инструментов Э. М. Хорнбостеля и К. Закса) является самым ранним образцом подобного рода инструментов в Прикамье. Следующим по времени существования является медный инструмент из Усть-Брыскинского могильника в низовьях Камы, относящегося к азелинской культуре III–V веков. По мнению археологов на рубеже эр часть пьяноборского населения, переселившись на Вятку и низовья Камы, участвовало в сложении азелинской культуры, которая, в свою очередь, послужила основой для формирования народа мари.

Образцы пластинчатых варганов последующего времени найдены при раскопках памятников полемско-чепецкой (V–XIII веков), ломоватовско-родановской (V–XIV веков), неволинской (V–IX веков), болгарской (IX–X веков) археологических культур. Появившись в Прикамье на

рубеже нашей эры, эти инструменты широко распространились в данном регионе с середины первого тысячелетия. Ученые отмечают наличие заметного угорского компонента в ломоватовском и полемском этапах исторического развития пермоязычного населения. Неволинскую культуру одни исследователи считают ранним периодом ломоватовской культуры, другие соотносят ее с угорской средой. Нахождение пластинчатых варганов в прикамском регионе ученые связывают с проникновением в Восточную Европу угорских, тюркских, самодийских групп населения, вызванным гуннским нашествием. Срединный рубеж первого тысячелетия отмечен сложением этнических объединений из местного населения с различными группами пришлого, которые послужили основой формирования современных народов. Происходившие сложные этноисторические процессы отразились на становлении народов, живущих в Прикамье в настоящее время.

В Деменковском могильнике VIII–IX веков, принадлежащем ломоватовской культуре, обнаружены два пластинчатых варгана из кости. Находки произошли благодаря раскопкам В. Ф. Генинга в 1953 году. Ломоватовская культура дислоцировалась на Верхней Каме. Гляденовская и последующая за ней ломоватовская культуры демонстрируют сохранность пластинчатых варганов, материалом для изготовления которых послужила кость. Возможно, эти факты говорят о региональных особенностях бытования инструментов данного вида, характерных для верхнекамских районов. Пластинчатые варганы существовали на территории Верхнего Прикамья в виде инструментов, изготовленных из кости.

В памятниках неволинской культуры V–IX веков, примыкающих по р. Сылве с юга к ломоватовской культуре, обнаружены экземпляры бронзового и костяных варганов.

Поломское население проживало в верховьях р. Чепцы. Поломская археологическая культура датируется V–X веками, также эту культуру принято называть раннечепецкой. Поломские племена, продвигаясь вверх по р. Чепце, осваивая ее долину, с VIII века образуют группу поселений и городищ, известных в литературе как чепецкие. Поломско-чепецкие археологические памятники дают большую коллекцию бронзовых и костяных варганов, костяных пищиков-манков (421.221.31 Закупоренные флейты с внутренней щелью без боковых отверстий), металлических костюмных украшений. Варганы, относящиеся к полемскому времени, обнаружены на селищах Плесо, Тольенском 1, могильниках Мыдланьшай, Полемском 1, Полемском 2, Тольенском, Варнинском. Инструменты, найденные на раннечепецких археологических памятниках, изготовлены из кости и бронзы.

В книге В. Н. Белицер приведена реконструкция женского костюмного комплекса, основанная на вещевом материале из могильника Чемшай (1: 38). Данный археологический памятник начал функционировать у городища Сабанчикар, построенного одним из первых среди чепецких городищ во 2 пол. VIII в. (3). Облик поясного набора, головных украшений демонстрирует генетическую связь с видами металлических костюмных украшений ананьинского времени. Появляется новая деталь костюма — шапочка, украшенная височными цепочками, мехом. Подобные головные уборы, обшитые монетами, металлическими жетонами, подвесками, входили в удмуртские девичьи костюмные комплексы, описаны в XVIII–XX веках, известны под названием *такъя*. Исследователи отмечают постепенное исчезновение в XX веке этой части костюма из обихода. Интереснейшими деталями археологического женского костюма являются бронзовые подвески в виде полусфер, прикреплявшиеся на обувь. Обувные подвески встречались и на Иднакаре, памятнике чепецкой культуры IX–XIII веков.

Большое количество пищиков-манков и варганов найдено на Иднакаре. Эти инструменты были обнаружены в слоях жилых построек, хозяйственных ям. Пищики-манки изготавливались из костей куницы или соболя. Материалом для варганов служила бронза или кость. В использовании этих материалов можно проследить магические аспекты. Бронзовые варганы присутствуют в археологических слоях обследованной части городища. «По стратиграфии среди сооружений выделены самые ранние, располагавшиеся непосредственно на материке. ... Яма 3 имела производственное назначение... Позднее яма использовалась как хозяйственная. В заполнении ямы были коррозированные железные предметы, фрагмент литейной формы, тигли, варган, колокольчик-привеска, бубенчик бронзовый, четыре пары серебряных калачевидных серег, завернутых в бересту, пряслица каменные, кочедыки (10 экз.), костяная пластина от футляра расчески, заготовки наконечников стрел из кости (2 экз.), скопление зерен злаков, лепная керамика, кости животных» (б: 6, 10–11). В жилище 2 — сооружении второго горизонта — выявлена яма 11, в которой «обнаружено большое количество вещевого материала...: наконечник стрелы костяной, рыболовный крючок, двусторонний гребень, нож, литейная форма, наконечник ремня, пластинчатый браслет, кочедыки (4 экз.), каменные пряслица (2 экз.), фрагмент бронзового варгана, лепная керамика» (б: 9).

Итак, на обследованной территории городища (функционировала в X–XIV веках) были обнаружены две костяные подставки от пятиструнных инструментов, фрагменты двух бронзовых варганов, два костяных пищика-манка.

При раскопках другой части Иднакара — территории между валами — найдены музыкальные инструменты. «По всей вероятности, территория между валами начала застраиваться не ранее XI в., возможно, даже в середине, и функционировала весь XII и XIII вв.» (5: 18). Городище Иднакар «соответствует двухчастной структуре древнерусских городов, состоявших из детинца-кремля и прилегающего к нему торгово-ремесленного посада. Эта часть городища площадью около 2 га функционировала по меньшей мере в течение двух столетий» (5: 19). Здесь в составе заполнения ям были обнаружены два костяных пищика-манка, один бронзовый варган. В яме 58 находились «фрагменты керамики (36 экз.), много костей животных, точильный камень, пищик-манок, фрагмент бронзового предмета неопределенной формы, кости со следами обработки. Находки из ямы 55: керамика (14 экз.), большое количество костей животных, череп лося, пищик-манок, игольник, фрагмент тигля, точило, костяной наконечник стрелы» (5: 31). Варган найден в яме 36, которую заполняли «многочисленные фрагменты керамики, раздробленные кости животных, костяной кочедык, фрагмент копоушки, амулет из позвонка рыбы, литейная форма» (5: 31). На территории между валами обнаружены два костяных пищика-манка, один бронзовый варган.

В погребальных вещевых комплексах Качкашурского, Омутницкого могильников — средневековых памятников чепецкой культуры — обнаружены варганы. Это были инструменты из бронзы.

Бронзовые варганы в количестве трех экземпляров обнаружены в погребениях Качкашурского могильника, функционировавшего в IX–XIII веках на территории чепецкой культуры.

Образцы двух костяных аэрофонов, двух бронзовых варганов были обнаружены в Нижнем Прикамье при раскопках Танкеевского могильника, оставленного населением Волжской Булгарии — средневекового феодального государственного объединения X–XIII веков. Могильник функционировал в IX–XI веках. Население Волжской Булгарии, которому принадлежал могильник, в этническом отношении было достаточно смешанным. Е. П. Казаков считает, что данный археологический памятник принадлежал населению полемского, ломоватовского, кушнарниковского облика, которое прибыло в нижнекамские районы с Верхней Камы.

Типологически древние варганы Прикамья сходны с хантыйскими, нивхскими, корякскими инструментами, которые также могли изготавливаться из кости и металла. На некоторых экземплярах ископаемых бронзовых варганов присутствует отверстие у основания язычка, упо-

треблявшееся для подвешивания инструмента при ношении, хранении. Судя по положению варгана в одном из женских погребений на могильнике, где инструмент находился на груди среди остатков снизки бус, он входил в состав нагрудного украшения. Способ хранения, ношения инструмента, аналогичный современному хантыйскому, зафиксирован в захоронении на могильнике: под варганом обнаружили остатки дощечки, служившей приспособлением для хранения. Ханты носили варган, привязанным к дощечке. А. Г. Иванов и А. Н. Голубкова предполагают следующие приемы звукоизвлечения: «Инструмент зажимается зубами или губами с помощью зубов и держится левой рукой за более длинный сплошной конец варгана со стороны острия язычка. Пальцем правой руки подергивается кончик язычка...» (4: 96).

Зафиксированные факты, свидетельствующие о помещении варгана в могилу, говорят о важной роли, которую играл инструмент в жизни человека. По этнографическим данным об удмуртах XIX века, когда были сильны языческие обрядовые элементы, в могилу умершему помещались предметы, необходимые ему в загробной жизни, которыми он мог воспользоваться после смерти. По мнению исследователей, современный похоронный обряд сохраняет черты, свойственные еще племенам ананьинской общности, прослеживающиеся на материале археологических культур Прикамья раннего железного века и последующего времени. Этнографические реалии, зафиксированные исследователями в исторически обозримом прошлом, помогают понять смысл, значение погребальных комплексов древности.

Сохранившиеся до наших дней в археологических памятниках древние музыкальные инструменты Прикамья представлены тремя группами: идиофоны, аэрофоны, хордофоны. К группе идиофонов относятся металлические костюмные украшения, пластинчатые варганы, к группе аэрофонов — флейтовые пищики-манки, флейты из кости, хордофоны представлены пятиструнными цитрами.

Пластинчатые варганы появляются в Прикамье на рубеже нашей эры. В это время в прикамские культуры проникают новые элементы, генетически связанные с угорской, тюркской, самодийской средой. Распространение в регионе инструментов данного типа связывают с появлением и внедрением в местную среду новых групп населения названных типов.

Начавшись с обнаружения одного инструмента, карта находок пластинчатых варганов расширялась, и в настоящее время занимает всю территорию Прикамья от верховий реки до района волжско-камского слияния. Время бытования пластинчатых варганов в Прикамье состав-

ляет более тысячи лет, начиная с рубежа нашей эры до XIII века. Наибольшее число известных находок инструментов находится в бассейне р. Чепцы на территории существования полемско-чепецкой культуры (V–XIII века).

Места обнаружения инструментов находились в ископаемых жилищах, хозяйственных ямах, погребениях. Из всего числа варганов, обнаруженных в могильниках, большая часть инструментов находилась в женских захоронениях. Археологические факты согласуются с современными этнографическими данными о женской принадлежности варганного музицирования. О распространенности варганного исполнительства свидетельствуют находки инструментов в археологических слоях поселений жителей Прикамья.

Пластинчатые варганы древних культур Прикамья изготавливались из кости и бронзы. Выбор материала для изготовления инструментов характерен для прикамских территорий. Металлургия бронзы известна в Прикамье с эпохи энеолита. Данный регион был одним из центров древней металлургии. Кость была очень распространенным производственным материалом населения Прикамья ввиду доступности, развитости техники обработки.

Пластинчатые варганы из дерева, тростника, кости, металла известны у современных палеоазиатских, угро-самодийских, тюркских этносов. У многих народов инструменты данного типа участвовали в шаманских ритуалах. Известны звукоизобразительные, звукоподражательные наигрыши на варгане, свидетельствующие о древности и архаичности варганного музицирования, демонстрирующие первичные образцы музыкального искусства. Область звукоизобразительных моментов распространяется на названия инструментов у некоторых народов. В различных этнических культурах варган носит название какого-либо живого существа. Современные факты о звукоподражательных, анимистических названиях варгана, звукоизобразительные наигрыши демонстрируют архаические формы музыкальной культуры. Уникальная сохранность функциональных особенностей варганного исполнительства состоит в принадлежности инструмента детской и женской среде бытования.

Литература

1. *Белицер В. Н.* Народная одежда удмуртов: Материалы к этногенезу / Акад. наук СССР; Труды института этнографии им. Н. Н. Миклухо-Маклая. М.: Изд-во Акад. наук СССР, 1951. Новая серия, том 10. 142 с. с ил. и карт.; 10 л. ил.

2. *Владыкин В. Е.* Религиозные верования // Удмурты: Историко-этнографические очерки / [Л. С. Христолюбова, М. Г. Иванова, М. Г. Атаманов и др.; науч. ред. В. В. Пименов]; Рос. АН, Урал. отд-ние, Удм. ин-т истории, яз. и лит. Ижевск: УИИЯЛ, 1993. 388, [2] с.: ил. С. 232–250.
3. *Иванов А. Г.* Средневековые памятники окрестностей Иднакара // Материалы исследований городища Иднакар IX–XIII вв.: Сб. ст. / Рос. АН, Урал. отд-ние, Удм. ин-т истории, яз. и лит.; [Отв. ред. М. Г. Иванова]. Ижевск: УИИЯЛ, 1995. 187, [2] с.: ил. С. 106–130.
4. *Иванов А. Г., Голубкова А. Н.* Древние варганы Прикамья // Вестник Удмуртского университета. 1997. № 8. С. 93–107.
5. *Иванова М. Г.* Городище Иднакар IX–XIII вв.: Материалы исследований территории между валами (1989–1992 гг.) // Материалы исследований городища Иднакар IX–XIII вв.: Сб. ст. / Рос. АН, Урал. отд-ние, Удм. ин-т истории, яз. и лит.; [Отв. ред. М. Г. Иванова]. Ижевск: УИИЯЛ, 1995. 187, [2] с.: ил. С. 4–55.
6. *Иванова М. Г.* Иднакар: Древнеудмуртское городище IX–XIII вв. / М. Г. Иванова; Рос. акад. наук, Урал. отд-ние, Удмурт. ин-т истории, яз. и лит., Историко-культур. музей-заповедник «Иднакар». Ижевск: УИИЯЛ УрО РАН, 1998. 293 с.: ил., карт.
7. *Иванова М. Г.* Истоки удмуртского народа: [Учеб. пособие]. Ижевск: Удмуртия, 1994. 191, [1] с., [10] л. ил.
8. Удмурты: Историко-этнографические очерки / [Л. С. Христолюбова, М. Г. Иванова, М. Г. Атаманов и др.; науч. ред. В. В. Пименов]; Рос. АН, Урал. отд-ние, Удм. ин-т истории, яз. и лит. Ижевск: УИИЯЛ, 1993. 388, [2] с.: ил.
9. *Эдинг Д. Н.* Резная скульптура Урала. Из истории звериного стиля. // Труды государственного исторического музея. Вып. 10. М.: Гос. Историч. Музей, 1940. 102, [2] стр., с илл., 2 л. илл.

Наталья Серегина
(Санкт-Петербург)

Велес и велесовы внуки? К проблеме атрибуции двух фигурок с гуслиями из Велестино (VII в.)

Среди фигурок, найденных в Велестино¹, привлекают внимание две, содержащие изображения антропоморфных существ с очертаниями музыкальных инструментов типа гусель. В. В. Седов упоминает велестинские фигурки² в своей монографии по славянскому этногенезу (62; 63), относя их к VII веку. Исследователи полагают, что эти предметы имели культовое назначение (см.: 62; 63). Фигурки, в которых угадываются гусли, требуют пристального рассмотрения.

Одна из фигурок представляет некое существо, чаще атрибутируемое как женщина с ребенком и гуслиями (76). Правой рукой она придерживает некое свое подобие, и это требует в дальнейшем отдельного комментария.

¹ Фигурки из Велестино (велестинская коллекция, Велестинский клад, англ. *Velestino Hoard*) — набор бронзовых и свинцовых фигурок, найденных около греческого населённого пункта Велестино в Фессалии (Греция), которые предположительно датируются VI–VII веками и имеют культово-религиозный характер. По мнению ряда исследователей, некоторые фигурки изображают славянских языческих богов. Велестино (греч. *Βελεστίνο*) — городок (*κομόπολις*) в Греции, находится в 17 км к западу от города Волос. Фигурки найдены в начале 1920-х годов в районе греческого населенного пункта Велестино (ранее — село, сейчас центр муниципалитета). Первый издатель и комментатор Ш. Вигнер приобрел фигурки через афинский антикварный рынок. Публикацию коллекции осуществил в 1952 году немецкий исследователь Й. Вернер. Изображение фигурок хорошего качества имеется в статье югославского (македонского) исследователя коллекции Н. Чаусидиса (78: 437–456). Сейчас часть фигурок хранится в музее Принстона в США (17). Как установил Й. Вернер, они датируются VII в. и принадлежат к кругу «древностей антов», обнаруживая (как и весь этот круг) ряд стилистических параллелей с аланскими, аварскими, византийскими древностями. Фигурки (14 зооморфных и 7 антропоморфных) представляют собой набор культовых предметов славянского волхва и изображают богов и священных животных (61; 75).

² На Балканском полуострове, вплоть до Фессалии, получили распространение предметы так называемой мартыновской культуры. Так, в Велестино найдено 15 металлических фигурок (62: рис. 88), изображающих в гротесковой форме птиц и копытных животных.



Фигурки из Велестино (62: рис. 88)

В левой руке у большей фигурки находятся гусли, на которых угадывается девять струн. Гусли упираются в поднятое колено фигурки, и это не момент игры, а словно бы только демонстрации гусель как атрибута данного существа. Вторая фигурка представляет существа с волосатой гривой, также держащее нечто похожее на гусли. Что означает эта фигурка понять сложно, если не брать во внимание первую фигурку с гуслиями. На второй фигурке в прорисовке видны семь струн. На гуслиях первой фигурки изображена птица. Эта малая птичка, возможно, составляет эмблему инструмента, возможно, это птичка певчая.

Но что это за птичка? Соловей? «Словиша»? — вспомним название новгородских гусель³. Заметим это на будущее.

Сложнее всего описать существо на руках у первого гуслияра. Можно разглядеть согнутую ногу и руку. Голова имеет орнитоморфные черты: голый череп с большими глазницами.

Обе фигурки, по-видимому, связаны по содержанию, особенно со стороны изображения музыкального инструмента (гусель), едва ли не самого раннего из известных в славянской культуре. Существуют специальные работы, посвященные гуслиям Древней Руси, но ни в одной из них авторы не заходят ранее XI века, от которого дошли письменные источники и археологические находки (69; 8: 71–80; 40). Наиболее цитируемым литературным источником является история Феофилакта Симокатты, византийского автора конца VI века о трех пленных безоружных гуслиярах-славянах: «На следующий день телохранителями императора были захвачены три человека, родом славяне, не имевшие при себе ничего железного и никакого оружия: единственной их ношей были кифары, и ничего другого они не несли... Они отвечали, что по

³ Гусли из раскопок в Новгороде. XI в. Реконструкция В. И. Поветкина. Имеются и пятиструнные гусли XI в. с надписью «СЛОВИША». См.: (29: 364; 49: 298, 299; 48).

племени они славяне и живут у оконечности Западного океана; что хаган отправил послов вплоть до тамошних [племен], чтобы собрать воинские силы, и прельщал старейшин богатыми дарами. Но те, приняв дары, отказали ему в союзе, уверяя, что препятствием для них служит длительность пути, и послали к хагану их, захваченных [императором], с извинениями: ведь дорога занимает пятнадцать месяцев... А кифары они, мол, несут потому, что не обучены носить на теле оружие: ведь их страна не знает железа, что делает их жизнь мирной и невозмутимой...».

Изображение гусель в древних славянских памятниках представлено, как правило, в связи с библейским Псалтырем. Как самое раннее упоминается изображение музыкального инструмента псалтериума в Хлудовской псалтири (ок. 830 г. Государственный Исторический Музей, Москва, Россия. Хлудовская Псалтырь [греч. 129-д], л. 1 об. и л. 136 об. (см.: 12).

Однако необходимо отметить, что данная рукопись относится к Византийской традиции, а изображения музыканта, атрибутируемого как пророк Давид (особенно на втором рисунке), несут на себе черты гре-



Христос-Давид-Орфей, играющий на псалтыри как музыкального инструмента в Хлудовской псалтири. Ок. 830 г.
ГИМ., Москва, Россия. Хлудовская Псалтырь (75)

ческой Орфической традиции — изобразительного канона мифа об Орфее (36). В славянской традиции изображения Давида могут рассматриваться лишь в контексте византийского архетипа, сформировавшегося на основе символической преемственности образов Орфея, Давида, Христа.

Орфей мог укрощать своей лирой ярость морских волн, диких зверей, заставляя деревья покидать свои места и следовать за ним. Сам владыка Ада был покорен искусством Орфея и разрешил вернуть

Эвридику на землю (9). Фигура Орфея окружена деревьями, птицами и животными, которые умиротворенно слушают его игру, забывая о пище и вражде. На второй иллюстрации из Хлудовской псалтири выше музыкального инструмента, находящегося в руках Давида-Орфея, изображена птица, подобная имеющейся на инструменте велестинской фигурки.

В этот изобразительный канон вписывается каноническое изображение пророка Давида, а также ранние аллегорические изображения Христа. В Херсонесском музее хранится три обломка скульптур Орфея (74), атрибутируемых по скульптурному изображению Орфея в Афинском национальном музее. Указанные памятники являются не языческими, а христианскими. Орфей символизирует на них Христа.

Хорошо известны буквицы из славянских рукописей XIV в. с изображением гуслей.

В 1952 году в Новгороде из слоя середины XV века был извлечен изразец с рельефным изображением гуслира с многострунными гуслиями. В 1970-х годах в Новгороде найдена свинцовая литая накладка XIII–XV веков. На ней изображен гудец с гуслиями (46). Чрезвычайно интересны две фигурки вокруг него. Они подперли кулачками щеки и «позаслухались».



Иисус-Орфей, катакомбы Св. Петра в Риме



Орфей, завораживающий животных звуками лиры. Мозаика. III в. Тарсус. Малая Азия.



«Орфей в царстве теней (резьба по камню)». Орфей покоряет своей игрой трехголового адского пса Керберы (Цербера) и властителей Аида (ада).



Орфей, играющий на лире, аллегория Христа, Афинский музей

С 1951 года в новгородских раскопках найдены детали частей древних музыкальных инструментов, в том числе гуслей. Новгородские музыкальные открытия освещены в публикациях Б. А. Колчина 1968 и последующих годов (29–32). В 1975 году на Троицком-III раскопе, которым руководил А. С. Хорошев, были найдены фрагменты гусель XI века (о которых уже шла речь), на одном из обломков прочитана надпись — «СЛОВИША».

В. И. Поветкиным эти гусли были воссозданы (по особой авторской технологии) и опробовано их звучание (51).

В те же годы Анатолием Михайловичем Мехнецовым продолжено собирание и изучение русских гусель в фольклорной традиции Новгородской и Псковской области и выпущены диски с записями современных гусяров (39; 40). Изучение гусельных традиций имеет значительную литературу (1; 8; 19; 46–53; 73).



Изображения русских гусель. XIV–XV вв.

Изображения гусель видим еще в Радзивилловской летописи, в иллюстрации к рассказу об Исаакии Печерском, к которому явились бесы в виде ангелов с гусями, заставившими его плясать до изнеможения.

Изображения гусель можно видеть на скульптурных барельефах Владимирских храмов. Резной декор Дмитриевского собора во Владимире и храма на Нерли представляют иконографические сюжеты с изображением гусяра пророка-царя Давида.

Атрибуция рельефов, проводимая исследователями в течение многих лет (обобщенная сравнительно недавно в работах С. М. Новаковской-Бухман (42)) приводит к уточнению сюжетов резного ансамбля собора.

Новаковская-Бухман реконструирует изображение царя Давида по акварели Ф. Г. Солнцева, запечатлевшей каменную резьбу Дмитриевского собора во Владимире в 1831 году, где данный рельеф представлен без утрат. На рисунке Солнцева Давид прижимает к себе прямоугольный музыкальный инструмент с натянутыми по вертикали струнами. Сравнение этого рельефа с другим — центральным фасада церкви Покрова на Нерли — позволяет так же атрибутировать изображение на Дмитриевском соборе. Изображение, высеченное на стене церкви Покрова на Нерли, где сохранилась надпись СТЪ ДВДЪ, атрибутирует и Дмитриевский рельеф как образ пророка царя Давида.



Церковь Покрова на Нерли



Рельеф Дмитриевского собора во Владимире



Атрибуция двух рельефов Дмитриевского собора как изображений царя Давида, с разной долей приближения повторяющих заглавный рельеф церкви Покрова на Нерли, свидетельствует, что идея пластики Покрова на Нерли, избранная Андреем Боголюбским, не теряет своего значения и в княжение Всеволода III.

Образ Давида-музыканта, окруженного зверями, принадлежит к одному из самых ранних и распространенных в средневековом искусстве. Иногда Давид только одной рукой держит музыкальный инструмент как атрибут (в роли атрибута выступает и псалтерион в рельефе церкви Покрова на Нерли), а другой — скипетр, атрибут власти (Псалтирь Библиотеки Ватикана, X в. Cod. Lat. № 83). В греческих аристократических псалтирях XI века известны тронные образы царя Давида, благословляющего правой рукой, с раскрытой книгой в левой. Окруженный зверями, Давид владимирских соборов выступает и как музыкант-исполнитель, и как автор книги песнопений псалтири: на западном фасаде Дмитриевского собора Давид изображен с книгой, с начерченными поперечными строками.

Иконография гуслира пророка-Давида содержит существенные черты иконографии Орфея — то же расположение музыкального инструмента (или книги, поскольку Давид известен как слагатель книги песен Псалтири), то же расположение птиц, зверей и символизируемых лиственным орнаментом деревьев. Можно видеть, что эти улыбающиеся

звери, обычно атрибутируемые в исследованиях как львы (или кошки), восходят к изображениям усмиренного, замороженного музыкой хранителя ада пса Цербера.

Фигурки из Велестино, сами по себе являющиеся загадочными, можно считать памятниками исходного, архетипического ряда, как начальный этап рассмотренной орфической традиции, предшествующей или параллельной традиции славянской культуры. Гуслияры велестинских фигурок могут быть сопоставлены с памятниками отечественной словесности, раскрывающими традиции дохристианского музыкального искусства, восходящего, как можно предположить из этих материалов, к почитанию божества Велеса и продолжателей его «амплуа» «велесовых внуков». Музыканты — исполнители ритуальной поэзии, вполне могли именоваться, как Боян в «Слове о полку Игореве», «велесовыми внуками».

О том, что среди фигурок должен быть Велес, говорит и топонимика: в VII веке эту часть Греции заселяло славянское племя велегезитов, чье имя созвучно имени Велеса; в непосредственной близости к Велестино находятся два города с названием Велес (в Македонии) и Волос (в Греции). Такая концентрация названий, связанных с Велесом/Волосом не может не говорить за то, что главным божеством этих мест, как и у словен Ильменских, был Велес, а сами они даже могли считать себя потомками этого божества, «велесовыми внукам».

Каким же образом согласовывается функция «скотьего бога» из текстов договоров русских с греками с функцией Бояна в «Слове о полку Игореве» (20; 22; 59; 72; 77; 21; 2; 70; 10; 41; 45)?

В Древней Руси слово «внук» означало не только детей детей, но и вообще потомков. В «Слове» князя одной ветви названы «всеславовыми внуками», а их противники названы «ярославовыми внуками». В «Слове» понятие внуки применяется и по отношению к богам: ветры — «стрибожьи внуки», князя — «дажьбожьи внуки», половцы — «бесовы внуки», а Боян — «велесов внук». Возможно, речь идет о покровительстве, где Велес — это покровитель гуслияров. В Ростове, Владимире местное население поклонялось Велесу, и в XI веке в этой земле дважды поднималось восстание волхвов.

На фотографии карнавала в Велестино мы видим двух ряженных в особо пышных париках, заставляющих вспомнить о «гривастом» гуслияре, изображенном на второй велестинской фигурке. Видимо, велестинцы до сих пор ощущают себя потомками Велеса.

На каменной резьбе церкви на Нерли улыбающиеся хищные звери (львы? коты?) сложили руки-лапы, замкнули себя собственным объяти-



ем и не собираются нападать. Хвост огибает живот под задними лапами и закачивается расцветшей кисточкой. На головах зверей расселись птицы, обращенные взорами к царю Давиду. Давид восседает на троне с поднятой повелевающей (благословляющей) правой рукой, со струнным инструментом в левой.



Каменная резьба церкви на Нерли



Церковь Рождества Богородицы в Суздале



Храм св. Георгия. Юрьев Польской

Таких же улыбающихся благодушных зверей видим на резных барельефах Георгиевского собора в Юрьеве Польском, на соборе Рождества Богородицы в Суздале.



В Голубиной книге поется именно о таком льве — мирном царе зверей: «А и лев подписан — царем ему быть, Царю быть над зверями всем, А и хвост у него колечиком» (10; 16).

Птица. Южный портал собора Рождества Богородицы в Суздале (18)



Изображение
птички и Цербера
на гусях XII в.

Того же льва (пса Цербера?) и ту же птичку видим на новгородских гусях XII века и на рязанских браслетах: (Реконструкция В. И. Поветкина). Реставратор, заметивший этот рисунок на гусях, рассматривает его с большим интересом: «...повернув инструмент к свету, обнаруживаешь не коня, а осанистого зверя с поднятой глуповато-насмешливой физиономией, грызущего то ли собственный хвост, то ли собственную лапу. В завершение на корпусе изображена красивая птичка, пожирающая красивого льва, — сюжет сам по себе редчайший и достойный внимания искусствоведов» (47).

Очень интересно сравнить артефакты из Велестино с новгородскими гусями XII века. На них имеются изображения, схожие с теми, что мы рассматриваем. Во-первых, на них нарисован лев (Цербер?) с «пропущенным» хвостом, как на белокаменной резьбе соборов. Во-вторых, мы видим птицу, которая в общих чертах схожа с «соловьем» гусель из Велестино.

Зооморфные сюжеты пронизывают все «Слово о полку Игореве». Боян дважды назван соловьем. Это наиболее точно обозначает его как



Рязанский браслет.
Зооморфные
изображения
в раннеславянской
металлопластике

гусяра, не случайно Соловей — символизирует гусли и обряд прорицания — свивания славы оба полы: славы — либо хулы.

Велес — божество дикой природы, царь зверей, помогающий предсказывать будущее по «симптомам» их поведния, по их голосам.

Характеристика творчества Бояна, будто бы направленного только на прославление князей, уже давно подвергалась коррекции. Боян принадлежал к эпохе жречества, давшей фигуру «пророка, взыскавшего к божественному знанию о будущем» и «кроме воспевания подвигов кня-

зей и дружины Боян являлся исполнителем вещего пророческого пения» (Цит. по: 64: 47–50).

Имя Бояна упоминается в «Слове о полку Игореве» семь раз, раскрываясь в углубляющихся характеристиках этого образа:

вѣщеи Бояне, Велесовь внуче»,
«вѣщеи Боянь»,
«Боянь бо вѣщии»,

*«О Бояне, соловію стараго времени»,
«по замышленію Бояню».*

Вещий — предвидящий. Предвидение в дохристианскую эпоху осуществлялось персонажами жречества, к которой принадлежал Боян.

Современные философские исследования дают типологию представлений о познании будущего: художественное, философское, научное, обыденное, интуитивное, религиозное и магическое (см.: 5; 6; 13; 23–27; 37; 44; 64; 68).

Направленность в будущее, религиозное предвидение проявляется в магических культурах в виде прорицаний, в христианской культуре — в формировании института святых пророков.

Научное знание пытается раскрыть древние представления о закономерностях будущего, связанного, как теперь установлено, с самой сущностью мышления, имеющего динамический характер опережающего познания. В сущности, познание и есть познание будущего.

В современной науке Будущее понимается как мыслительная категория, как одна из форм мышления о времени, связанная с познанием сущности вещей и явлений. Будущее рассматривается как категория мышления о сущности отдельного явления и мира в целом (37).

Категория познания будущего времени в «Слове о полку Игореве» выражена в целом ряде понятийных цепочек слов «мысль», оперирующая понятием будущего, представленного в лексемах «вѣщеи», «вѣдати», «знамение», «творити», «творец», «хытьрь», «пытць» (от «пытати», вопрошать), «повѣдають» (от «вѣдати», предвидеть будущее), «рѣчь» (речение предсказание).

Эта сфера затрагивает этимологические, исторические, богословские и философские и даже естественно-научные аспекты центральных понятий человеческого интеллекта: ум, мысль, разум и других, от них производных⁴.

Это фокусируется в движении этих образов к образной сфере опережающего познания в «Слове».

Чуткое вслушивание в звуки природы помогало человеку той эпохи ориентироваться не только в пространстве, но и во времени — предчувствовать перемены, предугадывать ход событий, прозревать будущее.

⁴ «Наша наука до сих пор не может удовлетворительно установить смысловую нагрузку таких терминов, как жизнь, разум, ум, сознание, творчество, мышление, мысль, информация и др.» (5).

Воинское гадание перед битвой осуществлялось специальными ворожеями и волхвами, обладавшими способностью не только предсказания, но и придания князю и его войску магической силы, дающей успех в битве. Такого волхва называли «кобь», «кобьник», «кобильник», а его занятие «кобь», «кобение», «кобление», «кобование» (66: 208–210). В одном из вариантов былины об Илье Муромце мы видим противопоставление гусельной игры на веселие гусельному воинскому гаданию:

«Вы возьмите-ка званчатыйи гусли,
Завадити ефти гуслицы ни на гульбищу ни на игрищу,
Завадити ефти гуслицы на баю на батальицу...» (4: 297)

В домонгольском переводе «Сказания Афродитиана», где повествуется о языческом пророчестве рождения Мессии девой Марией, гадание совершается жрецом в «кумирнице» и музыкантами, после игры которых и происходит предсказание: «Пребывшую же царю ту и видящу образы кумирныя, и начаша гудущии густы в гусли, а пѣснивця пѣти» (43: 73–75). Этот текст в ряде списков имеет одно стойкое различие, исключаящее мысль о его случайности: «гудущие» («играющие») иногда заменяется на «будущее»: а) «и начаша гудущии густы в гусли»; б) «и начаша будущее густы в гусли» (3). Эти слова оказываются почти синонимами: ведь *гудущие* — это *играющие о будущем, прорицающие*. В «Повести о Варлааме и Иоасафе» Аполлон называется гудущим и волхвующим песнотворцем, то есть прорицателем: «Аполлона же... гудуща, и пѣснотвора, и волхвующа» (34: 220). Как известно, Аполлон считался учителем прорицателей, и Орфей играл на подаренной ему Аполлоном лире.

Велес как божество прорицаний объемлет всю сферу предсказаний по поведению и голосам животных и птиц, облику и звучанию природных явлений, по звучанию музыкального инструмента.

Образы каменной резьбы на древнерусских храмах, на стенах, демонстрирующих зверей-чудовищ, возглавляемых гусяром, в христианстве атрибутируемом как Давид с псалтирью, восходят к дохристианской иконографии Орфея, а дальше вглубь веков — Велеса со зверями (остальные велестинские фигурки!). У них одна и та же — пророческая функция. Впрочем, и пророк Давид был пастухом, пастырем животных... Налицо очевидное наложение и переинтонирование образов на протяжении культурных эпох.

Древний язычник шел в христианский храм, видя на нем знакомую фигуру гусяра в окружении подвластных ему чудовищ. То, что

для просвещенного христианина было изображением царя Давида, для новокрещенного жителя владимирской земли XII века, читающего композицию изображений на стенах храма, могло восприниматься как мир Велеса.

«Переинтонирование» дохристианской образной системы (в Греции — Орфей, у славян — Велес) в христианскую происходило по принципу «портала», проходя через который, образная и художественная информация осознавалась как своя, привычная, доступная, а с течением времени непротиворечиво переходила в знаковую систему новой, христианской культуры.

Литература

1. Банин А. А. Очерк истории изучения русской инструментально-музыкальной культуры бесписьменной традиции // Музыкальная фольклористика. Вып. 3 / сост. А. А. Банин. М.: Сов. Композитор, 1986. С. 105–176.
2. Барышникова Г. Т. Амбивалентные образы славянского пантеона Дисс. ... канд. культурол. наук [Рукопись]. М., 1999.
3. Бобров А. Г. «Сказание Афродитиана» в домонгольском переводе (вопросы текстологии) // Древнерусская литература: Источниковедение. Л., 1984. С. 18–30.
4. Былины новой и недавней записи из разных местностей России / Под ред. В. Ф. Миллера. М., 1908.
5. Вейник В. А. Простейший, обыкновенный и высший разум. Рукопись, 07 августа 2007 г. www.veinik.ru/science/phil/article/683.html.
6. Величко И. А. Пророчество как особый способ предвосхищения социального будущего. Автореф. дис... канд. филос. наук. М. 1998.
7. Венгеров А. Б. Предсказания и пророчества: за и против. Историко-философский очерк. М.: Моск. раб., 1991.
8. Вертков К. А. Русские народные музыкальные инструменты Л., 1975.
9. Герцман Е. В. Музыка Древней Греции и Рима. СПб., 1995.
10. Голубиная книга: русские народные духовные стихи XI–XIX веков. М., 1991.
11. Городовская В. Сочинения и обработки для звончатых гуслей и фортепиано. М., 2001.
12. Государственный Исторический музей: Альбом /Ред.-сост. Е. М. Юхименко. М.: Интербук-бизнес, 2006.
13. Грибанов С. В. Интуиция в гуманитарном познании: Дис. ... канд. философ. наук [Рукопись]. Нижний Новгород, 2003.
14. Даркевич В. П. Музыканты в искусстве Руси и вещей Боян // «Слово о полку Игореве» и его время / Отв. ред. Б. А. Рыбаков. М., 1985. С. 322–342.
15. Дмитриев Л. А. Боян // Энциклопедия «Слова о полку Игореве»: В 5 т. / Ред. кол.: Л. А. Дмитриев, Д. С. Лихачев, С. А. Семячко, О. В. Творогов (отв. ред.). СПб., 1995. Т. 1. С. 147–153.

16. Древние Российские стихотворения, собранные Киршею Даниловым / АН СССР. М.: Наука, 1977. 2-е дополн. изд. — (Лит. памятники).
17. Дудко Д. М. Раннеславянские культовые фигурки из Фессалии и их мифологическая семантика // Харьковский археологический сборник. 2008. Вып. 3. С. 76-91.
18. Заграевский С. В. Вопросы реконструкции первоначального вида суздальского собора Рождества Богородицы начала XIII века // На пороге тысячелетия. Суздаль в истории и культуре России. К 990-летию первого упоминания Суздаля в древнерусских летописях. Материалы научно-практической конференции (7 августа 2014 г.). Владимир, 2015. С. 75–84.
19. Заруцкая И. Д. Музыкальные инструменты в мифологических представлениях восточных славян. Автореф. ... канд. искусствоведения. М., 1998.
20. Заседателева А. Г. Мифологема Волоса-Велеса в восточнославянском фольклоре // Научный электронный архив. URL: <http://econf.rae.ru/article/7910> (дата обращения: 21.11.2016)
21. Заседателева А. Г. Язычество как феномен духовной культуры: Дис. ... канд. культурологи [Рукопись]. Краснодар, 2003.
22. Иванов В. В., Топоров В. Н. Славянские языковые моделирующие семиотические системы. /Древний период/. М.: Наука, 1965.
23. Казначеев В. П., Дмитриев А. Н., Мингазов И. Ф. Проблемы космоноосферной футурологии. Новосибирск, 2005.
24. Казначеев В. П., Трофимов В. П. Очерки о природе живого вещества и интеллекта на планете Земля: проблемы космопланетарной антропоэкологии: монография Новосибирск: Наука, 2004.
25. Кальней М. С. Утопия и прогнозирование как виды социального предвидения. Автореф. дис. ... канд. философ. наук. М., 2010.
26. Картицкий Н. Н. Трансцендентальное предчувствие как феномен человеческой субъективности: Автореф. дис. ... доктора филос. наук: Томск, 2004.
27. Князева Е. Н., Курдюмов С. П. Структуры будущего: синергетика как базовая основа футурологии // Синергетическая парадигма. Нелинейное мышление в науке и искусстве. М.: Прогресс-Традиция, 2002. С. 109–125.
28. Кожевников В. А. «Не по замышленію Бояню» (К проблеме главной идеи «Слова о полку Игореве») // Диалог со временем. Альманах интеллектуальной истории. М., 2010. Вып. 30. С. 195–210.
29. Колчин Б. А. Гусли древнего Новгорода // Древняя Русь и славяне. М., 1978. С. 358–366
30. Колчин Б. А. Инструментальная музыка древнего Новгорода // Тез. докладов советской делегации на IV Международном конгрессе славянской археологии. София, сентябрь 1980 г. М., 1960. С. 66–68.
31. Колчин Б. А. Коллекция музыкальных инструментов древнего Новгорода // Памятники культуры. Новые открытия. Ежегодник 1978. Л., 1979. С. 174–187.
32. Колчин Б. А. Новгородские древности. Деревянные изделия. М., 1968 (Свод археологических источников. Вып. ЕІ–55).

33. Колчин Б. А. Музыкальные смычковые инструменты древнего Новгорода // Славяне и Русь. М., 1968. С. 66–71.
34. Лебедева И. Н. Повесть о Варлааме и Иоасафе: памятник древнерусской переводной литературы XI–XII вв. Л.: Наука. Ленингр. отд-ние, 1985.
35. Лобкова Г. В. Гусельная игра Древней Руси. Русская народная песня. Стиль. Жанр. Традиция. Сборник научных статей. Л.: Изд. ЛОЛГК, 1985.
36. Лосев А. Ф. Певцы и поэты догомеровского времени. Орфей // Лосев А. Ф. Античная литература / Под ред. проф. Тахо-Годи. М., 2005. Изд. 7-е.
37. Мацнев Д. Будущее и пустота // Русский мир и Латвия: альманах / Seminarium hortus humanitatis; [ред. С. Мазур, А. Романов]. Рига: Изд. Гуманитарного семинара Seminarium hortus humanitatis, 2008. № 15. С. 10–14.
38. Мехнецов А. М. «Гуди гораздо»: Народные музыкальные инструменты Псковской области. Ярмарочная игра [Экспедиционные записи Ленинградской консерватории 1984–1987 гг.] / Сост. А. М. Мехнецов, Г. В. Лобкова. Аннотация А. М. Мехнецова. Мелодия, 1987.
39. Мехнецов А. М. Русские гусли. Научно-методическое пособие с видео-приложением к альманаху «Русская традиционная культура» СПб.: Издательство Родникъ, 1998.
40. Мехнецов А. М. Русские традиционные наигрыши на гусях. СПб.: Издательство: Фольклорно-этнографический центр, 2009.
41. Мифы народов мира: Энциклопедия / Под ред. А. С. Токарева. Т. I и II. М., 1997.
42. Новаковская-Бухман С. М. Царь Давид в рельефах Дмитриевского собора во Владимире // Древнерусское искусство: Византия, Русь, Западная Европа: искусство и культура. СПб, 2002. С. 172–186.
43. Памятники старинной русской литературы, издаваемые графом Григорием Кушелевым-Безбородко. Вып. 1–4. СПб.: тип. Кулиша, 1860–62. Вып. 3 : [Ложные и отреченные книги русской старины, собранные А.Н.Пыпиным]. 1862.
44. Пирожкова С. В. Проблема научного предвидения в философии К. Поппера // Вопросы философии. 2009. № 6. С.160–176.
45. Писаренко Ю. Г. Велес-Волос в языческом мировоззрении Древней Руси. Киев, 1997.
46. Поветкин В. И. Загадка гуслей-псалтыря // Альманах «Чело». 1(10). 1997. С. 107–113.
47. Поветкин В. И. Музыкальные инструменты // Археология. Древняя Русь. Быт и культура / Отв. ред. Б. А. Колчин, Т. И. Макарова. М., 1997. С. 179–185.
48. Поветкин В. И. Новгород музыкальный по материалам археологических исследований. Раскопки 1992 года // Новгород и Новгородская земля. История и археология. 7/93. С. 42–45.
49. Поветкин В. И. Новгородские гусли и гудки. Опыт комплексного исследования // Новгородский сборник: 50 лет раскопок Новгорода. М., 1982. С. 295–322.

50. *Поветкин В. И.* О происхождении гуслей с игровым окном (из опыта восстановительных работ) // История и культура древнерусского города М., 1989. С. 116–127.
51. *Поветкин В. И.* Проблемы восстановления древних музыкальных инструментов // Новые методы исследования, консервации и реставрации художественных произведений: Краткие тезисы докладов Всесоюзного семинара. Государственный Эрмитаж, 29 сентября — 6 октября 1985 г. Л., 1985. С. 83–85.
52. *Поветкин В. И.* «Русский» изобразительный канон на музыкальные инструменты // Памятники культуры. Новые открытия. Письменность. Искусство. Археология. Ежегодник 1989. М.: Наука, 1990. С. 136–159.
53. *Поветкин В. И.* Спорят две методики. Каков оптимальный способ реконструкции музыкальных инструментов древнего Новгорода? // Советский музей. 1988. № 6(104). С. 42–45, 54.
54. *Порфирьева А. Л.* Магия — игра — организация: К вопросу об основаниях музыкальной коммуникации // Музыкальная коммуникация: Сборник научных трудов / Под ред. Л. Березовчук. СПб., 1996. С. 82–96.
55. *Рождественская М. В.* Царь Давид, царь Симеон и вещей Боян // ТОДРЛ. Т. 50. СПб., 1997. С. 104–109.
56. *Розов Н.* Изображение музыкальных инструментов в древнерусской рукописной книге. Теоретические проблемы народной инструментальной музыки. М., 1974.
57. *Розов Н.* Музыкальные инструменты и ансамбли в миниатюрах хлудовской (русской) Псалтири // Древнерусское искусство. Проблемы и атрибуции. М., 1977.
58. *Рыбаков Б. А.* Язычество Древней Руси. М.: Наука, 1987.
59. *Рыбаков Б. А.* Язычество древних славян. М.: Наука, 1981.
60. Свод древнейших письменных известий о славянах. Том 2 (VII–IX вв.). М.: Восточная литература, РАН, 1995.
61. *Седов В. В.* Славяне в раннем средневековье. М., 1995.
62. *Седов В. В.* Славяне. Историко-археологическое исследование. М.: Языки славянской культуры, 1992.
63. *Седов В. В.* Славяне. Историко-археологическое исследование. М., 2002.
64. *Серегина Н. С.* Познание будущего в «Слове о полку Игореве» // Древняя Русь. Христианство и язычество: мифы и реальность. Сборник материалов конференции «Древняя Русь: язычество и христианство, мифы и реальность». СПб, 2014. С. 47–50.
65. *Серегина Н. С.* «Слово о полку Игореве» и русская певческая гимнография XII века. М.: Памятники исторической мысли, 2011.
66. Словарь русского языка XI–XVII вв. Вып. 7. К-Крагуярь. М.: Наука, 1980.
67. *Соколов Ф.* Гусли звончатые. Сборник народных гусельных наигрышей. М., 1959.
68. *Стебляк В. В.* Предвидение будущего в мировой культуре. Омск, 1998.
69. *Тихомиров Д.* История гуслей. Очерки. Ученые записки Тартусского Государственного Университета. Тарту, 1962.

70. *Токарев С. А.* Ранние формы религии. М., 1990.
71. *Топоров В. Н.* Ещё раз о Велесе-Волосе в контексте «основного мифа» // Балто-славянские языковые отношения в историческом и ареальном плане: Тезисы докладов Второй Балто-славянской конференции. М.: Наука, 1983. С. 50–56.
72. *Успенский Б. А.* Филологические разыскания в области славянских древностей (Реликты язычества в восточнославянском культе Николая Мирликийского). М.: Изд-во МГУ, 1982.
73. *Фаминцын А. С.* Гусли — русский народный музыкальный инструмент. СПб., 1890.
74. *Фомин М. В.* О некоторых сюжетах раннехристианской скульптуры Херсонеса IV–V вв. // Харьковский торгово-экономический институт, Киевского национального торгово-экономического университета. 2013 № 5. С. 88–101.
75. Хлудовская Псалтирь (840–850-е гг.) — 189 фотографий. vk.com/album-8523990_90683481.
76. *Щеглова О. А.* Тайна «пляшущих человечков» и «следы невиданных зверей». Антропо- и зооморфные изображения в раннеславянской металлопластике // Славяно-русское ювелирное дело и его истоки. СПб., 2010. С. 146–174.
77. *Якобсон Р.* Роль лингвистических показаний в сравнительной мифологии // Труды VII Международного Конгресса Антропологических и Этнографических наук. Москва. 3–10 авг. 1964. М.: Наука. Главн. ред. вост. л-ры, 1970. Т. 5. С. 608–619.
78. *Causidis Nikos.* Poganska religija Slavena u svjetlu ranosrednjovjekovnih materijalnih nalaza s podrucja Balkana // *Histria Antiqua*, 13/2005.

Александра Устюгова
(Красноярск)

Типовые варианты головок гудка по материалам археологических раскопок северо-запада России (1954–2003 годы)

Археологические раскопки на северо-западе России (Псков и Великий Новгород) ведутся с 1930-х годов до настоящего времени. За этот период было обнаружено более 40 находок, зафиксировавших гудки X–XV веков, а также отдельные детали и части инструментов. Хорошей сохранностью из них отличаются головки гудков.

Первые открытия в Великом Новгороде (Неревский раскоп) инструментов типа гудка и его деталей (головок) XII–XIV веков относятся к 1954 году. Идентификацию находок провел Б. А. Колчин в конце 1960-х годов, они отражены в его статьях (2). Ученый полагал, что найденные музыкальные инструменты и их детали представляют собой древнерусский смычковый инструмент гудок. На наш взгляд, принадлежность новгородских находок к типу гудка не вызывает сомнения; это подтверждается его описаниями и иллюстрациями в литературе, начиная с XVII века. В Пскове на раскопе в восточной части Застенья в 1988 году было найдено три головки гудков XIII века. Об этих находках пишет мастер-реконструктор древнерусских музыкальных инструментов В. И. Поветкин (5).

Несмотря на то, что на северо-западе России археологические экспедиции работают более полувека, до сих пор собранный на раскопках значительный материал, относящийся к древнерусским смычковым инструментам, остается практически не исследованным. Описание и характеристика археологических находок даны лишь в статьях Б. А. Колчина (1968, 1978) и В. И. Поветкина (1982–2010). Однако до сих пор нет обобщающих работ как о самих гудках, так и об их деталях, в частности, головках инструментов.

Цель настоящей статьи — систематизировать и классифицировать материал раскопок северо-запада России, проведенных в 1954–2003 годах, относящийся к головкам древнерусского смычкового инструмента, выявить основные типы головок и их конструктивные особенности, а также виды расположения колковых отверстий.

Гудок — один из ранних смычковых инструментов в древнерусской музыкальной культуре (согласно Новгородским раскопкам, известен у восточных славян с X века). Корпус его был грушевидной или оваль-

ной формы (инструмент имел вид удлиненного выдолбленного корытца); верхняя дека — плоская, с двумя сегментовидными резонаторными отверстиями, иногда содержала дополнительные отверстия малых размеров. Наиболее ранние сведения о гудке, относящиеся к середине XVIII века, сообщил Я. Штелин. Он отмечал, что «играют на нем (гудке. — *А. У.*] либо сидя, упирая его в колени, либо стоя, упирая в корпус, а, в общем, не как на скрипке, прижимаемой к груди или подбородком. Играют на нем общераспространенные мелодии, причем пальцами перебирают редко более одной струны, другие же две поводятся смычком впустую и, всегда сильно» (7: 66). Информация о строе гудка и особенностях исполнительства на нем содержится в «Энциклопедическом лексиконе» А. Плюшара. По данным этого издания, на гудке было три струны: одна мелодическая и две бурдонных; верхняя (мелодическая) настраивалась в квинту, а нижние (бурдонизирующие) — в октаву. Играли на гудке лучком (изогнутым прутиком с натянутой прядью конских волос), одновременно водя по трем струнам. На верхней струне исполнялась мелодия, нижние же служили сопровождением («гудением») открытых струн (4: 219). В конце XIX — начале XX века традиция игры на гудке постепенно угасла.

В настоящей статье мы рассмотрим средневековые головки гудка северо-запада России, датируемые XII–XIV веками. Работа основана на материалах фондов Новгородского государственного объединенного музея-заповедника, Новгородского Центра музыкальных древностей им. В. И. Поветкина и Псковского государственного объединенного историко-архитектурного и художественного музея-заповедника археологии.

Головки гудков вместе с корпусом инструмента изготавливались из одного куска дерева и образовывали единое конструктивное целое. Использовались разные породы дерева: ель, сосна, дуб, клен и груша. Иногда головки украшались резьбой. Так, найденная в Пскове головка гудка XIII века имеет орнамент по левой боковой грани в виде зигзагообразных линий, разделенных нарезкой посередине, а в верхней части — линии наподобие гребня. Размеры головок различны у каждого инструмента и варьируются от 96 мм до 210 мм. Головки псковских гудков отличаются крупными размерами (130–210 мм) в сравнении с новгородскими (96–115 мм). Ширина в районе колковых отверстий от 37 мм до 56 мм, и не зависит от общей длины головки. Так, довольно крупный образец псковской головки гудка XIII века, выполненного из ели, общей длиной 156 мм, имеет ширину всего 37 мм. Толщина головки неравномерная: в среднем от 12 мм до 18 мм. Диаметр колко-

вых отверстий колеблется от 3,5 мм до 9,5 мм и также не коррелирует с величиной головки. Образец головки новгородского гудка XIV века (Никитинский раскоп, 2003) — один из самых миниатюрных среди обнаруженных в раскопках — отличается наибольшим диаметром колковых отверстий — 9,5 мм. Нужно отметить, что зачастую отверстия на головке имеют разный диаметр. Например, головка псковского гудка XIII века содержит три колковых отверстия диаметром 4 мм, 4,5 мм и 3,5 мм. Исключением являются две новгородские находки Неревского раскопа 1954–1960 годов, относящиеся к XII и XIV векам, у которых одинаковый диаметр для всех колковых отверстий, соответственно 6 мм и 7 мм. Каждая деталь гудка археологических коллекций Новгорода и Пскова индивидуальна и неповторима — свидетельство ручной работы средневекового мастера.

Наиболее ранние образцы гудков XII века, как правило, имеют несимметричную форму с различными смещениями, продолжениями, что, в конечном счете, образует листообразный вид детали. Ромбовидные и вытянутые с треугольным завершением головки гудков относятся к концу XIII — началу XIV века, их образцы обнаружены и в Пскове, и в Новгороде. Правильная треугольная форма только у головки гудка XII века, обнаруженного на Неревском раскопе. Находки головок гудков Пскова и Великого Новгорода рисуют образ инструмента в различных вариантах формы. Проведенный анализ конструктивных особенностей археологических находок головок гудка позволяет выделить основные типовые модификации их формы: «треугольная»; «листообразная»; «ромбовидная» и «вытянутая с треугольным завершением».

Подобные варианты формы и функционального устройства головок струнно-смычковых инструментов встречаются в музыкальных культурах других стран. Западноевропейский средневековый фидель (виела) и болгарская гадулка имеют большое сходство с гудком: их головки плоские с прямыми, перпендикулярно расположенными колками. Формы головок также отличаются разнообразием: встречаются образцы круглого, овального, ромбообразного и треугольного вида. Количество струн колеблется на фиделе от одной до пяти, а на гадулке от трех до десяти, часть струн используются как резонирующие. Гудок же — трехструнный инструмент без резонирующих струн. Также нужно отметить, что и фидель, и гадулка — инструменты шейковые, в отличие от гудка, их головка переходит в шейку. В Новгороде не найдено ни одного гудка с шейкой, все они имеют головку, переходящую в деку. Наличие головки с пазом для деки является характерным признаком новгородских средневековых гудков как инструментов, характеризующихся отсутствием

шейки. Верхняя дека вставляется (или упирается) в паз, вырезанный перед головкой инструмента.

Изображения гудка на обложках лицевых сводов, рукописных книг, миниатюрах из псалтырей, фресок церквей XVI–XVIII веков дают представление о смычковом инструменте с тонкой шейкой и головкой в виде завитка (схожей со скрипичной). Например, в книге Адама Олеария (XVII век) есть изображение музыкального инструмента с корпусом гудка, в вертикальном положении в момент игры, но с длинной шейкой и с головкой в виде завитка (3: 35). На наш взгляд, данные изображения шейковых смычковых инструментов с корпусом как у гудка и вертикальным положением во время игры следует рассматривать как фиксацию бытования уже гибридных форм гудка, появившихся под воздействием скрипки. Первые упоминания о «скрыпотчиках» появляются в духовно-административной литературе начала XVII века, в описаниях событий придворной жизни.

Смычковый инструмент без шейки изображен лишь на фреске западной стены Успенской церкви близ села Мелётово Псковской области, расписанной в 1465 году (1: 16). Это один из наиболее ранних рисунков смычкового инструмента на Руси. Н. Н. Розов определяет его как предка гудка, то есть инструмент, предшествовавший гудку (6: 96). Рассматривая инструмент в руках скомороха (несмотря на всю схематичность изображения), мы можем выделить делали, которые характерны для новгородских и псковских средневековых гудков. Прежде всего, это ромбовидная головка (которая весьма схожа с псковской находкой гудка, выполненного из сосны), вертикальное положение инструмента при игре, характерное для гудка, и струнодержатель в виде крюка, закрепленного в нижней части инструмента. Однако форма данного инструмента с округлыми выемками по бокам совершенно не свойственна гудкам из археологических раскопок северо-запада России. Скорее здесь прослеживаются черты западноевропейских смычковых инструментов — гитарообразных фиделей. Изображений, полностью воссоздающих облик гудков, найденных в раскопках, нами пока не обнаружено.

Итак, подводя итоги, с учетом выявленных особенностей конструкции головок средневекового новгородского и псковского гудка, датируемых XII–XIV веками, можно сделать следующее заключение: головки гудка треугольной или ромбовидной формы, довольно часто имели несимметричное строение с характерным заострением в верхней части и с перпендикулярно расположенными колками. Колки (или шпеньки) плотно вставлялись в отверстия головки гудка, его выступающая часть рассекалась ножом и в эту щель зажимали конец струны, затем настра-

ивали (т. е. накручивали струну на шпенек), натягивая ее до нужной высоты. Нами зафиксированы два вида расположения колков на головке: 1) три колковых отверстия горизонтально размещены в средней части детали с небольшим наклоном в правую сторону; 2) два отверстия находятся в нижней части головки напротив друг друга и одно сверху, вместе они образуют форму треугольника. Археологические находки головок гудка с различным количеством колковых отверстий наводят на мысль о существовании в древнерусской музыкальной культуре нескольких видов гудка — одно-, двух- и трехструнного. Однако наиболее распространенным все же следует считать трехструнный гудок, поскольку находки с одной и двумя струнами единичны.

Литература

1. *Гинзбург Л. С.* Народные истоки виолончельного искусства в России // Гинзбург Л. С. История виолончельного искусства. Кн. 2. Русское виолончельное искусство до 60-х годов XIX. М., 1957. С. 9–63.
2. *Колчин Б. А.* Музыкальные смычковые инструменты древнего Новгорода // Славяне и Русь: сб. ст. к шестидесятилетию академика Бориса Александровича Рыбаков. М.: Наука, 1968. С. 66–71.
3. *Олеарий А.* Описание путешествия в Московию / Пер. с нем. А. М. Ловягина. Смоленск: Русич, 2003. 480 с.
4. Энциклопедический лексикон. Том 15. Санкт-Петербург: Типография А. Плюшара, 1838. 433 с.
5. *Поветкин В. И., Герасимова Н. Г., Колосова М. И., Плоткин К. М.* Гудки XIII века из раскопок в Пскове. Их исследование, стабилизация и реконструкция // Реликвия, 2008. № 17. С. 10–18.
6. *Розов Н. Н.* Еще раз об изображении скомороха на фреске в Мелётово // Древнерусское искусство. Художественная культура Пскова. М., 1968. С. 89–94.
7. *Штелин Я.* Музыка и балет в России XVIII века / Пер. Б. И. Загурского. Л.: Тритон, 1935. 191 с.

Древняя японская арфа куго: от воссоздания к возрождению

Угловая арфа *куго* — инструмент персидского происхождения, со II века н. э. была известна в Китае как *кунхоу* (рис. 1) и входила в состав музыкальных ансамблей для исполнения банкетной церемониальной музыки *яньюэ*, особенно популярной во времена династий Суй



Рис. 1

(581–618) и Тан (618–907). Считается, что угловая арфа была завезена в Японию из Китая через корейское государство Пэкче (яп. Кudara) в составе оркестра церемониальной придворной музыки *гагаку*; подтверждением этой теории может служить еще одно название инструмента — *куда-рагото* (т. е. «струнный инструмент из Кudara»). Арфа *куго* участвовала в исполнении церемониальной музыки китайского происхождения *тогаку* и музыки корейского происхождения *комагаку*; расцвет популярности инструмента пришелся на VIII–X века, после чего он вышел из употребления, однако его изображения сохранились в более поздних исторических документах. Так, в сборнике «Синдзэй кога кудзу» XII века, составленном придворным Фудзивара-но Митинори, имеется изображение исполнителя на арфе *куго* (рис. 2). Кроме того, арфа была популярным у аристократии инструментом для камерного музицирования.

Сам инструмент имел от 15 до 26 струн и был богато украшен перламутром, жемчугом, лаком, цветными шелковыми шнурами. Навершие резонаторного корпуса зачастую оформлялось как головка птицы Феникс; такая арфа называлась *хосюкуго*, а звучание этой арфы являло совершенную природу «истинносущего Будды».

Два образца арфы сохранились в сокровищнице японских императоров Сёсоин, построенной в храме Тодайдзи



Рис. 2

г. Нара в середине VIII века. Коллекция Сёсоин, помимо драгоценной утвари, предметов обихода, оружия, украшений и т. д., включает в себя 75 музыкальных инструментов 18 видов (10 струнных, 5 духовых, 3 ударных) в разном состоянии. Сохранившиеся арфы *куго* — *радэн куго* («перламутровая арфа», корпус декорирован перламутром, **рис. 3**) и *урусси куго* («лакированная арфа», корпус покрыт черным лаком, **рис. 4**) — сильно разрушены, от них фактически остались только остовы (нижняя часть корпуса с подножкой и прикрепленной к ней шейкой) и несколько деталей. При ближайшем рассмотрении видно, что арфы различались по способу крепления струн к шейке: в первой струны крепились к шнурам, обмотанным вокруг шейки, во второй накручивались на вставленные в шейку колки. Вероятнее всего, эти арфы были получены японским императором в дар от китайского двора в преддверии «открытия глаз» Большого Будды храма Тодайдзи — грандиозного праздника, который состоялся летом 752 года в Нара и в котором участвовало больше сотни музыкантов, певцов и танцоров (5: 267).

Разрушенные временем остовы инструментов были тщательно законсервированы и сохранились до наших дней. Предпринимались неоднократные попытки создать реплики (копии) арфы *куго*; одна из наиболее известных, также хранящаяся в коллекции, относится к 1890-м годам эпохи Мэйдзи (1868–1912), когда были предприняты большие реставрационные работы. Однако во вновь построенных инструментах все внимание было уделено их внешнему облику, воссозданию их богатого декора, что превращало их из музыкальных инструментов в предметы антиквариата. Кроме того, там, где необходима была лишь консервация, совершалась реставрация; в угоду внешнему виду менялись элементы конструкции и материалы, из которых они были изготовлены; исторический облик многих инструментов был утрачен.



Рис. 3

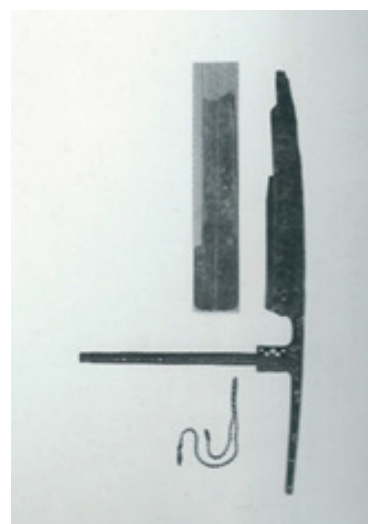


Рис. 4

Новый широкомасштабный проект по изучению музыкального наследия ушедших эпох начался в 1975 году. Этот проект под названием *рэйгаку* проводился под эгидой и по инициативе Японского Национального театра (*Кокуруцу гэкидзё*). Музыкальные инструменты, хранящиеся в Сёсоин, были тщательно осмотрены, измерены, при необходимости разобраны, отреставрированы, затем собраны вновь и переданы в хранилище, а на основе замеров и анализов были изготовлены их точные копии. При этом авторы проекта ставили перед собой цель воссоздать не богато украшенные старинные инструменты, но их некий «зародышевый» вариант, некую конструктивную первооснову, не только исторически достоверную, но и функциональную, готовую для музицирования.

Наибольший интерес вызвали те инструменты, традиции игры на которых были давно утрачены. Среди них были пятиструнная лютия *гогэнбива*, семиструнная цитра *ситигэнкин*, шестиструнная цитра *яма-тогото*, рамочный гонг с металлическими пластинами *хэнсё* и др.; арфа *куго* также попала в зону внимания авторов проекта. Интересно, что работа по воссозданию арфы застопорилась в самом начале, поскольку отсутствовал один из самых важных элементов конструкции — опора, помещенная между резонатором и шейкой;

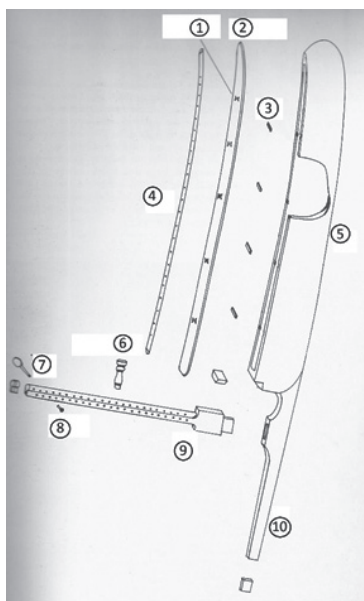


Рис. 5

от высоты опоры зависела степень натяжения струн. Лишь в начале 1980-х годов удалось обнаружить эту деталь в одной из секций Сёсоин, где хранились разрозненные предметы и их фрагменты. Как пишет Стивен Нельсон, «эта находка была сродни землетрясению» (2: 13).

Работа по реставрации арфы *куго* началась, таким образом, в 1983 году исследователем Кидо Тосиро, мастерами Фукинбара Ясуси, Мацуда Сэкио, Миура Акио и Торикай Усио. За образец была взята арфа *уруси*

куго с настроенными колками, как более практичная. Были определены следующие конструктивные элементы (рис. 5): (1) *хангэцу* — резонаторные отверстия в форме полумесяца; (2) *харабан* — верхняя дека резонаторного корпуса; (3) *харикоцу* — внутренние ребра жесткости; (4) *рэндзан* — «горная цепь», держатель для струн; (5) *со* — «раковина», корытообразный резонаторный корпус; (6) *хокяку* — «лапка птицы Феникс», подпорка между резонатором и шейкой; (7) *тэнсю* — настроенч-

ные колки; (8) *гэнгакэ* — наверхия колков, к которым крепятся струны; (9) *удэги* — шейка; (10) *аси* — подножка корпуса (4: 15).

Резонаторный корпус длиной 78 см был вырезан из цельной части ствола дерева *кири* (*Paulownia tomentosa*, королевская павлония) и снабжен внутренними ребрами жесткости из дерева *савагуруми* (*Pterocarya rhoifolia*, крылоорешник). Нижняя часть корпуса была срезана и заменена вставкой из более плотного дерева *касива* (*Quercus dentate*, японский дуб), способного выдержать натяжение струн. Перпендикулярно к корпусу была присоединена шейка с 23 отверстиями под настроечные колки. Шейка (общей длиной 59 см) была вырезана из твердого дерева *каки* (*Diospyros kaki*, японская хурма).

Конструктивная особенность арфы *куго*, отличающая ее от обрамленной арфы, состоит в том, что ее струны являются формообразующим элементом; сила их натяжения напрямую связана со степенью эластичности шейки, на которой они закреплены. Чтобы шейка не деформировалась, необходимо выровнять натяжение струн; поэтому самые короткие струны делаются тоньше, а самые длинные — толще. Высокие тона, соответственно, звучат громче, низкие — приглушенно; традиционно звучание нижних струн *куго* считается «звуком воды», а сам инструмент, как уже говорилось, воспринимается как голос птицы Феникс; не случайно *кири*, из которого изготовлен корпус арфы, считается тем деревом, на котором птица Феникс вьет свои гнезда.



Рис. 6

Мастеров-реставраторов консультировали известные музыканты — Танака Юкио, Ватанабэ Хиротака, Саваи Тадао, Саваи Кадзуэ, Фукунага Тиеко, Аоки Рэйбо, Ямагути Ясунори, Нисигата Акико и др. По окончании реконструкции и практической апробации инструментов авторы проекта обратились к японским композиторам, чтобы те написали для новых инструментов музыкальные произведения — сольные или ансамблевые, на историческом нотном материале или по собственному оригинальному замыслу. Композиторы Маки Исии, Такахаси Юдзи, Канно Ёсисиро, Киккава Кадзуо, Итиянаги Тоси и др. написали около 50 сочине-



Рис. 7

ния Синодзакэ Аяко (рис. 6). Сам композитор писал, что, несмотря на привлекательный внешний вид, инструмент разочаровал его, так как оказался ограниченным в исполнительских возможностях, в первую очередь из-за невозможности диатонической настройки (2: 19). В 2000 году композитор Нодайра Итиро написал трио для арфы *куго*, флейты Пана *хайсё* и гонгов *хэнсё* под названием «Memoire vive» («Живая память»). Ему, напротив, показалось очень интересным и крайне важным поработать с арфой *куго*; *«однажды возрожденные, старинные инструменты должны продолжать жить в современном музыкальном мире, и именно от мудрости и вдохновения композиторов зависит, начнется ли для них эта новая жизнь»* (3: 7). Слова композитора в какой-то мере оказались пророческими, поскольку с 2000 года старинная арфа начала возрождаться в качестве концертного инструмента благодаря японской исполнительнице Сугавара Томоко (рис. 7), которая, выступая с концертами в Японии и за рубежом, пропагандирует прекрасную старинную традицию. В 2010 году вышел ее компакт-диск «Along the Silk Road» («По Великому Шелковому Пути») с записями музыки для арфы *куго*. Одну из композиций, «Хайкуго», написал известный американский композитор Роберт Ломбардо, вдохновленный искусством Сугавара Томоко (4: 266).

В Японии очень бережно относятся к любым традициям, в том числе и к музыкальным, поэтому есть все основания думать, что древняя арфа *куго* после столетий забвения возродится к жизни, как птица Феникс, голосом которой она поет.

Литература

1. Есипова М. В. Традиционная японская музыка. Энциклопедия. М.: Рукописные памятники Древней Руси, 2012.

2. Contemporary Japanese Music, Vol. 4. Takahashi Yuuji / ed. by Japan Arts Council. Tokyo: Shunjusha, 1994.
3. Contemporary Japanese Music, Vol. 15. Nodaira Ichiro / ed. by Japan Arts Council. Tokyo: Shunjusha, 1994.
4. *Kido Toshiro, Steven Nelson*. Kodai gakki-no fukugen. Reconstructed music instruments of ancient East Asia // Kokuritsu gekijo / National Theatre of Japan ed. Tokyo: Ongaku No Tomo Sha, 1994.
5. *Lawergren Bo*. Angular Harps through the Ages. A Causal History // Arnd Adje Both, Ricardo Eichmann, Ellen Hickmann, Lars-Christian Koch (eds.), *Studien zur Musikarchäologie VI*, Orient-Archäologie 22 (Rahden 2008). P. 261–281.
6. *Picken L*. T`ang music and Musical Instruments. T`oung Pao, 1969. Vol. LV.
7. Сёсоин-но сэкай / Мир [сокровищницы] Сёсоин. Токио: Хэйбонся, 2006.

Алевтина Михайлова
(Саратов)

**О процессах корреляции традиционного
инструментализма в полиэтническом
регионе Поволжья
(на примере бытования саратовской гармоники)¹**

Самым популярным и знаковым русским народным инструментом со второй половины XIX века в Поволжье становится *саратовская гармоника* – инструмент с ярко выраженной фольклорной основой, генезис которой прочно базируется на локальных музыкально-стилевых элементах. На протяжении более полутора веков она олицетворяет эстетический стиль волжской инструментальной традиции, где определяющим фактором является как сама оригинальная конструкция инструмента, так и своеобразный репертуар, построенный на мелодике волжских напевов.

Устойчивое бытование саратовской гармонии на протяжении длительного периода во многом объясняется уникальным тембровым сочетанием: традиционного тембра гармонии и звенящего валдайского колокольчика. Этот удачный эксперимент саратовских мастеров пришелся весьма кстати для игры на открытом воздухе, на необъятных волжских просторах. Помимо тембрового обогащения и чисто прикладных функций основы танцевального ритма для задорной плясовой частушки-припевки, которые и составляли значительную часть репертуара саратовских гармонистов, звонкая пульсация колокольчиков издревле обладала репутацией магического воздействия, несущего очищение жизненному пространству. Вероятно, со времен языческих представлений развития человечества, генетическая память мастеров сохранила подобное восприятие звонного тембра и естественным образом органично воспроизвела его в условиях зарождающегося нового музыкального мышления и новых традиций.

Первые упоминания о бытовании гармонии в Поволжье, судя по сохранившимся документам, также носят весьма неоднозначный, а чаще негативный характер. Так, в личном архиве члена Саратовской ученой архивной комиссии, уроженца села Лопуховка Аткарского уезда С. А. Щеглова в комментариях, сопровождающих запись четырех частушечных текстов, полученных от его респондента А. В. Круглова в пери-

¹ Исследование проведено при поддержке гранта РГНФ, проект № 15-04-18019-е.

од с 1898 по 1900 год, отмечается: «В конце 60-х годов [XIX века — А. М.] любовь на “Саратовскую” обуяла Петровск [ныне — районный центр Саратовской области — А. М.]. Между тем противнее мотива “Саратовский”, а особенно тех паскудных слов какие приводятся в ней — едва ли можно представить... И это ломанье и кривлянье и этот голос при исполнении этой песни, эта гармошка, — все это пьяный бред и гадость!...» [8]. Особая значимость приведенного и других подобных документов в том, что из них ясно: гармонь (речь идет именно о саратовской гармонике) употребляется в качестве аккомпанирующего инструмента в связи с исполнением частушек — *нового, только зарождающегося жанра*. И в данном случае речь идет об одном из первых упоминаний о бытовании как саратовской гармонии, так и жанра частушки на территории Саратовской губернии. В этот исторический период гармоника символизировала не только зарождение нового музыкального мышления, новых традиций, но и наступление новой жизни, новых общественных отношений.

Как все новое, и гармонь, и только зарождающиеся частушки — своеобразный «знак времени», далеко не сразу получили достойную оценку исследователей-фольклористов. «...Обладая сомнительной интонацией и бедностью аккордовых сочетаний, состоящих исключительно в чередовании мажорной тоники и доминанты, инструмент этот, — по словам С. М. Ляпунова, — дает возможность без труда воспроизводить только несложные мелодии новейшей фабрикации. Они как будто сочинены для этого инструмента...» [7: 354].

Однако, как считает Е. В. Гиппиус, уже первые записи и их расшифровка показали, что «аккомпанемент частушки у одаренных гармонистов многообразно и ярко творчески разрастется, зачастую, в сложную музыкальную композицию», и «именно в жанре частушки мы имеем вполне своеобразную музыкальную культуру, связанную не столько с пением, сколько с инструментальным аккомпанементом, — культуру, создаваемую мастерами-гармонистами» (5: 29).

В этом контексте представляется ценным научное мнение академика Б. В. Асафьева, который неоднократно высказывал свои наблюдения относительно народной инструментальной музыки, ее стиля, исполнительских приемов и т. п. Под впечатлениями от своего путешествия по Волге летом 1925 года, Б. В. Асафьев оставил красочное описание, касающееся звуковыразительных особенностей гармонии: «Единственно, на чем с удовлетворением останавливался слух, — это на редких впечатлениях от инструментальных импровизаций на гармонике, иногда на берегу или в лодках, иногда на корме парохода. <...> Новизна многих

оборотов и ритмическая бодрость и организованность заставили меня невольно обратить внимание на указанное явление и отметить его как отрадное среди множества отрицательных музыкальных впечатлений» (I: 177–178).

Музыкальный анализ исполняемых в настоящее время пьес выявляет универсальность инструмента в плане стилистического и жанрового разнообразия. Это проявляется в бытовании сохранившейся у гармонистов — выходцев из сельской местности — *архаичной традиции* игры на гармонии, которая отличается, преимущественно, игрой в одной позиции, при которой правая рука исполнителя практически не перемещается вдоль грифа и слухо-двигательные связи относительно просты. Как правило, названия у подобных наигрышей отсутствуют, и жанры наигрышей — «под песню», «под пляску» — говорят о своем достаточно раннем происхождении.

Активно и полноценно бытует в Саратовском регионе и более *поздняя инструментальная традиция*, основанная преимущественно на городском песенном и танцевальном фольклоре. Значительную часть репертуара составляет танцевальная музыка: *вальсы, польки, «падэспань», краковяк, барыня, камаринская*. Большинство записанных в настоящее время наигрышей на саратовской гармонике представлены в виде инструментальных композиций, построенных на песенных мелодиях частушечного типа. Давая оценку высокому уровню мастерства гармониста, народные музыканты отмечают умение играть «с переборами». Этот термин в понимании исполнителей имеет множество значений: как форму наигрыша (попурри из местных мотивов), как структурный элемент наигрыша (вариационно-вариантное развитие его тематической основы), как характеристика техничности и виртуозности в игре. Так, распространенное название — «*Саратовские переборы*» — в полном смысле развернутое произведение, которое присутствует в репертуаре любого саратовского гармониста. Оно содержит в себе некое обобщенное воплощение характерного местного музыкально-исполнительского стиля, является своеобразным отличительным знаком традиции.

Однако саратовская гармоника принадлежит не только традиционной русской инструментальной культуре.

Как известно, исторические и этнические процессы, происходившие на территории Поволжья, приводили к тесным контактам между культурами соседних народов и, как следствие, взаимопроникновению и взаимодействию разноэтнических традиционных музыкально-поэтических и инструментальных жанров. Это относится и к самим инструментам с их последующей адаптацией в новой этнокультурной среде.

Уже с конца XIX века на территории Поволжья саратовская гармоника была широко известна у многих народов, населяющих регион. Инструмент широко использовался в музыкальном быту казанских татар («*та-льян-гармун*»), мордвы, народов коми («*саратовка гудок*»). В XX веке саратовская гармоника (тат. — «саз») прочно вошла в инструментальную традицию различных этнических групп, населяющих Астраханское Поволжье — татар, ногайцев-карагашей, туркмен и казахов.

До недавнего времени практически во всех татарских этнических группах Нижнего Поволжья для инструментального сопровождения *свадебного обряда* пользовалось популярностью трио в составе *саз* — *кавал* (*кабал*) — *кобыз* (позднее — *скрипка*) (10: 91). Помимо традиционной песенной и танцевальной музыки, уникальной жанровой музыкальной разновидностью свадебного обряда являются *плачи невесты, сопровождаемые саратовской гармоникой*. Традиционно одевание и проводы девушки-невесты из родительского дома в дом жениха сопровождаются плачем-причетом ее матери, который под инструментальное сопровождение саза подхватывала и сама невеста. Для татарских свадеб характерным является копирование саратовской гармоникой плача невесты, звучание причетов матери, иначе говоря — плач невесты дублировался «плачем» саратовской гармоники («*елау сазы*») [9: 342].

Примыкает к свадебным обрядам старинный инструментальный жанр *сазда сойлэшу* (*разговор на сазе*) — уникальное явление, сохраняющееся на протяжении долгого времени и являющееся общим для двух этногрупп — юртовских татар и ногайцев-карагашей. Жанр «*разговора*» возник под влиянием соблюдения тюркскими группами норм шариата, когда для девушек не поощрялись выходы на улицу, не разрешались открытые встречи влюбленных пар. Так изобретались новые способы общения, где главным, понятным языком становилась музыка (10: 135).

Среди калмыцкого населения наряду с двухструнной домброй саратовская гармоника (калм. — «икел») стала не менее популярным инструментом, воспринимаемая в настоящее время калмыками подлинно национальным. Об этом свидетельствует внесение ее многими исследователями [6: 22; 4: 57] в перечень калмыцких народных музыкальных инструментов. Саратовская гармоника появилась в калмыцкой музыкальной культуре достаточно поздно, в начале XX века, в связи с активным ее распространением в Поволжском регионе. В этот период уже существовала устоявшаяся традиция использования музыкального инструментария в определенных песенно-инструментальных жанрах. Калмыцкие исполнители на саратовской гармонике имеют собственные этнические традиции, сформировавшиеся в более ранних инструментальных куль-

турах, близких по своей функциональности, в частности — домбровой, и воспринятые ими за генетическую основу творчества. Гармоника изначально приобрела специфическое бытование: инструмент органично использовался в ансамбле с *домброй* для аккомпанемента народным танцам.

Традиционное народное музыкальное творчество калмыков представлено также сохранившимися архаичными жанрами *обрядовых песен*, исполняемых под аккомпанемент саратовской гармоники или в их инструментальных вариантах — без пения. До настоящего времени сохранились старинные *песни-благопожелания (йорял)* и *песни-восхваления (магтал)* божеству или многим божествам — «*олынбурхтан*». У калмыков существует уникальный жанр танцевальных магталов — «*шаваши*». Т. Бадмаева, изучавшая хореографию калмыцких танцев в различных районах Калмыкии, зафиксировала образцы шавашей, дала их фольклорно-этнографическое описание и определение как «*стихотворные миниатюры, выкрикиваемые в ритмах музыкального сопровождения и танцевального движения*» (3: 17). Таким образом, несмотря на преобладание в репертуаре калмыцких исполнителей танцевальной музыки, практика функционирования инструмента в традиционной культуре калмыков имеет достаточно широкий спектр возможностей. По словам Г. Ю. Бадмаевой, «*заимствованные инструменты прижились в калмыцкой культуре, приобретая самостоятельное функционирование, местные названия, приёмы игры, обрстая идиоматическими выражениями, легендами, звуковыми ассоциациями. <...> межкультурные взаимодействия, отразившие процесс постоянного вживания калмыков в различные этнокультурные условия, стали сутью их традиционной музыкальной культуры вообще и инструментальной в частности*» (2: 32).

Таким образом, широкие семантические возможности саратовской гармоники на протяжении более чем полутора столетий обеспечили ей необыкновенную популярность в Поволжском регионе. Можно с большой долей определенности говорить о сложившейся *традиционной исполнительской школе игры на саратовской гармонике*. Она образует *творческое направление*, для которого свойственен особый стилевой комплекс формообразующих средств, характерных приемов игры, способности структурирования музыкального материала и трансляции традиции.

Артикуляционные и тембровые характеристики инструмента определяют *звукоидеал этнической региональной культуры*. Соподчиненность всех сопутствующих элементов в единый комплекс — конструкция инструмента, семантика тембра, манера артикулирования и своеобраз-

ный репертуар, стереотип поведения и исполнительский стиль — придает явлению *символическую значимость*. Это в полной мере относится к феномену бытования саратовской гармонике не только в русской, но и в калмыцкой, татарской национальных культурах и демонстрирует ее универсальность и феноменологичность.

Литература

1. *Асафьев Б. В.* О народной музыке / Сост. И. И. Земцовский, А. Кунанбаева. Л.: Музыка, 1987.
2. *Бадмаева Г. Ю.* Межкультурное взаимодействие в традиционном музыкальном инструментарии калмыков // *Музыковедение*. № 4, 2006. С. 28–35.
3. *Бадмаева Т. Б.* Калмыцкие танцы и их терминология. Элиста: Калмыцкое книжное из-во, 1992. 96 с.
4. *Бембеев В. Ш., Шовунов К. П.* и др. История Калмыкии с древнейших времен до XX века: Учебное пособие. Элиста: Калмыцкое книжное из-во, 1987. 80 с.
5. *Гиппиус Е. В.* Интонационные элементы русской частушки // *Гармоника: история, теория, практика*. Майкоп, 2000.
6. *Луганский Н. Л.* Калмыцкие народные музыкальные инструменты. Элиста: Калмыцкое книжное издат-во, 1987. 63 с.
7. *Русская мысль о музыкальном фольклоре. Материалы и документы / Вступ. ст., сост., коммент. П. А. Вульфус.* М.: Музыка, 1979.
8. Саратовский областной государственный архив, ф. 407. Оп. 2. Ед. хр. 877. Рукопись С. А. Щеглова. Вырезки из различных газет со стихотворениями, анекдотами и личными записями члена Саратовской архивной комиссии Щеглова С. А. 81 л.
9. *Уразманова Р. К.* Семейные обычаи и обряды // *Татары*. М., 2001. С. 340–356.
10. *Усманова А. Р.* Этномузыкальные параллели татар и тюркских этнических групп (ногайцев-карагашей, туркмен и казахов) Астраханской области. Дисс. ... канд. иск. Астрахань, 2008. 187 с.

Динара Булатова
(Санкт-Петербург)

Смычковые хордофоны тюрков: историко-морфологический аспект

Современные тюркские народы расселены на обширной территории Евразии — от Юго-Восточной Европы до Дальнего Востока. На всей этой обширной территории исторически сформировалось множество видов смычковых хордофонов, характеризующихся разнообразием конструктивных форм. Смычковые хордофоны занимают особое место в музыкальной инструментации тюрков. История смычкового музицирования современных тюрков уходит в древнюю традицию игры на смычковых инструментах их предков — древнетюркских племен.

В данной работе делается попытка рассмотреть варианты и типы смычковых инструментов, представленных у тюрков, и проследить их типологическое родство с хордофонами народов, живущих на сопредельных территориях — иранских, финно-угорских, славянских, кавказских, монгольских и других, с которыми у тюрков возникали общие виды материальной и духовной культуры.

Смычковые инструменты тюрков различаются конструктивными и эргологическими особенностями (выдолбленный из цельного куска дерева, составной), формой резонаторного корпуса (шарообразный, грушевидный и др.), количеством и качеством струн (волосяные, жильные, кишечные, металлические и др.), видами смычка (дугообразный, прямой). Несмотря на многообразие конструктивных форм смычковых инструментов, существует несколько устойчивых видов, сложившихся на той или иной территории.

У тюркских народов преимущественно бытуют или бытовали следующие типы смычковых хордофонов (по систематике Э. Хорнбостеля и К. Закса): 321.32 шейковая лютня, характеризующаяся наличием шейки и резонаторного корпуса и 321.31 пиковая лютня, когда «рукоятка-шейка проходит сквозь резонаторный корпус по диаметру» (12: 252).

Эти типы смычковых хордофонов, в свою очередь, подразделяются на несколько видов. К первому относится большой ряд инструментов, в которых шейка и резонатор выдолблены из одного куска дерева. Этот тип смычковых был широко распространен на значительной территории Евразии — от Юго-Восточной Европы до Дальнего Востока. Внутри этого вида можно выделить следующие типы хордофонов.

1. Смычковые хордофоны народов Центральной Азии — казахский *кыл кобыз*, узбекский и каракалпакский *кыл кубыз* и киргизский *кыл кыяк*. Этот ряд дополняют инструменты, ушедшие в прошлое, но свидетельства о бытовании которых встречаются в трудах исследователей XIX века — ногайский, башкирский и татарский *кыл кубыз*. Условно можно назвать тип этого инструмента «кипчакским кобузом», так как инструмент активно бытовал, а у некоторых продолжает бытовать, у народов-наследников кипчакской традиции — казахов, киргизов, ногайцев, карачаевцев, балкарцев, башкир, татар и других.

Казахский и киргизский инструменты, обладающие значительным сходством морфологии и эргологии, имеют ковшеобразный корпус, выдолбленный из цельного куска дерева, в нижней части прикрытый кожей верблюда (в редких случаях вместо кожи к нижней части корпуса прибавалась тонкая дощечка), короткую, дугообразно изогнутую шейку (как правило, шейка и корпус выдалбливались из цельного куска дерева), большую плоскую головку и подставку в основании корпуса. В головке имеется два отверстия, в которые вкручены два колка, как правило, достаточно массивных, к которым крепятся две струны из белого или черного конского волоса. Казахский кобыз в сравнении с киргизским кыяком зачастую имеет более широкий, шарообразный корпус; киргизские инструменты сужены книзу. Общая длина инструментов колеблется от 55-ти до 75-ти см (встречаются отдельные экземпляры, отличающиеся большими размерами).

2. Гагаузский *кэуш* и типологически сходная с ним болгарская *гадулка* принадлежат к одному типу трехструнных инструментов с резонатором, выдолбленным из единого куска дерева, покрытым деревянной декой с двумя симметрично расположенными резонаторными отверстиями. Этот тип инструмента распространен у болгар, хорватов (лижерика), македонцев (кемане, гусле), гагаузов (кэуш).

Болгарская гадулка имеет разные варианты названия: «кеменче», «гьола», «копанка», «кьснак», «кишкил», «гавака» (11). Среди прочих используются персидские и тюркские варианты названий. Смычковый инструмент тюркоязычных гагаузов носит название «кэуш» — фонетический вариант тюркского наименования инструмента «кобуз». На основе исследования множества историко-культурных источников болгарский ученый С. Дончев сделал вывод, что смычковый способ звукоизвлечения был известен предкам болгар — булгарам — еще в то время, когда они входили в Хуннский состав племен в Центральной Азии (до середины I тысячелетия н. э.), и в эпоху Великого переселения народов в V веке хуннобулгары принесли смычок в Европу (4). Одно из

свидетельств ученый обнаружил в старонемецком эпосе «Песнь о Нибелунгах», в котором говорится о присутствии скрипачей при дворе Аггилы — великого предводителя гуннов. И. Иванов считает, что инструмент тесно связан с культурой древних болгар. По его мнению, описание, которое встречается у византийского летописца VI века Феофилакта Симокатта, который видел при дворе византийского императора трех «skloven», играющих на смычковых инструментах, относится к культуре древних болгар (7). По мнению М. В. Есиповой, прародительницей болгарской гадулки и сходных с ней восточно-европейских смычковых инструментов стала византийская трехструнная смычковая лира, однако в народной терминологии частей инструментов прослеживается тесная связь с кочевой культурой. Подставка под струны гадулки называется «магаренцето» («жеребенок»), «кобилка» («кобылка»), а ассоциации с конем являются атрибутом кочевнической жизни (6: 216–217). Наиболее ярким примером тюрко-монгольского влияния на восточнославянскую инструментальную культуру является сербская гусла (инструмент бытует также у хорватов, сербов, македонцев, албанцев) — однострунный хордофон с ковшеобразным корпусом, затянутым кожаной мембраной, врезной или цельнодолбленной с корпусом шейкой и головкой в виде резного изображения головы животного, чаще — коня.

3. Смычковые хордофоны народов Северного Кавказа — карачаевский и балкарский *кьыл кьобуз*, несмотря на ряд сходств с типом «кипчакского кобуза» (две струны из конского волоса, шейка и корпус, выдолбленные из одного куска дерева), все же имеют отличия. Прежде всего, это форма корпуса — узкая лодкообразная. Дека либо деревянная, либо кожаная, полностью покрывающая корпус и содержащая резонаторные отверстия разной формы.

Тип карачаево-балкарского кьобуза распространен у многих народов Кавказа и Закавказья. Подобный инструмент бытует также у адыгов (шичепшин), абхазов (апхерца). Вероятнее всего, на данную форму повлиял тип инструмента, носящего название «понтийская» или «черноморская лира», — трехструнный инструмент с узким резонатором, получивший название от Понта Эвксинского (древнегреческое название Черного моря). В период Османской империи инструмент нашел применение у турков под названием «кеменче». В наши дни на подобном инструменте играют греческие и турецкие музыканты.

Средняя длина карачаево-балкарского кьобуза от 60 до 70 см, ширина корпуса — 8–10 см, высота — 5 см. На деревянный корпус в прошлом натягивалась кожаная дека, в средней части которой имелись резонаторные отверстия. В более позднее время дека стала делаться из тонкой

дощечки. На два колка, поперечно расположенных к плоской головке, наматывались две струны из крученого конского волоса. Смычок представлял собой согнутый деревянный прут с прядью конского волоса.

4. Единым, монолитным регионом с богатым наследием тюркской смычковой культуры является Сибирь. Здесь можно выделить несколько типологически сходных инструментов — тувинский *игил*, алтайский *икили*, хакасский *ыых*.

С предыдущими видами хордофонов эти инструменты роднит наличие: 1. шейки и корпуса, выдолбленных из единого куска дерева; 2. двух волосяных струн. Корпус инструментов, подобно карачаево-балкарским образцам, целиком обтягивается кожей. Среди главных отличий от предыдущих типов хордофонов является наличие более длинной шейки.

Общая длина инструментов от основания до колковой коробки варьируется от 80 до 110 см. Игил слегка заострен в нижней части. Ыых — инструмент с массивным, неправильной округлой или подтрапециевидной формы. Корпус инструментов, как правило, обтягивается козлиной (яманьей) или оленьей кожей. На колковой коробке натянуты две струны из конского волоса. Смычок в форме лука имеет тетиву из конского волоса.

Ю. И. Шейкин называет данный тип инструмента «“единоствольная лютня”, т. е. инструмент, у которого резонатор и гриф (имеется в виду шейка. — Д. Б.) делается из одного куска дерева» (14: 137), и в исторической иерархии струнных смычковых инструментов считает его «связующим звеном между музыкальным луком и коробчатой лютней» (14: там же).

Действительно, инструменты типа шейковой долбленной лютни, по всей видимости, относятся к наиболее ранним в истории смычковой культуры. Это подтверждают найденные археологами в разных регионах хордофоны, относящиеся к тюрко-монгольской традиции. В настоящее время в распоряжении ученых есть несколько археологических инструментов, датируемых VIII–XIV веками. Смычковый хордофон был обнаружен во время раскопок в 1984 году кыпчакского курганного могильника XIII века около села Кирово Бериславского района Херсонской области (5). Корпус — ковшеподобный, долбленный, овально-грушевидной формы. Рядом с инструментом найдена подставка дугообразной формы с тремя вырезами для струн. Зафиксированы и остатки смычка. Подобный хордофон, но больших размеров, имеется в Саратовском областном музее краеведения. Инструмент также находился в могильнике золотоордынского времени (XIV века), обнаруженном в районе села Усть-Курдюм Саратовской области.

Уникальный археологический инструмент (VIII–IX веков) обнаружен в 2008 году в Монголии на месте погребения в скале Омнойн-Аман горы Жаргалант-Хайрхан, Манханского сомона, Ховдского аймака. По конструкции он сходен с найденными ранее долблеными инструментами с шейкой, приблизительно длиною с корпус, но отличается формой шейки, вогнутой внутрь, и головки, напоминающей конскую голову (ранний образец моринхура?). Смычка на месте древнего захоронения не обнаружено. По сведениям Н. Базылхана, «начиная с края лицевой части грифа инструмента нанесены древнетюркские рунические надписи; нижняя часть инструмента украшена рисунками охотника» (2).

Археологическое изучение регионов расселения древних тюрков продолжается. В июле 2013 года в Берельских курганных могильниках Восточного Казахстана (VIII век) обнаружено два струнных инструмента, среди которых предположительно есть и кобуз.

5. В завершение обзора смычковых шейковых лютен необходимо отметить еще один тип инструмента с маленьким резонатором и длинной шейкой, которые использовались в ряде центральноазиатских традиций одновременно в качестве щипковых и смычковых — уйгурский сата (тамбир) и узбекский сато (тамбур). Использование одного и того же инструмента для звукоизвлечения смычком и щипком или плектром встречалось также в некоторых кавказских традициях, и очень характерно для инструментальных традиций народов Сибири и Дальнего Востока.

Достаточно широко распространен у тюрков тип *пиковых лютен*. Среди них выделяются свои разновидности.

1. Среднеазиатский *гиджак* узбеков, уйгуров, туркмен, а также азербайджанская *кеманча*.

Глубоко проникнув в культуру оседлых тюрков, гиджак, тем не менее, тесно связан с культурой большого числа народов, живущих на обширной территории Центральной Азии, что позволяет говорить о региональной традиции игры на этих инструментах.

Инструменты имеют прямую круглую шейку, переходящую в металлический стержень-подставку. На подставке укреплен резонатор округлой формы из дерева или из тыквы со срезанным и обтянутым кожей верхом. Длина инструментов — от 65 до 85 см, высота резонатора — от 9 до 13 см. Инструменты имели преимущественно три металлические струны, однако встречались образцы гиджака с двумя игровыми волосяными и несколькими резонансными струнами (подобный образец с двумя волосяными и десятью резонансными струнами хранится в Российском этнографическом музее под названием «Реэджек» (инв. № 8761-13779) (8: 234).

2. Пиколютни народов Сибири и Дальнего Востока. Необходимо отметить, что в данном регионе проживают разные народы — тюркские, самодийские, финно-угорские, тунгусо-манчжурские и другие, — и в нем прослеживается богатейшая традиция музицирования на смычковых хордофонах. Здесь встречаются самые разные виды смычковых — от архаичных музыкальных луков (*аката* у эвенов), однострунных пиколютен (*сирпакта* ульчей, *дудуманку* орочей) до весьма развитых лютен ительменов, как, например, пятиструнный мечевидный или четырехструнный долбленный с грушевидным корпусом *Ма'лйанон* (в пер. «играющий предмет») (13).

К первому типу относится тувинский *бызаанчы*, который имеет типологическое родство с китайским хуцинем и его разновидностями — эрху, сыху и др., а также с инструментами японской, корейской традиций. Бызаанчы состоит из длинной шейки, которая проходит сквозь долбленную деревянную чашу цилиндрической формы близко к той части, которая затянута кожей. Длина инструмента — от 65 до 100 см, диаметр резонатора — 6,5–20 см (8: 85–86). У инструмента четыре струны из конского волоса.

Второй тип инструмента встречается у тувинцев (*игил*), более известный аналог которому бытует у бурят (*хур*) и монгол (*моринхур*). Инструмент представляет собой коробчатую пиколютню со сборным трапециевидным корпусом, сквозь который проходит деревянный стержень, переходящий в длинную шейку с головкой.

Затрагивая проблему типологии музыкальных инструментов, нельзя не отметить, что неоднократно предпринимаемые в последнее время разными учеными опыты систематизации хордофонов свидетельствуют об актуальности этой сферы органологии.

Так, М. В. Есипова в своей статье «Распространение струнных смычковых инструментов в Евразии как результат взаимодействия с культурами кочевников» (6), представляющей собой обстоятельное исследование смычковых инструментов Евразии с выходом на типологию, выделяет следующие семейства смычковых инструментов: 1. Семейство хуциня (куда автор относит все пиколютни, не только сибирского, дальневосточного и восточноазиатского региона, но и пиколютни Средней Азии и Кавказа); 2. Семейство кобуза (соответственно, все шейковые долбленные лютни); 3. Семейство хуура (куда исследователь относит монгольский моринхур, бурятский хур, а также тип арабской одно-двуструнной рабабы).

Другой ученый Т. М. Джани-заде в своей статье «Типология лютен в культуре исламской цивилизации (VII–XVII века)» (3), подвергая

сомнению универсальность известной систематики Э. М. Хорнбостеля и К. Закса, обрушивается критикой на тип «лютен» или «лютневидных инструментов», справедливо отмечая, что данный термин применен слишком расширительно. В эту категорию, по мнению исследователя, попадает большой ряд инструментов, которые к лютне имеют очень отдаленное отношение, а общность их заключается лишь в способе изготовления корпуса путем выдалбливания. Известный исследователь исламской культуры предлагает разделить тип лютневидных инструментов на подвиды — семейство собственно лютен, к которым она относит в том числе казахский и киргизский кобуз, семейство танбуров — инструментов с маленьким корпусом и длинной шейкой — и семейство рубабовых, характеризующихся наличием двух резонаторных полостей, подобия талии и кожаной деки. Глубокое знание арабо-персидских и центральноазиатских инструментальных традиций позволили ученому внести коррективы в существующую систематику хордофонов, имеющие принципиальное значение для означенного региона.

Таким образом, исследуя основные особенности морфологии смычковых инструментов тюркских народов, можно сделать вывод о том, что тип долбленной двухструнной лютни с двумя волосяными струнами был характерен прежде всего для тюркских этнических территорий, не подверженных влиянию иных традиций. Другие типы инструментов — например пиколютни — возникают в контактных зонах, где тюрки активно взаимодействовали с иными народами — иранскими, кавказскими с одной стороны, и восточноазиатскими — с другой. Кроме того, распространение бытующих у тюрков и других народов инструментов совершенно очевидно имеет зонную специфику, объединяющую смычковые традиции не по этническому, а по региональному признаку.

Литература

1. *Адцеева Э. В.* Этнокультурные контакты в музыкальной культуре осетин // Проблемы исторической этнографии осетин. Орджоникидзе, 1988. С. 161–170.
2. *Базылхан Н.* «Написали, поклоняясь и преклоняясь...» // Казахстанская правда. 2013. 12 апреля.
3. *Джани-заде Т. М.* Типология «лютен» в культуре исламской цивилизации (VII–XVII века) // Вопросы этномузыкознания. № 1 (10) М.: Российская академия музыки им. Гнесиных, 2015. С. 66–113.
4. *Дончев С.* К вопросу о происхождении струнных смычковых инструментов и наиболее раннем появлении их в Европе // Вопросы истории и теории искусств. Чебоксары, 1992. С. 40–67.

5. *Евдокимов Г. Л.* «...Співай же йому пісні половецькі» (Літопис Нестора) // Золото степу. Археологія України. Київ, 1991. С. 281–283.
6. *Есипова М. В.* Распространение струнных смычковых инструментов в Евразии как результат взаимодействия с культурами кочевников // Форум «Идель — Алтай»: Материалы научно-практической конференции «Идель — Алтай» — истоки евразийской цивилизации», I Международного конгресса средневековой археологии евразийских степей (7–11 декабря 2009 г., Казань). Казань, 2011. С. 207–220.
7. *Иванов И. Т.* Древните българи са пѣтвооткривателите на лѣковите музикални инструменти за Европа // <http://protobulgarians.com/Statii%20za%20prabaalgarite/Gaadulka.htm>.
8. *Маслов А.* Иллюстрированное описание музыкальных инструментов, хранящихся в Дашковском этнографическом музее // Труды музыкально-этнографическом комиссии, состоящей при Этнографическом отделе Императорского Общества любителей естествознания, антропологии и этнографии. Т. 2. М. 1911. С. 205–268.
9. *Сузукей В. Ю.* Музыкальная культура Тувы в XX столетии. М., 2007.
10. *Танеев С. И.* О музыке горских татар // Вестник Европы. 1886. Кн. 1. С. 94–98.
11. *Тодоров М.* Гадулка в Болгарии // Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка: Сб. статей и материалов. В 2-х ч. Ч. 2 / Ред.-сост. И. В. Мациевский. М., 1988. С. 107–121.
12. *Хорнбостель Э., Закс К.* Систематика музыкальных инструментов // Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка: Сб. статей и материалов. В 2-х ч. Ч. 1 / Ред.-сост. И. В. Мациевский. М.: Сов. композитор, 1987. С. 229–261.
13. *Шейкин Ю. И.* Музыкальные культуры народов Северной Азии. Якутск, 1996.
14. *Шейкин Ю. И.* История музыкальной культуры народов Сибири. М., 2002.

Татьяна Карташова
(Саратов)

Системная модель музыкальной культуры Южной Азии

Музыкальная культура Южной Азии¹ много веков назад сложилась в скоординированную систему, где каждый из ее слоев и соответствующих им категорий музыки получил свое историческое осмысление, теоретическое обоснование, собственное название и обрел свою художественно-эстетическую специфику. Уже в древних трактатах, таких как «Натьяшастра» (II век до н. э. — III век н.э.), «Гиталанкара» (III век до н. э.), «Брихаддеша» (V–VII века н. э.) как уже давно существующая данность описаны типы музыки, отличающиеся строгой разработанностью норм — этических, общеэстетических и собственно музыкальных. Следует также учитывать и тот факт, что данная культура достаточно давно создала собственную классификацию типов музыки, последовательно ввела в обиход несколько понятий, определяющих либо различные грани «высокой» музыки, либо разные взгляды на ее сущность.

Структуру музыкальной культуры Индии составляют следующие пласты музыкального творчества: *шастрия-сангит*, или музыка «высокой традиции», *уп-шастрия* («полуклассическая»), *лок-сангит* (традиционная музыка), «легкая классическая», популярная, «легкая» музыка и т. д. Находясь между собой в постоянном диалоге, все перечисленные категории определяют сложную многосоставную природу южноазиатской музыкальной культуры.

Самый фундаментальный пласт — это *шастрия-сангит*, т. е. «ученая музыка», эквивалент европейскому определению классики. Под «классикой» подразумевается музыка «высокой» традиции, обладающая высокоразвитым комплексом философско-эстетических и музыкально-теоретических принципов, которые сложились на протяжении многовекового исторического развития культуры Южной Азии. Вершины *шастрия-сангит* — вокальные жанры *дхрупад* и *хайал*, служащие звуковыми «символами» индийской цивилизации.

Дхрупад является базой и эталоном интонационной и структурно-композиционной модели, из которой затем развивались все последующие жанры. Это самый древний жанр классической музыки, его расцвет

¹ Модель музыкальной культуры Северной Индии (Хиндустани) послужила базисом для всего южноазиатского субконтинента.

приходится на XV век — время правления императора Акбара. Родившись из недр религиозной музыки, свою существующую ныне форму *дхрунад* получил в XV–XVI веках, когда *раджа* Мансингх Томара из Гвалиора (правил с 1486 по 1516 год) представил жанр, названный *дар-бари* (придворный) *дхрунад*. Следующие примерно полтора столетия *дхрунад* процветал как главенствующий жанр могольской придворной музыкальной традиции. В *дхрунаде* нашли выражение мощные духовные процессы эпохи Великих Моголов, ее героический дух, сконцентрировался практически весь опыт цивилизации Южной Азии периода индомусульманского средневековья².

Поскольку в *дхрунаде* понятие «красивого», в сущности, поглощалось понятием «правильного», полноценное восприятие заложенной в нем звуковой информации было доступно лишь немногим посвященным в законы этого искусства, специально образованным людям. Будучи, таким образом, формой общения только узкого слоя духовной элиты, слишком малочисленного, чтобы определять суть своей культуры, *дхрунад* не мог существовать без поддержки «жанра-спутника», в котором аналогичная звуковая модель была бы несколько более свободной и гибкой, отзывчивой на постоянно меняющиеся условия бытования и духовные запросы общества. Эти тенденции привели к появлению нового жанра, названного *хайал* (с персидского букв. «воображение», «фантазия», «наваждение», «навязчивая идея»), развившегося из музыки придворного *дхрунада* и заменившего старшего собрата приблизительно в XVII столетии. В настоящее время *хайал* является ведущим классическим жанром музыки Хиндустани наряду с *дхрунадом*, который отличается от последнего утонченностью и романтическим характером, изощренной мелодической орнаментикой и виртуозными пассажами. *Хайал* — продукт индо-мусульманского культурного синтеза. Типичный *хайал* — это большая композиция из двух частей: *бара-хайал* («большой») и *чхота-хайал* («малый»).

Следующая значительная категория — уп-шастрия — считается музыкой «сниженной традиции»: «уп» — это приставка, которая означает «под», «полу»; термин буквально переводится как «полученная». Сами носители культуры данный слой музыки определяют в эквиваленте английского языка как «semi-classical music» («полуклассическая музы-

² По традиции в *дхрунаде* используются средневековые тексты на языке *браджес* со значительными вкраплениями санскрита, представляющие собой молитвы и восхваления, возносимые индуистским богам, но пропитанные суфийским мироощущением, хотя в качестве словесной основы распевания *дхрунада* могут служить и буддийские *мантры*.

ка»), который может трактоваться как «рангом ниже; находящийся под основным». Необходимо отметить, что в южноазиатском музыкознании это не единственный термин, употребляющийся с приставкой «уп»: существуют отдельные раги³, которые классифицируются как уп-рага (полурага) — например, «Синдх Бхайрави» расценивается музыкантами как краткий вариант самой популярной раги «Бхайрави», происходящий из традиционной музыки Синдха (Пакистан). Данный факт подтверждает предположение о том, что уп-шастрия уже в далекие времена обособилась в самостоятельный пласт и утвердила свой официальный статус в качестве «облегченной» классической музыки, прочно заняв отдельную культурную нишу.

Уп-шастрия и классика являются генетически родственными категориями, причем «полуклассика» пользуется всем арсеналом классической музыкальной грамматики, но предназначена для более широкой среды потребителей. Базовый представитель *уп-шастрия* («полуклассики») — вокальный жанр *тхумри*, являющийся непосредственно «тканевой основой» многоцветного «гобелена» музыкальной культуры и концентрирующий в себе все основные закономерности в определении данной категории музыки. Этимология термина «*тхумри*» подразумевает несколько значений («маленькая песня, ассоциирующаяся с танцем», «детский танец с кокетливой походкой», «грациозные шаги танцующей» и т. д.), большинство из которых указывает на связь жанра с танцевальным началом.

³ *Рага* — санскритское слово «*рага*» («*рааг*») — мужского рода, в отечественной индологии по сложившейся традиции оно склоняется как существительное женского рода. Этимология связана с корнем «*рандж*» — от глагола «окрашивать», «придавать оттенок». Эмоциональный посыл, который несет в себе *рага*, «окрашивает» и воздействует на наше сознание, заставляет переживать, чувствовать, ощущать. «*Ранаджаяти ити рааг*» на санскрите означает «*рага* нравится, развлекает, возбуждает, облагораживает и возвышает». Каждая *рага* — это своеобразный «язык» музыки со своим алфавитом, фразировкой, пунктуацией, синтаксисом, то есть сводом характеризующих ее правил. К ним относятся: тоновый состав (минимум 5 тонов), характерный мелодический базис, классификация тонов, мелодическое ядро *раги*, порядок тонов в мелодической линии (*ароха-авароха*), особые цезуры, специфическое произнесение тона. В целом, *рага* — многоуровневое понятие: 1) это особое психоэмоциональное состояние, выраженное с помощью различных составляющих (музыкальной структуры, специфического «окрашивания» лада, манеры исполнения и т. д.); 2) звукоряд с внутренне обусловленной иерархией тонов и строгой системой их взаимоотношений; 3) модель-каркас музыкальной композиции.

Словесными текстами в *тхумри* служат обычно образцы «высокой» поэзии на западном диалекте языка хинди *брадже бхаша*, причем, в отличие от *дхрупада* или *хайала*, этот текст четко артикулируется и вообще излагается «буквально», с выявлением тех оттенков значений, которые заданы в поэтическом источнике. Как правило, *тхумри* повествует романтически печальные истории о любви бога Кришны и Радхи, в аллегорических образах которых воплотилась бхактистская идея о вечной печали человеческой души, страждущей воссоединения с бесконечно ускользающей истиной.

Номенклатура разновидностей жанра *тхумри* отличается небывалой многоярусностью. Здесь и образцы, культивируемые в придворной среде, близкие к *хайалу* и вообще свойственному «высокой» классике возвышенному типу экспрессии, хотя и отличающиеся более раскрепощенной чувственностью и сентиментальным характером. Рядом существует широкий слой этого жанра, распространенный в среде горожан, склонных к домашнему музицированию, своего рода салонный тип досуга. Огромное количество *тхумри* циркулирует между классической и традиционной музыкой, буквально «на лету» подхватывая характерные черты того или иного локального вида пения и с такой же свободой «уходя в народ». Гибкий, податливый самым разнообразным изменениям жанр охотно использовался в многочисленных синтетических видах творчества: танцевальных сценах, театральных представлениях, кинематографе. *Тхумри* существует и как самостоятельный инструментальный жанр, а также оказывает активное воздействие на другие жанры «полуклассики».

В семейство *уп-шастрия*, помимо *тхумри*, входят еще два жанра — *дадра* и *таппа*, а также традиционная региональная музыка: *чайти*, *каджри*, *савани*, *джхула*, *хори* и *барамаси*. Как отмечают большинство исследователей, разница между ними и *тхумри* заключается только в тематическом плане и времени исполнения. *Чайти* — это сезонные летние песни, которые поются только в месяце *чаитра* (март-апрель); *савани* — в месяце *шраван* (июль-август, период дождей); *джхула* описывает качание на лодке или качелях в сезон дождей; *хори* исполняются только в период празднования весеннего Холи; *барамаси* — в течение всех месяцев (круглый год).

Дадра представляет собой легкие ритмичные песни эротического содержания на диалекте *браджа бхаша*, часто с вкраплением стихов на языке урду, в относительно подвижном темпе, в одноименном *тала* «Дадра» (6 долей). Считается, что *таппа* ведет свое происхождение от песен погонщиков верблюдов Пенджаба и Раджастхана. Жанр впервые упоминается в трактате «Рагадарпана» (1665). Усовершенствование

и формирование *таппа* в «полуклассическую» форму пения в конце XVIII века приписывается пенджабскому музыканту Шори Миану (1742–1792). Исполнение *таппа* отличается обилием использования виртуозных зигзагообразных пассажей (*замзама*), более свободным применением небольших по звукорядному составу *раг* и романтическим по духу содержанием песен на диалектах *браджа*, что полностью соответствует исполнительской практике *уп-шастрия*.

Итак, «полуклассическая» музыка в настоящее время заполняет бóльшую часть звукового «поля» южноазиатской культуры. Обратимся к ее основным стилистическим критериям. *Уп-шастрия* характеризуется более непринужденной, по сравнению с классическими жанрами, экспрессией, доступным поэтическим содержанием, использованием простых по звукорядному составу и этической обусловленности *раг*, применением менее сложных в структурном отношении *тала* (зачастую народного происхождения), отсутствием строгих ограничений в плане ритмической и мелодической организации музыкального текста, свободным заимствованием элементов из традиционных видов музыки, модификациями композиционных разделов формы, «размыванием» стилевых признаков внутри самих жанров. Следует отметить, что пласт *уп-шастрия* является самым многослойным и считается основным видом музыкальной культуры всего южноазиатского субконтинента. Сюда относится «многокрасочная» киномузыка, музыка к театрализованным представлениям (*натья-сангит*), к радио- и телепередачам и т. д.

Категория «легкой классической» музыки (*газал*, *бхаджан*) кровно связана с *уп-шастрия*, но отличается от нее иной смысловой нагрузкой *раги*. Если в «полуклассике» текст и *рага* дополняют друг друга, находясь на одном функциональном уровне, то в «легкой классике» текст преобладает над *рагой*. Религиозная песня *бхаджан*⁴ включает *пада* (короткий поэтический текст), *бируда* («приветствие божеству»), *тек* (рефрен, образованный двумя первыми строками текста и повторяющийся после каждой строфы) и *мудра* (букв. «штамп», «лицо»: последняя строка композиции, включающая имя автора, который описан как почитатель или «слуга» упоминаемого божества). *Бхаджан* предназначен для исполнения на концертной сцене и не является составной частью религиозной церемонии.

*Газал*⁵ — лирическая песнь на урду в строфической форме, где каждое отдельное двустихие группируется в разделы: первый — *матла* —

⁴ От санскр. корня «бхадж» — «принимать участие», «чтобы служить» «любить».

⁵ В переводе с персидского — «беседа между влюбленными».

устанавливает поэтический метр, известный как *радиф кафия*; другие разделы формируют части всего *газала*. Последний раздел, где упоминается имя поэта, называется *макта*. В поэтическом аспекте лирика *газала* обладает высокими художественными достоинствами.

Пестрая в жанровом отношении категория *лок-сангит* (традиционная) складывается из местных стилей и множества видов и типов вокальной и танцевальной музыки.

Чем интересно новое столетие в истории развития музыкальной культуры? В настоящее время в Южной Азии постоянно происходит взаимообмен между жанрами. Те исполнители, которые представляют ныне на концертах один тип музыки, сознательно соединяют особенности других жанров, чтобы оживить и разнообразить свое исполнение. Достаточно сказать, что на концертной сцене можно услышать классический *хайал*, напоминающий «полуклассический» стиль, а специфические украшения, используемые в *уп-шастрия*, стали свободно применяться в *хайале*. Даже *саргам*⁶ и *таны*⁷, свойственные *шастрия-сангит*, теперь не редкость в жанрах *уп-шастрия*. «Легкая классическая» музыка, такая как *газал*, становится все более и более похожей на *уп-шастрия* и классику, включая широкий *алан* (вступительный раздел), продолжительные *таны* и *саргам*.

Подытоживая вышеизложенное, подчеркнем, что южноазиатская система культуры, с одной стороны, являет собой жестко иерархизированную структуру, с другой — содержит предрасположенность к внутреннему дроблению, благодаря которому образуется множество органичных, самодостаточных и отшлифованных элементов, входящих в состав каждого социокультурного слоя. Все вышеизложенное служит еще одним свидетельством высочайшего уровня самосознания, саморегулирования и самоописания музыкальной традиции Южной Азии, которая на основе своих глубинных, генетических качеств не только сохраняет выработанный комплекс закономерностей в определении музыкальной культуры, но и выявляет готовность к его внутренней трансформации, отвечая потребностям нового времени, или, по словам носителей культуры, находится в процессе «вечного движения».

⁶ *Саргам* — от «*саргам карна*» — «делать пение *сварами*», «выговаривание, проговаривание»: пение с названием *свар* (тонов); образовано от названий четырех начальных *свар* индийского сольфеджио — *Sa Re Ga Ma*.

⁷ *Таны* — от санскр. слова «*танана*» (корень «*тан*» — «протяженность, расширение, распространение»): виртуозные музыкальные фразы различной продолжительности, демонстрирующие вокальное мастерство исполнителя.

Богдан Яремко
(Кременець/Львов, Україна)

Творческий портрет гуцульского мультиинструменталиста Петра Грымалюка

В одной из зимних фольклористических экспедиций далекого 1985 года в селе Ричка Косовского района Ивано-Франковской области нам удалось познакомиться с 37-летним мультиинструменталистом Петром Николаевичем Грымалюком («*Иванышукив*»), исполнителем на цимбалах, скрипке, фуярке и кларнете. Результатом трехдневного общения с талантливым гуцульским народным музыкантом стали записи зафиксированного от него обрядового и необрядового репертуара, исполненного на трех инструментах — фуярке (сопилке), скрипке, цимбалах. Большинство пьес прозвучала на фуярках a^1 , b^1 и gis^1 . Также от П. Грымалюка была записана информация о нем самом, родителях, коллегах и родственниках, являющихся представителями потомственных народных музыкантов. Собранные музыкально-этнографические материалы легли в основу создания очерка о свадебном музыканте из карпатского села Ричка Петра Грымалюка, который, к сожалению, уже отошел от музицирования, поскольку на протяжении последних нескольких лет прикован к инвалидному креслу.

Петро Николаевич родился 12 сентября 1948 года в с. Ричка в семье музыкантов как по отцовской, так и по материнской линиям. Его отец, Мыкола Петрович (1909–?), был известным и уважаемым в селе свадебным музыкантом — скрипачом и цимбалистом. Мать, Катерына Петровна (1925–?), с детства тяготела к инструментальному музицированию, «играя» на листке («*пiяла в листок*») и бубне, и время от времени приглашалась в мужскую свадебную капеллу как бубнистка.

Интерес к инструментальной музыке с давних времен проявлялся едва ли не у всех представителей семейства Грымалюков, а с 1950-х годов его утвердил родственник по материнской линии талантливый скрипач Васыль Николаевич Билак (1925–1960). Своей мастерской игрой, благородным нравом и артистической внешностью В. Билак остался в памяти и сердцах жителей верховинских сел как один из самых признанных музыкантов Галицкой Гуцульщины. Односельчане с большим пиететом называли Васыля «настоящим музыкантом» («*справжнім музикою*»), которого «*тепер вже нигде немає*». Очевидно, высокий профессионализм скрипача и популярность среди гуцулов сблизили его с выдающимся мультиинструменталистом из Верховины («*Жеб'іго*») Васылем

Могуром (1923–1995). Оба прославленных скрипача неоднократно возглавляли капеллы, обслуживая гуцульские свадьбы или встречаюсь на них. Настоящей трагедией для семьи, местных музыкантов, жителей Рички и соседних сел стала неожиданная смерть в расцвете творческих сил 35-летнего Васыля Билака на одной из свадеб в 1960 году. Две известные в селе народные певицы, двоюродные сестры Васыля, Ганна Дмитриевна (1924–?) и Калына Васильевна Абрамович (1926–?), увековечили память о славном музыканте, создав хроніку — «*Співанка про двох музик*». В ней они также воссоздали образ знаменитого Васыля Могура как прекрасного музыканта и друга В. Билака. Прочитируем некоторые фрагменты из хроніки, которая в полном объеме состоит из 70 двухстрочных куплетов (на диалекте оригинала):

Послушайте, люде добрі, що хочу казати:
Про славного музиканта хочу заспівати.
А ну прошу, послушайте, йка співанка буде,
Бо то того музиканта любили всі люди...
Куда пішов, відки прийшов — слава го велика,
Ще до того на Пидгіррю головний музика.
В него були срібні струни, косічки з бервіну,
Та ек зайграв Василочок на всю Україну...
Пішов, пішов Василочок, там зачєв играти,
Кішки болі їго найшли — він зачєв думати:
«Та й я ци се веселічко играти лішею,
Бо я слабій, вже не годен, вже й гратє кінчею».
Поклав, поклав Василочок скрипку на клиночок.
Ніхто ні знав, шо він поклав послідний играти,
Єк принесли его т хаті, на лушку ложели,

Єк привезли Василочка до того шпиталю,
Та вни його бай занесли в переційну салю..
Найшли в него всередині, зачєли казати,
Що не годен перебути, буде й умирати.
Помер, помер Василочок у восьмій годині,
Поклонив сив всьому світу та й свої родині.
Поклонив сив всьому світу, вже більше ни буди,
Як на всеї люд се вчули, загули всі люди.
У Штефана у Концюка за столами були,
Єк учули за Василька, то всі си здригнули.
Играв Могур там весіле, та й він веселивси,
А ек учув за Василька, тешко засмутивси.
Засмутивси, зажуривси та й задивувавси,
Та — вверх скрипку і заплакав, аж зачудувавси.
Тогда Могур хвилинучку перестав играти,

Василочок та си мучив, що всі
голосили.
«Болит мене всередині, болит мене
в трунку,
Ой везіт'ї, та й ви, сестри, давайте
ратунку»...

Став на ноги та й, плачучи, так зачєв
казати:

«Ни дивуйти, що я плачу та
й плакати буду, Свого друга-
музиканта повік не забуду».

Итак, малый Петро выросал в музыкальной семье Грымалюкив, которая славилась талантливым дядей-скрипачом, что способствовало проявлению у мальчика раннего и активного интереса к музыке. В семилетнем возрасте Петро начал обучаться игре и на скрипке, и на фуюрке (сопилке). Он быстро овладевал двумя инструментами при непосредственном участии Василя Билака. Не один раз опытный музыкант наигрывал на фуюрке несложные мелодии, а малый Петро сразу их подхватывал и воспроизводил на слух. Игру на сопилке он усовершенствовал преимущественно летом, когда пас коров и овец. Случалось и так, что дядя Василь вместе с Петром выгоняли своих животных на пастбище, и тогда скрипач, прежде чем оставить мальчика самого на вигоне, наигрывал на сопилке несколько мелодий, которые Петро в конце пастушеского дня обязан был исправно сыграть. В процессе воспроизведения услышанных от дяди мелодий Петру труднее всего было найти на инструменте все звуки в необходимой последовательности. Запоминать же мелодии ему всегда было легко («махом»). С 11 лет Петро начал играть на фуюрке в свадебной капелле отца, а через 5 лет — и на кларнете in B («великому»).

Капеллы, в которых музицировал Петро, были разными («всекими»), а сотрудничал он в них с музыкантами из сел Соколивка, Явир, Бабыно, Шепит. Среди них были такие опытные «капельмейстеры»-скрипачи, как Петро Пителяк (1935 г. р.) и Василь Химьяк (1930 г. р.) из с. Яворив, Михайло Химьяк (1941 г. р.) из с. Ричка. Кандидатуры новых сопилкарей для игры в капеллах подбирали после прохождения «стажировки», суть которой сводилась к тому, что «старший музыкант» («капельмейстер») собирал в своей хате претендентов и предлагал приглашенному сопилкарю включиться в игру в капелле. Если тот умело и слаженно сыграл с капеллянами, то это свидетельствовало о его возможности стать членом коллектива.

Петру одинаково легко было играть музыку «до співу», «до танцю», «Бервінкову», обрядовые марши и привнесенные мелодии. Часто случалось так, что во время игры на свадьбе ему приходилось включаться в исполнение впервые услышанных мелодий, осваивая их в процессе ансамблевого исполнения. При этом наиболее трудно было на слух

исполнять «гуцулки», ведь их быстрые, орнаментально насыщенные мелодии (которых могло быть до 32-х) требуют высокого технико-аппликатурного мастерства, о чем Петро Николаевич высказался так: «*Треба музикантові борзе кивати, кров в собі зрушувати*», то есть точно выигрывать все звуки моторной мелодии, организуя их ритмические единицы в четко слаженные динамические группы, подчеркнутые метрической акцентуацией.

С 16 лет П. Грымалюк увлекся цимбалами, навыки игры на которых привил ему отец. Играя в его капелле на сопилке, кларнете и скрипке, Петро внимательно наблюдал за исполнением цимбалистов, что побуждало его к самостоятельному овладению инструментом в домашних условиях, постепенному познанию технологии игры и репертуара. Вскоре юный музыкант становится цимбалистом в капелле «*капельмейстера*»-скрипача Мыхайла Химьяка, а позже на протяжении неполных пяти лет ансамблирует как цимбалист в нескольких капеллах. Карьеру цимбалиста Петро завершил, организовав свою собственную капеллу и возглавив ее как «*капельмейстер*»-скрипач.

Постоянными членами Грымалюковой капеллы были музыканты: Петро Грымалюк — скрипка; Васыль Тынкалюк (1950 г. р.; ученик П. Грымалюка, подготовленный им специально для капеллы) — цимбалы; Мыхайло Абрамович (1964 г. р.) — аккордеон; Васыль Химьяк (1962 г. р.) — труба; Васыль Иванович Грымалюк (1961 г. р.) — саксофон-тенор; Васыль Михайлович Грымалюк (19??) — бубен; Васыль Абрамович (1962 г. р.) — бас-гитара. География обслуживания свадеб капеллою Петра Грымалюка охватывала многие села Косовского и Верховинского районов, города Калуш и Городенко Ивано-Франковской, город Сокаль Львовской областей. Свадебная капелла Грымалюка в 1980–1990-х годах на Косовско-Верховинской территории имела такую популярность среди гуцулов, что люди старались заранее заказывать коллектив, например, зимой составляя график его работы на конец весны.

С 1990-х годов Петро Николаевич стал сотрудничать с румынскими музыкантами из с. Берегомет Путыльского района Чернивецкой области. Среди них были исполнитель на тарагоде Васыль Бандура (1944 г. р.) и трубач Василь Данко (1949 г. р.). Характерным для игры капеллян с этими исполнителями было то, что местные музыканты сохраняли традиционный состав ансамбля и исполнительскую манеру, тогда как приглашенные игрой на оркестровой трубе и румынском народном инструменте тарагоде вносили в звучание элемент нового национального колорита.

На протяжении всей своей исполнительской практики П. Грымалюку посчастливилось музицировать с двумя талантливыми скрипачами Гуцульщины — Васылём Могуром и Петром Пителяком, с которыми ему было легко и престижно ансамблировать. Петро отмечал высочайший профессионализм В. Могура, проявляющийся, в частности, в идеальной логической последовательности каждого фрагмента в исполняемой им пьесе, виртуозной аппликатурной технике, умении создавать во время игры поле особенной энергетической силы.

В очерке, посвященном мультиинструменталисту Петру Грымалюку, мы попытались воссоздать образ универсального народного музыканта, который на протяжении своей творческой деятельности увеличивал состав гуцульской свадебной капеллы, вводя в нее тарагод, трубу, саксофон-тенор, бас-гитару, обогащал репертуар и повышал технико-исполнительский уровень ансамблирования. Можно утверждать, что в период 1970–1980-х годов, когда в Косовском регионе Галицкой Гуцульщины формировалось новое поколение инструменталистов-универсалов, Петро Грымалюк, наравне с такими музыкантами-корифеями, как Дмытро Левицкий (1939–2011), Мыкола Думытрак (1942–2014), Иван Исайчук (1947–2013), Юрий Самокищук (1947 г. р.), был одним из самых ярких ее репрезентантов.

Надежда Супрун-Яремко
(Львов, Украина)

«Капельмейстер» Иван Якубьяк — скрипач-лидер Верхнего Надпрутья

Инструментальную капеллу «Джерело Карпат», местом работы которой является известный ресторан «Гуцульщина» на окраине курортного городка Яремча, знают не только жители соседних сел Верхнего Надпрутья, но и посетители популярного заведения, привлекающего их исполнением гуцульской музыки этим высокопрофессиональным коллективом. Со своего основания в 1995 году капелла, организованная из талантливых народных музыкантов местным скрипачем Иваном Якубьяком, за три года функционирования прославилась не только музицированием в ресторане, но и обслуживала свадьбы во многих селах Ивано-Франковской и, частично, Львовской областей. Участвовали народные музыканты и на фестивале 1996 года «Слет гуцулов» в Киеве. Капелла тогда состояла из следующих исполнителей: скрипач Иван Юрьевич Якубьяк (1960 г. р.), сопилкарь Петро Михайлович Петрошук (1957–2007), цимбалист Васыль Васылёвич Мотрук (1956 г. р.), баянист Иван Васылёвич Турчиняк (1951 г. р.), бубнист Юрий Васылёвич Мотрук (1955 г. р.). Во втором составе, который функционирует до сегодняшнего дня, кроме скрипача Якубьяка и баяниста Турчиняка, играют такие более «специализированные» (по словам И. Якубьяка) музыканты, как сопилкарь Иван Михайлович Выксюк (1966 г. р.), его племянник аккордионист и «клавишник» Андрий Иванович Выксюк (1984 г. р.), цимбалист Степан Степанович Бойчук (1944 г. р.; владеет также скрипкой, аккордеоном, баяном, бубном), бубнист Руслан Ярославович Андрийкив (1975 г. р.). Каждый из них — вдохновенный исполнитель музыки устной традиции, любящий свой край, презентующий гуцульскую и украинскую музыку на территории Ивано-Франковской, Тернопольской, Хмельницкой, Закарпатской областей, в Киеве, Львове, Одессе, Днепре, Запорожье, а до недавнего времени — в Новгороде и Крыму, исполняя песенную и танцевальную музыку на свадьбах, банкетах, в публичных концертах.

Руководитель капеллы И. Якубьяк не без гордости представил каждого из членов коллектива. Так старейший участник цимбалист С. Бойчук — виртуоз, который, аккомпанируя мелодиям, будто поднимает их над потоком «*рассыпчатых*» цимбальных гармонических фигураций. Сопилкарь И. Выксюк, обладатель острого и реактивного слуха, «*по-сво-*

ему» обрабатывает скрипичные мелодии, внося в их звучание новый тембр и виртуозную мелодико-мелизматическую фигурационность. Баянист И. Турчиняк, точно ориентируясь в импровизационном процессе ансамблевого развертывания инструментальных партий, всегда готов поделиться с коллегами информацией относительно детализированных моментов в исполнении гуцульской музыки. Бубнист Р. Андрийкив играет легко и темпераментно, а исполняя «*Гуцулку*», пользуется «*балладжуком*» (разновидность калатала), поддерживая темп и подчеркивая метрические доли мелкими ударами.

Что касается игры самого Ивана Якубьяка, то она захватывает с первых тонов звучания его скрипки. Это обусловлено тем, что слушатель сразу попадает в стихию чистого гуцульского исполнительского стиля, окрашенного локальными особенностями, которые скрипач, имея безукоризненный слух, музыкальную память и огромный исполнительский опыт, может легко схватывать и воспроизводить на уровнях того или иного субрегионального диалекта. Как отмечает профессиональный музыкант из с. Мыкуличин Володимир Мыроняк (1979 г. р.), наиболее близкими для И. Якубьяка являются исполнительские стили сел Космач, Чорная Тисса и Ясиня. С большим уважением В. Мыроняк говорит об уникальном слухе скрипача, позволяющем ему исполнять гуцульскую музыку на любом инструменте — басоле, цимбалах, гармошке, баяне, дрымбе, бубне, — считая его едва ли не единственным на сегодняшний день традиционным исполнителем, который в совершенстве знает, чувствует и «*чисто*» воспроизводит разнолокальный гуцульский колорит мелодий и «*до співу*», и «*до танцю*», и «*до слухання*». Основываясь на характеристике уважаемого музыканта и на своих собственных наблюдениях, можно утверждать, что в индивидуальном исполнительском стиле Якубьяка органично переплелись признаки традиционного искусства гуцульских скрипачей предшествующих поколений и собственная исполнительская практика, приобретаемая в процессе слухового и художественного познания этого искусства.

В игре И. Якубьяка внешние проявления стилевых черт традиционного искусства гуцульских скрипачей старшего поколения, к которым принадлежал и его дед Васыль, первый «*учитель*» своего внука, можно увидеть в том, как «*по-старовинному*», на груди держит он скрипку, когда играет на свадьбах (этим положением инструмента музыкант не пользуется, выступая на концертах или перед группой слушателей). Очевидно, что Иван в детстве перенял от своего деда не только традиционную манеру держания скрипки, но и старый репертуар гуцульской свадьбы и стилевую «*чистоту*» его надпрутянского скрипичного испо-

ления (а дед, в свою очередь, перенял его от своего отца-скрипача). Все это, помноженное на природные данные врожденного музыканта и представителя «скрипичного родоvodu», способствовало формированию перспективного скрипача новой генерации, способного остро реагировать на услышанные мелодии и «обрабатывать» их в соответствии со сформировавшейся индивидуальной эстетикой исполнительского стиля.

Одним из проявлений этой эстетики является выработка такой системы мелизматического украшения звуков мелодии, в которой излюбленный Иваном прием акцентирования отдельных тонов на сильных метрических долях («гострих звуках») используется им за счет временного снятия мелизматики, что способствует выравниванию линейного звучания всей мелодии. Также заметна его склонность к кадансированию отдельных «колен» «Гуцулки» на звуках одноименного мажора, что свидетельствует об обостренном ладовом мышлении скрипача, родственном стародавним традиционным представлениям гуцульских музыкантов относительно соотношения звуковысотностей в системе мажорного и минорного наклонений. «Полихромная» ладотональная палитра исполняемых Якубьяком пьес охватывает, как отмечает В. Мыроняк, следующие тональности: d-moll, D-dur, C-dur, F-dur, e-moll, E-dur, A-dur, a-moll, B-dur, G-dur, g-moll, Des-dur, cis-moll.

Наследуя традицию местного свадебного исполнительства, а также исходя из песенно-инструментального репертуара капеллы, ее участники, в частности Якубьяк, И. и А. Выксюки, С. Бойчук, соло или вместе иногда поют во время игры, чем усиливают эмоциональные уровни звучания и восприятия гуцульских мелодий. Свидетельством проявления еще одного таланта Ивана является его умение блестяще воспроизводить эти мелодии свистом. И хотя он не часто на практике пользуется этим «жанром», в определенных обстоятельствах можно услышать его полетный, тембрально привлекательный «художественный свист» как свидетельство инструментального разнообразия в звучании гуцульских мелодий.

Ныне Иван Якубьяк — уважаемый и авторитетный музыкант, известный как скрипач-лидер, ансамблист и певец, организатор «передвижных» свадебных и концертных выступлений, географическая атрибуция которых охватывает поселения разных областей Украины, а также как человек, способный не только с филигранною виртуозностью «обрабатывать» темпераментные гуцульские мелодии, но и строить по собственным проектам... современные особняки. «Рабочая» скрипка чешского производства в его руках перевоплощается на диво-инструмент, звучащий то раскидистою певучою кантиленою, которая щемящей ин-

струментальной песней касается сердец присутствующих, то тиратными фиоритурами и мелизматическими фигурами, то виртуозными мелодиями гуцульських коломыек и танцев.

Каким же был творческий путь народного музыканта, который на пороге 55-летнего юбилея смог уверенно констатировать свое *«присутствие»* в современной инструментальной музыке Восточных Карпат как скрипач-лидер, участник успешно функционирующей свадебной капеллы? Погрузившись в ретроспективное жизнеописание скрипача, можно *«увидеть»* и оценить знаковые вехи этого пути, которые точно *«срабатывали»* на формирование сильной художественной личности в контексте народной инструментальной культуры Карпат, в частности ее локального ареала — Верхнего Надпрутья (яремчанско-ямно-мыкуличинская традиция). Родился Иван Юрьевич 9 апреля 1960 года в с. Ямна Надвирнянского района Ивано-Франковской области, которое с давних времен славилось своими инструментальными традициями. Прадед Ивана, Мыхайло Якубьяк, был известным местным скрипачом. Очевидно, именно он заложил семейную традицию скрипичного музицирования, передав инструмент в руки своего сына Васыля (1921–2008). Будучи свадебным музыкантом, хорошо игравшим на скрипке и фрилке, В. Якубьяк рано заметил музыкальные способности своего внука Ивана, вот почему первые уроки тот получил от деда. И теперь дедова скрипка (*«майстрова»*, копированная под инструмент Страдивариуса), на которой он играл последние 30 лет, сохраняется как реликвия у внука и звучит под его пальцами лишь в особенные моменты игры *«для себе»*. Отец Ивана, Юрий Васильевич (1937–1964), умер молодым, когда сыну было всего четыре года, и потому не мог иметь на него музыкального влияния. Мать, Васылына Юриевна (1939 г. р.), певица-любительница, вышивальница и вязальница, принимала посильное участие в формировании сына как музыканта, напевая ему мелодии, которые он на слух повторял на скрипке. Существенную помощь оказал Ивану его дядя, дедов старший сын, скрипач Иван Васылёвич (1926–1981), живущий по соседству, благодаря которому малый Иван имел возможность не только слышать скрипичную игру дяди, но и пользоваться его *«уроками»*, особенно когда они касались применения нужной аппликатуры (*«пальцовки»*). Когда Ивану исполнилось 13 лет, он начал ходить на местные гуцульские свадьбы, где на слух осваивал мелодии, *«обслуживающие»* последовательность обрядодействий. По возвращении домой он воспроизводил на слух услышанные мелодии на своей скрипке, таким образом, органично вживаясь в систему традиционного свадебного обряда и формируя из этих мелодий прочный *«фонд»*, а самого себя — как будущего свадеб-

ного музыканта. После окончания средней школы Иван организовал свадебную капеллу из «*трех братьев*». В ней он играл на скрипке, брат Юрий (1958 г. р.) — на цимбалах, брат Петро (1958–1999) — на бубне. Годы пребывания в армии (1978–1980) не остановили формирование Ивана Якубьяка как музыканта. Поскольку первым инструментом армейской самодеятельности всегда был баян, Иван быстро освоил игру на нем, подбирая на слух сначала известные гуцульские мелодии, а потом и другие, звучавшие по радио. Осознав свой дальнейший жизненный и творческий путь по стезе традиционной музыки и почувствовав себя настоящим баянистом-«*слухачом*», Иван после демобилизации стал участником нескольких свадебных капелл, а в 1995 году организовал «*Джсерело Карпат*».

Будучи ныне известным скрипачом-лидером, солистом и руководителем популярного коллектива, И. Якубьяк, позитивной чертой характера которого является уважительное отношение к коллегам, своим настоящим конкурентом считает скрипача из соседнего с. Дора Дмитра Вередюка (1953 г. р.), руководителя свадебной капеллы из «*сильных*» музыкантов. Это одна из причин, почему и интуитивно, и сознательно И. Якубьяк направляет свой коллектив на непрерывное творческое самодвижение, годами поддерживая его высокий исполнительский уровень и репутацию одной из лучших репрезентативных инструментальных капелл Гуцульщины.

Общение со скрипачом-лидером Верхнего Надпрутья Иваном Якубьяком и музыкантами его капеллы, зафиксированная в их исполнении музыка свидетельствуют о современном функционировании профессионального народного инструментального коллектива устной традиции, который существует как один музыкальный организм со своим репертуаром, собственной исполнительской эстетикой и критериями мастерства, что дает возможность сохранять «*чистоту*» гуцульского стиля и защищать его от влияний инструментальных ансамблей музыки письменной традиции.

Типы исполнителей в эстонской традиционной инструментальной культуре

В последние годы, работая в рамках проекта «Картографирование исполнителей на народном каннеле», представилась возможность встретиться со многими музыкантами-исполнителями и собрать ценные сведения, касающиеся вопросов изготовления музыкальных инструментов и исполнения на них. Удалось узнать много интересного о том, кто изготавливал музыкальные инструменты, каким образом происходило обучение игре на музыкальных инструментах, о профессионализме народных музыкантов и о том, как складывался их творческий путь. Собранные материалы позволили выявить и типы исполнителей в традиционной инструментальной культуре эстонцев.

Материалом для обобщений, наряду с экспедиционными находками автора в различные регионы Эстонии, послужили опубликованные и рукописные источники эстонских исследователей, собирателей народной музыки (Аугуста Пульста: 11; 12; 13; 14), исследователей-фольклористов Херберт Тампере (17), Рудольфа Пылдмяе и Херберт Тампере (15) и историка-этнографа Игоря Тынуриста (20, 21, 22). Хорошим подспорьем послужило исследование Александра Ромодина (3). Наличие источников предоставило возможность сравнить жизнь и деятельность народного музыканта-исполнителя начала прошлого века и в наши дни.

Далее речь пойдет о традиционных музыкальных инструментах эстонского народа — гармонике, волынке, скрипке и других, однако основное внимание будет уделено каннелю и исполнителям на нем. В связи с этим остановлюсь подробнее на эстонском каннеле и охарактеризую, в частности, народный каннель.

Эстонский современный инструментарий делится на исконный и привнесенный¹. Среди исконных инструментов: аэрофоны (козий рог, свирель, ивовый свисток, пастушья труба, флейта Пана, волынка, гармоника); идиофоны (варган, умба, зольный инструмент, било, клепало); мембранофоны (барабан); хордофоны (каннель, хийуский каннель, скрипка, инструмент с пузырем). Привнесенные инструменты: гитара, мандолина, контрабас, барабан (подробнее см.: 17: 7–46).

Каннель является древнейшим музыкальным инструментом эстонцев. В настоящее время наиболее известны и используются в практи-

¹ По терминологии И. В. Мациевского (см.: 1: 162).

ке следующие виды каннелей: малый древний, сетуский с открылком (у эстонцев-сету), новые разных типов, хроматический и сопровождающий. По своему строению все вышеназванные инструменты очень различаются и отражают исторические этапы развития этого инструмента². Каннель, о котором пойдет дальше речь, относится к новому т. н. цитрообразному типу и бытует под многими названиями — *kannel* — каннель, *simmel* — симмель, *tsimmel* — *тсиммель*, *kiilakannel*³ — сельский каннель, *rahvakannel*⁴ — народный каннель, *viisikannel* — мелодический каннель, *diatooniline kannel* — диатонический каннель. Форма нового инструмента сложилась на рубеже XIX и XX столетий, продолжая развиваться и в наши дни. По замечанию русского исследователя Николая Привалова, используемый эстонцами на рубеже столетий каннель не является традиционным, а сформировался в результате влияния западно-европейских струнно-щипковых инструментов — цитр, псалтырей, малой арфы, заменив во второй половине XIX века малый древний каннель (2; цит. по: 22: 25). Основной особенностью этого каннеля является склеенный из тонких деревянных частей корпус⁵ с угловатой формой либо с характерной волнообразной удлиненной боковой частью в форме параллелограмма, покрытый сверху декой и снизу отдельным основанием. Металлических струн на нем может быть 20 и больше. Диапазон инструмента достигает примерно трех октав, охватывая частично большую, малую, первую и вторую октавы. Диатонически настроенные струны расположены параллельно и настраиваются при помощи металлического настроечного ключа. Обычно на этих каннелях, помимо мелодических, имеются еще 3–4 басовые струны либо готовые аккорды, настраиваемые, согласно трем основным функциям — тоника (I), субдоминанта (IV) и доминанта (V).

Играют на таком каннеле сидя, держа инструмент на коленях или на столе короткими струнами к исполнителю (согласно старой тра-

² Подробнее см. об этом: 24: 72.

³ Названия *kiilakannel* (деревенский каннель) и *rahvakannel* (народный каннель) искусственные. Особенно это положение относится ко второму термину, который стали использовать в 1950-е годы, когда при создании оркестров народных инструментов возникла необходимость отделить народный диатонический от хроматического концертного каннеля (24: 78).

⁴ В 1954 году на Таллиннской фортепианной фабрике был принят к производству новый товар под названием диатонический каннель с тремя (сопровождающими) аккордами (24: 78).

⁵ Малый древний каннель выдалбливают из одного удлиненного бруска дерева и покрывают сверху еловой декой.

диции) или длинными струнами в сторону исполнителя (новая манера исполнения, получившая распространение в начале XX века). Мелодию играют как левой, так и правой рукой. Аккорды извлекаются посредством одновременного защипывания мелодических и басовых струн. Защищают струны пальцами либо медиатором, при этом одни исполнители удерживают медиатор, другие прикрепляют его заостренную часть пластырем к кончикам пальцев⁶. Подобный способ использования медиатора можно отчасти сравнить с металлическим перстнем, который надевается на большой палец⁷. Такой способ игры удобнее и способствует большей технической свободе. Использование медиатора в значительной степени увеличивает силу звука каннеля, поскольку этот инструмент по своей природе камерный и предназначен в большей степени для игры в помещении.

Игре на музыкальных инструментах обычно учились с детства. Показательным примером служит биография народного музыканта Ааду Вольберга (1851–1930?) — исполнителя на хийуском каннеле, который начал свои занятия в шестилетнем возрасте⁸ и к 16 годам был уже инструменталистом, которого приглашали выступать на свадьбах. Согласно воспоминаниям А. Пульста, он в свои 16 лет уже играл на свадьбе местного церковного учителя (11: 153). Первые шаги в овладении игрой на инструменте состояли в том, что начинающий исполнитель слушал игру других, более опытных музыкантов. Часто это был отец, дед или дядя. На следующем этапе было воспроизведение услышанной мелодии наигрыша. Все народные инструменталисты — самоучки, и их обучение происходило посредством слуховых впечатлений, которые они позже переносили на инструмент.

Некоторые инструменталисты были очень одаренными и умели играть не на одном, а на двух или нескольких музыкальных инструментах, что указывает на их профессионализм. Хотя нередко исполнители начинали свой творческий путь с одного инструмента. Это положение

⁶ Народный музыкант Айвар Арак (р. 1959) рассказал мне, что использует для этой цели медиаторы, которые покупает в магазине и разрезает их пополам (4).

⁷ Необходимо упомянуть также каннель, на котором играли с помощью особого, надевающегося на большой палец левой руки кольца (*пэкарауд*). Народное название инструмента — *пэкарауаканнель*, т. е. каннель с игровым кольцом (см.: 23: 7–27). Невольно напрашивается сравнение с металлическим наперстком *нохунак*, который надевается на указательный палец правой руки при игре на памирском щипковом хордофоне *сеторе* (подробнее см.: 8: 24–29).

⁸ Хотя в практике имеются и другие примеры, когда обучение на каннеле начинали в возрасте 25 лет, слушая игру отца и сестры (5 — Ян Ольт).

подтверждают воспоминания Пульста об эстонском виртуозе первой половины XX века Йоханнесе Розенстраухе (1891–1958), который тоже начал свой путь с каннеля. Пульст писал, что «хийуский каннель»⁹ (второй инструмент, на котором играл инструменталист. — Г. Ю.) Розенстраух освоил во время I концертного рейса Эстонского Музея на открытом воздухе 1927 года, когда услышал игру старшего коллеги Антона Прооса на этом инструменте. Хийуский каннель так заинтересовал его, что он сам изготовил себе этот инструмент и начал его изучать, играть на нем и очень скоро выступать с ним на сцене» (11: 530). Другой подобный пример профессионализма находим в лице Пеетера Кулдкеппа (1885–1944), о котором Пульст пишет следующее: «скрипач, исполнитель на козьем роге, варгане, древесном листе, флейте Пана и волынке, и также певец. Жил в уезде Таевере. Часто играл на собственноручно изготовленном роге, на свадьбе же — на скрипке. Был также хорошим танцором» (14: 21).

Однако игрой на инструменте народный музыкант не мог себя прокормить¹⁰ и поэтому все народные музыканты, наряду с хозяйством, занимались каким-либо ремеслом, например, зимой ходили на лесные работы в целях заработка. Такая ситуация распространялась практически на всех народных музыкантов: и на тех, кто играл больше в кругу семьи или в застольях, и исполнителей, которые играли на свадьбах. Все они зарабатывали себе на жизнь хозяйством либо ремеслом. Игра на инструменте могла быть только дополнительным, но не основным заработком. Согласно старым традициям каждый исполнитель изготавливал свой инструмент себе сам¹¹. Специальных мастеров в селах не

⁹ Хийуский каннель эстонцы заимствовали у шведов, живущих на побережье, что отражено в историческом названии инструмента — шведский каннель. (Шведы поселились на эстонских островах и побережье в XIII–XIV веках.)

¹⁰ Известно, что в те далекие времена прокормить себя игрой на инструменте могли лишь немногие, и те жили в городе. В качестве примера можно привести Йоханнеса Розенстрауха (1891–1958), который один из первых пытался утвердить статус народного музыканта и заработать свой хлеб игрой на каннеле (подробнее см.: 10: 17–20).

¹¹ Хотя это положение не распространялось на заимствованные инструменты, которые часто отличались довольно сложной конструкцией. Послужившие образцом чуждые цитры имели сложную форму, которую мастерам-любителям далеко не всегда удавалось скопировать. Вероятно, это обстоятельство и послужило толчком к тому, что со временем в народной среде выросли профессиональные мастера по изготовлению народных музыкальных инструментов (см. подробнее об этом: 20: 52).

было. Музыкальные инструменты изготавливали большей частью плотники, как, например, скрипач Михкель Тильк из Тори, который, наряду с телегами, санями, деревянной посудой, изготовил 10 скрипок (14: 23). Другой мастер-любитель Хендрик Рябис из Валга (1887–?) изготовил первый экземпляр каннеля нового типа в 1904 году. К 1957 году он смастерил 29 каннелей и 5 гармоник. По образованию он был столяром и работал в депо (16). Ильмар Хелламаа из Антсла (1955 г. р.) — исполнитель и мастер по изготовлению каннеля — долгие годы проработал на мебельной фабрике. За свою жизнь он изготовил порядка 20 различных каннелей (4). Поскольку среди сельского населения плотничество было довольно развито, в принципе каждый заинтересованный мог смастерить себе первый каннель. Исключением является живший в селе Лооси недалеко от Выру незаурядный мастер Аугуст Теппо¹² (1875–1959), чьи гармоники и в настоящее время ценятся очень высоко.

Однако не всегда собственное изготовление музыкальных инструментов давало положительные результаты, в поисках хорошего инструмента приходилось заказывать его и в городском магазине¹³. Цены на инструменты были разные и зависели от обстоятельств. По данным, которые привел в своей книге И. Тынурист, «один исполнитель на каннеле из Ранну, некий Ф. Каавер приобрел свой первый каннель в 1916 году за 3 рубля. <...> в 1881 году брат Юхана Рыыму (1870–?) купил в Вильянди каннель за 8 рублей» (20: 54). Цена довольно высокая, если учесть, что дневная оплата музыканта составляла 25 копеек (там же). В то же время в краткой биографии Йоханнеса Розенстрауха, написанной Илмар Тойгре, читаем, что Розенстраух приобрел свой каннель в 1930-е годы за две бутылки водки у одного бродячего музыканта (19: 3).

Поскольку инструментальная музыка тесно соприкасается с ритуалами, многие инструменталисты принимали участие в обрядах. Особенно это касается свадебного. Ни одна свадьба не проходила без участия народного музыканта-инструменталиста. До недавнего времени на свадьбы приглашали только одного музыканта-инструменталиста¹⁴ (21: 100). И его роль в этом празднестве была довольно велика. В его обязанности в первую очередь входило знание обряда. Кроме этого,

¹² По некоторым сведениям количество изготовленных А. Теппо гармоник достигает 250-и.

¹³ Все имеющиеся в продаже инструменты, в основном скрипки и гармоники, позже, примерно в с 1920 года, каннели поступали из Германии (подробнее об этом см.: 20: 52).

¹⁴ На свадьбы приглашали инструменталиста и певца.

он должен был веселить гостей и играть им развлекающую танцевальную музыку (18: 106). Он был обязательным участником торжества, принимая участие в свадебном поезде. Приглашенный на свадьбу инструменталист¹⁵ встречал своей игрой молодую пару, он должен был играть сопровождения к традиционным свадебным танцам и прочее (подробнее об этом см.: 21: 95). Для всех этих моментов существовали специальные инструментальные наигрыши, названия которых говорят в пользу их закреплённости за определенным обрядом. Например: «Марш», «Танец невесты», «Поиски невесты», «Распределение подарков», «Начало праздника», «Конец праздника». Это было исключительно сольное исполнение¹⁶.

Творческие судьбы исполнителей складывались по-разному. Как упоминалось выше, инструменталисты начала прошлого века зарабатывали свой хлеб ремеслом и хозяйством. На инструменте они могли играть только в свободное от полевых и хозяйственных работ время. Это положение распространялось и на инструменталистов, которых приглашали на свадьбы. Помимо свадеб, музыканты играли в кругу семьи и близких, либо для себя. Некоторые более одаренные инструменталисты, будучи уже в преклонном возрасте, попадали в труппу народных музыкантов и принимали участие в концертных рейсах, организованных Аугуст Пульстом по городам и селам Эстонии.

Инструменталисты конца прошлого века продолжают музицировать для себя, в кругу семьи и друзей. Иногда это семейные ансамбли — Улле (1949 г. р.) и Ян Ольт (1948 г. р.) из Таллинна или Айвар Арак с отцом Хелмут-Энделем и сыном Мартином в семейном ансамбле «Арак» из Рынгу (4). Однако преобладает индивидуальное исполнительство, как это можно наблюдать на примере таких мастеров, как Харольд-Хильярд Туйск (1931 г. р.) из села Аудру Пярну (5), Хелдур Вайдла (1942 г. р.) из села Юууру (4) и многих других. Некоторые исполнители утвердили статус народного музыканта и зарабатывают себе на жизнь игрой на каком-либо народном инструменте. К таким инструменталистам можно отнести Айвар Арака (1959 г. р.) из села Рынгу (4) и Хейно Сына (1936 г. р.) из Каркси-Нуйя (6), которые, наряду с многочисленными выступлениями на свадьбах, застольях, народных празднествах, музи-

¹⁵ До середины XIX века свадебным инструменталистом был волынщик. Позже его заменил скрипач, и затем исполнитель на гармонике (21: 100).

¹⁶ Вообще ансамблевое музицирование в эстонской инструментальной традиции — явление довольно позднее. Поэтому выступление отдельных ансамблей на свадьбах имело скорее случайный характер (21: 100).

цируют на концертных сценах как на родине, так и за рубежом. Специальности у народных музыкантов самые различные: водители машин, работники колхозов и совхозов, трактористы, агрономы, плотники, столяры, рабочие на мебельной фабрике, преподаватели. Отдельные исполнители¹⁷ наряду со своей специализацией также обучают всех желающих игре на каннеле в домах культуры и музыкальной школе, передавая, таким образом, свой опыт молодому поколению.

Если раньше каждый исполнитель сам создавал себе инструмент (каннель), то с течением времени выросло целое поколение профессиональных мастеров по изготовлению музыкальных инструментов, как например Вяйно Маала (1914–1987), Вассили Сепп (1916–2001), Освальд Россманн (1930–1983), Ильмар Кукк (1931–1986) и многие другие (7). Таким образом, исполнитель и мастер не обязательно выступали в одном лице, хотя некоторые исключения из правил встречаются и в наше время. Ильмар Хелламаа (1955 г. р.) и Ильмар Тиидеберг (1941 г. р.) из Валга, села Принги являются одновременно как инструменталистами, так и мастерами.

Известно, что в прошлом веке игра на инструментах являлась преимущественно мужской традицией. Однако теперь положение изменилось коренным образом. Среди исполнителей на каннеле очень много представительниц прекрасной половины. Они играют как соло, так и в ансамбле с другими инструментами, как на семейных собраниях, так и на различных смотрах, форумах и конкурсах народной музыки, проводимых в Эстонии.

Приведенные Александром Ромодиным (3: 74) три типа музыкантов на примере северобелорусского региона — уравновешенный, неуравновешенно-экспрессивный и смешанный (промежуточный) типы — тоже встречаются в традиционной инструментальной традиции эстонцев. Наряду с вышеназванными, можно выделить еще один тип музыканта, формированию которого способствовали современные средства коммуникации. Это новый тип активного музыканта-исполнителя, который использует средства коммуникации для собственной рекламы и орга-

¹⁷ Народный музыкант Айвар Арак обучает игре на каннеле учеников Мьяарьмаа детской музыкальной школы. Исполнитель на каннеле Хейно Сына (1937 г. р.) и мастер по изготовлению музыкальных инструментов и исполнитель на каннеле и гармонике Хейно Тартес (1952 г. р.) обучают игре на каннеле и гармонике в рамках проекта Министерства образования и Эстонского Центра народной музыки детей музыкальных школ и студентов Вильяндской Академии культуры Тартуского университета.

низации выступлений. Помимо активной концертной деятельности и различных выступлений, эти инструменталисты имеют записи собственных CD-дисков, записи на youtube, они энергично сотрудничают с фольклорными ансамблями и народными капеллами.

Подводя итоги, следует отметить, что инструментальная музыка эстонцев была тесно связана с различными обрядами, и особенно со свадебным. Вплоть до недавнего времени на свадьбы приглашался обычно один инструменталист, который хорошо знал традицию.

В инструментальной традиции была распространена преимущественно индивидуальная форма исполнительства, что, однако, не исключало наличия семейных ансамблей либо коллективов в случае, если исполнители жили недалеко друг от друга. Музыканты играли как для себя, так и на семейных и народных празднествах.

Литература

1. *Мацеевский И. В.* Народный музыкальный инструмент и методология его исследования // Актуальные проблемы современной фольклористики. Л., 1980. С. 143–169.
2. *Привалов Н.* Звончатые гусли на Руси // Музыка и пение. 1908. № 8. С. 2.
3. *Ромодин А.* Человек творящий. Музыкант в традиционной культуре. СПб., 2009.
4. Экспедиционные материалы автора 2008 года.
5. Экспедиционные материалы автора 2009 года.
6. Экспедиционные материалы автора 2014 года.
7. Экспедиционные материалы автора 2015 года.
8. *Юссуфи Г.* Памирские народные музыкальные инструменты. М., 2003. 56 с.
9. *Юссуфи Г.* Современный эстонский каннель: инструменты мастера Вяйно Маала // Вопросы этномузыкознания. Вып. 11 (2). М., 2015. С. 128–136.
10. *Jussufi G.* 2016. Kandle-Jussi ehk Johannes Rosenstrauchi muusikapäränd. Tartu: Eesti Kirjandusmuuseumi Teaduskirjastus.
11. *Pulst A.* 1961–1967. Mälestusi muusika alalt. Käsikiri, Eesti Teatri-ja Muusikamuuseum, fond M 234: 1.
12. *Pulst A.* 1973. Torupilli Juss ja teised. 2. Kultuur ja Elu, nr. 8, lk. 20–25.
13. *Pulst A.* 1973. Torupilli Juss ja teised. Kultuur ja Elu, nr. 7, lk. 33–36.
14. *Pulst A.* 1974. ...ja veel teised. — Kultuur ja Elu, nr. 2, lk. 21–27.
15. *Põldmäe R., Tampere H.* 1938. Valimik eesti rahvatantse. Tartu.
16. *Strutzkin A.* 1957. Kannel armas, kannel kallis. — Sirp ja Vasar, 1. veebr.
17. *Tampere H.* 1975. Eesti rahvapillid ja rahvatantsud. Tallinn: Eesti Raamat.
18. *Tedre Ü.* 1973. Eesti pulmad. Tallinn: Eesti Raamat.
19. *Toigre I.* Kandle-Jussi alias Johannes Rosenstrauchi lühike elulookirjeldus, mängutehnika ja lühike selgitus eesti kandle kohta. (Käsikiri).

20. *Tõnurist I.* 1996. Külamuusikud sajandivahetusel. — Pillid ja pillimäng eesti külaelus. Tallinn: Teaduste Akadeemia Kirjastus, lk 43–66.
21. *Tõnurist I.* 1996. Pillimees pulmas. — Pillid ja pillimäng eesti külaelus. Tallinn: Teaduste Akadeemia Kirjastus, lk. 90–104.
22. *Tõnurist I.* 1996. Uuem kannel Eestis ja naabermaades. — Pillid ja pillimäng eesti külaelus. Tallinn: Teaduste Akadeemia Kirjastus, lk. 20–31.
23. *Tõnurist I.* [2007]. Päkarauakandle ajaloost — Luhats, T. [2007]. Päkarauakandle mänguõpetus. [Tallinn]: Eesti Folkloori Selts, 7–13.
24. *Tõnurist I.* 2008. Kannel. — Igor Tõnurist, Aleksander Sünter, Tarmo Kivisilla, Anneli Kont-Rahtola, Meelika Hainsoo, Cätlin Jaago, Tarmo Noormaa. Eesti rahvapärimus. Tallinn, Viljandi: Ajakirjade Kirjastus, 72–88.

Айтолкын Токтаган
(Астана, Казахстан)

О происхождении и авторстве кюев с названием «Науайы»

В настоящее время многие домбристы исполняют известный кюй из репертуара Дины Нурпеисовой, именуя его по-разному: «Науайы», «Науаи», «Науыскы». Можно заметить, что названия «Науаи» и «Науайы» происходят из одного корня. Но в связи с тем, что они встречаются в разных местностях, возникает вопрос: это названия разных кюев или варианты одного и того же? Чтобы ответить на этот вопрос надо выяснить историю их происхождения.

В настоящее время наиболее распространенным является кюй «Науаи», автором которого считают Дину Нурпеисову. Впервые об этом кюе сообщила известный музыковед Гафура Бисенова. В своей статье «Ғажайып дарын» («Волшебный дар») она писала о выступлении 83-летней Дины на 3-й Декаде искусства Казахстана и стран Средней Азии в Ташкенте (1944): «Редкий талант Дины запечатлен лишь в одной киноленте — в кадре исполнения кюя “Науаи”. Здесь она применяет мастерские приемы, которые ранее не встречались в исполнении других кюев. Ее штрихи правой руки напоминают приёмы турецких, киргизских и узбекских народных музыкантов. Это наводит на мысль о том, что вышеуказанный кюй создан Диной в знак уважения искусству родственных народов. Этот новый кюй, названный “Науаи”, она посвятила великому поэту и мыслителю Узбекистана Науаи, на родине которого проходил конкурс», — заключила исследователь (2: 52–53).

Такого же мнения придерживается кюйши-композитор, составивший первый сборник произведений Д. Нурпеисовой Каршыга Ахмедияров. Наряду с интонациями родственных народов, он отмечает наличие в кюе мотивов русских народных песен: «Очевидно, что Дина Нурпеисова посвятила кюй великому поэту узбекского народа Алишеру Науаи. Кюй с таким названием мы обнаружили в фонотеке Государственной консерватории имени Курмангазы... В музыкальном содержании кюя... явственно слышны ритмы и мотивы русских народных песен» (10: 130). К. Ахмедияров здесь имел в виду яркую тему, в основу которой легла шуточная песня «Чижик-пыжик».

Нотный пример главной темы:



Можно согласиться с мнениями Г. Бисеновой и К. Ахмедиярова о том, что кюй посвящен узбекскому поэту и назван его именем. Но тогда возникает другой вопрос: чем объясняется использование в кюе мелодии русской народной песни? Ответ на этот вопрос мы находим в другой версии, объясняющей название кюя.

Приверженцы этой версии говорят о том, что между Астраханью и Атырау (бывший город Гурьев), в местечке, называемом Новильск, ежегодно проходили ярмарки, куда съезжались представители разных национальностей: русские, казахи, татары, кавказцы и другие. Бойкая торговля товарами сопровождалась выступлением народных музыкантов. Однажды, оказавшись на такой ярмарке, Курмангазы впервые услышал русскую народную песню «Чижик» и использовал ее в своем кюе. Необычные движения правой руки, используемые в данном кюе, домбристы объясняют как пародию на людей, которые обмениваются товарами, не зная языка друг друга. В народе кюй распространился с названием той местности, где проходила ярмарка. Попав в казахский язык, слово «Новильск» превратился в «Науыскы» (надо сказать, что подобные случаи видоизменения русских слов часто встречаются в названии кюев, к примеру Лавочкин-Лаушкен, Повестка-Пэбескі и другие). Данное объяснение выглядит более правдоподобным еще и из-за того, что слово «Науыскы» нет ни в одном из существующих словарей казахского языка.

Свое объяснение названия кюя дает известный домбрист Айтжан Токтаган: «История кюя Науыскы представлена в нем самом... То, что он называется Науыскы, а не Науайы, имеет свои основания. Слово “Науайы” на персидском языке означает “мелодия”. Этот язык — аморфный (флективный), а казахский язык — агглютинативный, присоединяемый. Из-за того, что персидское слово “Науайы” имеет значение местоимения, прямым тюркским эквивалентом должно быть слово в форме «Науыскы». Следовательно, “Науайы” является постоянной мелодией, а “Науыскы” — игривой, переменчивой мелодией. То есть, Науыскы означает приспособление, уподобление иностранной мелодии и направление ее в собственное народное русло» (3: 50).

П. Шегебаев отмечает, что до сегодняшнего дня не существует единого мнения по поводу авторства «Науыскы». Тем не менее, он присоединяется к мнению об авторстве Дины Нурпеисовой. По поводу истории создания кюя он приводит доводы некоторых домбристов, считающих необычные движения правой руки ответом Дины на манеру игры киргизских комузистов (14: 106).

Среди традиционных исполнителей также можно встретить другое название кюя — «Ұршық төкпе» (от слова «ұршық» — *веретено, прят-*

ка). Это название отражает круговые движения правой руки домбриста, применяемые при исполнении «Науыскы».

В 1955 году в г. Ташкенте вышла пластинка, где на одной стороне был записан кюй Дины «Сауыншы», на другой — «Науыскы». На пластинке указано, что автором кюя «Науыскы» является Курмангазы, а исполнительницей — Дина. Однако известно, что нередко и в архивных записях встречаются ошибки касательно названия и авторства кюев. Но, как бы там ни было, применяемые в кюе внезапные паузы, виртуозные кульминации, пиццикато левой руки, связанные с необычными движениями правой, и в целом свободная манера игры, несомненно, являются качествами, присущими только Дине Нурпеисовой.

Таким образом, можно утверждать, что «Науыскы», известный в народе как кюй Курмангазы, и «Науайы» Дины Нурпеисовой являются одним и тем же произведением. Его отличительными особенностями является квинтовый строй, особые (изобразительные) движения правой руки и мотивы русской народной песни «Чижик».

Казалось бы, вопрос прояснен: есть один кюй и два варианта его названия. Однако в ходе исследования мы натолкнулись на новые данные, которые заставляют пересмотреть приведенное утверждение. В ходе работы над антологией «1000 традиционных казахских кюев» (вышедшей в свет в 2011 году) в Центральном государственном архиве кино-фотодокументов и звукозаписей Республики Казахстан (в г. Алматы) была найдена аудио запись кюя «Науайы» в собственном исполнении Дины (в антологии он значится под № 18) (6: CD-28). Позже опубликованы ноты этого кюя в сборнике «Күйші Дина. Тарту-Сәлемдеме» (нотировка и исполнение автора этих строк (12: 66–67)). Существует также второй вариант этого кюя в исполнении ученика Дины Гылмана Альжанова.

Этот доселе неизвестный кюй исполняется не в квинтовом строе, как «Науыскы», а в квартовом. В отличие от квинтового кюя «Науыскы», названного П. Шегебаевым «маленькой шуткой большого художника», квартовый кюй «Науайы» Дины кардинально отличается от предыдущего. Он исполняется без завораживающих движений правой руки и по своему содержанию напоминает другие философские кюи Дины Нурпеисовой. Поэтому можно утверждать, что «Науайы», считавшийся ранее кюем Дины Нурпеисовой, на самом деле является кюем «Науыскы», и он принадлежит Курмангазы. Дина Нурпеисова является автором того квартового кюя с названием «Науайы», который мы обнаружили.

Перейдем к вопросу о названии «Науайы». Сведения о существовании домбриста с таким именем мы нашли в сборнике «500 казахских

песен и кюев» А. Затаевича. В частности, он приводит кюй «Науайе» в исполнении Махамбета Букейханова и определяет его название как мужское имя (5: 15–16).

О том, что был кюйши Науайы, который жил в казахской степи приблизительно в XIII–XIV веках, пишет и Нысанбек Торегулов в своей книге «Қазақтың 100 би-шешені» («100 казахских судей-ораторов») (13: 27). В легенде, которую приводит Н. Торегулов, кюйши Науайы назван Кайгылы — опечаленный. С его именем связано имя отца известного в истории Едыге-бия.

Эту же легенду приводят в своей книге «Қазақ күйлерінің тарихы» (История казахских кюев) Т. Мергалиев, С. Буркит и О. Дуйсен. Кюй нотирован Т. Мергалиевым в исполнении Дины Нурпеисовой (9: 173–183).

О том, что в прошлом был кюйши Кара Науайы, исполняющий «62 Акжелен», пишет К. Сахарбаева в своем сборнике «Атырау — энкүй мұхиты» («Атырау — океан песен и кюев») (11: 66–67). Здесь слово «Қара» указывает на происхождение кюйши из простого народа.

О кюйши Науайы свидетельствует также известный домбрист Ермак Казиев. В одном из интервью он говорил: «...У Науаи есть кюй под названием “Кобик шашкан”. Науаи также никому неизвестный автор. Сейтек обучил этим кюям Саркенже, Саркенже — моего отца Есея» (7: 3). (Кюй Науаи «Кобик шашкан» вошел в антологию «1000 традиционных казахских кюев» в исполнении Е. Казиева.) (6: CD-22, № 14)

Как видим, в разных источниках кюй назван то как «Науаи», то как «Науайы». Разное написание названия объясняется особенностями казахской лексикографии. (Сравним, например, разное написание имени Иасауи, (Йасауи, Иассауи, Йассауи), или города Мауереннахр (Мауренахр, Моуренохр, Мауенахр)) (4).

Слово «Науайы» берет свое происхождение из иранского языка. В книге А. и Т. Коныратбаевых «Көне мәдениет жазбалары» («Древние памятники культуры») представлено понятие «Науаи», которое на персидском языке означает «мелодия», «кюй», «изобилие» (8: 212). Айтжан Токтаган в своей работе «Күй – қастерлі әуез» (Кюй — сакральная мелодия) пишет: «У узбекского и уйгурского народов, больше попавших под влияние арабской и персидской культуры... слово “науайы” означает песенное искусство. В Узбекистане существует ансамбль под названием “Нава”. Западные регионы Казахстана граничат с иранскими вилайетами Тебризом и Мешхедом. Поэтому неудивительно, что в ходе культурных контактов слово “Наво” пришло из иранского языка. Существует несколько видов чередования звуков между иранским и казахским языками. Например, звук “в” в иранском языке превращается в “у” (иран-

ское “ватан” — казахское “отан”). Точно также иранское слово могло превратиться в “науайы»» (3: 23).

На западе Казахстана (Уральск, Актобе, Мангыстау, Атырау), а также среди казахских диаспор Туркменистана и Узбекистана широко распространен цикл кюев с названием «Науайы». Кюйши Уали Бекенов пишет: «Брат Оскенбая — Улкенбай, старшие сестры Коркей, Шырай, Акыжан были домбристами. Известные кюи “Алты науайы” сохранились благодаря им: “Карт науайы”, “Тамшы науайы”, “Бала науайы”, “Тел науайы”, “Шар науайы”, “Қақпалы науайы”. Ранее слово “Науайы” имело смысл напевной мелодичности. Эти кюи дошли до нас благодаря Мурату» (1: 24–25).

А. Токтаган в книге «Күй — қастерлі әуез» («Кюй — сакральная мелодия») дает следующее объяснение этим названиям: «По нашему мнению, первым вариантом науайы был “Тамшы науайы”. В казахском языке есть выражение “трава создается с запаха, ребенок — из капли” (*тамшы* — капля)... Следующим распространенным кюем стал “Бала науайы” (*бала* — ребенок)... Из названия “Тел науайы” видно, что он означает два науайы. В казахском языке слово “тел” означает два или пару (например, “*тел емген*” — детеныш, сосущий молоко двух маток, “*тел өскен*” — росшие погодками, “*тел қоңыр*” — пегие близнецы). Возможно, что изначально были созданы два кюя, но произведения были сокращены и объединены в один кюй. Можно предположить значение кюя “Шар науайы” двумя способами. Во-первых, он может иметь значение “четыре науайы”. В казахском языке слово “шар” означает четыре. (Например, “*шар тарап*” — четыре стороны света, “*шерік*” — четвертая часть). То есть, “науайы”, состоящий из четырех “тармаков” (строк). Второе значение — известный кюй, распространенный во всех сторонах, четырех сторонах света. Как следует из названия “Карт науайы” (“*қарт*” — старый, пожилой), это кюй о достижении границы с другим миром, остепененности, размышления о жизни с философской точки зрения (К. Жантилеуов говорил о кюе “Қарт науайы” как о выдающемся произведении). Кюй “Жетім науайы” (“*жетім*” — сирота, одинокий) может стоять по соседству с кюем “Карт науайы”, поскольку известно, что по мере взросления мы становимся сиротами, осознаем бренность этого мира. Или же можно предположить, что у “Жетім науайы” нет пары (“*сирота*” — одинокий, единственный). Последний кюй в этой группе — “Қақпалы науайы”. По нашему мнению, название может отражать технику игры на домбре (удары пальцами по деке). Например, такое же название имеет один из кюев Акжелен (“Қақпалы Акжелен»)» (3: 22–23).

Возникновение группы кюев с одинаковым названием можно объяснить разными причинами. Одна из них — традиция назира, по которой кюйши обращается к произведению своих предшественников и на его основе создает свой вариант кюя. Так возникли кюи «Байжума», «Акжелен» и, возможно, «Науайы».

Сходство «Науайы» Дины Нурпеисовой с другими кюями данного цикла обнаруживается при первом же прослушивании. Их общность заключается в строении композиционных звеньев кюя, ритме, развитии мелодии и других особенностях. Для примера сравним «Науайы» Дины и народный кюй «Карт науайы» (в исполнении К. Жанталеуова). Оба эти кюя начинаются с ладовой опоры «ми-ля», затем мелодия на нижней струне «ре» проходит по звукам «ми, фа-диез, соль».

Нотный пример № 1. Народный кюй «Карт Науайы». (Исполняет К. Жанталеуов)



Умеренно, неторопливо

Нотный пример № 2. Дина «Науайы». (Исп. Дина Нурпеисова)

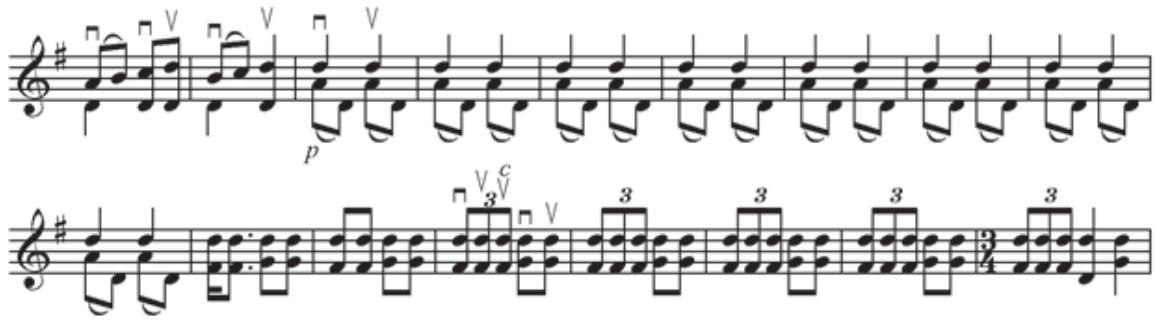


Далее мелодия останавливается на звуке «ре» в среднем звене («орта буын»), а на нижней струне происходит обыгрывание квинтовой опоры этой зоны (звука «соль»).

Нотный пример № 3. Народный кюй «Карт Науайы». (Исп. К. Жанталеуов)



Нотный пример № 4. Дина «Науайы» (Исп. Дина Нурпеисова)



В основной мелодии кюев очень много общих черт:

Нотный пример № 5. Народный кюй «Карт Науайы». (Исп. К. Жантилеуов)



Нотный пример № 6. Дина «Науайы» (Исп. Дина Нурпеисова)



После проведения основной темы в зоне орга буын мелодическое развитие переходит в кульминационную зону (сага).

Нотный пример № 7. Народный кюй «Карт науайы» (Исп. К. Жан-тилеуов). Сага

Нотный пример № 8. Дина «Науайы» (Исп. Дина Нурпеисова)

В отличие от «Карт Науайы», который завершается сразу же после кульминации, «Науайы» Дины оканчивается после повторного проведения материала орта буын. Здесь можно усмотреть стремление Дины расширить форму кюя.

Вышеприведенные композиционные особенности свойственны многим древним народным кюям («Ногайлынын босканы», «Казак пен ногайдын айырылуы», «Ел айрылган», «Карт ногай» и др.). Поэтому это сходство служит одним из доказательств древнего происхождения кюев «Науайы».

Таким образом, выясняется, что речь должна идти не об одном или трех кюях, как предполагалось ранее. Кюй «Науайы» (или «Науайы»), исполняемый в квинтовом строе, по сути принадлежит Курмангазы, и он называется «Науыскы». А у Дины Нурпеисовой есть свой, совершенно другой кюй — «Науайы», он исполняется в квартовом строе домбры.

«Науайы» — это имя кюйши, жившего в XIII–XIV веках. Он оставил после себя кюй, названный его именем. Позже другие кюйши создавали свои варианты «Науайы», ориентируясь при этом на достижения своего предшественника. Так возникла целая группа кюев с одинаковым или схожим названием.

Дина Нурпеисова в силу своего импровизаторского дарования внесла много нового как в свой кюй «Науайы», так и в кюй Курмангазы «Науыскы».

Литература

1. Бекенов У. Күй табиғаты. Алматы: Өнер, 1981.
2. Бисенова F. Ғажайып дарын // Дина күйші. Жинақ / F.Энес. Алматы: Арыс, 2012.
3. Есенұлы А., Елеусізқызы Г. Күй қастерлі әуез. Алматы: Өлке, 1997.
4. Жандыбаев F. Қалауын таппас қайран тіл... / anatili.kazgazeta.kz.
5. Затаевич А. 500 казахских песен и кюйев. Алма-Ата: Наркомпрос Казахской АССР, 1931.
6. Қазақтың дәстүрлі 1000 күйі [Электронды ресурс]: қазақ күйлерінің антологиясы. Алматы: «Ел» продюсерлік орталығы, 2009. – 41 эл. опт. диск (CD-ROM).
7. Қазиев Е. Күй өнері өлмейді, оны келешек ұрпаққа жеткізетін де, жалғастыратын да — жастар // Айқын газеті, 192 (1129) 11 қазан 2008 ж.
8. Қоңыратбаев Ә., Қоңыратбаев Т. «Көне мәдениет жазбалары». Алматы: Қазақ университеті, 1991.
9. Мерғалиев Т., Бүркіт С., Дүйсен О. «Қазақ күйлерінің тарихы». Алматы: 2000.

10. *Нұрпейісова Д. Әсемқоңыр / Ахмедияров Қ., Ахмедияров Ғ.* Алматы: Өлке, 1997.
11. *Сахарбаева К.* «Атырау ән-күй мұхиты». Алматы: Дайк-Пресс, 2001.
12. *Тоқтаған А. Е., Тоқтаған А. А.* Күйші Дина. Тарту-Сәлемдеме. Алматы: Азия-Арна, 2011.
13. *Төрқұлов Н.* «Қазақтың 100 би-шешені», 1995.
14. *Шегебаев П.* Жанровые особенности кюя «Науыскы» (Комическое в домбровой музыке) // Инструментальная музыка казахского народа. Алма-ата: Өнер, 1985.

Терминологические аспекты изучения инструментальной традиции саами

Проблема научной интерпретации саамской традиционной музыкальной эстетики в аспекте народной терминологии стоит особенно остро в связи со своеобразием культуры в кругу традиционных архаических сообществ. Благодаря исследованию музыкальной культуры саами последних лет, стало возможным впервые представить традиционную терминологию в ее комплексном изучении. Попытка дифференциации терминов, относящихся к разным сферам традиционной культуры саами, но отражающих звуковой компонент, позволяет реализовать систему перекрестных аналитических указателей в контексте музыкально-этнографической терминологии (7)¹. В результате систематизации терминов выявлены их тесные параллели и взаимосвязи с позиции «звукового» и «незвукового» компонентов (последние, отражают этнографическую область терминов).

Несомненно, что трактовка этнографической терминологии является важнейшим звеном в постижении традиционной саамской музыкальной, и шире, *звуковой эстетики*. Включение данных терминов отражает близкую и тонкую связь с окружающим миром в представлении саами о мифологическом пространстве — потусторонних силах (духов, божеств) с позиции тотальной одушевленности (аниматизма) и размытости границ между живой и мертвой материей. Данная специфика позволяет выявить и осознать тонкие грани звукового источника посредством слухового, зрительного и кинетического мировосприятия.

В данной статье представлен органиологический аспект изучения традиционных саамских терминов. Поводом научного обращения к саамской инструментальной терминологии послужили многочисленные письменные материалы зарубежных и отечественных исследователей — краеведов, историков, этнографов, лингвистов и этномузыкологов XVII–XXI веков, а также полевые материалы автора статьи, накопленные на протяжении более десяти лет на территориях проживания восточной группы саамов Кольского полуострова.

¹ Данная система впервые и в полном объеме реализована в блестящей монографии И. В. Мациевского «Музичні інструменти Гуцулів», посвященной карпатской инструментальной традиции украинцев (4).

Отметим, что частичная утрата этнических названий саамского музыкального инструментария, прежде всего, связана с угасанием живой традиции и отсутствием их системного изучения. Неслучайно, что ряд саамских терминов, встречающихся в письменных источниках западных и отечественных исследователей, которые связаны с наименованием музыкальных инструментов, часто отражены по аналогии с описательной характеристикой. К примеру, «стучащие палочки», «постучалки», «жужжащие диски», «перо в губах», «палочки со звенящими кольцами», полые (берестяные) трещотки и пр.

Акцент терминологического изучения музыкального инструментария саами в нынешнее время приобрел рамки научного междисциплинарного исследования. В частности, тесное сотрудничество этномузыкологов и этнолингвистов открыло перспективы дальнейшего изучения традиционных саамских терминов в различных сферах их бытования. Неоценимая роль в раскрытии и уточнении семантики терминов, выявления их фонетических особенностей произношения отражено в работах В. Сенкевич-Гудковой (5), О. Иванищенко (3), В. Бакула (2). В частности, в контексте наших исследований нас интересуют проблемы реконструкции тембро-артикуляционных исполнительских приемов игры на саамских инструментах / звуковых орудиях в соответствии со звукоизобразительными словами, широко применяемыми в саамском языке и связанными с действием². К примеру, звукоподражательное слово *viörxk'Et* (норв. саам.), означает — скрести рогами. Группы согласных в нем дифференцированы следующим образом: *xk'* — звук, возникающий в результате движения (фрикции) оленьих рогов по стволу дерева, а сочетание согласных *v, r* — собственно отражает темпоритм их движения (5: 140–141)³. Данный феномен сопоставим с фрикционным и скребковым способами звукоизвлечения на стержневых погремушках (индекс по систематике Э. Хорнбостеля — К. Закса 111.1:112.2:131) *nūrpp nūdзья чуарва* (вост.-саам. — рожки молодого оленя). Так, длительность гласных и согласных звуков, как по отдельности, так и в сочетании, напрямую связана с тембральными

² Уточним, что корреляция «звуковое орудие» и «музыкальный инструмент» трактуется в контексте его аксиональной значимости, функциональной роли в соотношении прикладного, культового и эстетического звукового объекта в традиционной культуре (1: 28).

³ Данная звуковая реализация возникает при наблюдении за оленьими повадками, в частности звуков, образующихся при трении рогов о кору дерева, в результате которого олени избавляются от омертвевшей кожи на рогах (5: 140–141).

характеристиками предметов и явлений, а также динамикой и темпоритмом звукового действия обусловленных *кинезо-визуальным восприятием* заложенного в термине действия. В этой связи выявляется имитационная тембро-артикуляционная семантика в исполнительских приемах на примере зафиксированного в полевой практике саамского инструментария, в т. ч. отражения звукоизобразительных терминов в аутоинструментальных формах звуковой реализации.

Включение терминов музыкального инструментария в систему перекрестных аналитических указателей, связано, прежде всего, с их номинацией. В частности, впервые в изучении саамской терминологии нами представлен научный термин *органоним* (от греч. *οργανον*, лат. *organum* — орудие, инструмент; греч. *ονομα* — имя), предложенный известным петербургским инструментоведом Ю. Е. Бойко при личных встречах со мной. По аналогии с органонимом, нами был введен термин эргономим (от греч. *ergon* — работа), обозначающий орудия труда и процесс изготовления материальных объектов — музыкальных инструментов и звуковых орудий⁴.

В этой связи особым образом нас интересует не только каталогизация данной дефиниции эргономимов, отражающая описание процесса изготовления, а также их функциональная нагрузка, направленная на реализацию собственно звукового компонента при манипуляции с соответствующими атрибутами труда. К примеру, с целью обработки оленьей кожи — *skoarre* (зап.-саам. — тонкая, лишенная ворса шкура оленьего теленка), связанной с подготовкой мембраны для саамского бубна, применяется специальные скребки *altam-raute* (зап.-саам.) для очистки мездры. Данный процесс может быть атрибутирован и воплощен в звуковое орудие — мембранофон с фрикционным приемом звукоизвлечения (2: 23).

Следует принимать во внимание тот факт, что некоторые звуковые атрибуты в архаических традиционных сообществах не имеют специальных названий и связаны с описательной лексикой (название предмета, форма, характер звучания и пр.), свидетельствующей «...о процессуальном характере понимания предметов культуры» (8: 5).

⁴ *Органонимы* рассматриваются в следующих дефинициях: термины, отражающие морфологию; заимствованные названия; термины обозначающие способ и приемы звукоизвлечения, в т. ч. имитационную ипостась; термины, отражающие функцию инструмента. Ввиду того, что термины, относящиеся к *эргонимам*, представлены фрагментарно, их дифференциация отражена только в качестве подгруппы *органонимов*.

В частности, орудие охоты — охотничье копьё саи те (зап.-саам.) с укрепленными кольцами, применяемое в саамской ритуальной охоте на медведя, классифицируется нами как стержневая погремушка (112.112), а предмет биологической природы — березовая ветвь вуэккьс пёссъмӯр (вост.-саам.) в контексте функционирования ее в ритуале оживления медведя, становится звуковым орудием — контаминацией (сочетанием) ударного идиофона и свободного аэрофона (111.2-411)⁵.

Таким образом, обращение к аспектам саамской музыкально-этнографической терминологии актуализирует ее комплексное изучение во всех взаимосвязях сфер традиционной материальной и духовной культуры. Это позволяет раскрыть не только семантику определения терминов, но и дает перспективу понимания важнейших принципов эстетики музыкального мышления этноса.

Литература

1. Алпатова А. С. Звуковое орудие или музыкальный инструмент? О проблемах инструментальной музыки в архаической культуре // Музыкальные инструменты в истории культуры. СПб., 2006. С. 23–28.
2. Бакула В. Б. Лексика духовной культуры кольских саамов (на материале кильдинского диалекта саамского языка). Дис. ... канд. искусствоведения. Мурманск, 2013. 215 с.
3. Иванищева О. Н. Принципы лексиграфирования слов в словаре лексики духовной культуры саами [Электронный ресурс], 2012. URL: [http:// www.sisp.nkras.ru](http://www.sisp.nkras.ru). (26.09. 2016).

⁵ Так, согласно сведениям западноевропейских этнографов, описывающих культ медведя в саамской традиции, в этапе ритуальной охоты на медведя, последовательность действий была следующей. В момент добычи медведя, главный охотник обвязывал медвежью челюсть берестой, а другим ее концом трижды обматывал вокруг своего пояса и, неоднократно подергивая за свободную часть берестяной полоски, пел благодарственную йойгу, к исполнению которой присоединялись охотники, потряхивая копьями саи те. Тушу медведя хлестали березовыми прутьями. Вероятно, что при этом ритуальном акте получались свистящие и глухие звуки, возникающие от прохождения воздуха через тонкий прут и конечного удара по медвежьей туше. Отметим, что в данном обрядовом эпизоде нами просматривается своеобразное марионеточное оживление медведя путем имитации его движений, символизирующих возвращение медвежьей души. В данном процессе осуществляется синкретика кинетического, певческого и инструментального оформления ритуала (6: 176).

4. *Мацієвський І. В.* Музичні інструменти гуцулів. Вінниця: Нова Книга, 2012. 464 с.
5. *Сенкевич-Гудкова В. В.* Проблема звуковой изобразительности саамского слова // Ученые записки Карельского педагогического института. Т. XIII. Гуманитарные науки. Петрозаводск, 1963. С. 131–143.
6. *Соловьёв И. В.* Инструментальные основы музыкальной культуры саами. Дис. ... канд. искусствоведения. СПб., 2012. 268 с.
7. *Соловьёв И. В.* Саамско-русский словарь музыкально-этнографической терминологии / Науч. ред. С. В. Косыревой. Петрозавод. гос. консерватория им. А. К. Глазунова. Петрозаводск, 2015. 123 с.
8. *Шейкин Ю. И.* Музыкальная культура народов Сибири: сравнительно-историческое исследование инструментов, звукоподражаний и песен. Дис. ... д-ра искусствоведения. СПб., 2002. 356 с.

Галина Тавлай
(Санкт-Петербург)

Жанрово-стилевая идентичность северо-белорусских и латгальских цимбальных наигрышей Подвинья

Первой, кто немного рассказал мне в той — начала двухтысячных годов — «свадебной» экспедиции в Латгалию о местных традиционных инструментах и музыке, исполняемой на них, была жительница русской старообрядческой деревни Романишки, расположенной в Ауленской волости Краславского района Латвии, Пелагея Михайловна Леонова (1920 г. р.): «Там у них музыка была (речь шла о латгальцах. — Г. Т.). На песни — поём, поём, а тогда — музыка. Тогда и под музыку — и полечку и все танцы». П. М. Леонова отделяла музыкальные традиции своей русской старообрядческой деревни и латгальцев по принципу: «у них» и «у нас»: «У нас была гармошка, балалайка. Бубен был, когда кто сделает. И бубен был — подбивал. Мой сын играл на гармошке, а другой сын — на баяне. А Кея (имя. — Г. Т.) — бубен был, подбивала. На танцы в клуб ходили».

Различия эти, в том числе, касающиеся традиционного музыкального инструментария, лежат в глубинной истории заселения и сложившихся в разное время межэтнических контактах на этих землях.

Уже в XI–XIII веках в Восточной Латвии существовало несколько вассальных княжеств, зависимых от Полоцка. Первым форпостом полоцких князей на Западной Двине был Кокнесе (Кукунос), находившийся в трехстах верстах к северо-западу от Полоцка. Еще один город — Ерсика (Горнике), располагался в пятидесяти верстах к северу от Двинска (сегодняшний Даугавпилс).

Княжеские дружинники подолгу здесь задерживались и, вероятно, уже к этому времени относятся первые поселения полоцких кривичей вдоль торговых трасс по Западной Двине (8: 81). В архиве Рижского магистрата (ф. 2) (бывший Рижский городской архив) и в Центральном государственном архиве Латвии сохранились оригиналы торговых договоров и дипломатических документов на старобелорусском языке между Полоцком и немцами Риги, ганзейскими городами. Согласно научным исследованиям, только за последнюю треть XV века их выявлено более 70 (9: 205).

Латгалия, отошедшая в 1581 году в ходе Ливонской войны к Польше, была одной из территорий, куда с особой интенсивностью, начиная с XVII столетия, на обезлюдившие в результате войн и страшных эпиде-

мий (1657–1661) ближайшие западные земли хлынула новая волна поселенцев. В основном это были белорусы и русские (белорусы двигались на север от мест своего прежнего проживания, русские — на запад).

Латгальские землевладельцы, заинтересованные в притоке новой рабочей силы, предоставляли тысячам беглых крестьян в аренду землю, освобождая их первые годы от барщины и оброка. Уже к 1599 года две трети населения г. Резекне составляли белорусы и поляки (белорусы-католики), а к 1646 году — и города Лудза, Старая (Истренская) и Новая (на Слядзеве) слободы целиком состояли из белорусского населения (3: 10–12). Оно же занимало Замковую, Нарзенскую, Гольшевскую волости, 4,4% населения Плушовской волости было белорусским.

Белорусы жили в Двинском, Резекненском и Лудзенском трактах, главным образом вдоль восточных границ Латгалии. Во второй половине XIX века граф Браун, приводивший в исполнение распоряжение о «водворении на места» беглых крестьян, живущих в Семигалии (области, входящей в состав герцогства Курляндского, позже — восточной части Курляндской губернии), доносил, что здесь, в Семигалии «проживает более четырех с половиной тысяч душ беглых белорусов». Со временем они составили основное население этого края.

Белорусы Латвии не были однородны по вероисповеданию. Среди них были католики, православные, единоверцы, старообрядцы. Белорусы-католики занимали часть Режицкого (7500 душ) и Люцинского (5000 душ) уездов. Белорусы-старообрядцы обитали в соседстве с русскими, от которых и заимствовали вероучение.

Интересно при этом, что, как пишет автор «Общего очерка Витебской губернии», «белорус в речи со старообрядцами, говорит языком последнего, латыш же усваивает не русский, но белорусский язык» (15: 108). В экспедиции 2002 года довелось наблюдать, как наши латгальские информанты, носители латгальского языка, спустя более чем столетие, прошедшее со времени публикации названного источника, изъяснялись с нами на чистом северо-белорусском диалекте белорусского языка, не умея при этом говорить по-русски, что является еще одним очевидным свидетельством давности, исконности белорусской речи для здешних мест.

О принятом здесь белорусско-латгальском двуязычии свидетельствовали, в частности, свободно переходя с одного из балтских — латгальского — на восточнославянский — белорусский, знатоки латгальских песен. Они помнят, что так говорили и их матери, бабушки, прабабушки. Ф. Цехановский, составивший в 1883 году этнографическую карту южной части Люцинского уезда, отмечал, что волости Посинская, Рун-

данская, северная часть Ландскоронской населены белорусами православного и католического вероисповеданий почти в равных пропорциях.

Латыши живут лишь «оазисами» в Ландскорской волости, в центре Посинской и в восточной части Рунданской (15: 105).

К 1897 году на территории Латвии, согласно переписи, насчитывалось 79 523 белорусов, что составляло на то время 4,1 %. Однако впоследствии число их резко сократилось. В 1935 году, согласно уже следующей переписи, основная масса компактно проживавшего белорусского населения располагалась в Илукстенском (2461), Даугавпилсском (4396), Лудзенском (4794) и Резекненском (1844 человека) уездах. По переписи 1970 года в Латгалии белорусы составляют 5,8 %. В компактной заселенности этих мест белорусскоязычным, коренным для этих мест, населением убедились и мы в своих экспедициях 1989 и 2002 годов, во время которых довелось побывать и в обособленных от белорусских деревнях старообрядцев.

Значительный приток русских переселенцев исторически проходил под знаменем борьбы за старую веру. Первые группы старообрядцев, как сообщают «Дегуцкая хроника» и «Хронограф Литовский», прибыли сюда в 1659 году. Русские старообрядцы в своем большинстве принадлежали к так называемому федосеевскому толку беспоповщины. Напомним, основная их масса поселилась на территориях Латгалии, Литвы, Северной Беларуси в начале XVIII века, живя, как правило, замкнутыми собственными небольшими селениями.

С событиями 1863 года связана еще одна волна перемещений в латгальском крае. После подавления польского восстания 1863–1864 годов, охватившего в том числе и Латгалию, царское правительство стимулировало переселение сюда крестьян на льготных условиях. Как следствие, к середине XIX столетия в Прибалтийском крае возросло число православного духовенства и учителей русского языка (10: 13–14, 17, 21).

Наиболее активный и долговременный всплеск национального белорусского возрождения в восточной Латгалии и Латвии был отмечен в межвоенный период. Отдельные члены правительства Белорусской народной республики (К. Езавитов, Я. Варонка), видные представители волны национально-просветительского движения 1920–1930-х годов были родом из этих мест. В октябре 1920 года правительство БНР выехало в Латвию и приступило к консолидации национальных белорусских сил за границей для продолжения борьбы за независимость БНР. В Латвии были созданы Белорусское Культурно-Просветительское Товарищество «Бацькаўшчына», Белорусский Клуб, Курсы белорусоведения, белорусские просветительские товарищества «Рунь», «Беларуская

Хата». Силами «Товарищества белорусских учителей» в Латвии активно издавались книги, брошюры, содержались четыре белорусские школы в Риге — всего же в Латвии было открыто 50 белорусских школ, две белорусских гимназии (в Даугавпилсе и Люцине), одногодичные учительские курсы, издавались многочисленные журналы, в том числе — «Школа и Жизнь», «Белорусская школа в Латвии». Местной интеллигенцией было основано Белорусское Научно-Краеведческое Товарищество. Под редакцией К. Езавитова в 1920–1930-е годы выходил журнал «Голас Беларуса».

В 1934 году, с приходом к власти К. Ульманиса, практически все белорусские организации в Латвии снова были запрещены (9: 35).

В межвоенные годы велся активный сбор белорусских фольклорных материалов: в периодических изданиях, ежемесячниках, календарях публиковались описания местных обрядов, легенд, тексты песен. Однако единственной монографической работой, посвященной этому исключительно в малой степени исследованному белорусскому региону (до него были известны лишь единичные, сугубо филологического толка, записи в собрании Е. Романова, отдельные транскрипции детских песен в объеме одной строки — две — № 16 и № 20 — с Дисненщины, то есть теперешней Верхнедвинщины, и три — с Дисненщины — № 22, № 27 и № 30, а также опубликованные в издании А. Грыневича «Беларускі дзіцячы сьпеўнік» три белорусских народных мотива и лирика, собранные в 1905–1924 годах. Этот скромный перечень можно дополнить еще отдельными, условными с точки зрения качества, нотными песенными строками в периодике), до сегодняшнего дня остается «Народная творчасць Латгальскіх і Ілукстэнскіх беларусаў», изданная за собственный счет по записям 1920–1940-х годов крупным деятелем белорусского общественно-просветительского движения Латвии, педагогом, директором Даугавпилской Белорусской гимназии С. Сахаровым (1880–1954).

Это региональное собрание снабжено тринадцатью нотными строчками-транскрипциями единичных календарных («Цярэшка», волочебная, весенняя хороводная, жнивная, оенняя, яринная), пяти свадебных, одной колыбельной и одной лирической любовной песен. Этнографический сборник Сахарова включает в себя коллекцию описаний местных обычаев, обрядов, затрагивает сферу музыкальной выразительности, являет собой первый и весьма успешный опыт жанровой классификации песен белорусов Латгалии. К нему мы возвращаемся в процессе аналитической работы с современными материалами.

Как считает С. Григорьева, самосознание белорусов Латгалии в наше время размыто, часть из них подверглась ассимиляции со стороны трех этносов: поляков, латышей и русских. Польское и латышское влияния испытали на себе в основном белорусы-католики, русское — православные (5).

Аборигенами на юго-восточных приграничных белорусско-латгальских землях и ныне продолжают оставаться белорусы — один из коренных этносов Латгалии, проживающие достаточно широкой полосой вдоль юго-восточной части административно-государственной границы Латвии, примыкающей к Витебщине и в XVIII–XX столетиях входившей в Витебскую губернию (4; 2; 21; 19; 17: 40–120).

Исследование их этногенеза, быта, культуры — нормативная сфера различных отраслей белорусистики: истории, этнографии, этнолингвистики, фольклористики, этномузыковедения. Будучи естественной этногеографической частью ареала, находящегося в границах сегодняшней административной Республики Беларусь, в едином этнокультурном пространстве с бывшими Двинским, Краславским, Режицким, Люцинским уездами (позже — районами) Латгалии находятся Браславский, Миорский Верхнедвинский, Полоцкий районы Республики Беларусь, а также Себежский район нынешней Псковской области, коренное население которых составляют этнические белорусы (6; 22; 12; 13). Их традиционная культура входит в местный, регионально выверенный, не привнесенный — «аборигенный» комплекс явлений северо-белорусского типа.

Две связанные в единую культурную, историческую, экономическую традиции зоны, разделенные Западной Двиной, с нерасторжимыми узами всевозможных родственных контактов, с общими свадьбами и свадебными музыкантами, общими праздниками, ярмарками-«кірмашамі» — в местном определении: «задзвінская» — «з-за Дзвіны», «з Зарэчча» и «з-Надрэчча», «Із-за латыш» — стали предметом нашего этнологического и этномузыковедческого изучения.

И у белорусов, и у латгальцев цимбалы — один из почитаемых музыкальных инструментов. В северной и западной Беларуси до сегодняшнего дня практически в каждой деревне сохраняются в памяти односельчан имена народных музыкантов-виртуозов, живут, а то и функционируют по два-три народных цимбалиста. Не удивительно, что в пору безусловного угасания традиции латгальская свадьба сопровождалась, как это часто случается и в Беларуси, музыкой, исполняемой не инструментальной капеллой (в ее состав, наряду со скрипкой, бубном, подчас кларнетом и гармоникой, всегда входили цимбалы) (14), а одними только цимбалами, хотя следует признать, что это исторически

достаточно поздний для этих земель инструмент, как и музыка, исполняемая на нем. Сами приемы игры predeterminedены морфологией и строем инструмента и потому остаются весьма сходными в разных этнических культурах (11: 50–56). Цимбалы позволяют восполнить в игре на них все необходимые ансамблевые функции: как мелодические (в качестве замещения скрипки), так и ударные (замена бубна).

Цимбалы относятся к типу хордофонов класса многострунных коробчатых дощечных цитр (индекс 314.1 согласно систематике Хорнбостеля-Закса). (23: 251). Большинство европейских цитр представляет собой коробчатые цитры прямоугольной или трапецевидной формы. Плоскость струн располагается в этом виде инструментов параллельно струноносителю — плоско или слегка выпукло. В старую европейскую литературу эпохи средневековья этот инструмент как ассирийский вошел под названием *phsanterium* (*psanterin*), что связано, вероятно, с арабским *santir* (*pisantir*), персидским — *santour* (24: 225). *Psalterium* — псалтериум, инструмент европейского средневековья. Истоком его принято считать многострунный инструмент — канун. Родина его — Средний Восток (25: 222).

Одно из ранних изображений инструментов цимбального типа в облике играющего на таком инструменте палочками ассирийского музыканта запечатлено на барельефе в Куянджене. В целом историю продвижения этого инструмента по миру реконструирует по многочисленным редким источникам классик инструментоведения Г. Хоткевич (24). Цимбалы, как утверждает ученый, знали уже в Египте. Именно в египетский период истории данный инструмент вошел в практику еврейского богослужения (праздничное вношение нового свода пентатевха, в первую ночь Ханука при зажигании свечей). У китайцев по сей день существует инструмент типа цимбал *jang-kin* или просто *king* — иначе — цинь, где вместо струн поначалу употреблялись 12–16 каменных пластинок, настроенных «хроматически» — в сущности, как видим, это был тип ксилофона, с которым цимбалы в какой-то период истории находились в родстве. С течением времени стали изготавливать деревянные (фианг-гианг), а потом — медные пластинки (юн-ло). Корейцы по сей день употребляют *янг-кум* — аналог цимбал. Греки в свое время знали инструмент *кинвал*, а римляне — *супбалиум*, но это не были струнные инструменты.

В Европе как струнный инструмент цимбалы фиксируются уже в VII столетии Ученый XVI века Мерсен (M. Mersenne) описывал цимбалы еще под названием *psalterium* с 13 струнами, частично — медными, частично — стальными, по которым бьют палочками. В Италии

в народе цимбалы называли «поросячьим инструментом», поскольку на нем имелось 30 струн из кишок (наблюдаем, таким образом, способ исторической преемственности в материале, который использовался для изготовления струн, сходный для всех типов разноэтнических хордофонов). Как факт, характерный для Германии начала XVII столетия, Преториус вспомнил и дал рисунок цимбал, называя их *Nacrbret* («доска, на которой рубят мясо»), отмечая при этом, что этот инструмент «собственно к музыке не относится». Цимбалы Европа не любила. Маттезон (J. Matteson) писал, что им место в «подозрительных домах». Теперь, отмечал этот автор, в Германии цимбалистов давно уж нет. Лет сто назад их еще можно было видеть в Тюрингии среди крестьян-горцев. Задержались цимбалы, как заметил Г. Хоткевич, только в Венгрии, Молдове, Западной Украине и Румынии. Особенно полюбили цимбалы цыгане. Цимбалы (*cimbal*) были широко распространены среди польских евреев. На каждой еврейской свадьбе должна была быть музыка (клейзморим — ансамбль музыкантов), обязательным участником которой был цимбалист (24: 225–226). У славян цимбалы широко распространены в среде чехов, моравов, поляков, украинцев, белорусов. На севере и западе Беларуси этот инструмент получил весьма широкое распространение, он был столь любим в народной среде, что постепенно стал ведущим в академических оркестрах белорусских народных инструментов. Н. Ф. Сумцов справедливо называл цимбалы «простонародным фортепиано». В культуре балтийских народов цимбалы, как пишет Г. Хоткевич, распространены у латышей и литовцев. Считаем необходимым заметить, что среди латышей известен преимущественно куокле (щипковый способ игры), и только латгалы используют собственно цимбалы (игра палочками). Более плотные и специфические контакты с Германией, Польшей, Западной Европой в целом, похоже, сыграли здесь определяющую роль. На Кавказе подобный инструмент известен у армян (сантур) и грузинов (сантури).

Имеет место распространение инструментов этого типа также у иранских и тюрко-монгольских народов. Таков бурятский иочин. В узбекской и таджикской культурах аналогичный инструмент носит название чанг. Подобную же конструкцию имеет и казахский жетиген, однако используется он уже как щипковый инструмент — звучание его осуществляется с помощью касания струн пальцами рук. Здесь открывается собственное поле возможностей для проведения параллелей, аналогий внутри класса многострунных коробчатых хордофонов типа гуслей, кюсле, кантеле, куокле, каннеля и т. д. В защищенной в 2010 году в секторе инструментоведения Российского института истории искусств канди-

датской диссертации палестинского этноинструментоведа О. Ришмави (16) приводятся факты и экспедиционные звукозаписи живого бытования и игры на палестинском кануне традиционных народных музыкантов. Морфология этой арабской многострунной коробчатой дощечной цитры, на которой играют подушечками пальцев, абсолютно идентична цимбалам. Факты бытования цимбал — часть большой истории человечества, в том числе — глобальных миграций и взаимовлияний.

Принцип звукоизвлечения, способ добывания звука выполняет в многострунной коробчатой цитре принципиальную роль. Цимбальные палочки, своего рода молоточки, определяют как физические свойства звучания, в том числе его предпочтительные артикуляционные и громкостные характеристики, так и способ восприятия звука. Струнные ударные инструменты (сюда же относятся клавишные) — еще один класс, в который входят цимбалы согласно классификации В. Майона (классификация по источнику звука — самозвучащие, мембранные, струнные, духовые, и уже внутри него — следующее подразделение на ударные, смычковые, щипковые). Таким образом, два разных способа звукоизвлечения позволяют В. Майону развести коробчатые дощечные цитры. Хорнбостель и Закс в своей классификации акцентируют внимание на их принципиальном единстве.

Механизм звукообразования включает передачу механической энергии струнам ударом — так происходит в струнных ударных, или щипком — в многострунных щипковых хордофонах. Тип касания струн изначально формирует сам тип звучания и являет собой генератор. Возбуждение колебаний струн, их усиление происходит за счет передачи энергии от струн к деке и резонансному корпусу (резонатор) (1: 313).

Первый из наигрышей, сыгранный латгальским свадебным цимбалистом в день свадьбы вечером — уже на свадебном пиру с гостями — был свадебным опознавательным знаком, своего рода эмблемой свадьбы, в той же степени известной, к примеру, в Глубокском районе Витебской области у белорусов как наигрыщ «Пад чарку». В целях уточнения функциональной приуроченности этого и других наигрышей из нашей коллекции мы воспользовались возможностью получить обстоятельную консультацию у известного петербургского исследователя северо-белорусской цимбальной музыки, автора монографии «Человек творящий: Музыкант в традиционной культуре» (18) — Александра Вадимовича Ромодина. По его утверждению, эта музыка выполняла функцию своего рода инструментального тоста в северо-белорусской свадьбе.

В латгальской традиции этот наигрыш бытует в функции свадебного марша. Редкое качество записей, сделанных в процессе самой свадебной церемонии — их целостная форма, звучание в реальном, процессуально протекающем времени и в связи с обслуживанием конкретно длящихся свадебных действий: ровно столько, сколько это необходимо в данной — здесь и сейчас совершаемой ситуации.

Создавалось впечатление, что Яниса Яковиса — маститого устного профессионала местной традиции: по его собственному признанию, он учился игре на цимбалах пятьдесят лет тому назад (1930 г. р., д. Лесны, вол. Пулет), нисколько не смущал тот факт, что играет он один — без капеллы. Его музыки было вполне достаточно для воссоздания подлинности традиционного церемониала.

Наигрыш построен по законам сугубо цимбальной музыки, с учетом конструкции инструмента, его строя (fis1), сложившихся приемов игры, общих для белорусов и латгальцев. В основе целостной формы лежит принцип двоичности, проявляющей себя на двух разных, иерархически вписанных один в другой, уровнях: морфологическом и синтаксическом.

Первый раздел наигрыша «Под чарку» состоит из двух завершенных мотивов-синтагм (небольших, но самодостаточных в смысловом плане разделов). Начальный мотив-синтагма — ход по тонам — условно — мажорного трезвучия. На деле это произведение догармонического стиля, которое смело можно отнести к инструментальной монодии. Интонационный ход: пятая-третья-первая ступени с квантитативной временной опорой на первой ступени повторяется дважды. Движение размеренное, соответствующее условно четвертным длительностям. Причем в повторе его уже включается механизм обновления: дробление пополам — кратчайшее одно регистровое тремоло на пятой ступени — один из характерных приемов игры на данном инструменте, способ prolongation времени звучания угасающего естественным образом цимбального звука.

Второй мотив-синтагма — снова характерный, но принципиально иной, одновременно озвученный мелодический и сугубо технический ход. В его основе лежит потоновое, без пропуска ступеней движение вверх — от первой ступени к пятой — и вниз: от пятой к первой. Все это в пределах квинтовой рамки с обязательными двумя ударами палочками в соответствующих местах соответствующей каждому тону струны. Данный способ интонационного, а не только технически удобного движения воспринимается как более ускоренный в сравнении с первым материалом, как движение восьмыми длительностями. В каждом прове-

дении на деле обязательно есть обновляющее начало — дополнительный расширенный или обычный мордент, новое замысловатое опевание отдельных ступеней при повторе мотива-синтагмы.

Затем, при посредстве обычной мелодической модуляции (потонный ход от фа диез первой к фа диез второй октавы), мы оказываемся в жестких объятиях квинтовой рамки уже четвертой ступени исходного ладового построения. В наигрыше захватывается, таким образом, на целую октаву более высокий регистр звучания и начинает выстраиваться следующий синтаксически обособленный в форме раздел. Начинается этот фрагмент формы не ожидаемым движением по тонам трезвучия — с соответствующим пропуском тонов в мелодической линии, а потонным движением внутри квинтовой рамки, но построенной уже не от первой, а, соответственно, четвертой ступени начальной ладо-звукорядной последовательности, условно несущей в себе черты плагальности. По сути основой его становится второй, но в данном случае слегка обновленный мотив-синтагма из числа тех, о которых шла речь выше. Поскольку первый мотив-синтагма исчез, то второй, чтобы сохранить прежний временной масштаб, основанный на парной двоичности, повторяется не дважды, а уже четыре раза подряд (2x2). Поскольку звучит он на новой высоте, в высоком регистре — вместо основного тона фа диез первой октавы, здесь в функции верхнего опорного — фа диез, но уже второй октавы. Обновляющий форму, возможный в воплощении лишь на столь многострунном, полирегистровом инструменте, как цимбалы, эффект регистрового переброса налицо. Во второй, восходящей составляющей этого, знакомого вроде бы мотива-синтагмы снова меняется основная длительность, создается ощущение ритмического контраста за счет более дробного движения восьмыми длительностями вместо четвертных. Четвертое проведение ограничивается начальным нисходящим движением с завершающим его кадансированием на четвертой ступени *си*. Последующий нисходящий ход — снова в удобном для исполнения на цимбалах потонным движением в тон ля диез — становится неожиданным переходным мордентом, оттолкнувшись от которого мы снова оказываемся в другой диатонической тоновой шкале, попадаем в стихию изначально первой монодийной темы — с центральным ходом по тонам трезвучия, точнее — с пропуском через одну — ступеней внутри очередной квинтовой рамки и последующим восходящим «разбегом». В этом «разбеге» снова появляется новация — на сей раз в виде повтора хода-микроинтонации: четвертая-третья ступени (будто бы «заело» иголку на старом проигрывателе) в ходе с задействованием сту-

пеней: пятая-четвертая-четвертая-третья-третья-вторая. После чего наконец-то появляются ожидаемая и на время запаздывающая: первая ступень. И в этом интонационном посыле, как и в прежних, движение четвертями сменяется кажущимися вдвое более быстрыми восьмыми. В повторе наблюдаем возврат к прежнему, интонационно обкатанному и привычному варианту. Завершается этот синтаксически важный самостоятельный раздел собственным кадансом: трижды повторенной основной ступенью изначально первого звена на фа диэз первой октавы, выдержанным в устойчивых, успокаивающих слух и сознание четвертных длительностях.

Достаточно сложная мелодическая связка: фа диэз-соль диэз-фа диэз-ре диэз-до диэз-си приводит нас в субквинтовому тону си (он же — перенесенная на октаву вниз четвертая ступень изначальной ладовой формы. В этом очень низком, не столь часто употребляемом в игре на цимбалах регистре этот тон снова становится нижней опорой уже знакомого мотива-синтагмы. Его обновленным элементом выступает дважды повторенный ход, в котором задействованы звуки пятой и третьей ступени (фа диэз, ре диэз) вместо обычного, привычного поступенного движения в пределах квинтовой рамки.

Следом снова вся цепочка уже описанных ходов и переходов по уже устоявшимся, обозначенным нами выше центрам мелодического становления повторяется еще дважды. На третьем проведении всей последовательности наигрыш неожиданным образом завершается на второй квинтовой диатонической цепочке — имеется в виду второе, высокое по регистру звучание с четвертой ступенью в качестве нижнего опорного тона — существенным замедлением-торможением и кадансированием-тремоло на ступенях один-три данного звеньевоего образования. Наигрыш обрывается, демонстрируя абсолютную равнозначность опорных тонов в сознании музыканта.

В целом набор наигрышей, обнародованный в ходе свадебного застолья маэстро Янисом Яковисом, включал польки, вальсы, марши, оберек, краковяк, русского. Очень близкий комплекс мелодий, но годом позже, был зафиксирован нами от традиционного латгальского мастера-скрипача. Его мне посчастливилось встретить в Задвиньи — на латгальской стороне Западной Двины, противоположной расположению белорусского города Друя Верхнедвинского района. Пришла я туда пешком — так недалеко это было: в сегодняшних условиях такое путешествие уже не было бы возможным.

Весьма сходный жанровый конгломерат представлен творчеством всех северо-белорусских музыкантов-инструменталистов.

♩ = 130

The musical score consists of ten staves of music in E major (three sharps). The tempo is marked as ♩ = 130. The notation includes various rhythmic patterns, accidentals, and dynamic markings. The music is divided into sections labeled A, B, B1, and B2.

- Staff 1: Section A (quarter notes), Section B (eighth notes).
- Staff 2: Section A (quarter notes), Section B (eighth notes).
- Staff 3: Section B1 (eighth notes).
- Staff 4: Section B1 (eighth notes).
- Staff 5: Section A (quarter notes), Section B (eighth notes).
- Staff 6: Section A (quarter notes with triplet), Section B (eighth notes).
- Staff 7: Section B2 (eighth notes with triplet).
- Staff 8: Section B2 (eighth notes).
- Staff 9: Section A (quarter notes), Section B (eighth notes).
- Staff 10: Section A (quarter notes), Section B (eighth notes).

The musical score consists of ten staves of music in E major (three sharps). The notation includes various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. Section labels are placed above the staves: B1, B1, A, B, A, B, B2, B2, A, B, A, B, B1, B1, and B1 *rit.*. Trills are indicated by a 'v' above a note. Trills are also indicated by a '3' above a group of notes. The score concludes with a double bar line.

Литература

1. *Алдошина И. А., Приттс Р.* Музыкальная акустика: Учебник для высших учебных заведений. СПб., 2006.
2. *Без-Корнилович М.* Исторические сведения о примечательнейших местах в Белоруссии. СПб., 1895.
3. *Брежго Б.* Очерки по истории крестьянских движений в Латгалии 1577–1907. Рига, 1956.
4. Витебская губерния: Историко-географический и статистический обзор: История, природа, население, просвещение. Вып. 1. Витебск, 1890.
5. *Григорьева Р.* Белорусское сельское население Латгалии (Восточной Латвии) // Новое в этнографических и антропологических исследованиях: Итоги полевых работ института этнографии АН СССР в 1972 г. Ч. 2. М., 1974. С. 95–103.
6. *Грицкевич А.* Маргинальные территории Беларуси (Невель и Себеж в XVII–XVIII веках // Пашлю серу зязюльку па радзінушку. СПб., Невель, 1996. С. 34–39.
7. *Грыневич А.* Беларускі дзіцячы сьпеўнік: 3 беларускіх народных матываў і лірыкі, сабраных ў 1905–1924 гг. Вільня, 1925.
8. История Латвийской ССР. Рига, 1952. Т. 1.
9. *Калубовіч Я.* Крокі гісторыі. Беласток-Вільня-Менск, 1993.
10. *Макашина Т.* Фольклор и обряды русского населения Латгалии. М., 1979.
11. *Маціевський І.* Музичні інструменти гуцулів. Вінниця. 2012.
12. *Маціеўскі І.* Этно-культурныя праблемы маргінальных зямель // Пашлю серу зязюльку па радзінушку. СПб., Невель, 1996. С. 25–27.
13. *Маціеўскі І. У.* Пытанні нацыянальнага адраджэння маргінальных беларускіх земляў // Культура беларускага замежжа. Беларуская-амерыканскія гістарычна-культурныя ўзаемадачыненні / Міжнародная асацыяцыя беларусістаў. Мінск, 1995. С. 36–39. (Беларусіка=Albaruthenica, кн. 5).
14. *Назина И. Д.* Белорусские народные музыкальные инструменты: Струнные. Минск, 1982.
15. Памятная книжка Витебской губернии на 1889 г. Прил. Витебск, 1898.
16. *Ришмави О. Х.* Музыкальные инструменты арабов Палестины / РИИИ. СПб., 2010.
17. *Романов Е.* Общий очерк Витебской губернии на 1898 г. Прил. Витебск, 1898.
18. *Ромодин А. В.* Человек творящий: Музыкант в традиционной культуре. СПб., 2009.
19. *Сапунов А.* Витебская старина. Витебск, 1883.
20. *Сахараў С.* Народная творчасць Латгальскіх і Ілукстэнскіх беларусаў. Вып. 1. Рига, 1940.
21. *Сементовский А.* Этнографический обзор Витебской губернии. СПб., 1872.
22. *Углік І.* Да праблемы этнакультурнай ідэнтыфікацыі насельніцтва памежных паўночна-беларускіх зямель // Пашлю серу зязюльку па радзінушку. СПб., Невель, 1996. С. 40–43.

23. *Хорнбостель Э., Закс К.* Систематика музыкальных инструментов // Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка: Сб. статей и материалов / Ред.-сост. И. В. Мацневский; Под общ. ред. Е. В. Гиппиуса: В 2 ч. Ч. 1. М. 1987. С. 229–261.
24. *Хоткевич Г. М.* Музичні інструменти українського народу. Друга редакція. Харків: О. Савчук, 2012.
25. *Encyklopedia instrumentów muzycznych świata.* Warszawa, 1996.

Лариса Зыбкина
(Москва)

Жанры традиционной инструментальной и вокально-инструментальной музыки в женской исполнительской практике (на мордовском материале)

Мордовская традиционная музыка формировалась в течение многих веков. Самобытность, красочность делают ее узнаваемой среди большого разнообразия музыки финно-угорских народов. В ходе исторического развития вырабатывались характерные черты национального своеобразия, стиля, выраженные в содержании, формах, жанрах народного искусства. Мордовская вокальная и инструментальная музыка органично и неразрывно связана друг с другом.

Развернутое описание жанров мордовской инструментальной музыки дается в работах Н. И. Бояркина (1), вокальной — Л. Б. Бояркиной (2).

Целью данной работы является первичное исследование женской инструментальной и вокально-инструментальной культуры, ее системное описание, отсутствующее в науке, включение ее в комплекс имеющихся знаний о мордовской музыкальной культуре.

Материалом для данного исследования послужили: коллекция звукозаписей и бесед с информантами, собранная автором в экспедициях 1997–2010 годов в места компактного проживания эрзян и мокшан в Дубенском, Кочкуровском, Краснослободском, Больше-Березниковском районах Мордовии. Кроме того, в работе учтены этнографические сведения, содержащиеся в трудах XIX–XX веков, данные историков и филологов, изучающих разные аспекты культуры края с начала XX века и до настоящего времени.

При определении жанров мы опираемся на ставшее уже классическим положение, сформулированное Е. В. Гиппиусом: «Понятие традиционного песенного жанра (так же, как и жанра традиционной инструментальной музыки) вряд ли правомерно определять только по признакам содержания и общественной функции. Определяющим для этого понятия признаком является <...> типизация структуры под воздействием общественной функции и содержания)» (3: 73).

При классификации жанров «женской» музыки учтены как ранние реликтовые формы звукотворчества, ушедшие в прошлое, так и бытовавшие/бытующие в XX–XXI веках. Кроме того, часть образцов удалось

реконструировать по рассказам носителей традиции. Большую часть материала составили образцы вокально-инструментальной музыки, в которых, наряду с бытующей формой ансамблевого музицирования, нами зафиксировано преимущественное значение сольного исполнительства.

В этнографических источниках встречаются многочисленные упоминания о бытовании в прошлом шумовых наигрышей в женском исполнении. В частности, упоминаются обрядовые ритмо-шумы, сопровождающие ключевые моменты свадьбы в целях защиты от злых духов. Первый из них приурочен к шествию невесты к роднику, второй — «выселению поезжан» из избы («*кудань ливтема*»). Их привлечение было связано с заключительным этапом того или иного обряда. Такие не координированные шумы были характерны для свадебной обрядности: при печении свадебного пирога *лувонь киши*, во время шествия невесты к роднику и представлении ее *Ведьаве*, в ритуале *кудань ильтема*. Подобные наигрыши исполнялись на предметах быта и домашней утвари — печных заслонках, пустых бутылках, сковородках, ложках, ведрах, тазах, ступе с пестом.

Шумовые формулы, воспроизводимые на *каштом лаз* (111.221), связаны преимущественно с женской музыкально-обрядовой деятельностью: в ритуале поклонения *Ведяве*, «вызывании» пирога из печи, финальной сцене — «выселении поезжан» — на свадьбе; праздниках *Тундонь ильтямо*, *Роштувань кудо*, женском молении *Авань озкс*.

В ходе экспедиции нами зафиксированы образцы игры на *каштом лаз*, исполняемые на свадьбе. Информаторы проиллюстрировали технику одиночных ударов в положении стоя, отметили моменты включения ее звучания в обрядовом действе *горноень ильтямо* (выселение поезжан). Вместе с отбиванием ритма интонировался напев речитативного склада. Роль ведущей исполнительницы по традиции принадлежала главной стряпухе. Остальные же (их количество могло достигать до 6–7 и более человек) составляли шумовой ансамбль из разнообразных предметов домашней утвари: сковород, кочерги, печного ухвата, тазов, ведер.

Шумовой наигрыш на *пявсь чувто* (111.211) сопровождал в прошлом свадебную корильную песню женщин при наделении невесты приданым. Мною записан наигрыш не в обрядовой обстановке, поэтому ритмическая партитура была лишена характерной для этого жанра плотного количественного состава инструментария.

Интересный музыкальный материал связан с фиксацией шумовых наигрышей на *човар петькель марто* (111.242.11). В прошлом его использование было связано с пляской ряженого «медведя» на празд-

нике «Рождественского дома» или свадьбе. Информантами были продемонстрированы ритмы, отбиваемые свахой на свадьбе во время пляски — чередование равномерных ударов было синхронно плясовому шагу. Ритм отстукивался одной женщиной одновременно со звучанием групповой свадебной песни. Ритмическая пульсация, казалось, разворачивается в обособленной метро-ритмической плоскости по отношению к песне.

Наигрыши на *кудавань палма* (112.121) исполнялись в прошлом во время женского моления *Авань боза* в обряде переноса священной родовой свечи.

В женском звукотворчестве на масленицу во время ритуальной встречи перелетных птиц исполнялись наигрыши на *кевень тутушка* (421.221.41(42)) в форме птиц. Кроме того, аналогичные наигрыши исполнялись в свадебных обрядах изгнания злых духов (в обряде «выселения поезжан»), при этом использовались аэрофоны с резкими тембрами и высокими регистрами.

В ходе экспедиций было зафиксировано ритмическое сопровождение напевов частушек на *карень тутушка* (111.21). Тембр этого идиофона внедрялся как в обрядовую, так и в необрядовую действительность (в поле, дома при прядении), звучал на свадьбе как сопровождение пляски, ведь, по словам информаторов, «гармошек тогда еще не было».

Пенчт/куцюфт (111.14) также активно использовались женщинами для выстукивания ритма плясок (сольно или в ансамбле с другими шумовыми инструментами). В ходе экспедиций зафиксирована игра на алюминиевых ложках, сопровождающая интонирование приговорок на эрзянском языке. Куплеты были приурочены к моменту кормления маленького ребенка («чтобы лучше кушал») для сопровождения частушек на эрзянском языке. Продолжительность исполнения приговорки определялась тем, как скоро ребенок справится со своей порцией еды. Подобную практику кормления ребенка информатор наблюдала у своей матери.

Звуковые наигрыши на *кальхциямат* (111.212) обычно воспроизводили девушки. В летнее время инструмент подвешивался в саду на дереве, при игре в доме — на вбитом в стену гвозде. Во время гуляний на улице одна девушка держала инструмент на веревочке, другая играла на нем деревянными палочками. Использовался в качестве сольного и ансамблевого инструмента с *нюди* (422.211.2) и *вешкема* (421.111.12) для выстукивания ритма плясовых наигрышей и песен.

Шумовой наигрыш на *кальдерькай* (111.211; 112.12) исполнялся в прошлом женщинами при прядении кудели либо после завершения работы.

Наигрыши на *гладямо доска, валик* (112.212) исполнялись при глажке белья, при этом хозяйка интонировала особые припевки — гладильные (термин мой). В настоящее время используется в качестве инструмента, сопровождающего исполнение позднелирических песен и частушек на мордовских языках.

Ритмо-шумы на *штере* (412.22) возникали во время зимних посиделок: под жужжание нескольких прялок, работающих в такт, устраивались пляски женщин. Кроме того, звуковой фон одновременно функционирующих прялок сопровождал исполнение прядильных песен. Здесь же исполнялись звуковые наигрыши на *сурцима /моцька* (241.811).

Женское музицирование на гармонике и балалайке связано с вокально-инструментальной музыкой как жанрово, так и функционально. Особым предпочтением пользуются такие наигрыши, как «Барыня», «Камаринская», «Цыганочка», «Ах, вы сени мои, сени», «Семёновна», «Аванькиштемка», «Подгорной» («Подгорная»), «Илецкой» («Илецкий»).

Приведенный выше материал свидетельствует о существовании довольно обширной жанровой системы инструментальной и вокально-инструментальной музыки, связанной с деятельностью женщин. Все эти проявления женского инструментализма характеризует тесная связь с песней.

Один из принципов построения жанровой системы «женской» инструментальной музыки основывается на включении в нее следующих трех исторически-стадиальных жанровых групп: 1) раннетрадиционные наигрыши и ритмо-шумы, хранящиеся в пассивной памяти музыкантов, используемые в редких случаях); 2) позднетрадиционные наигрыши, составляющие основу репертуара традиционных исполнителей; 3) жанры, заимствованные из культур соседних народов и адаптированные к «мордовской» стилистике.

Литература

1. Бояркин Н. И. Феномен традиционного инструментального многоголосия (на материале мордовской музыки). СПб., 1995.
2. Бояркина Л. Б. Эрзя-мордовское народное песенное искусство Среднего Заволжья и его взаимосвязи с традиционной русской песней: Дис. ... канд. искусствоведения. Саранск, 1984.
3. Гиппиус Е. В. Программно-изобразительный комплекс в ритуальной инструментальной музыке «Медвежьего праздника» у манси // Теоретические проблемы народной инструментальной музыки. М., 1974. С. 72–77.

Вопросы метроритма в казахской домбровой музыке

Вопросам метроритма в домбровой музыке посвящены труды Н. Тифтикиди, изданные в 60-х годах прошлого столетия (1). С того времени не было написано ни одной работы, посвященной этой теме¹. Данное обстоятельство свидетельствует не об исчерпанности темы, а, скорее, о сложности изучения феномена, который трудно поддается фиксации нотами².

Основной вывод, к которому пришел Н. Тифтикиди, это то, что «в домбровой музыке одновременно сосуществуют два вида ритмики: 1) явный, дробный (репетиционный) и 2) скрытый, песенный (ритм смены интонаций)» (1: 9). Дробный, репетиционный ритм образуется из-за того, что домбристам приходится непрерывно ударять по струнам, «чтобы звук не угасал раньше времени», «это... делает мелодию более дробной, ее напевность вуалируется, скрывается под покровом учащенного ритма» (1: 21). «В связи с особенностями звукоизвлечения на Западно-Казахстанской домбре длительности звуков не отличается большим разнообразием. Норма длительности — восьмая. Крупные длительности (половинная, целая и др.) отсутствуют, они заменяются репетицией. Это касается «автохтонного», явного (инструментального) ритма. Более разнообразны длительности скрытого (песенного) ритма» (1: 68).

Мысль о песенных истоках мелодии кюев Тифтикиди проводит последовательно и настойчиво, показывая ее на многочисленных примерах. Одной из форм проявления песенности он считает наличие в кюях признаков, свойственных некоторым жанрам вокальной музыки — *жоқтау*, *толғау*, *желдірме*, *терме* и др.

Рассматривая формообразующую роль домбровой ритмики, Тифтикиди совершенно верно указывает на «автократию» ритма, проявляющую себя «во вступлениях, в каденционных разделах и в кульминационных раскатистых “возгласах”, то есть в тех моментах, когда сила

¹ Если не считать небольшую статью Нурбаева А.: Национальное и интернациональное в казахском домбровом исполнительстве (в аспекте артикуляции) // Национальное и интернациональное в музыкальном искусстве. Алма-Ата, 1983. С. 68–70.

² Здесь рассматриваются вопросы метроритмики только западно-казахстанской традиции кюев *төкпе*.

мелодического действия оказывается минимальной, когда ритм становится почти единственным выразительным средством музыки» (1: 11).

Одной из главных особенностей домбровой музыки и казахского национального стиля вообще Тифтикиди считает ритмическую нерегулярность. «Ритмическая нерегулярность настолько глубоко вошла «в плоть и кровь» домбровой музыки, что... она проявилась даже в тех жанрах, для которых регулярность, периодичность являются обязательными (имеется в виду жанр марша и танца. — П. Ш.)» (1: 94).

В целом выявленные закономерности ритмообразования соответствуют действительности и являются неоспоримым достижением автора. Тем не менее, в работах ученого есть моменты, с которыми трудно согласиться безоговорочно. В первую очередь это касается песенных истоков домбровых кюев. Тифтикиди, увлеченный своей идеей, обнаруживает эти истоки почти везде. При этом он не всегда учитывает инструментальную природу кюев и сугубо исполнительские факторы. Так, например, трудно согласиться с его определением кюя «*Көкей кесті*» (Сокровенное) — одного из трагических произведений домбровой музыки — как пьесы с «ярко выраженными чертами песни-пляски» (1: 85); или когда он трактует кюй «*Ксен ашқан*» (Снятие кандалов) как «вокальный дуэт в “переложении” для домбры» (1: 76). В другом месте об этом кюе Тифтикиди пишет: «в сущности мелодия кюя — это трактованная инструментально песня, в которой явственно слышны русские интонации — следствие частого общения Курмангазы с русскими» (1: 26). Довольно часто домбровый кюй определяется как «песня без слов», «песня, скрытая под покровом дробного ритма» (1: 29), «кюй-песня» (1: 81) и т. д.

Также спорной является идея о воплощении в ритмике кюев различных видов движений коня. Для подтверждения своей мысли Тифтикиди приводит подробную характеристику этих движений, взятую из специальной литературы (2). Среди них «шаг» — самый медленный аллюр («в этом случае слышны четыре удара копыт»). «Рысь» — ускоренный ход («при этом слышно только два удара копыт, так как лошадь поднимает одновременно две ноги по диагонали»). «Галоп» — очень быстрое движение, характеризующее тремя ударами копыт. «Карьер» — «в высшей степени форсированный галоп, при котором слышны двойной удар задних ног и такой же удар передних» (1: 52–53). Этим «двух-, трех- и четырехтемпным ударам» Тифтикиди находит аналоги в ритмике кюев.

Конечно, проводя эту мысль, Тифтикиди, возможно, констатировал лишь факт внешних совпадений. Тем не менее, из контекста статьи мо-

жет возникнуть впечатление, что в прошлом у казахских домбристов был лишь один образец, достойный подражания — цокот конских ног. И домбристам-кюйши не оставалось ничего другого, кроме как повторять в музыке ритмику конского движения. Больше всего настораживает то, что подобная идея, низводящая высокое искусство кюя до элементарной звукоподражательности, может претендовать на роль теории происхождения домбровой ритмики³.

Игровые движения правой руки домбриста, в которых сосредоточена ритмическая сторона музыки, в традиционной терминологии называется *қағыс* (штрих). Каждому штриху соответствует определенный ритмический рисунок. Эти штрихи, повторяясь из кюя в кюй, образовали устойчивые ритмоформулы.

Вместе с тем, соотношение штриха и ритма оказывается не столь однозначным и прямолинейным. Не только один и тот же ритм может быть исполнен разным штрихом, но также один и тот же штрих может привести к разным музыкально-ритмическим результатам.

Штриховая артикуляция — одно из важнейших средств музыкальной выразительности, своего рода артикулированная речь домбрового искусства. Отсюда обилие и детализированность названий штрихов. Не только каждый штрих, но даже разновидности одного и того же штриха имеют свое название. Практически мы здесь встречаемся с разветвленной, и в то же время с организованной системой штриховых обозначений. (К сожалению, не все названия штрихов собраны, поэтому мы пока не можем составить целостную картину этой системы.)

Расхождение между звучанием кюя и его нотной записью иногда имеет под собой вполне объективные причины, которые не всегда учитываются при расшифровке. Как известно, удар вниз в силу того, что рука идет в своем естественном («падающем» сверху вниз) направлении, всегда воспринимается тяжелее⁴. По этой же причине звук, соответствующий первому удару вниз, воспринимается продолжительнее, чем он обозначен в нотах.

Данное обстоятельство можно показать на примере кюя «Талас» М. Аубакирова. В сборнике (4) он нотирован ровными восьмыми. Первые две восьмые исполняются ударом вниз, третья и четвертая — уда-

³ Действительно, на одной из конференций в Алматы такую «теорию» выдвинул Ю. Аравин.

⁴ Для сравнения: удар *теріс қағыс* потому и называется обратным, что домбрист здесь вопреки естественному соотношению сильных и слабых долей производит акцент на «слабом» ударе вверх.

ром вверх. (Встречающиеся в тексте восьмые триоли исполняются ударами поочередно вверх-вниз-вверх.) Кюй звучит в быстром темпе.

Однако после нескольких тактов игры исполнители невольно (автоматически) переходят в пунктирный ритм (в восьмую с точкой и шестнадцатую). Объясняется это тем, что после первого удара рука глубоко уходит вниз и не успевает вернуться в исходное положение для второго удара. Поэтому второй удар сверху вниз происходит с некоторым запозданием. Соответственно, второй звук звучит несколько короче, чем первый. Аналогично происходит и с ударами снизу вверх. В результате кюй, нотированный равными восьмыми, в реальности звучит в пунктирном ритме. (В отношении триолей этого не происходит, так как при попеременном ударе вверх-вниз-вверх три восьмые звучат ровно.)

Причину подобного явления можно объяснить так называемой установкой на традиционность (3). Однако необходимо уточнить, что в случае с кюем «Талас» это не просто установка на традиционность, а именно замена неудобного для исполнения штриха удобным. Используемый в кюе штрих «*қара қағыс*» (простой удар) сам по себе не сложный, особенно в медленном и среднем темпе. Но его исполнение в быстром темпе представляет определенную трудность. Поэтому мало кто из домбристов выдерживают этот штрих до конца произведения. Этот пример доказывает то, что в принципе простой ритм в зависимости от условий исполнения (в данном случае из-за быстрого темпа) может оказаться сложным, а удобный штрих — неудобным.

Следующий немаловажный факт, прямо относящийся к рассматриваемой теме, это «ударность» звучания самого инструмента домбры. Дело в том, что удары по струнам производят не только звуки, но и шумовые эффекты. Особенно ударность присутствует в тех случаях, когда исполнитель вместе со струнами задевает деку инструмента. Обычно это происходит в кульминационных и особо патетических моментах формы. В этих случаях одновременные удары по деке и струнам не только подчеркивают акцентированные доли ритма, но и усиливают общее звучание музыки.

Таким образом, можно утверждать, что для правильного понимания ритмических закономерностей домбровой музыки недостаточно оперирование только с нотным материалом, пусть даже тщательно выверенным. Для верного описания метроритмических закономерностей кюев необходимо учитывать и органо-логические свойства инструмента, и особенности игры на нем.

Артикуляционно-штриховая техника является, по сути, зрительной проекцией кюевого ритма. Игровые движения правой руки домбриста

(штрихи) визуально отражают метроритмическую организацию музыкального материала. Эти два начала — штрих и ритм — тесно связаны друг с другом, но они не всегда совпадают в нотном изображении.

Дробность ритма, о которой писал Н. Тифтикиди, вуалирует мелодическую основу кюя. Но не всегда за дробностью ритма скрывается песенное начало. Часто мелодия кюя организована по законам инструментальной музыки и в соответствии с исполнительскими возможностями игры на домбре. Дробная ритмика кюя входит в самую суть инструментальной мелодики и является одним из ее организующих факторов.

Происхождение домбровой ритмики — вопрос особый, требующий специального изучения. Здесь недостаточно апеллировать к пресловутому «ритму скачки». Нужно учесть, что вариантов ритмической организации кюя не так уж много. (Это, в основном, равномерный ритм, ритм дробления и суммирования, синкопа и пунктирный ритм с его обратной разновидностью *аксақ* (хромой). Изредка можно встретить рисунок из 32-х, который воспринимается, скорее, как тремоло). Из сочетания и разных комбинаций этого ограниченного числа ритмических рисунков строится ритмическая основа практически всех кюев *токпе*.

Метроритмическая организация домбровой музыки — явление интересное и до конца еще не изученное. На данный момент мы можем лишь констатировать существующие проблемы. Их решение — дело будущего при совместных усилиях музыковедов и исполнителей-домбристов.

Литература

1. *Тифтикиди Н. Ф.* Проблема музыкального фольклора и композиторского творчества. Сборник научных трудов. (К 70-летию автора). Алма-Ата, 1991. 209 с.
2. *Урусов С.* Книга о лошади. Т.1. СПб, 1911.
3. *Утегалиева С.* Особенности слуха исполнителей устной традиции // Инструментальная музыка казахского народа: Статьи, очерки. Алма-Ата: Өнер, 1985. 151 с.
4. *Айтжан Есенұлы, Гүлперизат Елеусізқызы.* Күй — қастерлі әуез. Алматы: «Өлке», 1998. 214 с.

Мария Шиманьска-Иллната
(Варшава, Польша)

Лютни в музыкальной культуре региона Минангкабау (Западная Суматра)

Данная статья основана на полевых исследованиях, проведенных в 2011, 2013 и 2015 годах¹. В течение этого периода я собрала достаточное количество записей, публикаций и рукописей ученых и студентов творческих университетов Суматры, касающихся традиционной музыки, а также провела интервью с местными музыкантами. Я уверена, что эти материалы помогут мне продемонстрировать значимость струнных инструментов для музыкальной культуры Западной Суматры, в том числе и с точки зрения «взгляда изнутри».

Регион Минангкабау находится на западном побережье Суматры и занимает площадь около 35 000 кв. километров. Его население составляет более чем четыре миллиона жителей, большинство из которых принадлежит к местной этнической группе. Из года в год они культивировали свои уникальные обычаи, создавали собственную весьма специфическую музыкальную культуру. Наиболее известный и хорошо изученный иностранными учеными элемент этой культуры — *та-лемпонг* — набор маленьких котлообразных гонгов — используется в большинстве зрелищных традиционных действий, таких, например, как свадебные процессии. Струнные инструменты в таких случаях не используются, так как требуют сидячего положения исполнителей. Они появляются вечером, сопровождая ночные встречи и собрания.

Рабаб — лютня из Западной Суматры

В регионе Минангкабау существует четыре типа струнных смычковых инструментов, имеющих название *рабаб*. Термин «*рабаб*» — измененное слово «*ребаб*», которое используется на других индонезийских островах, например, на Яве. Частое использование гласной «а» — характерная черта языка Минангкабау. Термин *ребаб* взят не из Архипелага Нусантара, возможно, он заимствован из персидского языка в период интенсивных торговых контактов (3: 30). Очень сложно, практически невозможно изучить историю струнных инструментов на Суматре. Не-

¹ Проект «Музыкальная культура Суматры в свете исторических документов и современных полевых исследований» осуществлен при финансовой поддержке Национального научного центра как часть Программы Prelude 5 Program, Соглашение No. UMO-2013/09/N/HS2/02145.

смотря на то, что некоторые исследователи предполагают, что их появление в Минангкабау является результатом иностранных влияний, эта гипотеза не может быть принята из-за отсутствия убедительных доказательств. Отчасти поэтому я решила сфокусировать свое внимание на местных верованиях, взглядах и легендах. Я думаю, что они могут рассказать нам больше о местной культуре, чем исторические факты.



Сиди Айе, играющий на рабабе париамане.

Фотография
М. Шиманьской-Иллнаты

Народ минангкабау, особенно музыканты, играющие на *рабабе*, убеждены, что этот инструмент пришел с Западной Суматры, где был известен на протяжении более чем 100 лет². Одна из легенд рассказывает, что история его происхождения связана с первыми людьми на Земле, Адамом и Евой, у которых было 99 детей — 45 сыновей и 44 дочери. Младший сын Александр не имел пары, чтобы жениться, поэтому он молил Аллаха, испрашивая у него руки Принцессы Ангелов. Просьба была выполнена, но принцессе, привыкшей жить на Небе, пришлось на Земле трудно. Александр попросил у Аллаха помощи. Поскольку просьба была искренней, Аллах послал Архангела Гавриила на Землю для того, чтобы Александр писал буквы до тех пор, пока не создаст слово «*рабаб*». Серия букв получила наглядное воплощение, которое, как выяснилось, имело форму *рабаба*, ставшего символом Архангела Гавриила. Затем *рабаб* получил три струны, которые символизировали дружбу между пророками Архангела Михаила — Израэлем и Азраэлем. Когда струн *рабаба* коснулся смычок, они издали прекрасный звук, развеселивший сердце Принцессы Ангелов (5: 48). История достойна цитирования, хотя не ясно, о какой лютне Минангкабау идет речь.

Типы лютней Минангкабау

Три из четырех *рабабов*, существующих на Западной Суматре, — народные инструменты. Их названия происходят от наименований тех регионов, где они распространены. На *рабабе парьяман* играют в *Парьямане*, регионе северного побережья. Этот *рабаб* состоит из бамбуковой шейки и резонатора в виде кокосового ореха, обтянутого кожей. Это

² В фольклорной культуре, основанной на устной традиции, это очень длительный период.

трехструнный инструмент, настроенный по звукам мажорного трезвучия (2: 46). Фактически различия в настройке в большой степени зависят от предпочтений музыканта и вокальных возможностей певца. Согласно сообщению одного из исполнителей, разновидности их настройки соответствуют трем основным регионам, в которых проживает население народа Минангкабау: *лухак Лимапулух Кота*, *лухак Танах Датар* и *лухак Агам*³. Этот тип инструмента (*рабаб парьяман*) встречается очень редко. Сейчас сложно найти активного музыканта, исполнителя на *рабабе парьяман*, и услышать игру на нем. Я встретила двух исполнителей, которые подтвердили, что у них нет последователей, и они единственные, кто еще играет на этом инструменте⁴. Вполне вероятно, что этот тип рабаба в ближайшие годы исчезнет совсем.

То же происходит с инструментом *рабаб танюнг берингин* или *рабаб бадои*, очень схожим по конструкции с *рабабом парьяман*. Он используется в регионе города Берингин, отсюда и его название. Второй его вариант *бадои*, значит «пение». Этот рабаб используется как аккомпанемент пению поэзии в противовес другим типам рабаба, которые используются преимущественно в эпосе (2: 74). О существовании рабаба *бадои* упоминается только в немногих местных публикациях. Я его никогда не видела, его нет даже и в Институте индонезийского искусства в Панданг Паньянге, в котором есть отдел традиционной музыки Минангкабау.

Третий тип рабаба у народа Минангкабау происходит из региона Дарек, который включает также ареалы *лухак Тахан Датар*, *лухак Агам* и *лухак Лимапулух Кота*. Он называется *рабаб дарек* и состоит из круглого деревянного резонатора, покрытого кожей, деревянной бамбуковой шейки и двух струн. Обычно он используется для аккомпанеента мелодий, играемых на *салуанг дарек* (бамбуковая флейта), редко звучащего как сольный инструмент⁵. В настоящее время нелегко найти музыканта, имеющего *рабаб дарек* и умеющего на нем играть.

Все упомянутые типы смычковых инструментов были вытеснены четвертым типом лютни



Яранис, играющий на рабабе дарек. Фотография М. Шиманьской-Иллнаты

³ Интервью с Монен, рабаб парьяман, 2015.

⁴ Интервью с Монен и Сиди Айе, рабаб парьяман, 2015.

⁵ Интервью с Яранис, рабаб дарек, салуанг, 2015.



Сяхрул Кават,
играющий на рабабе
пасисие. Фотография
М. Шиманьской-Иллнаты

Минангкабау — *рабабом пасисие* или *биолой*. Он происходит из региона Песисир, но с недавнего времени распространился и в других. Его можно услышать практически во всех областях Западной Суматры. Название *биола* относится к форме инструмента, имеющей сходство с европейской скрипкой. Очень вероятно, что скрипка была завезена на Суматру португальцами — первыми европейцами, которые прибыли в этот регион, — и позднее инструмент был адаптирован местным населением в их традиционной музыке. Подтверждением этому предположению является суматрийская классификация инструментов, в которой *рабаб пасисие* назван в категории «азаль Барат», что значит «пришедший с Запада» (4: 225). Это под-

тверждает, что Минангкабау знают происхождение инструментов, которые сейчас называются у них «традиционными». *Рабаб пасисие* имеет форму скрипки, однако отличается пропорциями и материалом. Почти каждый мастер, изготавливающий *рабаб пасисие*, привносит в инструмент свои специфические черты. К примеру, некоторые из инструментов тонкие, изящные, а другие более округлые. Кокос используется для того, чтобы сделать мостик, а рога буйвола — для струнодержателя. Как утверждают многие музыканты и мастера, четвертая струна в *рабабе пасисие* нужна для «баланса», и не может быть изъята, несмотря на то, что она не используется в игре на инструменте⁶.

Игровая техника и исполнение

Особенности исполнительства сходны на всех типах рабаба Минангкабау. Инструмент держится вертикально с опорой на пол или на ногу музыканта, который сидит, скрестив ноги («по-турецки»). Волос смычка натянут между пальцами исполнителя: нет механизма, обеспечивающего его натяжение. Музыкант (обычно мужчина) сидит на месте, специально для него приготовленном — матрас или подушка — более высоком, чем слушатели. Музыкантов, играющих на рабабе, можно разделить на две категории — современные и традиционные. Традиционный музыкант характеризуется тем, что он играет соло — играет и поет старинные легенды, такие как *Сикамбанг перунтунган*, *Сикамбанг гадих басанаи*. Сове-

⁶ Интервью с Эри Ямбанг, рабаб пасисие, 2013.



Исполнение на рабабе пасисие в момент свадебной церемонии. Фотография М. Шиманьской-Иллнаты

менный музыкант — исключительно инструменталист. Он играет вместе с певцом и исполнителями на барабанах и флейте *салуанг*, представляет современные истории, технически он более совершенен и имеет большие импровизаторские способности. Он способен удовлетворять требования аудитории, соединяя актуальные темы с историями и создавая новые тексты, например, о любви в жизни бедных людей или о людях, достигших успеха. Аудитория «требуется» песню, которую она хочет услышать, поэтому артист должен иметь широ-

кий репертуар и быть знакомым с актуальными запросами и вкусами общества. Певец должен обладать теми же качествами (1: 22–23).

Заметки о культурных изменениях

Наиболее очевидные перемены коснулись музыкального репертуара. Длинные традиционные эпические жанры отошли на задний план, поскольку новое поколение предпочитает слушать более развлекательные и ритмичные песни в стиле поп-музыки. Тематика этих песен содержит больше историй о любви, чем моральных поучений, как это было раньше. Публика ожидает большего разнообразия, поэтому музыкантам, играющим на рабабе, приходится создавать группы и выступать с молодыми, симпатичными певцами под ритмичный аккомпанемент барабанов. Изменения в конструкции музыкальных инструментов незначительны. Новые материалы — пластик или нейлон — заменили натуральные — конский волос, деревянные и бамбуковые элементы. Необходимость достижения более мощного звучания очевидна и она становится причиной изменения инструмента. Более древние виды рабабов с круглыми резонаторами из дерева или кокоса были заменены на рабаб *пасисие*. Инструменты, имеющие форму скрипки, более громкие и более привлекательные. Трудности в нахождении для изготовления рабаба достаточно большого в размерах кокоса, по упоминанию музыкантов Минангкабау, стали причиной исчезновения старинных типов рабаба⁷. Музыканты старшего по-

⁷ Интервью с Монен, рабаб парьяман, 2015. Это жанр — сочетание киномузыки Хиндустани, малайской танцевальной музыки и басовых ритмов рэгги.

колениа также жалуются на то, что у них нет последователей, поскольку молодые люди не интересуются традиционной музыкой. Для традиционных музыкантов освоение новых музыкальных жанров — один из путей сохранения и привлечения интереса молодежи к традиционной культуре. Современные электронные инструменты в настоящее время широко используются в сочетании с традиционными. Такие жанры, как поп-Минанг или *дангдут* пользуются растущей популярностью у слушателей всех возрастов. С одной стороны, они воспринимаются как угроза традиционной культуре, но, с другой, — это отклик на развитие новых технологий и возможностей. Музыкальный выбор, осуществляемый народом Минангкабау, становится интересной исследовательской проблемой для этномузыкологов. Несмотря на то, что правительство и масс-медиа имеют сильное на них влияние, есть отдельные музыканты, которые изменяют традиционную музыку и инструменты.

Литература

1. Eny Christyawatyand Maryetti, Pemain Rabab Pasisi: Dari Pengabdian Seni Ke Profei: Studi Kasus 5 Orang Rabab Pasisia Di Pesisir Selatan Sumatera Barat (Padang: Balai Kajian Sejarah dan Nilai Tradisional, 2005).
2. Erizal, Instrumen Musik Chordophone Minangkabau (Padang Panjang: ASKI, 1995).
3. Hartitom, Rabab Pasisia Dalam Lagu Sikambang Aia Aji Ditinjau Dari Aspek Musikologis: Studi Kasus Du Kecamatan Lengayang, Kabupaten Pesisir Selatan (Padang: Institut Keguruan dan Ilmu Pendidikan, 1998).
4. Margaret J. Kartomi, On Concepts and Classifications of Musical Instruments (Chicago: University of Chicago Press, 1990).
5. Tismalindawati, Babiola: kesenian tradisional Pasisia (UNAN Padang, 2006).

Александр Дмитриев, Варвара Летягина
(Санкт-Петербург)

Вятская балалайка: опыт создания свободной копии музыкального инструмента из музейного собрания

В коллекции музыкальных инструментов Шереметевского дворца — Музея музыки (бывший Музей музыкальных инструментов; далее — ММИ) почти сто лет хранятся два уникальных инструмента — вятские балалайки с полусферическим корпусом. За долгие годы исследователи неоднократно обращались к этим инструментам, однако, инструменты «молчали». В 2016 году, благодаря сотрудничеству Шереметевского дворца и «Мануфактуры БалалайкерЪ», удалось сделать звучащую копию инструмента. Однако прежде чем перейти к описанию эксперимента, сначала остановимся на феномене вятской балалайки и музейных подлинниках, которые мы знаем. Сегодня нам известны четыре инструмента — два из ММИ и два из Музея музыки и театра (Стокгольм).

В 1924 году со склада Музпреда в ММИ была передана 3-струнная 4-ладовая балалайка с навязными ладами, сборным полусферическим корпусом (ГИК 16516/1068; 3: 88).



Мастер инструмента и регион нам неизвестны, но мы предполагаем, что инструменты были изготовлены в Вятской губернии и датируются концом XIX века. Габаритные размеры инструмента: 645×199×65 мм. Центральная часть деки балалайки изготовлена из ели, а две крайние — из березы. У инструмента семь резонаторных отверстий, из которых одно — большего диаметра — в центре. Кузов инструмента

состоит из семи чередующихся клепок ели и березы. Места стыка клепок проклеены узкими полосками. В левой крайней клепке — отверстие квадратной формы неизвестного предназначения. Предположительно отверстие сделано для того, чтобы музыкант мог лучше себя слышать. Соединение клепок с нижним блоком усилено деревянными гвоздями. Шейка и колковая пластина в форме завитка изготовлены из цельного куска почерненной ели или сосны. Три колка — также из хвойной породы. У инструмента не сохранились ни аутентичные струны, ни лады,

однако, по сохранившимся следам можно сделать вывод, что у инструмента было четыре лада.

В 1933 году, среди прочих инструментов коллекции Н. И. Привалова, из Этнографического отдела Государственного Русского музея (ныне — Российский этнографический музей) в ММИ была передана 3-струнная 4-ладовая балалайка (ГИК 16516/1437; 3: 89) с навязными ладами, сборным полусферическим корпусом. Мастер инструмента неизвестен, но, как и предыдущий инструмент, мы атрибутируем его как инструмент из Вятской губернии и датируем концом XIX века. Размеры инструмента: 605×191×60 мм. Корпус инструмента состоит из пород разных деревьев. Центральная часть деки — из ели; две крайние — из березы. В месте стыка деки и шейки находится тройная полоска. Кузов состоит из семи чередующихся клепок ели и березы; места стыка клепок проклеены узкими, овальными в сечении полосками; в левой крайней клепке — отверстие квадратной формы. Шейка и колковая пластина выполнены из целого куска ели. Три колка березовые. У инструмента остались две аутентичные кишечные струны. Интересно, что, несмотря на то, что обе балалайки очень похожи, в отличие от вышеописанного экспоната, данная балалайка в музейной инвентарной книге Эрмитажного периода 1937 года записана как «Домра кустарной работы». В последней инвентарной книге 1987 года данный экземпляр обозначен как «балалайка (домра)», в то время как инструмент с черным грифом по всем документам проходил как «балалайка».

Помимо Шереметевского дворца, балалайки с полусферическим корпусом находятся в Музее музыки и театра в Стокгольме. К сожалению, шведские коллеги не представили атрибуции данных инструментов, и мы не знаем о них ничего, кроме инвентарных номеров (№ 11135 и 11138). Однако по фотографиям (размещенным на сайте www.mimo-international.com) мы можем сделать описание этих экспонатов. Инструменты между собой очень похожи, словно бы вышли из-под руки одного мастера. Также, они имеют общие черты с обоими экспонатами ММИ. Полусферический корпус обоих инструментов собран из семи клепок. И, что интересно, оба инструмента имеют квадратное отверстие в левой крайней клепке — такое же, как и у двух инструментов ММИ. Колковые пластины инструментов имеют форму завитка, как у инструмента ММИ с инв. № ГИК 16516/1068, и резонаторное отверстие, как у экспоната с инв. № ГИК 16516/1437.

Кроме материальных источников, в сферу наших интересов попали и иконографические источники. Существует некоторое количество картин, где изображены инструменты с полусферическим корпусом,

но только один пример, как наиболее очевидный, мы хотим здесь привести. Инструмент, очень похожий на вятскую балалайку (ГИК 16516/1437) ММИ, изображен на картине Е. П. Заболотского «Мальчик с балалайкой» 1835 года, хранящейся в Государственном Русском музее (инв. № Ж-5208). Исследователям еще предстоит детальное изучение биографии и наследия Заболотского, после чего, возможно, мы сможем узнать, в каком регионе Павел Ефимович встретил юного музыканта



с круглой балалайкой. Пока же можно только говорить непосредственно о самом инструменте, изображенном на картине. В фокусе картины — гриф инструмента с тремя струнами и лопаткой, очень похожей на музейный экспонат. Отчетливо виден также полусферический корпус инструмента. Различается количество ладов. На музейных инструментах — четыре лада, в то время как на картине предположительно пять.

Балалайки с полусферическим корпусом особенно интересны в связи с тем, что В. В. Андреев и его сподвижники сделали реконструкцию домры на основе круглой балалайки из Вятки. В 1896 году А. А. Мартынова доставила В. В. Андрееву «две балалайки (обе с тремя струнами), приобретенные ею в Вятской губернии, в Котельническом уезде» (I: 107). Андреев был уверен, что инструмент с полусферическим корпусом представляет собой именно домру: «Одна из них была с круглым кузовом и слегка усеченным дном, а другая — с треугольным кузовом. <...> Вряд ли можно было сомневаться, что первый вид тамбуровидного инструмента представлял собой именно домру, уцелевшую у кого-нибудь из крестьян Вятской губернии. <...> Называли они и ту и другую “балалайкой”, так как уже с конца XVIII века название “домра” понемногу исчезает из народной памяти и заменяется словом “балалайка”» (I: 107). Андреев считал, что вятский инструмент должен был быть полностью круглым, и что дно усечено «лишь ради облегчения и быстроты изготовления инструмента, который продавался не далее как в 1896 году крестьянами кустарями по 30–35 копеек за штуку» (I: 107–108). Позднее, К. А. Вертков в своей книге «Русские народные музыкальные инструменты» опроверг мнение Андреева насчет того, что в Вятской губернии была найдена домра, а не балалайка. По его мнению, домра у русских просуществовала с XVI по XVII век и не дошла

даже до XVIII, не говоря уже о XIX столетии. Таким образом, Вертков утверждал, что найденные в Вятской губернии инструменты с полусферическим корпусом были, несомненно, балалайками (2: 82–84, 172–174). Обнаружить данные инструменты нам не удалось, несмотря на то, что Андреев писал об их местонахождении: «В Музее Петербургской консерватории хранится экземпляр народной домры. Кроме того, в Вятской губернии уцелела каким-то чудом среди местного населения домра, уже переименованная в балалайку. Экземпляр этого инструмента был приобретен в одном из уездов этой губернии и в настоящее время находится у меня» (1: 36–37).

В 2015 году вятская балалайка (№ 16516/1437) была продемонстрирована на лекции-концерте музейного цикла «Музыки мира» директора «Музея балалайки» и «Мануфактуры БалалайкерЪ» С. Ключникова «Балалайка: старое и новое» в Шереметевском дворце — Музее музыки. В 2016 году было принято решение изготовить копию инструмента. За основу был принят инструмент из коллекции Н. И. Привалова, который нам виделся как инструмент, имеющий более гармоничные пропорции. Воссозданная мастером «Мануфактуры БалалайкерЪ» А. Дмитриевым балалайка является первым опытом изготовления инструмента с полусферическим корпусом, в будущем же он планирует сделать копию, в большей степени приближенную музейному образцу.

Стоит отметить, что изготовленная копия является свободной, и имеет некоторые аргументированные отличия от оригинала. Если гриф и лопатка подлинника выполнены из цельного куска древесины хвойной породы, то при изготовлении нового инструмента данный узел был разбит на отдельные составляющие, а в качестве материала использовался клен. Гриф был сделан двухслойным из симметричных половинок радиального распила. Данное обстоятельство вынудило вклеить на поверхность грифа накладку, чтобы спрятать под ней фугу. Лопатка также была изготовлена отдельно и вклеена в гриф на шиповое соединение.

А. Дмитриев не стал использовать гвозди при изготовлении инструмента, в отличие от оригинала, у которого дека была прибита гвоздем к клёцу, и вбиты еще 14 гвоздей – по два на каждой из семи клепок. Дека копии, как и оригинала, изготовлена из нескольких пород дерева. По краям использована береза, ус — чередуется: орех, ель, орех. Центр деки балалайки изготовлен из ели. Лады навязаны из нейлоновой лески в диатоническом порядке. Если отталкиваться от обычной балалайки, то это 2, 4, 5, 7 лады. Данный звукоряд наиболее часто употребим традиционными музыкантами при игре в балалаечном строе. Два круга вокруг резонаторного отверстия прочерчено с применением технологии термо-

трансфера. На оригинале — уголь или другой мягкий красящий материал. Струнодержатель изготовлен из клена, и имеет округлые очертания, в оригинале он островатый. Размеры корпуса инструмента максимально приближены к оригиналу, но несколько отличаются: 652x187x50 мм.

Вятская балалайка настраивается в унисонно-квартетном строе и имеет различные варианты настройки в зависимости от пожелания музыканта: E E A, C C F. 4-ладовая система позволяет исполнять довольно большой спектр форм народной музыки. Среди них — диатонические наигрыши частушечно-плясового жанра, основанные на общероссийских частушечных формах, такие как «Сербирьянка», «Подгорная», «Страдания», плясовые наигрыши «Русского», «Трепака» и «Барыня». Строй инструмента также подходит для исполнения наигрышей курской инструментальной традиции, таких как «Тимоня», «Батюшка», «Бессередняя», звукоряд которых основан на пентатонике.

Литература

1. *Андреев В. В.* Материалы и документы / Сост. Б. Б. Грановского. М.: Музыка, 1986.
2. *Вертков К. А.* Русские народные музыкальные инструменты. Л., 1975.
3. Коллекция музыкальных инструментов: научный каталог / Авт.-сост. В. В. Кошелев. СПб.: СПб ГБУК СПбГМТиМИ, 2014. Т. 1: Хордофоны щипковые.
4. www.mimo-international.com.

Василий Иванов
(Санкт-Петербург)

Волынки в России

Вопросы бытования в России кларнетовых аэрофонов с резервуаром до настоящего времени остаются в инструментоведении открытыми и дискуссионными, оставаясь при этом почти не исследованными. Основная причина — отсутствие в музейных коллекциях инструментов, достоверно соотносимых с русскими, фото- и органографического материала или же детального их описания современниками. В то же время существует достаточно много исторических свидетельств бытования волынки в России. Это иконографические, историографические, фольклорные, литературные и археологические свидетельства, относящиеся к периоду до середины XIX века.

Интересно сопоставить между собой некоторые иконографические и письменные свидетельства бытования волынки.

На одном из сюжетов мы видим волынщика, сопровождающего пляску пары. Известны два варианта этого изображения. Первый — это гравюра А. Е. Мартынова «Пляска крестьян», литография из серии «Собрание русских костюмов» 1821–1822 годов (3) (рис 1) с образами танцующих жителей Петербурга и окрестностей. Второй — аналогичное изображение в «Мемуарных заметках» А. Пинкертонна (1: 55) (рис 2), которое ранее рассматривал У. Моргенштерн в статье «Волыночные наигрыши у русских гармонистов». (5: 172). Волынщик на миниатюре играет на инструменте с одним коротким бурдоном, направленным вперед; инструмент держит под правым плечом. Пальцами правой руки музыкант извлекает верхние звуки, левой — нижние. Подобная постановка достаточно широко распространена в регионах Восточной Европы, где волыночные традиции сохранились до наших дней. Разворот бурдонной трубки — типичное явление также для восточноевропейских традиций: оно встречается и у балканских инструментов с мешком из цельноснятой шкуры, производных от *коза* (*гайда*, *бок*, *козел*) (рис 3), и у центральноевропейских инструментов зачастую с шитым мешком с названиями, восходящими к *дуда*\дудка\трубка (*сакпина*, *сарнай*, *дудельзак*, *дуда*) (рис 4). На изображении и игровая, и бурдонная трубки имеют рогообразные раструбы. Деревянные раструбы (рагавни) белорусских и литовских дуд развернуты вверх, в то время как на изображении раструбы направлены вперед от музыканта, как если бы они были изготовлены из рога. Показательна и информативна деталь постановки левой



Рис. 1



Рис. 2

руки с поднятым указательным пальцем. Такая постановка может быть свидетельством строя инструмента, т. к. отражает специфику аппликатуры с расположением тоники под указательным пальцем, что характерно для тверского кларнетового рожка (рис. 5) и для некоторых двойных



Рис. 3. Дудары Словакии.
Фотография Бернард Гарай



Рис. 4. Мужчина
в повседневном
костюме, играющий на
вольтке быза



Рис. 5. Пастух,
играющий
на жалейке.
Село Тарасово
Вышневолоцкого
уезда Тварской
губернии.
Фотография
1900-х гг.

жалеек — *тростянок*, с функциональным разделением звукоряда на «басы» — «нижняя» рука и «голоса» — «верхняя». При этом тоника оказывается посередине звукоряда под указательным пальцем «нижней» руки. Постановка с положением правой руки сверху также достаточно распространена у рожечников России. Мешок инструмента большой, продолговатой овальной формы, темного цвета. Важную информацию о конструкции мешка может дать расположение бурдонной трубки. Здесь уместно привести наблюдение белорусского музыканта и исследователя А. Журо, что при мешке из цельноснятой козьей шкуры, бурдон, вставленный в одну из передних «лап», свисает вниз и имеет вертикальную ось направленности, в то время как при шитом мешке, с бурдоном, выходящем из задней части мешка, развернутым вперед и расположенным на руке игрока, ось бурдона будет иметь горизонтальную направленность. На гравюре А. Мартынова ось бурдона имеет промежуточное

положение и, по-видимому, изображена художником в продолжение оси вдувной трубки. В данном случае авторское осмысление, не позволяет сделать вывод о конструкции мешка, допуская обе трактовки.

Люди изображены в одежде крестьянского сословия: мужчины в характерных для начала XIX века шляпах, женщины в сарафанах и повязках. На заднем плане — изба с двускатной крышей севернорусско-



Рис. 6



Рис. 7

го типа с высоким окном без стекла и балконом. В тексте А. Пинкертон изображает упоминание о пляске в сопровождении «волынки или балалайки» (14: 78).

Еще одно изображение волынщика мы видим в сцене «Кабак» (рис. 6) из цикла миниатюр «Обычаи, нравы и костюмы русских низ-

ких сословий» К. Гейслера (10). На ней изображен дударь/волынщик в крестьянском кафтане и шляпе, как и на гравюре Мартынова, однако с инструментом типа словацкой дуды, декорированной козьей головой (рис 7). Инструмент не имеет изогнутого рогообразного раструба, однако просматривается прямой конический (рис. 8), напоминающий по силуэту амбушюрные владимирские рожки; бурдонная трубка на изображении отсутствует. Мешок имеет пятнистую окраску и форму, напоминающую цельноснятую козью шкуру. Инструмент зажат под правым локтем, правая рука сверху. Волынщик сопровождает пляску «вприсядку».



Рис. 8

Предположительно инструмент подобного типа изображен на археологической находке каменной формы для литья XII века, найденной в Калуге (б: 129) (рис 9). Сюжет рельефа



Рис. 9

представляет сцену пляски на пиру: персонаж с кубком, пляшущая женщина в долго рукавке и музыкант с волынкой-козой. Волынки подобной конструкции с имитацией козьей головы, и одноствольной игровой трубкой, без бурдона, на мешке из бычьего пузыря бытуют в Польше до наших дней (12) (рис 10).

Еще одну сцену пляски в сопровождении волынки можно видеть на рисунке И. Я. Меттенлейтера¹ «Сцена в кабаке» (1791). В этом изображении прослеживается связь с миниатюрой К. Гейслера (рис 11). Элементы интерьера помещения, композиция и персонажи зрителей (казак на переднем плане слева) говорят о едином прообразе. Аналогия прослеживается и в фигуре плясуна. Однако обрисовки музыкантов и инструментов совершенно различны. У Меттенлейтера музыкантов двое: дуэт волынщика и подростка, играющего, по видимости, на амбушюрном рожке с прямым

¹ Иоганн Яков (Яков) Меттенлейтер (Johann Jacob Mettenleiter; 1750–1825), немецкий живописец, работавший в России.



Рис. 10

конусообразным раструбом. Волыщик держит инструмент вертикально перед собой, предположительно под правым локтем, игровая трубка имеет прямой конический раструб. Правая рука вверху, левая внизу. Инструмент имеет направленную вперед и расположенную снизу игровой бурдонную трубку с небольшим коническим расширением.



Рис. 11

В верхней части мешка просматривается изображение зооморфной или антропоморфной головы с глазами, носом и ртом. Игровая и бурдонная трубки предположительно вставляются в рот головы. Однонаправленность игровой и бурдонной трубок позволяет допустить, что они вставлены в один сток, т. е. зафиксированы друг относительно друга как у итальянской *сампони*. Персонажи у Меттенлейтера одеты также в обыденную одежду крестьянского сословия рубежа XVIII–XIX веков. Можно предположить, что, изображая стандартную сцену с волынкой, художники передавали увиденное в их повседневной жизни.



Рис. 12

XX.

ВОЛЫНКА И ТРЕЩЕТКА.

«Ты знаешь ли, кума, кто въ свѣтѣ
Первѣйшій, лучшій инструментъ?»
— Да есть ихъ много на примѣтѣ. —
«Нѣтъ, ты скажи, кому дала бы ты патентъ
На званіе Орфея?»
— Ну, скрипка хороша, віолончель хороша,
Гитара, арфа... — «Ахинея!
Я инструменты всё не ставлю въ мѣдный грошъ :
Все дрянъ! Куда имъ! Миѣ лишь басомъ
Завѣть погромче, трель кудрявѣе цусть,
Такъ что они! Всѣ смолкнутъ тѣмъ же часомъ.
Ужъ такъ и быть: возьмусь ихъ музыкѣ учить.»

Рис. 13

Еще одно изображение волынки видим в иллюстрации Р. К. Жуковского к басне К. Массальского «Волынка и трещётка»² (4) (рис. 12). Нарисованы дударь и трещётчик, которых дворник гонит метлой, и скрипач, ужасающийся звукам волынки с трещёткой (рис. 13). Инструмент волынщика имеет два конических бурдона, загнутых назад и выходящих из одного места с игровой трубкой. Волынка зажата под правым локтем дударя, правая рука расположена сверху. Игровая трубка — без раструба. Волынщик одет в обычную крестьянскую одежду, трещётчик — в костюм итальянского уличного актера. Этот же образ волынщика встречается и в других работах Жуковского: сценах «В таверне» (11: 18) и «Белорусское веселье» (рис. 14). На рисунках Жуковского волынки имеют некоторые отличия в деталях (на одном из изображений можно рассмотреть обода на бурдонах, подобно тому, как если бы они стягивали половины, сделанные расщеплением). Жуковский, будучи по происхождению поляком из Белостока, в 19-тилетнем возрасте переехал в Петербург, где и жил в дальнейшем. Возможно, образ волынщика и его инстру-

² Источник предоставлен М. Коротковым, обнаружившим его в электронном каталоге Стэнфордского университета.



Рис. 14

мента он воспроизвёл по памяти из детства, или же использовал какой-то мотив, увиденный в повседневности. Волынщик Жуковского играет на инструменте с двумя коническими бурдонами, выходящими спереди из той же части мешка, что и игровая трубка. Подобная форма бурдонов с коническим расширением от основания встречается только на условном лубочном изображении пляски Бабы Яги и скомороха (7) (рис 15). В то же время их расположение конструктивно роднит инструменты, изображенные Жуковским и Меттенлейтером.

Большинство изображений волынки в России объединены одной тематикой — сопровождение пляски. Можно предположить, что волынщик/дударь был довольно типичным участником сцен народной «пляски в кабаке». Сопоставление этих изображений, а также других иконографических свидетельств бытования волынки в России в конце



Рис. 15. «Баба Яга пляшет со скоморохом»



Рис. 16. Пастухи

XVIII — первой половине XIX столетия позволяет выявить органографические тенденции, которые просматриваются, несмотря на условность рисунков и степень творческой интерпретации художников, не имевших цели в точности изобразить инструмент и музыканта. На изображениях инструменты имеют различную конструкцию, но при этом способ их держания схож: под правым локтем с правой рукой вверх. Такая постановка несколько противоречит современным представлениям об игре на волынке и на жалейках, где основной является фиксация мешка под левым локтем, с левой рукой сверху, тем не менее, регулярно встречается на фотографиях начала XX века у рожечников (рис 16). Постановка с правой рукой вверх более соответствует принципу, заложенному в гармониках, при котором правая рука играет голоса, а левая — басы.

Одна из характерных особенностей в изображениях волынки — бурдонные трубки, направленные вперед. При этом способ их направленности может быть различным в зависимости от конструкции мешка. Они могут изначально крепиться в передней части мешка, а могут быть механически развернуты.

В этом контексте показательна открытка с фотографией артиста Александринского театра М. З. Горяюнова в роли бобыля Бакулы из оперы Н. А. Римского-Корсакова «Снегурочка» (рис. 17), предоставленная М. Коротковым. По сюжету оперы, бобыль Бакула пляшет под волынку. На фотографии артист изображен с волынкой предположительно из театрального реквизита. Инструмент имеет похожий на сшитый мешок, две трубки с прямыми конусообразными раструбами, направленными



Рис. 17. М. З. Горяюнов в роли
бобыля Бакулы из оперы
Н. А. Римского-Корсакова «Снегурочка»

видна. К сожалению, других деталей разглядеть не удастся. Тем не менее, инструмент, зафиксированный на фотографии, очень напоминает волынки с миниатюр Меттенлейтера и Жуковского, кроме того, прямой конический раструб аналогичен изображенному на гравюре Гейслера. Раструбы на фотографии имеют довольно большой внутренний диаметр, сравнимый с раструбами амбушюрных владимирских рогов. Ценность фотографии Горяюнова состоит и в том, что это на сегодняшний день — единственная известная фотофиксация волынки такого типа.

Ряд изображений волынки можно дополнить фрагментом из каталога Московского универсального магазина (2) за 1912–1913 годы, где, среди различных гармоник и клавишных аэрофонов, представлена волынка (рис. 18). Мы видим инструмент с двумя трубками и вдувалкой; трубки выходят из передней части каплевидного мешка, при этом каждая крепится по отдельности, что отчетливо видно на изображении. Заканчиваются обе трубки коническими раструбами. Не вполне ясно, какая из трубок игровая, а какая бурдонная. Более длинная и массивная расположена спереди мешка, и на ней просматриваются шесть игровых отверстий. На короткой также видны условные отверстия. Под изображением информация: *волынка с флейтой хорошего качества — 50 к. Та же лучш. качест. с 2 флейт. — 1.10.* (рис. 19). Из текста не понятно, что подразумевается под словом *флейта*. При соотнесении текста и изображения, «2 флей-

вперед, и вдувалку, которую артист держит во рту как при игре на инструменте. Место крепления трубок к мешку на фотографии не видно. Две трубки, судя по фотографии, крепятся к мешку в одном месте, но способ соединения (в один сток или каждый в отдельности) не просматривается. Горяюнов держит инструмент перед собой, обхватывая левой рукой. Три пальца левой руки лежат сверху, три пальца правой — снизу. Постановка рук может вызывать сомнение, т. к. правая рука лежит практически на самом раструбе, где не должно быть игровых отверстий. Возможно, что он держит руки на бурдонной трубке, в то время как игровая либо отсутствует, либо не

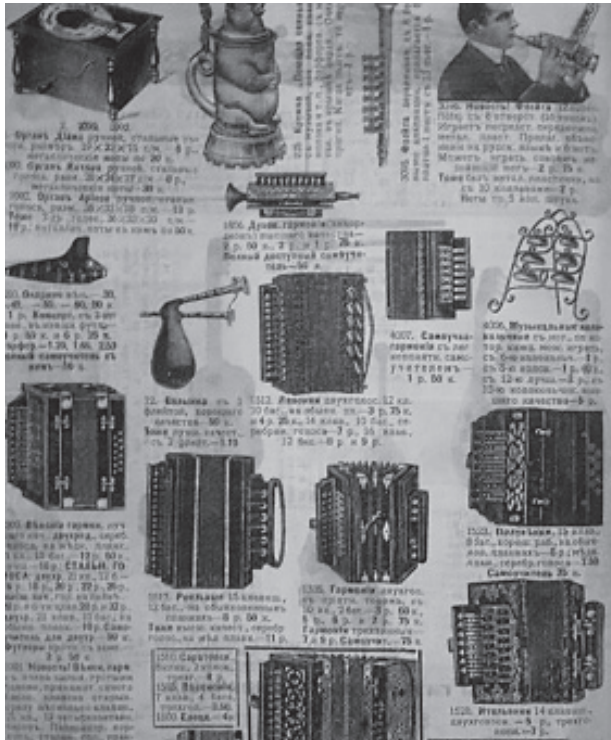


Рис. 18. Фрагмент из каталога Московского универсального магазина



Рис. 19. Волынка

ты» могут пониматься и как две бурдонные трубки и как два чантера и просто как две звучащие детали инструмента. Может сложиться впечатление, что на момент выхода каталога (1912) волынка представляла собой, скорее всего, экзотический инструмент, нежели «ширпотребный», но по стоимости она сопоставима с моделями простых 8/9-клавишных гармоник из этого же каталога. Несмотря на неопределенность и широкую возможность трактовки изображения и текста, ее конструкция логично дополняет ряд представленных выше изображений.

Особенности конструкции и строя двухбурдонной волынки в России отражены в «Русском художественном листке В. Тимма» (1860) где дано ее довольно детальное описание:

«Волынка — музыкальный духовой инструментъ простаго народа; онъ состоитъ изъ кожанаго пузыря, который надувають черезъ трубочку, прикрѣпленную сверху; а въ нижнемъ концѣ привязываются двѣ длинныя трубки разной величины и различнаго отверстія; воздухъ, выходящій изъ нихъ, составляетъ голоса басистые, а третья небольшая дудка съ дырами, которыми игрокъ, закрывая и открывая пальцами, производитъ разныя напряженія голоса.»

В русскихъ волынкахъ басовая труба есть просто непрерывная педаль, которая всегда настраивается въ доминанту или тонику к диатонической гаммѣ, играемой на дискантовой трубѣ, которая для этого имѣетъ нѣсколько отверстій. И ту, и другую трубу можно укорачивать и слѣдственно настраивать, посредствомъ находящихся въ нихъ особыхъ поршней. Въ томъ мѣсте, гдѣ трубки соединяются съ мѣхомъ, вдѣланы внутри ихъ язычки, какъ у кларнета» (9).



Рис. 20. Волынка, хранящаяся в краеведческом музее г. Похвистнево Самарской обл.

Это описание составлено из статей в «Словаре Российской Академии» и «Лексикона» А. Плюшара (13: 201). «Голоса басистые» расположены («привязываются») в «нижнем конце» мешка, в то время как вдвухная трубка — «сверху». Это довольно точно указывает на крой мешка с бурдоном/бурдонами, расположенными с другого конца — напротив чантера. При этом вдвухалка оказывается «сверху», бурдоны «снизу», а чантер «спереди». Следует отметить, что в «Художественном листке» нет упоминания о раструбе ни для игровой трубки, ни для бурдонных. К такому типу волынок с некоторыми отличиями относится чувашский *сарнай*. Подобный инструмент, с разницей в устройстве бурдонов, состоящих из цельных трубок без возможности регулирования их длины, хранится в краеведческом музее г. Похвистнево Самарской обл.³ (рис. 20). Другие музейные сарнаи (например, из Центрального музея музыкальной культуры в Москве или из коллекции РЭМ) имеют аналогичную конструкцию бурдонных трубок. К подобному типу, но с одним бурдоном относится и *быза* бесермян. Для волынок с мешком такого кроя типично разворачивание бурдонных трубок при игре вперед, на слушателя, как, например, на фотографиях бесермяцкого волынщика (рис. 4), или у дударей Витебщины, где находится основной ареал распространения волынок такого типа. Способ настройки для двух бурдонов — в доминанту или тонику, встречается, судя по опи-

³ Принадлежал Г. Л. Кашаеву с. Рысайкино Похвистневского р-на Самарской обл. Фотография А. М. Давыдова.

санию Е. Романова, у северобелорусской дуды: «...гук же дает обыкновенно один нижний звук перебора, тоже в октаве. Если гуков несколько, то октаву нижняго звука перебора дает длиннейший, следующие представляют квинты предыдущих» (8: 128). В «Художественном листке», к сожалению, нет указания на количество игровых (грифных) отверстий. Сарнаи из музея г. Похвистнево, как и из Центрального музея музыкальной культуры, имеют с лицевой стороны шесть грифных отверстий, бесермянская *быза* — пять.

Указание на количество игровых отверстий для инструмента с одним бурдоном присутствует в источнике, относящемся к середине XVIII века (1749). Это загадка: «*Вопросъ: Нѣкая вещь на древьѣ вися тростію прободенна и духомъ наполнена, трое служатъ, а отъ пятирехъ ударенъ бываетъ и гласъ великій испущаетъ. Ответъ: Волынка, что играютъ въ нея люди*»⁴. «Трое» здесь, вероятно, три деревянные трубки — детали волынки: вдувная трубка, бурдонная и игровая. «Пятеро» — пальцы, которыми перебирают пять игровых отверстий. Важно, что способ звукоизвлечения на волынке характеризуется как «ударный», что очень точно отражает специфику народной манеры игры в закрытой аппликатуре на традиционных кларнетовых аэрофонах России.

Анализ исторических свидетельств о волынке в России дает очень интересную и разнообразную картину ее бытования. С одной стороны — некоторые признаки демонстрируют конструктивные особенности, присущие волыночным традициям соседних регионов Восточной Европы, с другой — мы можем видеть и специфические особенности, не имеющие прямых аналогий в этнографических традициях. Сопоставление источников позволяет допустить синхронное бытование нескольких типов волынок в России XVIII–XIX веков: тип простой пятидырочной волынки с одним бурдоном; волынки с 1–3 бурдонами на сшитом мешке с противопоставленным их расположением (сзади) и чантера (спереди). Последний тип находит аналогию в дудах Витебщины и Восточной Литвы, к нему же относится сарнай в Поволжье у чувашей и быза удмуртов-бесермян. Третий тип волынки в России, согласно свидетельствам, имел бурдоны и чантер «выходящими» из одной области мешка — спереди, возможно, с креплением каждого в отдельный сток. Можно допустить, что типология волынок в России не исчерпывается пред-

⁴ Архивъ. Историко-юридическихъ свѣдѣній, относящихся до России, издаваемый Николаемъ Калачовымъ. Книга третья. Санктпетербургъ. Въ типографіи Императорской Академіи Наукъ. Москва. Въ типографіи А. Семена. 1861. Загадка взята автором из рукописной прописи 1749 года. (Прим. М. Короткова.)

ставленными выше, что составляет перспективу дальнейшего исследования. Многообразие типов и строев кустарных инструментов в России является одной из характерных особенностей народной музыкально-инструментальной традиции и прослеживается на примере гармоник, балалаек, гуслей, кларнетовых рожков. При этом все многообразие конструкций инструментов и способов настройки демонстрирует единство стилистических и исполнительских характеристик, что прослеживается и на волыночном материале.

Литература

1. Английский миссионер Р. Пинкертон и его мемуарные заметки о Псковской губернии Пушкинских времён (1818) / Пер. В. В. Беляева; под. ред. И. Н. Ермаолаева. Псков, 2011.
2. Каталог московского универсального магазина за 1912–1913 год. <http://amnesia.pavelbers.com/the%20mode%20univermag%201912.htm>.
3. Мартынов А. Е. «Собрание русских костюмов». Серия литографий 1821–1822 г.
4. Масальский К. Басни. СПб., 1851.
5. Моргенштерн У. Волыночные наигрыши у русских гармонистов // Северобелорусский сборник, СПб., 2012.
6. Никольская Т. Н. Кузнецы по железу, меди и серебру от вятич // Славяне и Русь. М.: Институт археологии АН СССР., 1968. С. 122–132.
7. Овсянников Ю. Лубок. Русские народные картинки XVII–XVIII вв. Москва: Советский художник, 1968.
8. Романов Е. Вымирающий инструмент // Виленский календарь на 1910 год. С. 123–129.
9. Русский художественный листокъ, издаваемый, съ высочайшаго соизволенія Василиемъ Тиммомъ. Санкт-Петербургъ, 1860.
10. Christian Gottfried Heinrich Geißler. Sitten, Kleidungen und Gebraüche der Russen aus den niedern standen. Leipzig, 1805
11. DUDAR Альманах № 1. 2011.
12. <http://ludowe.instrumenty.edu.pl/pl/instruments/show/instrument/4708>.
13. Morgenstern U. «Nothing but a bagpipe» — A study of the Russian Volynka // Studia instrumentorum musicae popularis (New Series) I. Münster, 2009.
14. Pinkerton R. Russia: or Miscellaneous observations on the past and present state of that country and its inhabitants... London, 1833.

АКАДЕМИЧЕСКИЕ ИНСТРУМЕНТЫ И ИНСТРУМЕНТАЛЬНАЯ МУЗЫКА

Алиса Тимошенко
(Санкт-Петербург)

Инструментальная музыка как феномен терапии

Терапевтические свойства музыки известны с древнейших времен и в каждой культуре им придавалось очень важное значение. Из консерваторского курса музыкальной эстетики и исследований, посвященных древним музыкальным традициям Китая, Японии, Армении, Ближнего Востока и Средней Азии, Древней Греции нам известно, что музыка была не только средством исправления нравов и формирования правильных, нужных государству нравственных состояний и политических убеждений, но и средством врачевания недугов. Музыкальные трактаты древних традиций и устное предание оставили множество свидетельств об исцеляющих свойствах инструментальной музыки. В каждой культуре были особые ритмы, лады, тембры, композиции, за которыми, благодаря многовековому опыту и наблюдениям, закрепилась репутация врачующих душу и тело — через глубокое и тонкое воздействие на психофизическое состояние человека осуществлялась гармонизация работы сердечно-сосудистой, нервной и других систем организма. И. В. Мациевский в своей книге «Народная инструментальная музыка как феномен культуры» писал: «ИМ (инструментальная музыка. — А. Т.) традиционно считалась одним из важнейших средств исцеления болезней. Хантыйские лекари с помощью нарас-юха (щипковой цитры) проводили ночные сеансы музыкальной терапии¹. У казахов XIX в. терапия с помощью наигрышей была настолько распространена, что даже побуждала бытописателей к иронии: «Греки находили, что музыка необходима для исправления нравов, киргизы употребляют ее для... лечения больных»²» (3:63). По наблюдению исследователя Ю.Бомлея, кишлак Авлат Уйгурского района Алматинской области и сегодня славится шаманами, которые лечат музыкой (пение с дойрой) психические отклонения. Направляя звук на определенные части тела (напр., в об-

¹ Кулемзин В. М. Шаманство васюганско-ваховских хантов // Из истории шаманства. Томск: ТГУ. С. 47–62.

² Левшин А. Описание киргиз-кайсацких орд и степей. СПб.: 1832. С. 140.

ласть продолговатого мозга), музыканты-лекари производят физиотерапевтические операции: массажи, поглаживания и т. д.³ Не случайно искусство музыканта и врача нередко объединялись в одном человеке — наиболее яркий пример — великий ученый, музыкант и философ Ибн-Сина (Авиценна). Даже в XIII веке в Европе, как указывает Л. И. Дворецкий, автор книги «Музыка и медицина» (2014), овладение искусством и, прежде всего музыкой, считалось обязательным в изучении медицины в университетах, а на медицинском факультете в Париже студенты-медики должны были обязательно быть аттестованы по различным видам искусства. В то время это означало, что каждый будущий врач во время обучения должен был пройти курс теории музыки.

В европейской культуре XVI–XX веков данный аспект музыкального творчества был вытеснен по разным причинам. Музыка и медицина, как и многие науки и искусства, обособляясь, двигались путями собственных открытий и достижений. Хотя именно врачи всегда были в большинстве среди слушателей концертных залов, музыкантов-любителей, авторитетных исследователей творчества композиторов. Достаточно назвать имена таких известных фигур, как Альберт Швейцер, автор книги о Моцарте Алоис Грейтер и др. В XIX — начале XX века в Вене долгое время существовал так называемый «врачебный» оркестр, одним из популярных дирижеров которого долгое время был руководитель медицинской университетской клиники профессор Ягич.

Тем не менее, изначальное родство этих родов деятельности, в XX веке заявило о себе с ново силой. Развитие музыкальной акустики заставило задуматься музыкантов и композиторов начала XX века о серьезном воздействии музыки на глубинные уровни ее восприятия. Это получило непосредственное отражение в творческих экспериментах европейского авангарда (спектральная музыка, пространственные звучания и др.). С другой стороны, развитие психологии, психиатрии и неврологии в ситуации глобальных гуманитарных катастроф XX века стало стимулом, чтобы заново понять великую исцеляющую силу музыки, толковать ее в аспекте древнегреческой эстетики «исправления нравов». В настоящей статье будут рассмотрены основные направления современной науки, в которых исследуются процессы исцеляющего воздействия музыки (звука, звуковой среды) на организм человека.

Развитие музыкальной терапии шло двумя путями — с одной стороны, вновь открывались ресурсы исцеления, заложенные в самой музыке

³ *Бомлей Ю., Подольный Р.* Человечество — это народы. М.: Мысль, 1990. 391 с. (Цит. по 3:63)

разных эпох и культур, с другой — исследовалась природа звука и его характер его воздействия на организм человека. Остановимся на втором.

В XX веке в физике и медицине произошло открытие вибрационной природы организма человека и соответствующих лекарственных средств и практик. В своем докладе, прочитанном в декабре 2010 года, французский врач, физиолог Рафаэль Ногьер (Raphael Nogier) сообщил, что открытая в XIX веке Ханеманном гомеопатия напрямую связана с явлением вибраций. Исследователь пишет: «Гомеопатическая гранула не содержит какой-либо химической субстанции, она содержит электромагнитную информацию. Можно сказать, что каждая гомеопатическая гранула репрезентирует разновидность диапазона вибраций в очень высоких частотах, которые, попадая в организм человека, освобождают ряд исцеляющих вибрационных реакций. Данные вибрации несут определенную информацию. Таким образом гомеопатия представляет метод лечения с помощью “активизации реакции организма”»⁴. Аналогичная вибрационная природа исцеляющего прикосновения лежит в основе акупунктуры и аурикуломедицины, т. е. медицины, связанной с воздействием на организм через ушные раковины. Ногьер заявил, что клетки и ткани организма реагируют с преимуществом определенных частот. Это настоящий вибрационный язык между клетками и организмом. Определенные частоты являются биотическими, т. е. совместимыми с биологическим равновесием систем организма, другие — анабиотическими, т. е. вредными, а иногда просто опасными для него. Поэтому, замечает исследователь, некоторые звуки являются «токсичными», а некоторые исцеляющими.

Это явление было известно в традиционной медицине Индии не одно тысячелетие. Как указывает современный американский индийский врач-эндокринолог и философ Дипак Чопра, все атомы, клетки и ткани организма находятся в “невидимой связи”, которая представляет собой микроскопические вибрации — то, что традиционная медицина Индии называет “первородным звуком”. Те микроскопические колебания, которые удерживают вместе с ДНК, являются самой великой силой в природе. Если в случае болезни порядок молекул ДНК нарушается, традиционная медицина Индии рекомендует применять специально подобранный первородный звук, вибрации которого доходят до сердца каждой клетки. Вспомним практику тонирования звука «аом» в медитации (цит. по 2: 239). Здесь мы имеем дело с платоновским явлением музыки Humana — музыки, которую человек изначально имеет внутри

⁴ См. об этом: <https://www.acupunctureshop.com/artikler/introduktion.pdf>.

себя, и которую мы можем и должны чувствовать, чтобы достичь гармонии в своем психофизическом состоянии.

Современные исследователи Запада и Востока очень скрупулезно разрабатывают данный аспект звуковой практики. В Европе и Америке, а с недавнего времени и в России работают Медицинские центры доктора Альфреда Томатиса, французского ученого отоларинголога, разработавшего уникальный метод сенсорной звуковой стимуляции⁵. Томатис экспериментально показал, что высокочастотные звуки (от 3000 до 8000 герц и выше) вызывают резонанс в мозге и воздействуют на функции, такие как мышление, пространственное воображение и память, улучшая коммуникативность, помогая восстановлению после многих неврологических заболеваний, коррекции многих психологических нарушений поведения детей.

Затрагивая вопросы современной звукотерапии нельзя не упомянуть об уникальном открытии, состоявшемся несколько лет назад в Институте экспериментальной медицины им. Павлова в Санкт-Петербурге. Ученый-физиолог Константин Константинов (который, кроме того является священнослужителем в храме Спаса Нерукотворного в Санкт-Петербурге) разработал уникальный прибор, позволяющий записывать «музыку мозга» и разрабатывать методику биоакустической психокоррекции. Эта методика позволяет вылечивать серьезные нарушения психо-неврологического характера.

Ученому удалось обнаружить, что прослушивание звуков, которые сопряжены с деятельностью мозга, т. е. синхронизированы с волнами мозга и согласованы с параметрами этих волн, оказывает благоприятное действие на работу центральной нервной системы. Исходно волны энцефалограммы, которые отражают работу мозга, находятся в неслышимом диапазоне частот. Однако ученому удалось «транспортировать волны энцефалограммы в область звуковых частот», то есть переместить их в слышимое для человеческого слуха пространство. Исследователь сообщил, что музыка мозга человека издали напоминает органную музыку или звучание хора. Как объяснил процесс биоакустической коррекции сам Константинов, когда предъявляемые звуки синхронны работе мозга, происходит активация структур саморегуляции мозга и постепенно осуществляется психокоррекция. Положительные сдвиги в состоянии больных фиксирует все та же энцефалограмма мозга⁶.

⁵ См. об этом: <http://europsycenter.ru/principy-raboty-metoda-tomatis>.

⁶ См.: <http://pravoslavie.ru/75767.html>.

Исследователь отметил, что человеку, у которого высшая нервная деятельность расстроена и у которого имеются различные нарушения центральной нервной системы, как правило, с первого раза «звуки» собственного мозга не нравятся. Это не связано с тем, что музыка мозга у больных людей не такая, как у здоровых — она, как выяснилось, не отличается. Все дело в оценке восприятия. Оценка восприятия людей с расстроенной психикой или с расстроенной деятельностью центральной нервной системы, как правило, ниже оценки восприятия людей с нормальной психикой. Это одно из интереснейших явлений, с которым столкнулись ученые: человек отвергает самого себя на бессознательном глубинном уровне. Исследователь говорит, что у таких людей снижена деятельность как раз тех структур мозга, которые ответственны за положительное подкрепление. Можно наблюдать, что в процессе слушания музыки собственного мозга у людей, страдающих, например, неврозом, оценка восприятия этих звуков начинает изменяться от сеанса к сеансу. При этом происходит объективное исправление или нормализация параметров электроэнцефалограммы и других клинических показателей.

Возвращаясь собственно к музыке, следует сказать, что исследование учеными ее воздействия на деятельность мозга еще только начинается. Здесь хотелось бы вспомнить известного невролога, профессора, доктора медицинских наук, члена Медицинской академии наук Жаннетту Владимировну Сичко, на протяжении многих лет участвовавшую в научной работе сектора инструментоведения. Мое обращение к этой теме является в большой мере данью памяти и благодарности Жаннетте Владимировне, которая отводила музыке в процессе стабилизации патологических и предпатологических состояний исключительную роль. Ж. В. Сичко не раз обращалась к теме «музыка и медицина». Мы помним ее блестящее выступление на одном из конгрессов «Благодатовские чтения» с докладом о медицинских аспектах гения Паганини, в котором Жаннетта Владимировна анализировала технико-исполнительские особенности сочинений Паганини и его творческий портрет с точки зрения его недуга — синдрома Морфана, который оказал решающее влияние не только на физиологию, творческий облик и судьбу великого скрипача, но и определил стилистику его сочинений. Профессор Сичко разработала свою программу музыкально-терапевтических сеансов «релаксации — катарсиса — возрождения». Некоторые из частей программы ей удалось реализовать, будучи ведущим специалистом Санкт-Петербурга по профессиональным заболеваниям. Она всегда настаивала на создании комнаты релаксации на производствах, в которой бы проводились

сеансы звуко- и музыкотерапии. Сама прекрасно играя на фортепиано, Ж.В.Сичко подчеркивала, что, людей, когда-либо учившихся музыке или постоянно играющих на музыкальном инструменте, отличает отсутствие социальной агрессии и меньшая вероятность сделаться ее пациентами.

Как отмечает известный специалист в области музыкальной терапии Дон Кемпбелл, музыка может замедлить и уравновесить волны мозга. Опытно было доказано: создаваемые мозгом волны можно изменять с помощью музыки и произносимых звуков. Сознание состоит из бета-волн, которые вибрируют на частоте от 14 до 20 герц. Бета волны генерируются нашим мозгом, когда мы сфокусированы на повседневной деятельности или переживаем сильные отрицательные эмоции. Возвышенные ощущения и покой характеризуются альфа-волнами, которые распространяются на частоте от 8 до 13 герц. Периоды пиковых творческих способностей, медитаций и сна характеризуются тета-волнами, которые имеют частоту от 4 до 7 герц, а глубокий сон, глубокая медитация и бессознательное состояние генерируют дельта-волны, частота которых составляет от 0,5 до 3 герц. Чем медленнее волны мозга, тем более расслаблено и умиротворенно состояние, которое мы испытываем. Музыка, ритм которой составляет около 60 ударов в минуту, например инструментальные концерты эпохи барокко, может сдвинуть наше сознание от бета-волн в направлении альфа-волн, улучшая, таким образом общее самочувствие и внимательность.

Эффект музыки барокко, создающий улучшение когнитивных функций мозга, был открыт болгарским ученым в конце XX — начале XXI века Георгием Лозановым, проводившим исследование творческих функций в Харьковском университете. Исследователь открыл, что медленная барочная музыка способствует резкому улучшению когнитивных функций — внимания и запоминания. Это такая музыка, которая приводит студентов в состояние расслабленности, а в таком состоянии они воспринимают знания гораздо лучше, чем во сне. При содействии педагога доктора Алеко Новакова, он разработал метод разбиения информации на четырехсекундные «сгустки данных». Эти короткие звуковые байты, перемежающиеся четырехсекундными паузами, состояли из семи-восьми слов, которые повторялись в различных комбинациях, с различным выражением и интонациями. Лозанов обнаружил: скрипичная и вообще музыка струнных, богатая обертонами, исполняемая в ритме 64 удара в минуту (средняя частота сердечных сокращений), способствует ускорению процесса решения сложных задач по моделированию и проектированию. Многие учебные программы, при исполь-

зовании сеансов музыкотерапии, были пройдены на несколько часов раньше, чем требовалось нормами учебного процесса.

Вслед за Лозановым проводились исследования состояния когнитивных функций у музыкантов. Было установлено, что у музыкантов сильнее развито corpus callosum (мозолистое тело) — мостик между левым и правым полушариями мозга. Музыка способствует увеличению количества нервных каналов в мозге и стимулирует учебу и творчество. Planum temporale (височная площадка) расположенная в лобной доле головного мозга, также сильнее развита у музыкантов. Это область связана с функцией обработки языка. Уменьшение с возрастом количества нервных клеток в головном мозге музыкантов компенсируется увеличением количества и качества связей между нейронами, что в конечном итоге способствует многолетней эффективности работы головного мозга. Вспомним для примера долгую творческую жизнь многих выдающихся дирижеров.

В то время как Запад активно разрабатывает новые методы в музыкальной терапии, на Востоке вместе с хранением традиций сохраняется и развивается терапевтический модус инструментального музицирования, но уже в единстве с достижениями современной медицины. В Мадрасе в Исследовательском центре раг была создана специальная многопрофильная группа врачей — невропатологов, психиатров, психологов — и музыкантов, активно экспериментирующих с различными рагами. Исследователи записали две раги, которые особенно эффективно применяются при лечении гипертонии и психических расстройств. Музыкотерапевт из Турции Рахм Оруку Гувенк играет на нескольких инструментах — скрипке, уде, нае и ребабе. Он получил два диплома университета Стамбула — философский и диплом медицинского института, детально изучил труды Эль-Фараби и Авиценны и организовал центр музыкальной терапии при Стамбульском университете. В его практике исцеление больных успешно происходит с помощью макама, суфийской, а также татарской и казахской музыки, откуда родом были его предки. Учиться в центре Гувенка трудно — терапевты должны уметь играть минимум на трех инструментах и владеть древними исполнительскими приемами. В настоящее время этот центр имеет персонал из 40 врачей и официальное отделение в Вене.

В начале 1990-х годов в Центре нейробиологии американского города Ирвин был открыт «эффект Моцарта». Американские ученые обнаружили, что прослушивание музыки великого австрийского композитора существенно улучшает когнитивные функции мозга — т. н. «пространственный интеллект», высшие функции полушарий мозга, concentra-

цию, интуитивное мышление. Эффект длился гораздо дольше, чем от прослушивания музыки других композиторов, эпох и культур. Позднее стало известно и об «эффекте Вивальди». Подытоживая сказанное, сошлемся на неоднократные высказывания известного специалиста в области нейронауки и психолингвистики Т. В. Черниговской, что основные открытия в этой области еще предстоит сделать. Исследования терапевтических свойств инструментальной музыки разных традиций — новая и перспективная область современной органологии.

Литература

1. *Дворецкий Л. И.* Музыка и медицина. Размышления врача о музыке и музыкантах. М.: «МЕДпресс-информ», 2014.
2. *Кэмпбэлл Д.* Музыка для здоровья. Эффект Моцарта. Минск: Республика Беларусь. 2010.
3. *Мацевский И. В.* Народная инструментальная музыка как феномен культуры. Алматы, 2007.
4. Музыкальная эстетика стран Востока / Общ. ред. и вступ. статья В. П. Шестакова. М., 1967.

Павел Кравчун
(Москва)

Об акустике органных залов Петербурга

Санкт-Петербург занимает особое место в истории российской органной культуры. Город европейской направленности, с высокой религиозной толерантностью населения, значительная часть которого исповедовала католицизм и протестантизм (в начале XX века протестанты и католики составляли 17% населения Петербурга и губернии (3: 65)), предоставлял исключительные в сравнении с другими городами России условия для функционирования органного искусства. В городе к 1917 году насчитывалось около 80 инославных христианских храмов, и более чем в половине из них были установлены органы. Общее число органов в дореволюционном Петербурге превышало 50, а с учетом губернии — более 100. В 1893 году в концертном зале Петербургского зоосада был установлен первый в России концертный орган (его построила немецкая фирма «E. F. Walcker») (2: 10).

В 1920–1930-е годы почти все инославные церкви были закрыты, а находившиеся в них органы уничтожены, и лишь 14 инструментов было перенесено в организации, где они могли найти применение в новых условиях — в концертные залы (Капелла, Филармония, Эрмитажный театр в Ленинграде, Зал им. П. И. Чайковского в Москве, Тбилисская консерватория), в театры (Малый оперный и Детский театры в Ленинграде, музыкальный театр в Ростове-на-Дону), в Ленинградский радиокомитет и на «Ленфильм». Время показало, что основная часть перемещений не спасла органы (к середине 1960-х годов регулярно звучали лишь пять инструментов из числа перенесенных), но в 1930–1960-е годы эти инструменты все же внесли разнообразие в музыкальную жизнь Ленинграда. Основная же часть старых петербургских органов, а также, находившиеся в окрестностях города, — все без исключения — подверглись уничтожению.

В настоящее время сольные органные концерты в Петербурге проходят главным образом в государственных концертных залах: в Концертном зале Академической Капеллы, Большом зале Санкт-Петербургской филармонии, Малом зале Санкт-Петербургской консерватории, Концертном зале Мариинского театра. Концерты в храмах не играют столь существенной роли в музыкальной жизни Петербурга.

Как известно, акустика зала сильнейшим образом влияет на восприятие звучания органа. Данная работа посвящена рассмотрению акусти-

ческих характеристик основных концертных залов Петербурга, используемых для сольных органических концертов.

Концертный зал Академической Капеллы.

Комплекс Капеллы, включая концертный зал, приобрел свой современный вид после перестройки, проведенной в 1886–1889 годах по проекту Л. Н. Бенуа. Зал имеет длину 28,5 м при ширине 17 м и средней высоте в 13 м. Объем помещения составляет около 6000 м³. Зал имеет 793 зрительских места, из которых 419 размещаются в партере, 225 на балконе и 65 на небольшой верхней галерее. В партере установлены стулья с мягкой обивкой сидения, а на балконе, галерее и вдоль продольных стен партера — диваны.

Концертный зал Капеллы владеет устойчивой высокой акустической репутацией и входит в число лучших концертных залов России. В начале 2000-х годов встал вопрос о реконструкции помещения, что было связано с ремонтом его внутренней отделки и последующей реставрацией существующего органа. В этой связи автором данной работы были разработаны акустическое решение предстоящей реконструкции зала и программа реставрации органа. Акустическое решение исходило из стремления сохранить существующий исторический интерьер, но вместе с тем ставилась цель улучшить качество звучания путем некоторого увеличения времени реверберации RT60 в области низких частот. Это было связано с тем, что до реконструкции в зале фиксировался спад значений RT60 в низкочастотной области (см. строку 1 табл. 1). Акустические измерения проводились до реконструкции зала в 2001 году и после ее завершения в 2005. Время реверберации пустого зала на средних частотах после реконструкции практически не изменилось и составляет 2,4 с, а на низких частотах увеличилось с 2,3 с до 2,6 с. Значения индекса прозрачности звучания C80 уменьшились с +0,50 дБ до -0,47 дБ. Структура звуковых отражений зала после реконструкции по-прежнему характеризуется достаточным числом ранних полезных звуковых отражений. Запаздывание первого интенсивного отражения относительно прямого звука (критерий ITDG) на большей части зрительских мест не выходит за пределы 20–25 мс, что является хорошим результатом. Поскольку после реконструкции зала и его органа прошло около 10 лет, можно говорить о сформировавшейся субъективной оценке качества звучания. В целом как профессиональные музыканты, так и посетители концертов очень высоко оценивают акустику зала.

Таблица 1. Значения времени реверберации RT60 (в секундах)

№		Частоты октавных полос, Гц					
		125	250	500	1000	2000	4000
1.	Измерено в пустом зале (до реставрации)	2.30	2.60	2.55	2.40	2.35	1.95
2.	Измерено в пустом зале (после реставрации)	2.60	2.60	2.60	2.40	2.25	1.85
3.	Измерено в зале с публикой (после реставрации)	2.25	2.15	2.10	2.00	1.85	1.50
4.	Рекомендованные значения для концертных залов объемом 6000 м ³ (симфонич. музыка)	2.10	1.90	1.75	1.75	1.70	–
5.	Рекомендованные значения для концертных залов объемом 6000 м ³ (органная музыка)	2.50	2.30	2.10	2.10	2.00	–

Орган, размещенный сейчас в зале Капеллы, был построен в 1891–1892 годах знаменитой немецкой фирмой «E. F. Walcker» и первоначально находился в Голландской церкви в Санкт-Петербурге. В Капеллу его перенесли в 1927 году. В 1968 году инструмент был реконструирован чешской фирмой «Rieger–Kloss». В 2005–2007 годы немецкой фирмой «Eule» из города Баутцена (Саксония) была выполнена реставрация органа, которая включала восстановление его исторической части (в т. ч. воссоздание всех утраченных труб), а также, для улучшения соответствия органа объему и акустике зала, дополнение его новыми регистрами, изготовленными в валькеровском стиле по старой технологии. Был полностью сохранен исторический корпус органа, а игровой пульт 1960-х годов заменен на новый, выполненный в валькеровском стиле. Были разработаны также специальные акустические мероприятия для улучшения звучания органа в зале. Орган имеет три мануала, педаль, общее число регистров после реставрации достигло 57 (по количеству звучащих регистров орган стал самым большим в Санкт-Петербурге). Инструмент получил высокие оценки слушателей и ведущих европейских органистов, отметивших, что в результате реставрации удалось достичь хорошего звукового соответствия органа и зала.

Большой зал Санкт-Петербургской филармонии.

Здание Дворянского собрания, где в 1921 году разместились Ленинградская филармония, было сооружено в 1834–1839 годах архитектором П. Жако по проекту К. И. Росси. Его зал имеет около 1300 мест, основная часть которых размещена в партере (кресла с мягкой обивкой сидений). В 1931 году в зал был перенесен орган, построенный в 1903 году немецкой фирмой «E. F. Walcker» для Актового зала Императорского клинического повивально-гинекологического института («Клиники доктора Отта»). В 1971–1972 годах инструмент был реконструирован чешской фирмой «Rieger–Kloss». В 2004 году в зале был установлен новый орган фирмы «Klais» (Бонн), при создании которого была использована часть труб старого валькеревского инструмента. Орган имеет три мануала, педаль, 59 регистров (в т. ч. три трансмиссионных).

Измерения, проведенные после реконструкции органа, показали, что акустические характеристики зала уступают характеристикам Концертного зала Капеллы (см. табл. 2). К сожалению, реконструированный орган с новым громоздким фасадом, несколько выдвинутым в зал, создал дополнительное звукопоглощение в районе сцены, что усугубило основной акустический недостаток зала — отсутствие достаточного количества эффективных ранних отражений от поверхностей в районе сцены. Звучание органа в зале получило ряд негативных оценок.

Таблица 2. Время реверберации RT60 (в секундах)

		Частоты октавных полос, Гц					
		125	250	500	1000	2000	4000
1.	Измерено в пустом зале	2.55	2.40	2.20	1.90	1.70	1.30
2.	Расчетная коррекция на заполнение зала публикой	2.20	2.00	1.80	1.55	1.35	1.10

Малый зал Санкт-Петербургской консерватории (Концертный зал им. А. К. Глазунова).

Здание консерватории построено в 1891–1896 годах по проекту архитектора В. В. Николая. В здании имеется два концертных зала — Большой (ныне Театр оперы и балета) и Малый, первоначально названный «Залом квартетных собраний».

В 1896 году в обоих залах были установлены органы немецкой фирмы «E. F. Walcker». Инструмент Большого зала был демонтирован в 1912 году, а в Малом зале в 1961 году был установлен новый орган чешской фирмы «Rieger–Kloss». В 2001 году была проведена рестав-

рация Малого зала, а в 2009 установлен новый орган немецкой фирмы «Eule» (три мануала, педаль, 56 регистров, в т. ч. один регистр-расширение), заключенный в корпус старого валькеровского инструмента. Зал имеет около 520 мест, основная часть которых расположена в партере (деревянные стулья с жесткими сиденьями).

Измерения, проведенные после реставрации зала, показали, что помещение имеет хорошие акустические характеристики для камерной и оркестровой музыки (см. табл. 3). К сожалению, орган, установленный на сцене, не соразмерен объему этого относительно небольшого зала (инструмент по звуковой концепции и размерам фактически предназначен для гораздо большего помещения). Кроме того, избыточное количество тесно расположенных труб органа не способствует «свободному» певучему звучанию инструмента. Отзывы о звучании нового органа противоречивы.

Таблица 3. Время реверберации RT60 (в секундах)

		Частоты октавных полос, Гц					
		125	250	500	1000	2000	4000
1.	Измерено в пустом зале	2.70	2.70	2.65	2.40	1.90.	1.50
2.	Расчетная коррекция на заполнение зала публикой	2.25	2.15	1.95	1.60	1.09	0.65

Концертный зал Мариинского театра.

Зал был построен в 2006 году по проекту архитектора Ксавье Фабра на месте исторического здания Декорационных мастерских, почти полностью разрушенного при пожаре в 2003 года. Длина зала 52 м, ширина 22 м, высота 14,5 м, число зрителей 1051. В 2009 году в центральной части балкона зала, находящегося над сценой и амфитеатром, был установлен орган французской фирмы «Alfred Kern et Fils» из Страсбурга (прекратила существование в начале 2015 года) (4). Инструмент имеет 40 звучащих регистров и 16 трансмиссионных регистров, три мануала, педаль (2: 92–93). Величина органа и место его установки выбраны неудачно: относительно небольшой и компактный инструмент по величине не соответствует объему зала и не способен должным образом наполнить его звучанием, он расположен далеко от сцены и, таким образом, при игре с оркестром в звуковом и пространственном отношении оказывается оторванным от оркестра.

После завершения постройки зала его первоначальная акустика (акустическое решение разработали японские акустики по главе с С. Тойота) оказалась чрезмерно сухой, вследствие чего отделку зала

пришлось переделать: из стеновых панелей на площади около 200 кв. м был удален слой звукопоглощающего материала (минеральной ваты). Это позволило увеличить время реверберации (в пустом зале на частотах 500–1000 Гц оно составило 2,1 – 1,9 с) (1: 392-407), что полностью удовлетворяет требованиям хорошего звучания камерной музыки и находится в пределах, приемлемых для звучания симфонического оркестра, но для органа это время реверберации недостаточно. Отзывы профессиональных музыкантов об органе и его звучании в зале противоречивы.

Литература

1. Акустика / Под ред. Ю. А. Ковалгина. М., 2016.
2. *Кривицкая Е. Д., Кравчун П. Н.* Органы России. Энциклопедия. М., 2016.
3. Памятная книжка Санкт-Петербургской губернии. СПб., 1905.
4. Avis de liquidation judiciaire des Ets Alfred Kern et fils // Dernières nouvelles d'Alsace, 15 avril 2015.

Максим Сергеев
(Санкт-Петербург)

Проблемы исторического и прикладного инструментоведения (на примере фортепиано)

Как известно, любая наука состоит из трех уровней — исторического, теоретического и прикладного (практического), состояние разработанности которых свидетельствует о ее развитии. Инструментоведение не является исключением, традиционно делясь на историческое и систематическое (теоретическое). Историческое инструментоведение изучает историю и эволюцию музыкальных инструментов, инструментальных культур народов различных регионов земли (7). В этом отношении историческое инструментоведение связано с историей, теорией и практикой исполнительства, и история отдельных музыкальных инструментов естественным образом попадает в учебные курсы, посвященные исполнительскому искусству (3).

Однако когда речь заходит о фортепиано, историческое инструментоведение подменяется историей исполнительства (2; 12). Во многих курсах лекций по истории фортепианного искусства история фортепиано вообще отсутствует, либо выносится на самостоятельное изучение студентами или же базируется на работах 50-летней давности (6). В историографии российских фортепианных фирм сложилась ситуация, когда материалы пишутся учеными, не связанными не только с инструментоведением, но и с музыкой. Результат плачевен: в энциклопедии «Немцы России» и других подобных справочных изданиях в статьях о фортепианных мастерах Беккере, Вирте, Дидерихсе, Мюльбахе и др. содержатся неверные сведения — начиная от дат жизни и заканчивая характеристикой их деятельности (5; 13). Именно на эти публикации вынуждены опираться ученые-музыковеды, а редакторы, за неимением других сведений, не могут обнаружить ошибки и исправить их, вследствие чего результаты таких исследований можно подвергнуть сомнению.

Между тем, оперируя точными сведениями о жизни и деятельности в России фортепианных мастеров, можно выявить определенные тенденции в российско-европейских инструментостроительных связях и говорить о российском фортепианостроении как о национальном явлении со своими особенностями в конструкции фортепиано, отношениях с властью, работниками, музыкантами и т. д.

Представляется, что одной из причин низкого уровня инструментоведческих знаний отечественных музыковедов является весьма незначительная роль исторического инструментоведения в музыкальном образовании. Поэтому давно назрела необходимость введения преподавания истории инструментов не только в рамках истории исполнительского искусства, но и в специальном курсе инструментоведения, читаемом для специалистов разных профессий — музыкантам, музейщикам, реставраторам (9: 106).

Например, на факультете музыки РГПУ им. А. И. Герцена читался курс «История и экспертиза музыкальных инструментов», где студенты получали необходимые сведения о конструктивных особенностях разных музыкальных инструментов отечественного и зарубежного производства, приобретали навыки, необходимые для оценки их качества, практиковались в умении дифференцировать и формулировать свои впечатления от контакта с инструментом. Обучаясь этим тонкостям, будущие музыканты и педагоги получали необходимые знания для профессионального роста и проведения образовательной работы с будущими учениками, как в вопросах аутентичного исполнительства, так и простым умением в выборе личного инструмента (10).

Что касается фортепиано, то вникнуть в особенности его истории, эволюции мензуры, механики, всей конструкции означает постичь причины разительного изменения звучания, тембровой окраски, произошедшей в XIX столетии. В последнее время звук фортепиано воспринимается в виде звукового идеала, выработанного фирмой «Steinway & Sons» в конце XIX века и завоевавшего концертные залы и звукозаписывающие студии. Но почти 200 лет до появления этих моделей в Европе и России развивались национальные школы фортепианоостроения, создавались различные формы и виды фортепиано, отличавшиеся разной продолжительностью звука, использовались разнообразного рода механики с различной манерой звукоизвлечения, что влияло на исполнительскую технику, методику обучения игре и восприятие тех или иных музыкальных произведений, написанных для фортепиано определенных школ. Конечно, вопросу различия фортепиано венской и английской школ уделено некоторое внимание в монографии А. Д. Алексеева (1), но тема эта так и осталась неразработанной. Сколько интересных открытий она бы позволила сделать! И сектор инструментоведения Российского института истории искусств мог бы играть в этом более активную роль, сменив курс научных исследований в сторону исторического и прикладного инструментоведения.

Между историческим и прикладным уровнями инструментоведения существует прямая зависимость. Термин «прикладное инструментоведение» появился в музыковедческой литературе не так давно и обозначает все относящееся к практике обслуживания, ремонта, реставрации и атрибуции музыкальных инструментов (11). Прикладное инструментоведение, таким образом, оказывается на стыке музыковедения, музееведения, производства и реставрации музыкальных инструментов, обслуживая научные интересы музыковедов, музееведов, реставраторов и настройщиков фортепиано.

Например, точность исторических сведений, представляемых историческим инструментоведением, помогает специалистам-практикам в историко-культурной экспертизе и атрибуции инструментов, принадлежавших известным деятелям культуры, науки, членам царской семьи и т. д. Сколько красивых легенд рухнет при инструментоведческой экспертизе (8)!

Именно инструментоведческие знания могут помочь музыкантам находить общий язык с настройщиками и фортепианными мастерами, с которыми, зачастую, они оказываются «по разные стороны от рояля» из-за терминологических расхождений при обсуждении вопросов высоты строя и темперации, работы клавишного механизма или тембра инструмента. Скольких споров и конфликтов можно было бы избежать в концертном зале, если бы исполнитель и настройщик могли говорить на одном языке!

Отсутствие элементарных инструментоведческих знаний приводят к абсурдной ситуации: в одной из ведущих российских консерваторий педагоги-пианисты приняли утверждения стороннего настройщика, что расхождение в темперации концертных роялей консерватории составляет четверть тона. Возможно, настройщик знал об опытах основателя советской акустической школы Н. А. Гарбузова (4: 100–101), показавших, что ширина звуковысотной зоны только ноты а у некоторых музыкантов может достигать до полутона (-50 центов / +50 центов), а средняя ширина зоны — примерно 59 центов (более четверти тона), и использовал эти знания для дискредитации своих коллег.

Таких ситуаций можно было бы избежать, если бы в музыкальных ВУЗах преподавалось прикладное инструментоведение. Простые тесты, успешно апробированные на курсах повышения квалификации для настройщиков фортепиано в Институте музыки, театра и хореографии РГПУ им. А. И. Герцена позволяют как настройщикам, так и будущим музыкантам увидеть, насколько широкой может быть их личная звуковысотная зона и как субъективные представления или эмоциональное

состояние могут влиять на определение высоты звука. Проведение этих тестов у студентов первых и последних курсов наглядно показало бы эффективность обучения.

Следовательно, преподавание в музыкальных ВУЗах исторического и прикладного инструментоведения должно полностью соответствовать целям профессионального музыкального образования и помогать будущим музыкантам, преподавателям музыки и музыковедам получить необходимые исторические и практические знания о музыкальных инструментах, содействуя общему развитию и обогащению музыковедческих исследований.

Литература

1. *Алексеев А. Д.* История фортепианного искусства. Ч. 1–2. М. 1988. 415 с.
2. *Бражников М. В.* Фортепиано. М. 1967. 64 с.
3. *Гинзбург Л.* История скрипичного искусства в трех выпусках. Вып. 1. М., 1990. 303 с.
4. *Н. А. Гарбузов* — музыкант, исследователь, педагог: Сб. ст. / Ред. Ю. Рагс. М. 1980. 303 с.
5. Немцы России: В 3 т. М. 1999–2006.
6. *Протасова Н. Г.* История фортепианного искусства: Учебно-методический комплекс по направлению «070100» «Музыкальное искусство», специализация «Фортепиано». Кемерово. 2012. 31 с.
7. *Свободов В.* Историческое инструментоведение и перспективы его развития // Музыка и время. 2009. № 2. С. 27–30.
8. *Сергеев М. В.* Атрибуция и датировка клавишных музыкальных инструментов российского производства // Вестник С.-Петербургского университета. Серия 15. Искусствоведение. 2016. Вып. 3. С. 102–114.
9. *Сергеев М. В.* Восстановление престижа российского фортепианоостроения // Вестник СПбГУКИ. 2017. № 3. С. 103–106.
10. *Сергеев М. В.* Задачи инструментоведения в системе музыкально-педагогического образования // Образование и культура Северо-Запада России. Вестник Северо-Западного отделения Российской академии образования. СПб., 2002. Вып. 7. С. 237–241.
11. *Сергеев М. В.* Инструментоведение как наука // Инструментальное искусство на рубеже XX–XXI веков. Проблемы современного творчества, исполнительства, педагогики. СПб. 2004. С. 2–8.
12. *Скорбященская О. А.* История фортепиано: Инструмент и его мастера: Учеб. пособие. СПб. 2015. 97 с.
13. *Смагина Г. И.* Немцы Санкт-Петербурга: Наука, культура, образование. СПб. 2005. 637 с.

Ирина Вискова
(Москва)

Инструментарий Рихарда Вагнера в исторической ретроспективе

Под «периодом Вагнера», как его называет в своей книге «История оркестровки» английский музыковед и композитор Адам Карс (1: 229), следует понимать время, когда композитором были написаны наиболее значительные сочинения: приблизительно с середины XIX века до его смерти (1883). В этот период им были созданы и исполнены важнейшие произведения: «Тангейзер» (1845), «Лоэнгрин» (1850), «Тристан и Изольда» (1865), «Майстерзингеры» (1868), «Золото Рейна» (1869), «Валькирия» (1870), «Зигфрид» (1876), «Гибель богов» (1876), «Парсифаль» (1882). На их основе мы можем проследить, как в творчестве Вагнера формировались новые принципы оркестрового мышления, оказавшие столь мощное влияние на дальнейшее развитие европейского оркестра. Решение художественных задач, поставленных композитором, требовало коренного обновления самого инструментария, поэтому благодаря смелым и нестандартным находкам Вагнера уже начиная с середины XIX века в оркестровую практику уверенно вошел целый сонм новых оркестровых персонажей. К ним относятся: вентильные валторны, валторновые тубы, басовые трубы, тенор-бас тромбон.

Рихард Вагнер первым включил в состав оркестра валторны с вентильным механизмом. В предисловии к опере «Тристан и Изольда» композитор писал: «От появления вентиляей инструмент выиграл так много, что трудно оставить это изобретение незамеченным...» (7: 4). В своих ранних операх, таких как «Риенци» и «Тангейзер», он объединял пару натуральных инструментов с парой хроматических. Начиная с 1848 года («Лоэнгрин») композитор использовал только хроматические валторны, несмотря на то, что, по его мнению, вентильные инструменты уступают натуральным в красоте звучания. Сомнения в отношении использования вентильного механизма терзали не только Вагнера, полемика по этому поводу велась до конца XIX века. Поскольку в этот период валторнистам приходилось осваивать практически новый инструмент, композиторы из предосторожности переносили технику написания партий для натуральных валторн на хроматические, постепенно подключая технику использования вентильного механизма. Это была обычная практика для XIX века.

Вентиль был изобретен в родном городе Вагнера Лейпциге около 1815 года. Здесь работал знаменитый мастер Кристиан Фридрих Сэттлер (*Christian Friedrich Sattler*, 1778–1842). В 1819 году им был создан первый вентильный инструмент. Серия таких инструментов впервые была заказана Саксонской государственной капеллой в Дрездене в 1830 году (4: 73). Таким образом, Вагнер имел возможность ознакомиться с этим инструментом в самом начале своего творчества.

Вагнеровские тубы — один из немногих примеров в истории музыки, когда конструкция музыкального инструмента формировалась благодаря непосредственным усилиям самого композитора. Инструмент создавался специально для тетралогии «Кольцо Нибелунгов» в двух размерах: *in B* (B_1-f^2) и *in F* (F_1-a^1) в теноровой и басовой разновидностях. У инструмента много общего с тубой: четыре вентилья, хроматический звукоряд, возможность извлекать самые низкие ноты диапазона. Своей эллиптической формой и более широкой мензурой валторновая туба напоминает саксгорн, при этом используется валторновый мундштук. Впервые валторновые тубы Вагнер ввел в «Золоте Рейна»¹. Композитор трактовал их в партитуре как низкие валторны, хотя и называл тубами. Эти инструменты не обладали мягкостью валторн, но имели более низкую тесситуру. Название «Wagnertuba» они получили позже.

Вагнеровским тубам предшествовало использование нескольких инструментов. Один из них — саксгорн. В письмах композитора сохранилось упоминание о том, что для исполнения «Кольца Нибелунгов» он пробовал несколько инструментов, изобретенных Адольфом Саксом, по поводу чего встречался с ним в Париже². Изобретенный для военной музыки саксгорн с его акустическими характеристиками не подошел для оперы Вагнера. В письме от 17 октября 1862 года немецкий композитор и дирижер, друг Вагнера, Венделин Вайсхеймер (*Wendelin Weißheimer*, 1838–1910) для исполнений в Вене отдельных частей «Кольца Нибелунгов» предложил использовать специальные тубы, которые на тот момент еще не существовали (3:4). Большое разнообразие туб использовалось в то время в австрийских военных оркестрах. Одной из ведущих фирм по их производству была фирма *V. F. Cervený* в Градец-Кралове (историческое немецкое название *Kёниггрец*). В 1844 году эта фирма усовершенствовала мундштук и раструб так называемой кавалерий-

¹ Две теноровые тубы *in B*, которые соответствуют валторнам *F*, функционируют как первая пара инструментов; две басовые тубы *in F*, соответствующие валторнам *B basso* — как вторая.

² Письмо Людвигу II от 16 сентября 1865 г. (3: 3).

ской валторны (*Cornon*), благодаря чему она звучала достаточно мощно и вполне удовлетворяла запросам композитора. В армии использовались другие аналогичные инструменты: «баритон», «зуфониум» и «бомбардон», которыми время от времени в оперных спектаклях исполнялись партии валторновых туб.

Для премьеры «Кольца Нибелунгов» в 1869 году в Мюнхене для исполнения партий басовых туб *in B* и теноровых туб *in F* были использованы разновидности *Cornon*, созданные Берлинской фирмой *C. W. Moritz* с раструбом типа *d'Amore*, смягчающим звук. В 1877 году вновь вернулась труба с эллиптической формой Баритона и валторновым мундштуком (4:190).

Однако самой успешной была модель фирмы *Gebr. Alexander* из Майнца, которая начиная с 1890 года поставляла инструменты в Байрейт. Существует предположение, что Вагнер в 1862 году лично участвовал в создании инструмента, посещая мастерскую *Gebr. Alexander* в то же время, когда он бывал у своего издателя *Franz Schott*. Об этом впервые в 1911 году написал специалист по медным духовым инструментам Вильгельм Альтенбург. Он основывался на интервью с тогдашним владельцем фирмы Францем Антоном Александром (*Franz Anton Alexander*, 1838–1926) (2: 1106).

В XIX веке трубы были представлены в оркестрах во всем своем многообразии, так что у Вагнера был большой выбор. Во многих операх композитора используются инструменты низкого строя.

Первые басовые трубы Вагнер выбирал из таблицы каталога инструментов Сакса, где они находились в разделе военных инструментов³. Он ознакомился с ними во время пребывания в Париже в 1859–1861 годах. Однако их звучание его не вполне удовлетворяло. Для премьеры «Кольца Нибелунгов» в Мюнхене в 1870 году он выбрал трехвентильную басовую трубу в строе *C*, с кронами для перестройки в строи *in B* и *in A* (4:198) фирмы *C. W. Moritz* (6: 635).

Кроме того партия басовой трубы исполнялась трубами строя *E♭* или *F*, распространенными в то время в военных оркестрах. Они представляют собой точнее не басовую, а альтовую разновидность инструмента. В настоящее время партии низких труб часто поручают другим инструментам, в том числе тромбонам. Трубы низких строев звучат гораздо ярче и наполненней, чем современные, однако возникают трудности при игре в высоком регистре. На протяжении XX века происходило постепенное вытеснение низкочастотных труб из музыкальной практики. Как

³ Письмо к Йозефу Стандхардтнеру от 16 октября 1862 года (3: 7).

пишет немецкий инструментовед Фридрих Кернер: «Причину полного исчезновения старой вентильной трубы нужно, вероятно, искать в первую очередь в постоянно растущих требованиях, которые предъявляют оркестровые трубачи XX-го века с точки зрения диапазона звучания и технических трудностей» (5: 100). Он считает неправильным исполнение партий в операх Вагнера на современных инструментах.

Решающие для оркестровой музыки изменения в конструкции тромбона произошли в Лейпциге в 30-е годы XIX века. Его конструкцию разработал тот же Кристиан Фридрих Сэттлер. Его тромбон отличали более широкая мензура и громоздкий раструб, что придавало звуку большую торжественность. Так же в 1839 году мастер изобрел квартвентиль, что позволило менять строй В на строй F, благодаря чему улучшалось качество нижнего регистра. Инструмент получил название бас-тенор тромбон или немецкий тромбон. Без этих изменений полноценное звучание тромбонов в операх Вагнера было невозможным.

В музее музыкальных инструментов Грасси в Лейпциге сохранился комплект из трех тромбонов Сэттлера тех времен, которые были приобретены в 1841 году и принадлежали церквям Святого Томаса и Святого Николая, один из инструментов является бас-тенор тромбоном.

Рихард Вагнер проявлял интерес не только к усовершенствованиям в конструкции медных духовых инструментов. Композитор использовал в своих партитурах арфу с двойной педалью, виолу альта Германа Риттера, пятиструнный контрабас Карла Ото, колокольчики. Кроме этого для его сочинений специально была создана лютия Бекмессера для 6-й сцены II акта в «Майстерзингерах».

Литература

1. *Karp A.* История оркестровки. М.: Музыка, 1990.
2. *Altenburg W.* Die Wagnertuben und ihre Einführung in die Militärmusik // Zeitschrift für Instrumentenbau. Band 31, 1911. S. 1106
3. *Heise B.* Thierry Gelloz T. Ergänzende Anmerkungen zum Katalog «Goldene Klänge im Mystischen Grund — Musikinstrumente für Richard Wagner». Museum für Musikinstrumente der Universität. Leipzig, 2013.
4. *Heyde, Herbert* Ventilinstrumente. Leipzig, 1987.
5. *Körner F.* Die Verwendung der Trompete im Richard-Wagner-Orchester / Bläserklang und Blasinstrumente im Schaffen Richard Wagners. Tutzing, 1985. S. 100.
6. *Moritz C. A.* Zur Hundertjahrfeier der Musikinstrumenten-Fabrik C. W. Moritz in Berlin // Zeitschrift für Instrumentenbau. Band 28, 1908. S. 635
7. *Wagner Richard.* Tristan und Isolde. Partitur. Leipzig, C. F. Peters, 1911.

Владислав Петров
(Астрахань)

Инструментальный театр Янниса Ксенакиса: Специфика исполнительского акционизма

Популярность инструментального театра и его широкое распространение именно во второй половине XX века обусловлены синтетической природой жанра: публика в многообразии сложнейших техник музыкального письма, бытующих в указанное время (от серийности до алеаторики), нуждалась в визуальном пояснении композиторских концепций, в расшифровке идей и драматургии. Сами же авторы, ориентируясь на требования публики зрелищных искусств во время процветания телеканалов, «клипового» мышления и тяготеющие к оригинальности своих опусов, сложную музыку или наличие определенного концепта могли донести до слушателя более точно посредством дополнительной визуализации исполнительского процесса.

Ксенакис внес существенный вклад в следующие параметры инструментального театра как жанра:

- расширение пространственного фактора звучания произведений (специфическая расстановка инструментов),
- передвижение исполнителей во время исполнения для создания особой акустической атмосферы,
- наделение инструменталистов чертами актеров при воссоздании на сцене полноценного спектакля.

Рассмотрим эти параметры более подробно.

Практически все партитуры Ксенакиса включают ряд схем и рекомендаций, адресованных исполнителям. *Специфическая расстановка*, с точки зрения композитора, дает акустический баланс, при котором музыкальная информация лучше воспринимается публикой и наделяет исполнение визуализацией. Так, на титульном листе опуса «**Палимпсест**» (1979) для гобоя, кларнета, фагота, горна, фортепиано, ударника и струнного квартета представлена схема расположения инструментов. Они расставлены на традиционной сцене, отделяющей музыкантов от публики (фронтальный принцип), нетрадиционным способом: *в полукруге* смешиваются духовые и струнные, а фортепиано и ударные располагаются вдалеке в связи с требованием акустики не подавить звучание камерного ансамбля. Таким образом, при раскрытии сложного образного мира произведения, выявляющего свою причастность к драматическому содержанию, создается уникальный звуковой баланс. При

сценической реализации пьесы «**Tetras**» (1983) для струнного квартета инструменты размещаются иначе: участники сидят *по кругу лицом друг к другу*. Применение такого расположения вновь предопределила авторская идея: на музыкальном уровне происходит драматический спор инструменталистов, каждый из которых имеет собственный яркий материал, построенный на приемах глассандо. Композиция обладает нарочитой диссонантностью, что подчеркивается и тем, что в некоторых моментах общей формы исполнители вольны сами избирать звуковысотную составляющую музицирования — указан только метроритмический параметр. Заканчивается спор длительным тихим вибрато всех инструментов и уходом в тишину.

Еще один новаторский способ, использованный Ксенакисом, — *расположение инструменталистов посреди публики* — встречается редко, поскольку слушатели ни при каких условиях не смогут «распознать» в общем звучании оркестра или ансамбля материал находящихся далеко (например, в противоположной стороне зала) инструментов: они будут ярче и динамичнее слышать тот, на котором играет исполнитель, сидящий или стоящий рядом с ним. Тем не менее, такое расположение используется в ряде его сочинений. Так, партитуре пьесы «**Терретектор**» (1966) для 88 исполнителей предпослана схема, из которой видно, что в круговом пространстве в центре находится дирижер, расположение инструменталистов выделено жирными точками, мелкими — публики. Ксенакис долго апробировал свои идеи, пока не нашел уникальное, с его точки зрения, расположение для визуализации сценического пространства, с одной стороны, и, с другой, — для специфического тембрового ореола. Помимо этого, Ксенакис предлагал исполнять «Терретектор» в свободных от каких-либо предметов балльных залах, дабы избежать неправильное формирование своеобразного акустического потока, который мог быть искажен в традиционных залах. В отличие от «Персефассы» и «Роста растений», в которых Ксенакис располагал публику между оркестрантами, здесь наблюдается непосредственное расположение слушателей среди инструменталистов. Возможно, это было обусловлено тем фактом, что в данном случае композитор не стремился погрузить публику в абсолютный музыкальный хаос: музыка «Терретектора» достаточно спокойна, не имеет ярких драматических эпизодов. Иная задача способствовала другой диспозиции инструменталистов. Новое расположение представлено в его же пьесе «Номос гамма» (1966) для 98 инструменталистов, построенной на принципах математической теории решета, обладающей общим драматическим колоритом.

Передвижения исполнителей в пространстве призваны наделить акустическую часть композиции особыми свойствами. Весьма интересна с этой точки зрения пьеса «Дуэль» (1959) для двух дирижеров и двух оркестров Ксенакиса, имеющая подзаголовок «музыкальная игра». Задача заключена в перемещении исполнителей в пространстве по заданному композитором полю, на котором нарисованы квадраты. Действие напоминает *ситуацию футбольной игры*: двумя командами (оркестрами) руководят два тренера (дирижера). Именно по распоряжению дирижеров инструменталисты начинают медленно двигаться по полю. Они же, указывая направление движения, предлагают оркестрантам определенный музыкальный материал, поскольку каждый шаг — это новое музыкальное событие. Форма komponуется из пяти предоставленных Ксенакисом музыкальных паттернов: пять шагов диктуют звучание пяти паттернов. Дирижеры, являющиеся режиссерами сценического и музыкального действия, могут комбинировать шаги и, соответственно, звучание паттернов в произвольном порядке, возвращаясь даже к тем, которые уже отзвучали. Аудитория, при этом, имеет право визуально наблюдать перемещения инструменталистов и слышать музыкальные преобразования, диктуемые этими перемещениями.

При этом ряд сочинений Ксанакиса, причастных к инструментальному театру, имеет в своей основе *определенный сюжет, который предписано воссоздавать самим исполнителям*. Так, уникальный сюжет, основанный на конфликте двух противоборствующих сил, имеет драматическая по содержанию пьеса «Эонта» («Существа», в знак уважения к древнегреческому философу и поэту Пармениду, 1963–1964) для фортепиано, двух труб и трех теноровых тромбонов. Именно на конфликте фортепиано и группы духовых инструментов и построена сквозная драматургия. Театральный процесс, включающий, по мнению композитора, стохастическую (основанную на теории вероятностей) и символическую (основанную на логистике) музыку, расписан в партитуре. На первой ее странице представлена диспозиция инструментов в пространстве сцены (черные точки — места, где духовикам во время своих многочисленных перемещений придется останавливаться). Произведение одночастно, но в нем можно выделить три раздела, обусловленных *сценической драматургией*. Каждый из разделов заканчивается перемещением ансамбля духовых инструментов в полной тишине. В *I разделе* фортепиано стоит обособленно в левой стороне зала, все духовики сидят на стульях посередине сцены. Музыка экспрессивна; особенной выразительностью отличается сложная фортепианная партия, со звучания которой начинается произведение. Эта партия, по сло-

вам композитора, была высчитана на компьютере IBM 7090 путем ряда числовых операций. После фортепианного соло духовики встают со своих мест, и начинается собственно спектакль — его сюжетная завязка. Партии всех духовых инструментов контрастны партии фортепиано: если фортепиано звучит агрессивно, то духовые спокойно длят звуки, воссоздавая кантилену. Постепенно — в момент первой кульминации — они подходят к фортепиано (оно используется без крышки) и становятся за его корпусом по отношению к залу. Пианист музыкально «обороняется» от них, прибегая к громкому ритмическому остинато. Духовые инструменты перекрывают игру пианиста своим динамическим преимуществом, играя тремоло. Пианист прекращает игру, указывая на свое «поражение» в этой акустико-звуковой «битве». После чего в тишине духовики строем проходят по сцене и садятся на стулья, приготовленные в ее правой стороне.

С началом *II раздела* весь музыкальный материал «меняется местами»: фортепиано, «сглаживая» присутствующую ранее агрессию, издает спокойные и тихие звуки в верхних регистрах («аккордовые пульсации», по Ксенакису), духовики же играют резко и диссонантно. Это обострение конфликта и его кульминация. Постепенно хаотичность и агрессивность проявляется у всех исполнителей; при этом, велика доля диалога — обмена фразами между инструментами (происходит конфликт «на равных»). В этом процессе духовики вновь встают, окружают фортепиано, продолжая играть свой материал, что выписано в партитуре. Затем — в момент второй кульминации — они направляют на струны фортепиано свои раструбы и активно исполняют материал «внутри рояля», подавляя его громкость, хотя пианист именно в это время играет на клавиатуре сложные пассажи в предельной динамике, «проваливающейся» в конце в тишину. В этой тишине духовой ансамбль отходит (исполнители медленным шагом идут строго друг за другом) от фортепиано, садятся на другие стулья, поставленные посередине сцены.

III раздел «Эонты» представляет собой разрешение конфликта: здесь наблюдается хаос не только музыкальный, но и поведенческий, то есть сценический. Ансамбль духовых инструментов перестает быть ансамблем — каждый из инструменталистов начинает двигаться в любом направлении. Эта часть *III раздела* может быть названа превалирующей «каденцией» духового ансамбля, поскольку фортепиано не принимает в ней участие. После рассредоточения в пространстве, духовики объединяются в группу и садятся на стулья, стоящие в правой стороне сцены. Сочинение заканчивается драматично: фортепиано и духовой ансамбль вновь вступают в борьбу, образуя третью кульминацию, точно

так же, как и предыдущие, обрывающуюся с прекращением звучания фортепиано. В наитишайшей динамике выдержанное созвучие, длящееся трубами и тромбонами, позволяет считать их победителями в конфликте.

Следовательно, на уровне сюжетной линии «Эонта» имеет три стадии, каждая из которых выполняет определенную функцию в драматургическом процессе — завязка, развитие и кульминация конфликта, его разрешение. Фортепиано здесь — «персонаж», активно борющийся с массой, представленной группой духовых инструментов. Но любая его попытка стать полноправным участником этой массы терпит поражение — наблюдается внезапное прекращение игры и уход в тишину.

Галина Анохина
(Нижний Новгород)

«Знаки инструментального письма» в сочинениях Д. Куртага

Многочисленные инструментальные и вокальные циклы венгерского композитора-миниатюриста Дьёрдя Куртага, имеющие характерные названия — «Знаки», «Фрагменты», «Осколки», «Микролюдии», — не только указывают на краткость и предельную концентрацию музыкального языка и содержания, но часто демонстрируют определённый тип инструментального письма. Каждый тип представляет собой *мелодико-ритмическую* и *темброво-фактурную формулу*, имеющую богатые стилистические истоки и включенную в широкий смысловой контекст. Чтобы подчеркнуть неповторимость и индивидуальность этих формул, мы будем называть их *знаками инструментального письма*.

В наследии Куртага понятие «знак» имеет свою историю. К идее «кратких высказываний соло» — пьес, по словам композитора, «выражающих самих себя», — Куртаг пришел в 1965 году, сочинив цикл для альты соло «Знаки». В нем каждая пьеса представляла собой предельно краткое и экспрессивное высказывание в виде одной, уникальной в своем роде, фактурно-тембровой находки, которой демонстрировался один из характерных приемов нового инструментального стиля Куртага. В 1980-е годы композитор продолжил эту идею в незавершаемых циклах (*works in progress*): «Знаки» для виолончели и «Знаки, игры и послания» для различных составов струнных инструментов.

Знаки инструментального письма неотделимы от истоков музыкального языка Куртага. Среди них стоит отметить влияние как академической музыки XX века (от неофольклоризма Бартока до авангарда Мессиана и Веберна, поставангарда Лигети и Штокхаузена), так и более традиционных пластов музыкальной культуры — венгерского и румынского фольклора, музыки Средневековья, Ренессанса и классико-романтической эпохи.

«*Венгерская мелодия*» — многогранный знак, основу которого составляют простейшие ладовые структуры-ячейки из трех-пяти звуков (трихорды, тетрахорды и пентахорды). Помимо частой смены размера и связанной с ней нерегулярной акцентности в «венгерских мелодиях» Куртага можно выделить следующие ритмические особенности: ритмы с метрическим нарушением внутри такта — «болгарские ритмы»¹, со-

¹ Примеры «болгарских ритмов» см.: (I: 44).

четающие внутри одного мотива или такта двухдольность и трехдольность; свободное сочетание длительностей по вертикали — «ровных» и «с точкой». С одной стороны, такие свободные по своему наполнению ритмические рисунки восходят к культуре импровизации и *parlando rubato*², с другой стороны, кратковременное нарушение внутريدольного деления длительностей имеет сходство с «ритмами с прибавленной точкой» О. Мессиана. Пример «венгерской мелодии» мы наблюдаем в микролюдии № 8 («Приношение Андрашу Михаю / 12 микролюдий») для струнного квартета).

«**Бурдонная скрипка**» — это своего рода гармоническая сторона венгерской песенности. Помимо ладогармонических особенностей здесь важна тембровая сторона, придающая фольклорный оттенок. Наиболее характерные языковые особенности этого знака — созвучия б.2, м.2, ум.5, ч.5 и б.7, включающие в себя открытые струны (один из голосов на открытой струне — это собственно бурдон, а другой движется свободно), пронзительные акценты и синкопы, экспрессивные *glissandi* и форшлагги к сильной доле. Эти ладогармонические качества «бурдонной скрипки» в сочетании с ритмическим остинато во многом напоминают трактовку струнных в квартетах Бартока, но выражают у Куртага скорее стихийную импровизационность, нежели конструктивистское начало. Национальный колорит и танцевальный характер «бурдонной скрипки» ярко представлен в 8-й, 9-й и 10-й микролюдиях.

Знак «**Техника цимбал**»³, наряду с «бурдонной скрипкой», предполагает как живое звучание венгерского цимбалона, так и некую технику исполнения и подражание игре на цимбалах в партиях других инструментов. Среди приемов, имитирующих цимбальную игру, стоит отметить следующие: быстрое чередование отдельных звуков в разных регистрах наподобие скрытой полифонии или пуантилистической фактуры; частое использование прямого и ломаного хроматического движения; преобладание ровных коротких длительностей в быстром темпе; ритмически «рваное» либо ровное остинато на одном звуке или интервале; мелизматические фигуры (особенно апподжиатуры) и тремоло на широком интервале; острое *staccatissimo* в сочетании с ремаркой *molto espressivo* и тщательно нюансированной динамикой («Осколки» для цимбалона, вокальный цикл «Сцены из романа»).

Инструментальный знак «**гармоника**» также отсылает к своему первоисточнику — венгерскому народному инструменту *szájharmonika*

² Говорком, свободно (*итал.*).

³ Выражение принадлежит Д. Куртагу (2: 4).

ka⁴, тембр которого Куртаг использует напрямую или имитирует его звучание. Но данный знак понимается также в значении слова «гармония» (т. е. «созвучие, соразмерность»), в связи с чем возникает некоторая общность с «гармоничной» музыкой классицизма и импрессионизма. Этому знаку свойственен исключительно гармонический (а не линейный) склад, и формула знака выражена в виде повторяющегося мажорного трезвучия элементарной структуре или последовательности параллельных трезвучий, отсылающих к стилю импрессионистов. Инструмент *szájharmónika* имеет «лады», по которым происходит скольжение (отсюда техника параллельных трезвучий), и Куртаг словно подражает приблизительному интонированию народных музыкантов с помощью чередования соседних «ладов» и глиссандирующих форшлаггов с захватом далеких ладов и чуждых созвучий («Микролюдии» — № 6, «Hommage à Borsody László / Harmonika» — III тетрадь «Игр»).

«*Псалмодия*» — знак сугубо вокальной природы с исполнением *parlando*, — демонстрирует речитацию на одном звуке с привлечением нескольких соседних звуков и ее гетерофонное расслоение, нередко приводящее в итоге к сонорному звучанию музыкальной ткани. Куртаг включает «псалмодию» в опусы, косвенным образом (т. е. с помощью жанровой или текстовой аллюзии) связанные с религиозной тематикой. Например, XI часть струнного квартета *op. 28* написана в жанре «*in memoriam*» («Памяти Д. Солтшаньи»); сам же квартет озаглавлен как «*Officium breve / In memoriam Aendre Szervanszky*» — «Краткое приношение / Памяти Эндре Сервански» — жанр *оффициума*, указывающий на связь с католической мессой.

«*Ligatura*»⁵ — наиболее показательный «средневековый» знак в музыкальном языке Куртага. Лигатурная техника, характерная для средневековой мензуральной нотации, выражена в пьесах Куртага с подобным названием при помощи крупных длительностей (целой или бревиса), образующих гармонические секвенции. «Лигатурность», т. е. «связанность», отражается в плавном — гармоническом — соединении нескольких созвучий. Таковы отдельные пьесы, содержащие знак лигатуры в названии: «*Ligatura*» и «*Ligatura für Ligeti*» («Игры», VI тетрадь); «*Ligatura-Послание к Франсез-Мари*» для виолончели с двумя смычками, двух скрипок и челесты; «*Ligature e versetti*» для органа, «лигатурные» микролюдии № 1, 6, 11 в «Микролюдиях». В своем буквальном

⁴ Губная гармоника (*венг.*). В партитурах Куртага данный инструмент обозначается как *Armonica di bosca* — губная гармоника (*итал.*).

⁵ Связь, связанность (*позднелат.*).

значении «*ligatura*» предстает не только как связанность звуков или аккордов, но и как духовная невидимая связь между композитором и его адресатом, именуемая посланием. В ритмическом отношении данные пьесы также приближаются к средневековым «лигатурам». Не порывая в ансамблевых пьесах с тактовой метрикой, Куртаг придерживается длительностей мензуральной нотации (*maxima*, *longa*, *brevis* и *semibrevis*), полностью отказавшись от нотных штилей. При этом относительность длительностей усиливается специальными знаками удлинения и укорачивания (то же в отношении пауз и межтактовых цезур) и исполнением *rubato*.

Знак «*хроматическое lamento*» вызывает в памяти мелодию барочной арии *lamento* с характерными для нее интервалами малой секунды и сексты. Другая часть этого выражения отсылает к позднеромантической традиции, где хроматизм раскрепощается и приобретает самостоятельное значение. «Хроматическое *lamento*» у Куртага возникает в связи с образами плача, мольбы или томления⁶. Соответствующие этому знаку названия пьес — «Плач», «Песня-плач» («Игры»), «Прощание» (вокальный цикл «С.К. — шум-воспоминание» для сопрано и скрипки).

Знак «*репетиция pizzicato*» указывает на характерный прием игры на струнных инструментах (от арфы и цимбал до виолончели), который может также имитироваться на фортепиано. Данный знак основан на остинатном повторении одного звука либо аккорда, возможном как с характерными ритмическими рисунками «болгарских» ритмов и синкоп, так и в свободной ритмической пульсации. Обязательным является басовый регистр: многократное взятие отдельного звука в басу позволяет глубже вслушаться в обертоновый ряд. Медитативной трактовкой знака «репетиция *pizzicato*» отмечены II часть «Краткого приношения», пьесы «Итак, это случилось», «Тихий разговор с дьяволом» («Игры») и «Осколки» для цимбалона. Кроме медитативности знак «репетиция *pizzicato*» может носить иную, «варварскую» окраску при диссонантной интервалике, синкопированных ритмах и быстром темпе (Фортепианные пьесы ор. 3, № 1, Струнный квартет ор. 1, II и V части).

Другой знак — «*пуантилистическая мелодия*», внешне довольно противоречив, поскольку пуантилизм провозглашает отказ от плавной кантиленной мелодии. В основе «пуантилистической мелодии» Куртага (исключая первые опусы) лежит не серия или абстрактная атональная звуковая последовательность, а «готовые звуковые объекты»

⁶ Здесь есть интонационное сходство с темами «томления» из «Тристана» Вагнера.

(objets trouvés)⁷, к примеру, диатоническая или хроматическая гамма, звуки которой рассредоточены в разных регистрах (например, «Homage à Verdi» из «Игр»). Для Куртага в пуантилизме важен не столько тембровый аспект каждого отдельного звука (как в Klangfarbenmelodie в пуантилистических опусах А. Веберна), сколько соединение этих звуков в своеобразную мелодию и насыщение ее смыслом. Иным истоком «пуантилистической мелодии» композитор считает средневековый гокет, основанный на числовых последовательностях (например, в пьесе «Гокет» из «Игр»).

Мы рассмотрели лишь несколько формул, обозначающих элементы стиля Куртага. Следуя из вышесказанного, **знаки инструментального письма** Куртага — это совокупность мелодико-ритмических, темброво-фактурных, артикуляционных и динамических особенностей, заключающих в себе многообразие истоков и музыкальных связей и наделенных индивидуальным символическим содержанием. При всем контрасте своих истоков, знаки зачастую свободно чередуются и даже переплетаются в одном произведении. Они не являются какой-либо конструктивной ячейкой, «темой-ядром», служащей для последующего «развертывания», как это принято в традиционных музыкальных формах, но возникают в произведении спонтанно и несут лишь некий смысл, ключ к пониманию музыки Куртага.

Литература

1. Холопова В. Вопросы ритма в творчестве композиторов первой половины XX века. М.: Музыка, 1971.
2. Kurtág G. Játékok (une leçon) // «György Kurtág» (Livret-programme). Paris: Ed. Festival d'Automne à Paris, 1994.

⁷ Термин, связанный с искусством М. Дюшана.

Анна Тихомирова
(Екатеринбург)

Акустическое пространство Шестой симфонии Авета Тертеряна (анализ сонористической темброфактуры)

Образный строй Шестой симфонии Авета Тертеряна отражает картину мира художника, его ощущение звука и звучащего пространства. По словам композитора, эта симфония «...обращена и ведет в сверхчувственный мир. Подобно тому, как слово указывает путь туда, где нет слов и где начинаются звуки, последние — предлог абсолютного молчания» (4: 53).

Музыкальное мышление Тертеряна раскрывается в выразительных и формообразующих функциях темброфактуры. На примере Шестой симфонии композитора можно увидеть как логика становления темброфактуры во времени выполняет роль «грамматической основы» музыкального текста, суть которой раскрывается соотношениями темброфактурных элементов различного порядка на фоническом, тембро-структурном, семантическом уровнях. Функциональные связи элементов сонористической ткани симфонии можно рассмотреть при анализе *акустической модели*¹ звуковой единицы. Это дает представление о «структуре тембра» — разворачивании спектральной картины во времени в виде трехмерного графика, где в качестве координат выступают значения частоты, времени и интенсивности звука (3; 5). Вместе с тем, понятие «акустическая модель» многомерно и в него могут быть включены «многие детали — от особенностей звукообразования до характеристик пространства помещения, в котором звучит музыка» (5: 23–24). Параметры акустической модели позволяют выявить особенность строения макро- и микроэлемента (или его части) сонористической композиции.

Акустическая модель имеет *хронотонную природу*, поэтому временно-пространственное раскрытие музыкальной ткани обладает архитектурной, составляющей важный компонент структуры текста и отражающей творческое мышление композитора.

Сравнение элементов одного композиционного уровня (как элементарных звуковых единиц, так и единиц высшего порядка) позволяет

¹ Понятие «акустическая модель» заимствовано мной из музыкальной акустики (3; 5) и применяется в качестве основы методологии анализа сонористической ткани.

увидеть динамику развертывания «макро-спектра» темброфактурного пласта.

Сравнение акустических моделей разных композиционных уровней дает возможность найти изоморфическое единство элементов музыкального текста разного порядка. В результате можно увидеть базовую темброфактурную модель композиции, через которую транслируются доминанты когнитивных установок художника.

В организации полифонии пластов выявляется концентрическая форма. Центральный эпизод — «сердце» симфонии, где звучит сакральный символ — произнесение букв армянского алфавита хором с поддержкой дублировками инструментальных голосов. В постепенной концентрации музыкальной мысли на *смысловом унисоне* проявлена духовная основа текста. Строение симфонии отражается в динамике развертывания всех темброфактурных составляющих. Актуальный метод анализа акустической модели *континуального темброфактурного элемента* оркестровой вертикали — *сравнение на расстоянии участков «стационарной фазы развертывания» его макро-спектра*. Участки могут быть взяты как в «срезе» вертикального строения, так и в определенном временном отрезке. В качестве примера рассмотрим пласт педализирующей ткани струнных смычковых.

В Шестой симфонии А. Тертеряна, как и в других симфониях композитора, ярко проявляется типичное для сонористических текстов стремление к единожды выбранному решению функций оркестровой вертикали, неизменному на протяжении всей симфонии. *Художественное значение* развертывания во времени статического фактурного пласта струнных сравнимо с функцией оркестрового «исона» («бурдона»). *Семантическое поле* звучания протянутого тона, связанное с музыкальными традициями Закавказья и духовными жанрами средневековой Армении, а также образом «вечного дыхания», дающего со-настройку участников акта музицирования, вводит слушателя в состояние слухового созерцания. Постепенное раскрытие многомерного пространства «макро-тона» группы смычковых хордофонов формирует локальный хронотоп, имеющий важное место в композиции симфонии.

«Оркестровый исон» представлен в нескольких акустических измерениях сценического пространства: 1) расположение исполнителей в левой части сцены; 2) выведение аудио-дорожек инструментальных голосов в динамики микрофонного усиления; 3) включение фонограмм тембральной группы смычковых, к которой относятся: F-GR 1 (статичная педаль плотного кластера в низком регистре), F-Gr 8 (педализирующий пласт, представляющий созвучие, постепенно раскрывающееся но-

выми тонами путем перемещения инструментальных линий на другие высоты приемом *glissando*). С первой цифры партитуры «вертикальный срез» оркестрового пласта включает в себя *прямой источник звука* (контрабасы на сцене) и *искусственно создаваемую реверберацию гулкого пространства*, что достигается средствами микрофонного усиления данной инструментальной линии. Состав «макро-спектра» здесь так же обогащен включением фонограммы (F-GR 1), звучание которой сообщает *глубину перспективы звуковой картины*. Эффект «звучания вдалеке» создается аудио-обработкой тембра смычковой группы: педализирующий кластер, записанный в динамике *ff* и смонтированный с тем же материалом на более низкой высоте, воспроизводится на *pp* (С. 116 партитуры.). Структура «макро-звука» в данной фазе развертывания акустической модели (ц. 1–19 партитуры) имеет художественное и концептуальное значение. Длительное статичное присутствие «дальнего плана» создает художественный эффект *звукового горизонта*, — источника, излучения которого приближаются к слушателю и становятся «реально осязаемыми» благодаря постепенному включению инструментальных голосов на сцене. Фонограмма так же воспринимается «резонансным откликом» пространства (работает как искусственно смоделированные отражения звуковых волн) по отношению к прямым источникам звука оркестровых голосов на сцене. Согласно словам композитора, «*Желание соединить в одной композиции два пласта — одного, как бы находящегося за пределами видимого и слышимого, и другого, пребывающего на переднем плане, — наиболее полно реализовалась в Шестой симфонии. <...> В основе ее драматургической концепции лежит идея отражения далекого в близком и наоборот*» (4: 51.). Таким образом, симфонический текст включает в себя *уровень информации*, связанный с координатами пространства, раскрывающегося во времени. Формирование особого *художественного пространства* играет важную роль в логике композиций А. Тертеряна.

Если в начальном эпизоде темброфактурный пласт струнных развивается по пути единения «далекого» и «близкого», то «макро-спектр» оркестрового консорта в тихой кульминации симфонии (ц. 45–51) подобен стационарной фазе звучания, где устанавливаются соотношения «гармоник», составляющих «макро-тон». По сравнению с предыдущим разделом, здесь «звуковое поле» расположено ближе к центру звуковой картины, и вместе с тем, статический фактурный пласт обладает наибольшим количеством измерений акустического пространства. Звучит оркестровая педаль в инструментальных голосах на сцене; их микрофонное усиление дает расширение радиуса звукового излучения; уси-

лен до динамики *tr* «горизонт» F-GR 1 (педаль в низком регистре), что перемещает его с периферии ближе к центру. К педализирующей ткани струнной группы подключается пласт F-GR 8. Образ «дыхания» звуковых волн создается сочетанием звучания прямых источников и фонограммы, отвечающей оркестру как бы «из воздуха». Дополнительный объем сонорного звукового поля достигается эффектом гулкой реверберации, создаваемой микрофонным усилением голосов струнной группы. Художественное значение искусственного эффекта реверберации, созданного средствами музыкальной фактуры, — раскрытие полноты многогранного Звука. Работа с выстраиванием звукового пространства формирует образ тонкой «резонирующей среды», где акустические эффекты как бы делают зримым со-звучание голоса души с «Миром Невидимым». *Семантический смысл* тихой кульминации симфонии — установление внутренней Тишины, резонанс человека с Небом, единение земного и духовного, преходящего и вечного. Статика фактуры сонорного поля подобна *знаку* Образа Вечности, образу вечного дыхания жизни.

Фаза затухания пласта (ц. 50–53) — растворение в звоне колоколов — символична. Обновление звуковой картины как бы рисует образ тонкого одухотворенного пространства, парения над волнами бытия. Прочтение симфонического текста находит подтверждение и в словах композитора о симфонии: «Появляющийся к концу симфонии просветленный E-dur как бы открывает перед тобой еще один, последний занавес, и тыходишь туда, где остаются только далекие колокола <...> Ты перестаешь их слышать по мере того, как удаляешься в бесконечную тишину. И за ней, наверное, существует новая иерархия состояний бесконечного мира...» (4: 53). Появление в звучании Тишины ми-мажорного созвучия можно прочесть как символ гармонии, воплощенный структурой тонового спектра, где фонические свойства резонансных частот консонанса усиливают образ «света вечности».

На протяжении симфонии метаморфозы пласта струнных осуществляют длительный путь из гулкого неопределенного («туманного») пространства (ц. 1–21 партитуры) к созерцанию Слова (ц. 23–41 партитуры), звучанию Тишины, воплощенному прозрачным континуальным сонорным полем (ц. 45–50 партитуры), где «макро-тон» ми-мажорного созвучия как резонансная точка «здесь и сейчас» открывает вектор Пути духовного восхождения (ц. 56–57 партитуры). В границах хронотопа акустической модели оркестровой педали-исона отражается драматургия всей композиции, что представляет собой акустическую модель высокого порядка.

В логике развертывания фактурного пласта видна *и статичная, и процессуальная функция тембра*. Статичная функция тембра-краски — в фонических связях тембро-тематических элементов пласта, где *узнаваемость* тембра смычковых в разных пространственных координатах и масштабах (от элементарной единицы до иллюзорного тембра, создаваемого сонористической фактурой) работает как «маркер» звуковой единицы. Процессуальное качество тембра (динамика развертывания монотембрового пласта во времени) отражено в обновлении пространственных координат музыкальной фактуры, что в определенном ракурсе можно рассмотреть как «дышащий спектр» макро-звука.

Объем художественного пространства формируется соотношением акустического, тембро-структурного, ассоциативно-семантического уровней, что является ключом к *многомерной логике симфонического текста*. Благодаря высказываниям композитора, дающим настройку на восприятие симфонии, осуществляется возможность *выхода в надмузыкальную сферу творческого сознания*. Акт музицирования — средство познания законов духовного мира через звук, а симфонизм — осуществление диалога с человечеством на языке музыки.

Литература

1. *Абемян М.* Армянская духовная песня // История древнеармянской литературы. Т. 1. Ереван, 1948. С. 408–436.
2. *Авдалян К. А.* Национальный стиль в Армянской музыкальной культуре XX века. Дисс. к. и. М., 2011. 231 с. (текст заказан на сайте www.dissercat.com, дата обращения — август 2015 года)
3. *Алдошина И., Приттс Р.* Музыкальная акустика. СПб., 2006. 720 с.
4. *Тертерян Р. А.* Беседы с Аветом Тертеряном. Екатеринбург; Москва, 2014. 184 с.
5. *Meyer J.* Acoustics and the Performance of Music. Fifth edition / Translated from German by U.Hansen — Springer Science+Business Media, LLC, 2009. 438 p.

Владимир Лисовой
(Москва)

Трактовка фактуры и других музыкально-выразительных средств в фортепианных произведениях Мануэля Мартинеса-Собрала

Музыкальное произведение — это всегда взгляд композитора на современную ему культуру — культуру своей страны или целого континента, культуру всего мира.

В эпоху зрелого романтизма композиторы смотрели на музыкальные явления иной этнической культуры или собственного фольклора как на некие экзотические украшения, которые в отдельных случаях могли стать только элементами их стиля. Напротив, латиноамериканские музыканты академической традиции видели в европейской музыке образец, достойный подражания. Однако достижения классиков и романтиков Западной Европы они понимали, и главное, трактовали по-своему. Музыкальные произведения, написанные на рубеже XIX–XX веков, до сих пор поражают слушателей своим очарованием. В некотором смысле Латинская Америка этого времени является хранительницей европейских музыкальных академических традиций, и даже дает им новую жизнь.

В этой связи не является исключением творчество гватемальского композитора и пианиста Мануэля Мартинеса-Собрала (1879–1946). Блестящий пианист, он был первым исполнителем произведений для фортепиано многих композиторов XIX века. Посвятив себя преимущественно сочинению фортепианной музыки, в то же время он стал автором ряда камерно-вокальных, хоровых и оркестровых произведений, среди которых наиболее известны Симфония Си-бемоль-мажор, Реквием и два романса для сопрано и фортепиано.

Метод его композиции опирается на переосмысление музыки композиторов-романтиков и символическую трактовку образного строя произведений. Например, в циклах «Воспоминания» и «Пять характерных пьес и романс» имеет место творческое претворение стилей Шопена, Шумана и Брамса, а в четырех автобиографических вальсах легко угадывается переработка стилевой манеры Иоганна Штрауса.

Музыкальные жанры, образные сферы и драматургия, как и форма, и другие средства музыкально-художественной выразительности в его произведениях целиком европейские, но они буквально пропитаны особой эстетической атмосферой и новизной. Эта новизна состоит в том, что

европейские музыкальные традиции воспринимаются в контексте иного звукового пространства, связанного с природой Латинской Америки. Главным музыкально-выразительным средством у Мартинеса-Собрала является передающая образ этого пространства фактура, которой подчинены гармония, форма, метроритм и мелодика. На примерах его музыки можно рассматривать проявление так называемой фактурной драматургии. Контрасты природных зон Гватемалы отразились в ярких образах его произведений, основанных на впечатляющих фактурных контрастах.

Остановимся подробнее на особенностях трактовки фактуры и других музыкально-выразительных средств в фортепианной музыке Мартинеса-Собрала.

Гватемальский композитор и исследователь И. де Гандариас отметил, что жанровый состав сочинений композитора для фортепиано испытывает влияние европейского музыкального романтизма. Это сонаты, циклы фортепианных пьес и другие опусы (3: 31–32). Они написаны в таких традиционных фортепианных жанрах, как мазурка, гавот, менуэт, песня без слов в цикле «Пять характерных пьес и романс» (1903–1919); вальс в цикле «Четыре автобиографических вальса» (1910–1937); интермеццо, скерцандо, дуэт в цикле фортепианных миниатюр «Листки из альбома» (1910); прелюдия, ноктюрн в цикле «Три пьесы для фортепиано» (1915–1916); похоронный марш, элегия в цикле «Воспоминания». Среди танцевальных жанров обращают на себя внимание испанские и латиноамериканские танцы: тонада¹ и хабанера (пьеса «Танец») в цикле «Листки из альбома»; тьенто², фанданго³, танго и пасодобль (пьеса «Волапье»)⁴ в цикле «Четыре пьесы для фортепиано в испанской манере» (1903–1905).

В жанре сонаты у Мартинеса-Собрала соединяются европейские традиции: музыкально-выразительные средства венских классиков и ранних романтиков в первой Сонате до мажор для фортепиано (1906) и их переосмысление в каждой из четырех частей поздней Сонаты для

¹ Тонада — испанский танец, сопровождаемый песней.

² Тьенто является инструментальным жанром (тип фантазии) испанской и португальской музыки эпохи Возрождения, а в современный период одним из видов танца в стиле фламенко.

³ Фанданго — это старинный испанский народный танец в трехдольном метре, исполнялся с пением в сопровождении гитары и кастаньет.

⁴ Волапье — третья, последняя фаза боя корриды в Испании и странах Латинской Америки, а также прием, с помощью которого совершается убийство быка матадором. Пластическая имитация действий участников корриды (матадора с капоте и быка) лежит в основе танца пасодобль.

двух фортепиано «Чапинские акварели» (1922) — «Прогулка», «Высокая месса», «Время коктейля», «У окна».

Гватемальский композитор и исследователь Р. Астуриас подчеркивает, что музыкальный его стиль основан на почти незаметном или ярком контрастном сопоставлении стилей различных европейских композиторов. Так, в экспозиции первой части Сонаты до мажор сменяют друг друга стиливые признаки музыки Й. Гайдна, В. А. Моцарта, Л. ван Бетховена (метроритмические клише, быстрые фактурно-динамические пассажи), а в разработке угадываются выразительные средства сонат Ф. Шуберта (прежде всего характерные мелодико-гармонические обороты с опорой на субдоминантовую функцию). В то же время в этой сонате действует принцип листовского монотематизма: темы побочной партии первой и четвертой частей сонаты, а также главные темы *Andante* и *Скерцо* от главной партии первой части той же сонаты (2).

Между 1906 (создание Сонаты для фортепиано до мажор) и 1924 годами Мартинес-Собрал написал три фортепианных пьесы в память об ушедших из жизни своих коллегах: «Элегия» (1908), посвященная памяти друга композитора маэстро Луиса Фелипе Ариаса, «Похоронный марш. В память о...» (1917–1919) и «Сумерки. На смерть маэстро Рафаэля А. Кастильо» (1924–1927). Позже эти пьесы составили цикл «Воспоминания», первая по времени сочинения пьеса была поставлена в конце цикла.

Все три произведения объединены одним образом скорби с разными ее оттенками: лирико-драматическое, лирическое и лирико-трагическое настроения сменяют друг друга от пьесы к пьесе.

«Похоронный марш» открывает галерею музыкальных образов, связанных с воспоминаниями о композиторах Кастильо и Ариасе. Это сочинение является музыкально-поэтическим откликом на кончину человека, имя которого в тексте не указано, а обозначено многоточием. Жанр похоронного марша выражен в заимствованной композитором у Ариаса скорбной мелодии и маршеобразном ритме с характерной пунктирной фигурой в отдельных тактах пьесы. Произведение написано в тональности *cis-moll*, имеет сложную трехчастную форму с мажорным трио. Поэтическая грань пьесы раскрывается благодаря особенностям стихотворной формы, на которую опирается композитор в каждой из ее частей. Первая часть представляет собой четыре строфы, последняя из которых является репризой основной темы на доминантовом органном пункте. Вторая часть имеет три строфы, между второй и третьей строфами звучит бурная ритурнель. Третья часть представляет собой модифицированную репризу первой части, что достигается за счет значительных

фактурно-динамических изменений. В коде «Похоронного марша», где возвращается основная тональность пьесы, появляется звукоподражание колокольному звону, постепенно, словно растворяющемуся в бесконечности пространства⁵.

Сюжетная драматургия первой пьесы цикла связана со все возрастающим чувством душевной скорби и выражена следующими фактурно-динамическими приемами: 1) постепенное увеличение количества голосов за счет имитации основной темы, терцовых и секстовых ее дублировок; 2) усиление ритмической пульсации от ровных восьмых и триолей восьмыми до тридцать вторых нот; 3) динамическое крещендо от *p* до *f*.

Вторая пьеса цикла — «Сумерки» — наполнена атмосферой лирической скорби. В ней проступают жанровые признаки ноктюрна, что подтверждается характерной трактовкой композитором трех основных музыкально-выразительных средств на уровне: 1) мелодии — лирические напевно-речевые фразы; 2) фактуры — гармонические фигурации в партии левой руки; 3) формы — трехчастная композиция с варьированной репризой.

Благодаря фактурно-динамическому разворачиванию музыкального материала в целом складывается контрастная и так называемая фактурная драматургия пьесы. Этот тип драматургии на макро- (яркие контрасты между частями и внутри второй части) и на микро- (чуть видимые контрасты фактуры между фразами) уровнях управляет музыкальным пространством всего сочинения, как бы расширяя и сжимая его. Таким образом, создается почти видимое ощущение сумеречного света, в бликах которого окружающие предметы то ярко проступают, то блекнут.

«Сумерки» — это короткая музыкальная драма, сочиненная композитором ко дню похорон Кастильо. Астуриас считает, что и в цикле «Воспоминания», и во всем фортепианном творчестве Мартинеса-Собрала это самая яркая в образном отношении и наполненная многими символами пьеса. Все три ее части вызывают определенные настроения со своими четкими ясными смыслами. В первом из двух разделов первой части представлен образ литании⁶, пропитанной глубоким чувством

⁵ В последней строфе повести «Юный владетель сокровищ» известного гватемальского писателя XX столетия М. А. Астуриаса аналогичный образ — растворения шума в воде — передан звукоподражанием с помощью шипящих звуков: «Ш-ш-ш-ш-ш...».

⁶ Литания — в католическом богослужении короткая повторяющаяся молитва с просьбами о помиловании, адресованная Иисусу Христу, Деве Марии, отдельным святым.

меланхолии. Во втором разделе появляется символизирующий оплакивание и основанный на интонации *lamento* трехзвучный мотив, который повторяется нерегулярно, на протяжении отрезков из двух или трех тактов. Вторая часть пьесы представляет собой музыкальный портрет пианиста-виртуоза Кастильо (2). Для нее характерны яркие регистровые и тембровые контрасты. «Клокочущая в душе буря» контрастирует с умиротворяющими переливами-подражаниями звукам колокольчиков, что передает как характер пианиста и образ его исполнительского стиля, так и отношение композитора к усопшему, который обретает покой после смерти. Астуриас трактует переливы звуков в высоком регистре во второй части «Сумерек» как образ пения птиц (2). Отметим, что в традиционной культуре и музыке Гватемалы, как и в творчестве современных гватемальских композиторов подражание птичьему пению имеет особое значение. Ярким примером является фортепианная пьеса Х. Кастильо «Праздник птиц».

Контрастность фактурных пластов остается основным приемом и в дальнейшем музыкальном развитии до завершения пьесы. Поразительна колористичность измененной репризы с использованием контрастных фактурных уровней. В коде имитируется мощный по силе звучания колокольный перезвон, завершающий основной образ пьесы.

Заключительная пьеса цикла «Элегия» посвящена памяти Ариаса. Астуриас вспоминает, что Хорхе Луис Борхес однажды сказал, что каждое стихотворение — это элегия, данная временем. В этом сочинении сентиментальные музыкальные фразы соединяются с поэтической формой из двух куплетов с припевами (первая и третья части). Астуриас подчеркивает, что музыка напоминает торжественные похоронные марши, звучащие в городах Гватемалы во время Страстной Недели. Как и первая часть пьесы, вторая (мажорное трио) передает настроение похоронного марша, это оказывается возможным благодаря применению характерного ритмического рисунка в отдельных тактах. Мир образов здесь чисто шопеновский, и это неслучайно, так как Ариас писал музыку в стиле Шопена (2).

Творчество Мануэля Мартинеса-Собрала, представляющее собой одну из интересных страниц истории латиноамериканской и гватемальской академической музыки, еще практически не знакомо российским исполнителям, слушателям, критикам. Его фортепианные произведения могут стать предметом научного исследования и должны быть включены в репертуар пианистов.

Литература

1. Краткий словарь танцев. Авторы-составители: Т. В. Летягова, Н. Н. Романова, А. В. Филиппов, В. М. Шетэля. М.: «ФЛИНТА», 2016.
2. *Asturias R. Manuel Martínez-Sobral. Music for Piano // Latin-American Classics. Guatemala. Vol. 3. Manuel Martínez-Sobral (1879–1946). Suzanne Husson, Piano. Munich, Germany, 1999. LG 09158.*
3. *Música guatemalteca para piano. Antología histórica, siglos XIX–XXI. Editor Igor de Gandarias. Guatemala, 2008. 247 p.*

Цюй Ва
(Нижний Новгород)

Влияние искусства вэньжень на китайскую фортепианную музыку XX века

Вопрос о влиянии искусства Вэньжень на фортепианную музыку современного Китая возник далеко не случайно. Пристальное внимание к нему во многом помогает понять и характерную для китайского пианизма особую «живописность», и неразрывную связь большинства сочинений с оригинальным поэтическим словом. Кроме того, целый ряд технологических аспектов национального фортепианного стиля также обусловлен обращением композиторов к традиции Вэньжень. Наконец, нельзя не заметить определенное сходство судеб фортепианного искусства и искусства Вэньжень именно в XX веке, когда официальная идеология Китая активно отвергала и то, и другое: первое — за национальную инородность, второе, за «вредный» для народно-демократического государства буржуазный аристократизм.

Искусство Вэньжень насчитывает более трех тысяч лет и представляет одну из древнейших культурных традиций Китая. Имена первых художников Вэньжень как и их сочинения вошли в музыкально-поэтический сборник¹, обязательно изучаемый старшими школьниками, а также будущими поэтами и музыкантами. В самом названии содержится два иероглифа: первый — «вэнь» (文) — имеет широкий круг значений связанных с письменностью, литературой, образованием и культурой, второй иероглиф — «жень» (人) — означает человек. В результате Вэньжень — это высокообразованный человек, владеющий различными жанрами литературы, искусством каллиграфии, а также разными формами художественной культуры, основанными на импровизации в широком смысле этого слова: музыкальной, поэтической, живописной. Носитель культуры Вэньжень должен был владеть четырьмя видами искусства: *цин* — музыкальный инструмент (гуцин), *ци* — китайские шахматы, *шу* — книги и *хуа* — живопись.

В русскоязычной литературе наиболее подробно освещается именно проявление наследия Вэньжень в живописи. При этом особенность данной культурной традиции усматривается в том, что «китайские художники не выходили на натуру, <...> Вернувшись из путешествия, он (ху-

¹ Сборник имеет название «Шицзин». Его материалы относятся к XI–VI вв. до н. э.

дожник. — Ц. В.) стремился передать в красках поток эмоциональных состояний, объединяя в своем пейзаже сосны, горы, облака, подобно тому, как поэт воссоздает вереницу образов, промелькнувших в сознании во время прогулки» (I: 153). Зачастую пейзажи школы Вэньжень дополнялись изысканной каллиграфией — поэтическими и философскими надписями или эпитафиями, метафорически или символически раскрывавшими и дополнявшими содержание. Тексты писались либо авторами, либо поклонниками художника на свободном от изображения пространстве.

В творчестве китайских композиторов XX века, эта традиция проявилась в свободном размещении программных образно-поэтических текстов или символических заголовках большинства произведений. Так, к примеру, «Китайская сюита» для фортепиано (1934) Лю Сюэань снабжена причудливыми, порой парадоксальными заголовками частей: 1 — «Увлекательное вступление», 2 — «Танец марионеток», 3 — «Воспоминания о далекой западной башне», 4 — «Марш китайской молодежи».

Значительно позднее (в 1961 году) молодой китайский композитор-пианист Чу Ванхуа создал фортепианную прелюдию, поэтическое название которой с трудом поддается переводу². Оно свидетельствует о сложности ее образного наполнения, связанного с музыкальной традицией Вэньжэнь. При этом обращение к опыту древнего национального искусства необычно для китайской музыки 60-х годов XX века, когда усилия всех музыкантов были направлены на постижение принципов социалистического реализма, а в творчестве господствовала революционная тематика. Еще более неожиданным стало бы ее появление в последующие десятилетия культурной революции, в период строгой идеологической цензуры.

В прелюдии «Бамбук на ветру» Чу Ванхуа удачно, на наш взгляд, отразил эстетику Вэньжэнь: невесомость, тишину, прозрачность, пастельность, отстраненность, характерные не только для китайской традиционной музыки, но и национальной живописи. Кроме того, композиция прелюдий включает в себя ряд фрагментов, в которых используются сонорно-колористические эффекты фортепиано, имитирующие звучание гужен — одного из атрибутов Вэньжэнь.

² Английский вариант (*Bamboo in the wind*) принятый в изданиях 2001, 2011 годов — «Бамбук на ветру» — не соответствует буквальному значению китайских иероглифов: чжэн (или гучжэн, гу — «древний») — древнекитайский щипковый музыкальный инструмент с 13–16-ю струнами; сяо — это вертикальная (продольная) китайская флейта из бамбука, а инь — особая напевно-протяжная форма декламации стихотворений.

Другим ярким примером такого рода является фортепианная сюита Ван Лисаня (汪立三, 1933–2013), вдохновленная живописными произведениями современного японского художника Каии Хигасияма (1979). Сюита состоит из четырех программных частей: «Зимний цветок», «Осенний наряд леса», «Озеро» и «Шум прибоя». Помимо заголовков, отсылающих к той или иной картине Каии Хигасияма, композитор написал к каждой части поэтическое предисловие, что в свою очередь является традиционной практикой для искусства Вэньжень. Благодаря этому, в сочинении Ван Лисаня современный живописный и музыкальный стили органично сплетаются с поэтическими текстами, обращенными к древней традиции вэньжэнь. В музыке мастерски синтезированы стилевые знаки фортепианного искусства Запада и Востока. В первую очередь, это проявляется в контрасте многослойной фактуры, олицетворяющей европейскую живопись и музыку, в замысловатых линиях мелодии, асимметричных ритмических акцентах, символизирующих эстетику Азии. На фоне такого органичного сплава отчетливо выделяется вторая часть сюиты «Осенний наряд леса» — единственная, с опорой на ярко выраженную диатоническую пентатонику и крайне разреженную фортепианную фактуру. Поэтическая программа к ней также отличается своеобразной художественной мистикой: «Деревья опьянели. Белая лошадка, зачем тебе задерживаться в этом золотом сне?» (2: 7). В финале цикла, с его идеей соборности, вневременной символикой и мотивом вечности духовных ценностей, происходит преодоление конкретных временных рамок. Автор здесь оживляет образ древнего восточного храма. Мысли и идеалы странника сосредотачиваются на этом духовном прибежище и растворяются в заключительном перезвоне колоколов.

Нельзя здесь не отметить, что в процессе своего формирования и развития, искусство Вэньжень теснейшим образом было связано (через монахов-наставников, повышенное внимание к медитативным формам духовной жизни) с доминирующими в Китае религиозно-философскими течениями, в частности буддизмом, даосизмом и конфуцианством. Передача медитативного состояния и круга образов, связанных с ним, обусловила целый ряд стилистических особенностей современной инструментальной музыки Китая, в частности фортепианной. Приведем в качестве примера Сюиту-каприччио «Звуки храма» («随想组曲 — 灵隐之声»), принадлежащую известному китайскому композитору старшего поколения, ныне проживающему в Австралии — Чу Ванхуа.

В основе музыкальной концепции цикла лежит идея контрастного сопоставления форм старинной барочной сюиты и современной додекафонной техники с опорой на серийный тип тематизма. Уникальность

произведения Чу Ванхуа проявляется прежде всего в выборе программы и ее взаимодействий с жанровой моделью. Сама сакральная сфера содержания вынесена композитором в заглавие произведения («Звуки Храма») и авторское «послесловие» к нему. В поэтическом послесловии, автор дает описание красочных картин китайской природы и сооружений архитектуры: «размышления монаха и напевы древнекитайских поэм», «красота горного пейзажа Южного царства», «застывшие в дремучем лесу храмы, молельные дома, колокола», «одинокий силуэт монахини под лунным светом, вспоминающей об утраченной любви» (3: 227, Послесловие, перевод автора статьи). Драматургия данного цикла примечательна господством медитативных эпизодов, преобладанием медленных темпов. В результате медитативность доминирует над динамическим движением, что еще раз акцентирует связь музыки с буддистской философией и — через нее — с традицией Вэньжень.

Следует сказать, что сам Чу Ванхуа как потомственный Вэньжень также в совершенстве владеет литературным, поэтическим языком, живописью³ и каллиграфией. С 1999 года художник систематически публикует статьи в китайском журнале «Фортепианное искусство», где он делится своими наблюдениями, размышлениями о собственном творчестве, знакомя читателя с новостями зарубежной музыкальной жизни. Говоря о литературном стиле автора, заметим, что Чу Ванхуа чаще всего ведет «простую беседу» с читателем. Бытовой стиль скрашивается фразами а-ля Вэньжень (5: 129) — стилизацией под вэньнянь или «классический китайский язык»⁴.

В рамках статьи затронуты лишь некоторые содержательные особенности китайской фортепианной музыки XX века. В целом же (при более глубоком рассмотрении) они образуют достаточно стройную систему связей — эстетических, жанрово-композиционных и языковых — «молодой» пианистической школы современного Китая с древнейшей сферой национальной культуры и художественного творчества — искусством Вэньжень.

³ По приезде в Австралию композитор освоил жанры и приемы западного искусства, примером чему могут служить выполненные в реалистической манере автопортрет и портреты его любимых композиторов — Бетховена, Прокофьева, Рахманинова, Шопена и др. В эклектичной манере написана серия картин, символические образы которых навеяны различными музыкальными сочинениями.

⁴ Письмо, использовавшееся в Китае вплоть до XX века. Вэньнянь отличается афористичностью — текст на нем содержит вдвое меньше иероглифов, чем тот же текст на современном китайском.

Литература

1. *Гомбрих Э. Г.* История искусств. М.: Искусство — XXI век, 2013. 688 с.
2. Избранные фортепианные сочинения китайских композиторов. Вып. 4. Пекин: Народное музыкальное издательство, 2001.
3. Избранные фортепианные сочинения Чу Ванхуа. Шанхай: Шанхайское музыкальное издательство, 2010. 227 с.
4. *Пэн Чэн.* Китайская традиционная ладовая система и ее применение в XX века. Исследование. М.: МПГУ, 2006. 104 с.
5. *Чу Ванхуа.* Сборник статей об искусстве. Хефей: Искусство, 2013, 270 с.

Анна Ковалева
(Екатеринбург)

Фантазия для трех баянов «Марков камень» уральского композитора А. Б. Бызова

Для композитора Андрея Бызова понятия «Урал», «уральский» во многом связаны с образным строем сказов выдающегося писателя П. П. Бажова¹. В его сочинениях нашли отражение, с одной стороны, суровый, мужественный колорит уральских пейзажей — густые и хмурые леса, холодные реки и озера, окруженные скалистыми берегами, непроходимыми тропами... С другой, — яркое жизнеутверждающее начало, присущее героям повествований, — многострадальному подневольному люду, умеющему разглядеть красоту и камня, и утренней росы. Это — умельцы, старатели, рудознатцы, художники-мастера камнерезных дел, простые рабочие, верные им подруги. Стойкие духом и телом, в сказках Бажова они противопоставлены «хозяевам жизни» — заводовладельцам, приказчикам-управителям, надзирателям. Безусловно, особой притягательной силой для А. Бызова обладают фантастические образы хранителей подземных кладов — Хозяйка Медной горы (Малахитница), змей Великий Полоз, бабка Синюшка. Не менее рельефны такие персонажи, как Голубая Змейка, волшебный козлик Серебряное копытце, загадочная плясунья Огневушка-Поскакушка...

Перечисленные образные сферы получили непосредственное воплощение в ряде оркестровых фантазий А. Бызова. Среди них: «Марков камень» для трех баянов (1978), «Легенда горы Благодать» для оркестра русских народных инструментов (2000), «Ермаковы лебеди» для гуслей звончатых и баяна (2008), хореографическая композиция по сказам П. Бажова (1995), музыка к хореографическим постановкам «Огневушка-поскакушка» (2002), хореографическая сюита в пяти частях «Каменный цветок» (2008), а также народный мюзикл «Чугунная цепочка» (2009) (3).

¹ Павел Петрович Бажов (1879–1950) — известный русский писатель-сказитель. Важнейшее место в его творчестве занимает сборник сказов «Малахитовая шкатулка» (1939), удостоенный Государственной премии. Жанр сказа восходит к уральским «тайным сказам» — устным преданиям горнорабочих и старателей, отличающимся сочетанием реально-бытовых и сказочных элементов. В одном из писем к писателю Е. Пермяку П. Бажов определяет сказ как «ажурную штучку, которая может держаться лишь на очень прочном фундаменте» (1: 382).

Наиболее показательным сочинением в плане трактовки уральской тематики является фантазия «Марков камень» по мотивам одноименного сказа П. Бажова². Кроме того, написанная еще в студенческий период, она стала одним из самых популярных сочинением композитора для трех баянов. Не случаен тот факт, что в основу композиции положена старинная уральская рекрутская песня, пришедшая из «семейных» источников. На праздниках в доме Бызовых ее часто пела тетка композитора Зоя Ивановна.

Автор предпосылает фантазии эпиграф, сочиненный им «в стиле Бажова»:

Камень из сказа — будто богатырь
прилег, глядит в дали, смотрит, как
жизнь меняется. На своем веку много
он видел, и слышал. А век-то у него
длинный получился, с человеческим-то
в сравнение вовсе не поставишь;
давно уж седой от дождей и ветров стал...

Вслед за П. Бажовым, А. Бызов психологически тонко и глубоко трактует центральный образ сказа как символ стойкости и крепости духа уральского народа. Суровый, подчас трагический тон повествования подчеркивает баянный тембр, звучащий то как человеческий голос, то как колокол, набат. Впечатление усиливает холодновато-сумрачный дорийский лад (от «b») и преобладание низкого регистра («глубоких» басов).

Медленно и неспешно разворачивающийся пролог словно приближает слушателей к камню-богатырю. На единой линии крещендо выстраивается движение от первого проведения темы и ее вариации, через раздел мотивной разработки (вторая вариация) к драматически напряженной кульминации. Как угасающий отзвук, повисает начальный кварто-квинтовый ход в коде.

Определенные стадии роста, накапливание сил отмечаются в развитии фактуры. С первых тактов обращает на себя внимание плотное полифоническое наложение трех мелодических линий: втаптывающее движение в рамках тетрахорда «b-c-des-es» в партии третьего баяна, тяжело

² Сказ «Марков камень» (1937) впервые опубликован в книге «Малахитовая шкатулка» в 1939 году. Марков камень — гора, по форме напоминающая огромный голый камень, находится в глухом, болотистом месте, почти в середине между заводами восточной и западной группы большого Сысертского округа (пять Сысертских заводов, принадлежавших на посессионном праве сначала Турчаниновым, позже — Соломирским (2)).

раскачивающееся по звукам «b-es-f-g» с акцентированием начального квартового хода второго баяна и более широкий, свободно льющийся напев первого в дорийском ладу от «b». Остинатное вращение мелодических фигур создает ощущение вибрирующего фона, ассоциируясь с душой чувствующего камня. Постепенное уплотнение ткани за счет терцовых, а затем аккордовых дублировок можно сравнить с набиранием богатырской силы и мощи. Колокольным звоном откликаются интонации пролога на кульминации. Трехдольный размер, способствующий раскачке, плотная аккордовая вертикаль, полигармония, регистровый и динамический размах позволяют достигнуть наивысшей точки напряжения. Набатом звучат последние пять аккордов g-C-d-A-b, наложенные на выдержанный органнй пункт «b», — словно смыкаются противоположные понятия: человеческий страх и мужество, сиюминутность и вечность.

Фактурное изложение вариаций на тему рекрутской песни, напротив, отличается прозрачностью — гомофонный склад с элементами подголосочной полифонии как бы создает светлую воздушную перспективу. Заунывно и тоскливо льется протяжная мелодия в дорийском ладу от «b». С одной стороны, она поддерживается пульсирующим органнм пунктом «си-бемоль» в басу, с другой, — «нежно» оплетается подголосками (ц. 3). Во втором проведении (ц.4) мелодия дается в октавном удвоении в верхнем регистре, а аккордовые вертикали в аккомпанементе уплотняются за счет расширения регистровых границ. В третий раз тема рекрутской песни проходит этап мотивного развития (секвенцирование отдельных мотивов, имитационные переключки в разных регистрах).

Появлению яркого гармонического хода в конце пролога способствует VI ступень дорийского лада («g»). Нисходящие минорные трезвучия от звуков «b-des-c/e» придают звучанию насыщенный, густой оттенок. С этой же ступенью связана смена лада на эолийский «g» по принципу сопоставления (второе проведение напева). Он, в свою очередь, приводит к появлению ряда новых гармоний, но теперь с преобладанием мажорных трезвучий: c(IV)-d(V нат.), Es(VI)-B(III), F(VII), а также полигармонических «наложений»: g/C-g-C-F – a/F-E – h – Des – As. В двух последних тактах, подобно бликам на мокром камне, пустотное, бесцветное созвучие «a-e-a» на глиссандо переливается в начальный кварто-квинтовый устой «b-f-b». Особую целостность музыкальной картине придают регистровые расширения и сжатия, динамические волны (*crescendo* и *diminuendo*), богатая штриховая палитра — от распевного *legato* до скандирования (акценты, *non-legato* на аккордовых вертикалях).

В свете вышеизложенного следует констатировать, что уральский композитор А. Б. Бызов проявил себя как вдумчивый читатель художественной литературы, как композитор-миниатюрист, возводящий каждое музыкальное мгновение в статус ценности. Строгая выстроенность композиции, отсутствие умозрительных фактурных перегрузок в пользу изящной простоты языка и компактности формы, ясный, но очень «эффективный» тематизм — все это ориентировано, в первую очередь, на естественность восприятия исполнителем, а затем и слушателем. Это не случайно. Стоит отметить тот факт, что Андрей Борисович Бызов является автором учебных программ по дисциплинам «Ансамбль», «Основы игры в ансамбле», «Инструментоведение» и «Инструментовка». Совмещение в одном лице исполнителя-баяниста и композитора означает для любого ученика класса А. Бызова, что преподаватель не только с исчерпывающей полнотой расскажет об устройстве и специфических особенностях того или иного инструмента, но и познакомит с ним «вживую», непосредственно в условиях творческого процесса. Для слушателя — это возможность услышать, разглядеть за тембром инструмента нечто большее, чем диапазон, штриховые и динамические возможности — его душу.

Литература

1. *Бажов П.* Избранное. Сказы, очерки. Свердловск, 1978.
2. Истории происхождения Уральских гор // Уральский краевед: [Электронный ресурс]. URL: http://pororo.ucoz.ru/publ/stati_ob_urale/istorii_proiskhozhdenija_nazvanij_gor/1-1-0-11. (Дата обращения: 24.10.2016).
3. *Подкорытова Н.* Чугунные кандалы // Областная газета, 2009, 17 марта.

Максим Сергеев
(Санкт-Петербург)

Музыкально-инструментальное производство в России второй четверти XIX века

В первой четверти XIX века в музыкальной промышленности России произошли изменения, на долгие годы определившие ход ее развития. В полную силу заработали русский и иностранный музыкально-инструментальные ремесленные цеха, были основаны фабричные производства, в практику изготовления музыкальных инструментов вводились свежие новаторские идеи. Активное разделение музыкальных мастеров по специализации, развитие торговли отечественными музыкальными товарами, формирование профессиональных династических традиций и создание семейного бизнеса — все это, заложенное в первой четверти XIX века, стало характерным для развивающегося музыкально-инструментального дела России в последующее столетие (10).

Вторая четверть XIX века — не менее интересный период в истории инструментостроения в России, для которого характерно усиленное внимание правительства к развитию отечественной промышленности, выразившееся в изменении законодательства и учреждении всероссийских мануфактурных выставок. В отечественных инструментоведческих исследованиях этому периоду уделялось не так много внимания, поэтому важен каждый факт из жизни музыкальных мастеров, позволяющий увидеть основные тенденции в развитии музыкального производства того времени (16).

Правительственные реформы в фабричном и ремесленном деле, начавшиеся в конце 1824 года, позволили иностранным подданным вновь записываться в ремесленные цеха и открывать мастерские. Однако уже в начале 1826 года мастера петербургского инструментального цеха обратились к правительству с просьбой о помощи из-за «совершенно-го упадка мастерских сего дела» (11: 46–47). Последовавший в конце 1827 года закон «О некотором облегчении гильдейских повинностей» дал возможность купцам всех гильдий, в том числе и иностранцам, не принявшим российское подданство, открывать фабрики и заводы. В законе оговаривалось условие: иностранный владелец фабрики через десять лет должен был либо принять подданство, либо продать фабрику (4: 1090).

Этот историко-экономический фон помогает понять условия, в которых трудились специалисты клавикордного цеха, состоявшего из

мастеров фортепианных, струнных и духовых инструментов. В то же время в Петербурге продолжали работать две фортепианные фабрики — И. А. Тишнера (1774–1852) и Г. Г. Фэйверьера (?–1832), поставщика и настройщика инструментов Императорского двора, открывались новые мастерские (13). Так, видимо, в конце 1828 — начале 1829 года открыл свою мастерскую фортепианный мастер Карл Вирт (1800–1882), вскоре заслуживший славу одного из лучших российских мастеров (12).

В Петербурге в начале XIX века состязались инструменты И. А. Тишнера и Х. Шульца (1757–1832), отца известных арфистов Георга и Карла Шульцев. Критики отмечали, что рояли Шульца звучат лучше роялей Тишнера, что тишнеровские рояли не слышны уже в половине концертного зала, а шульцевские «звучны и столь же приятны» (5). Сравнивая рояль Шульца с лондонскими инструментами, критик отмечал, что он «по приятности и силе звуков и отличной отделке, без сомнения не уступит ни одному лондонскому флигелю. Кажется, до сих пор еще не было сделано таких богатых флигелей в Петербурге» (6). К концу 1820-х годов сообщалось, что рояли Тишнера и Шульца выписываются в Париж и Лондон (3: 169).

Первые мануфактурные выставки позволили русскому обществу увидеть все разнообразие продукции отечественного производства, в том числе музыкального. На выставке 1829 года свои рояли представили мастера М. Гердау, Л. Людеке, И. А. Тишнер, А. Шредер, Х. Шульц, четырехугольное фортепиано выставил Ф. Дидерихс. Струнные инструменты — Х. Шульц (арфа), И. Батов (виолончель и скрипка), деревянные духовые (флейта, кларнет, фагот) представили Л. Нильсен и Х. Ваншейд, медные — Х. Транцшель (корнет, облигата, туба), язычковые инструменты — фортепианный мастер К. Вирт (эолодикон) и Л. Нильсен (гармоники для настройки и пения). Большинство мастеров (кроме Дидерихса, Гердау и Транцшеля) были поощрены медалями и «публичной похвалой». На этой выставке рояль Тишнера получил более высокую оценку, чем рояль Шульца.

Развитие музыкально-инструментального дела в 1830-х годах хорошо характеризуют четыре всероссийские мануфактурные выставки, открывшие публике новые имена мастеров, разные виды инструментов (гармоники, органы) и показавшие их эволюцию, проходящую буквально на глазах. Наиболее характерные изменения произошли в конструкции фортепиано: их диапазон увеличился до 6½ октав, отечественные мастера внедряли новые разновидности клавишного механизма, как заимствованные у европейских специалистов, так и собственного изобретения, пытались улучшить тон фортепиано двойным резонансом и укре-

плением конструкции инструмента, приспособить рояль к вокалистам. После смерти Шульца только рояли Тишнера соперничали в концертных залах с роялями Штрайхера, Бродвуда, Эрара. Русские промышленники и «артисты-ремесленники начинают входить в опасное для иностранцев соперничество с ними последними» (7).

Переломными в музыкальном производстве России стали 1840-е годы. Это было связано с несколькими факторами: изменения в конструкции фортепиано, приблизившие его к современному нам инструменту и работа мастеров, активно трудившихся над усовершенствованием роялей, четырехугольных фортепиано и пианино. Мастерами, сформировавшими облик отечественной фортепианной промышленности середины XIX века стали Я. Беккер, К. Вирт и Г. Г. Лихтенталь. Хотя деятельность этих мастеров до сих пор овеяна мифами и предположениями, исследования о них, опирающиеся на ранее неизвестные источники, продолжают выходить в Германии и России. (17; 12).

Конечно, нас интересует оценка современников звучания инструментов того времени. Анализ разнообразных источников показывает, что нельзя утверждать, что какой-то выдающийся мастер безоговорочно превосходил других. Если в одном журнале или газете выходила хвалебная статья об одном из специалистов, то в другом могло появиться с совершенно противоположное мнение.

Например, многие музыканты считали, что в своих роялях К. Вирт сумел совместить отчетливость венских инструментов со звучанием английских, усреднив упругость механики и глубину нажатия клавиш. Однако нашелся критик, который, сравнивая рояли Вирта и Лихтенталья, писал, что публика, несмотря на пристрастие многих учителей музыки к роялям Вирта, «решительно не могла вынести жестких звуков инструментов господина Вирта, которые хрипели, шипели, визжали и, всего хуже, не выдерживали строю даже до конца пьесы» (1: 119). В этом замечании о роялях Вирта был и камешек в огород фортепианных учителей. Их «пристрастие» уже тогда было понятно многим: Вирт платил учителям и пианистам проценты с продажи своих роялей, и те готовы были признать инструмент «даже весьма слабого достоинства» восьмым чудом света (8).

Заметим, что Лихтенталь и Беккер работали над усовершенствованием инструментов английской школы. Лихтенталь, стремясь сделать рояли более звучными, первым в России ввел перекрестные струны как в четырехугольных фортепиано, так и в роялях (изобретение чего неправильно приписывают Г. Стейнвею). Беккер занимался стабильностью строя, применив к своим роялям т. н. «обратный строй» и усовер-

шенствовав капсюля клавишного механизма. Критики писали: «Но позвольте, что это за инструмент? А, это Беккер! Прекрасно! Вирт вышел уже из моды, а Лихтенталь никогда и не входил в нее, несмотря на все свои старания. Беккеровский инструмент со своим могучим, а вместе и поэтическим, приятным тоном, без сомнения, лучше всех в состоянии передать хорошее сочинение» (2: 37). Рояли Бека, Беккера, Рейнберга продавались в Хельсинки, а финский мастер Гранфельд, открывший в Хельсинки свою мастерскую в 1835 году, получил профессиональное образование у петербургского фортепианного мастера К. И. Грасса.

Апофеозом достижений первой половины XIX века стала всероссийская мануфактурная выставка 1849 года, прошедшая в Петербурге. Свои рояли, пианино и четырехугольные фортепиано выставили Бек, Беккер, Виттмаак, Я. А. Шредер, Кельберер, Леклерк, Лихтенталь, Казаков, Грант, роялино — Иогансон, империял — Лихтенталь. Духовые были представлены Г. Эшенбахом (племянником Вирта), ударные — С. Бадьиним. Конечно, количество экспонентов было не так велико, если сравнить его с общим числом мастеров в стране (только в Петербурге в 1849 году работали 35 фортепианных, 5 духовых, 1 органной, 12 струнных и щипковых мастеров). Но поскольку экспонаты отбирались специальной комиссией, определяющим показателем являлось не количество мастеров, а качество представленных ими изделий.

Таким образом, во второй четверти XIX века производство музыкальных инструментов в России значительно изменилось: в 2–3 раза снизились цены, с 6½ до 7½ октав увеличился диапазон клавишных инструментов. Было освоено производство гармоней, которых только в Туле делали около 400 тыс. ежегодно (9). Создание условий для открытия фабрик привлекли в Россию креативных мастеров, ученики которых к концу XIX века показали, что российские инструменты ни в чем не уступают европейским (14; 15).

Литература

1. Библиотека для чтения. 1845. Т. 69. С. 119–120.
2. Библиотека для чтения. 1848. Т. 88. С. 37.
3. Отечественные записки. 1829. Т. 39. С. 168–169.
4. Полное собрание законов Российской империи. 1827. СПб., 1830. Т. 2. С. 1090.
5. Северная пчела. 1827. 9 апр. (№ 43). С. 3.
6. Северная пчела. 1828. 24 янв. (№ 10). С. 2.
7. Северная пчела. 1834. 19 апр. (№ 89). С. 356.
8. Северная пчела. 1845. 14 апр. (№ 85). С. 337.
9. Северная пчела. 1849. 17 март. (№ 60). С. 237.

10. *Сергеев М. В.* Музыкально-инструментальное производство в России в первой четверти XIX в. // Научные дискуссии. Воронеж, 2015. Т. 1. С. 32–37.
11. *Сергеев М. В.* Новые материалы о фортепианных мастерах России XVIII — первой половины XIX в. // Вопросы музыкального источниковедения и библиографии: Сб. статей. СПб., 2001. С. 39–51.
12. *Сергеев М. В.* «Он оставляет по себе добрую память, не оскорбив ничего слуха»: петербургский фортепианный мастер К. Вирт // Научный вестник Московской консерватории. 2017. № 1. С. 18–33.
13. *Сергеев М. В.* Первая фортепианная фабрика в России: Новые открытия // Общество и цивилизация. Воронеж, 2015. Т. 2. С. 130–136.
14. *Сергеев М. В.* Фортепианная фирма «С. М. Schröder» в 1852–1889 гг. в поисках совершенного инструмента и всеобщего признания // Музыковедение. 2017. № 3. С. 22–33.
15. *Сергеев М. В.* Фортепианная фирма «J. Becker» в 1841–1904 гг.: Шаги к успеху // Музыкальное образование в современном мире. Диалог времен. Ч. 2. СПб., 2013. С. 330–343., порт., ил.
16. *Сергеев М. В.* Фортепианное дело в Петербурге XIX века: (По материалам русской периодической печати) // Российская культура глазами молодых ученых. СПб., 1994. Вып. 3. С. 74–92.
17. *Synofzik T.* Clara Schumann und der St. Petersburger Klavierbauer Karl Wirth // Musikgeschichte zwischen Ost und West: von der «musica sacra» bis zur Kunstreligion : Festschrift für Helmut Loos zum 65. Geburtstag. Leipzig, 2015. S. 662–671.

Максим Карпец
(Санкт-Петербург)

Симуляция фонографических архетипов в практике прикладной музыки, как пример глобального процесса виртуализации пространства современного музыкального искусства

Начиная с середины XX века электронные аудиотехнологии стали постепенно завоевывать творческое пространство не только академических кругов, но и сферу популярной музыки, музыки для театра и кино, составив мощный фундамент в арсенале средств выразительности индустрии прикладной музыки.

Исходя из постулата, что творчество композитора есть интеллектуальная, психически инициируемая и регулируемая практическая деятельность человека, направленная на реализацию своих идеальных намерений в области музыкальной композиции (8: 5), существование художника, так или иначе, коррелируется с условиями окружающего социума, вне зависимости от позиции или творческой парадигмы, избираемой автором по отношению к последнему. При этом, оценка современной социальной экзистенции, как правило, являет собой сущность, содержание любого художественного акта, будь то законченная композиция, перформанс или хеппенинг. В большей степени это относится к области т. н. прикладной музыки, где творческая концепция автора всецело контролируется режиссером, постановщиком, продюсером, т. е. индивидуумом, транслирующим некий социальный заказ в художественной форме, включающей музыкальное сопровождение, которое должно соответствовать общим правилам игры.

Оставим в стороне банальные рассуждения о вполне понятных причинах, по которым электронные аудиотехнологии являют собой практически идеальный инструментарий для реализации творческих замыслов художника в области прикладной музыки. Тому сегодня немало свидетельств и успешных примеров (1), (2), (13).

Помимо очевидных, многократно и широко обсуждаемых (7; 10; 12; 14; 15) «плюсов», и «минусов» взаимодействия художника-музыканта с электроникой, в частности, в области прикладной музыки, среди которых: качественно новый технический уровень обработки звукового материала, возможность непосредственной работы с последним, минуя посредника-исполнителя и т. п., имеются основания для выявления ряда аспектов, указывающих на принадлежность данной практики к общей

тенденции виртуализации пространства современной культуры, процессу симуляции ее сложившихся архетипов.

Первые попытки создания социально-культурных моделей современности на базе понятия виртуальности были практически одновременно предприняты в Германии Ахимом Бюлем (4) и Михаэлем Паэтау (3), в Канаде Артуром Крокером и Майклом Вэйнстейном (7) и в России Дмитрием Ивановым (5).

Являясь всецело феноменом киберкультуры, идея виртуальности, в современном ее варианте, определяется проникновением элементов информационных технологий в культурную среду и трактуется как искусственно созданный средствами электронно-компьютерных технологий медиум, в который можно проникать, меняя его изнутри, наблюдая и контролируя трансформации (11: 122). С другой стороны, генезис виртуальности в рассматриваемом контексте, можно с уверенностью постулировать также абстрактностью символических уровней формул музыкальной культуры как имманентной виртуальной сферы. Соответственно, элементы музыкального текста, являясь древнейшей формой замещения «реальных» психических переживаний, выступают в роли главного инструмента виртуализации музыкальной культуры. А ныне этот контекст расширяется за счёт виртуализации форм представления имманентных музыкальных идей в конкретном тембре, свойствах данного акустического пространства с помощью техники замещения их виртуальными символическими абстракциями.

Обусловленность прикладной музыки как жанра по большей части задачами стилизации определяет возможности последней в широком аспекте музыкальных величин, таких как тембр, исполнительская манера, акустические характеристики пространства, так и собственно сама стилистика музыкальной композиции. В этой связи, виртуализация объекта музыкального искусства может разворачиваться как в форме электронного замещения ключевых компонентов фактуры текста на их виртуальные аналоги, так и в виде симуляции самих художественных объектов, практик, стилей.

Трансформация культурно-социальной реальности последних десятилетий в постоянно изменчивую, нестабильную, порой мнимую, ускользающую форму существования, актуализировало появление, укрепление и возрастание в общественном сознании, в сознании художника, роли различного рода *образов реальности*, замещающих собою *саму реальность*. В результате, художественные процессы музыкальной композиции в широком спектре творческих направлений стали приобретать черты, определение сущности которых приводят

нас к введению в творческий тезаурус понятия виртуальной реальности, предполагающей взаимодействие и оперирование художника не с конкретными элементами музыкального текста, как-то: тембр, динамика его изменения, акустическое пространство, а с симуляциями последних. Электронные аудиотехнологии и, прежде всего, технологии виртуального синтеза и программного сэмпинга, появление которых, в своё время было вызвано к жизни императивом рационализации и модернизации форм музыкального, фонографического текста, оказались наиболее эффективным инструментарием его симуляции. Композиционный процесс приобрёл черты генерирования форм, включающих фрагментарные образы звуковой материи, реально не присутствующие в данном сиюминутном конкретном процессе фонографического экспонирования. Художественный акт в музыкальном искусстве, по своей имманентной природе базирующийся на основе одного из наиболее абстрактных кодов известных человечеству, с появлением, в качестве своего инструментария электронных аудиотехнологий, еще в большей степени стал приобретать черты виртуализации — абстракции в степени «n» (где значение «n» стремится к бесконечности), т. е. формы на основе абстракции художественного кода, реализованной с помощью абстрактного программного цифрового кода, воссоздающего абстракции фонографического ряда и отсылающие слушателя к абстракциям иного уровня — т. е. образам узнаваемых звуковых, тембральных текстур — музыкальным художественным и технологическим архетипам, осознаваемых абстрактной слушательской аудиторией в форме свободных абстракций процесса восприятия и т. д. Сама архитектура тембровой сущности фонографии музыкальных композиций, созданных с помощью семплерных технологий, тембральный строй ее фактуры, симулируется, ибо фонография эта, сохраняя атрибутику «реальности», являет собой своего рода виртуальную операционную палитру, на которой удобно создавать и транслировать узнаваемые сонористические образы, фонографические объекты. Подчас, именно активация сознания слушателя посредством подобных музыкально-текстологических отсылок и фонографических реминисценций создает необходимый и характерный для рассматриваемой области прикладной музыки эстетический эффект. Императив симуляции здесь приводит к превращению различного рода программных технологий синтеза и обработки звука в инфраструктуру всевозможных нетрадиционных с точки зрения академической практики преобразований фонографии композиции и к превращению логики виртуальной реальности (абстракции в степени «n») в парадигмальную для этих действий.

Появление, становление и успешное освоение художниками электронных аудиотехнологий, являющихся инструментарием высочайшего интеллектуального уровня сложности, а также творческая реализация художественных задач с их помощью, стали возможны, лишь благодаря мощным интердисциплинарным и интеграционным процессам в искусстве и науке, в силу социальных изменений и запросов в общественном сознании. Электронная революция имела неопределимое историческое значение для музыкального искусства современности, многократно расширив композиционно-технологическую базу его новых форм. Однако в последние несколько десятилетий, благодаря в том числе и «этой самой» электронной революции в искусстве, музыкальная сфера в широком контексте творческих направлений разрослась до невообразимых величин. «Искусства» стало слишком много, все стало пытаться заявить о себе, самовыразиться. Каждый фонографический жест, каждое музыкальное и квазимузыкальное действие активно требует засвидетельствования и признания. Сегодня, обычному человеку, стало практически невозможно отличить технически мастеровитый ремесленный звуковой дизайн от высоких образцов современного музыкального искусства, как и рекламу от авторского кино, хулиганство от художественной акции и т. п. При этом, возможно, некоторые тенденции виртуализации культурного пространства, своего рода, эстетизация бытия зачастую есть лишь механизм сокрытия беспомощности, бессмысленности квазихудожественных целей и идей, способ завуалировать отсутствие подлинного искусства его симуляцией?

«Идут разговоры о дематериализации искусства и вместе с тем о минимальном искусстве, о концептуальном искусстве, об эфемерном искусстве, об антиискусстве, о целой эстетике прозрачности, исчезновения, дезинкарнации, но в действительности эта эстетика повсюду обретает свое материальное воплощение в операционной форме. Впрочем, именно поэтому искусство вынуждено уменьшаться, изображая собственное исчезновение. И оно совершает это уже в течение века, следуя всем правилам игры. Как все исчезающие формы, искусство пытается возрасти посредством симуляции, но вскоре оно окончательно прекратит свое существование, уступив место гигантскому искусственному музею искусств и разнузданной рекламе» (3: 27).

Не являемся ли мы свидетелями и завсегдатаями виртуального музея искусств уже сегодня?

Литература

1. *Артемьев Э. Н.* «Искусство опять собирается в одну точку, в некий синтез — “мистерию”». «Звуки.ру» от 03.04.2013 / Игорь КИСЕЛЕВ / Звуки.ру <http://www.zvuki.ru/R/P/30155/>.

2. *Артёмьев Э. Н.* «Большой Голливуд никогда не скатывался в музыкальный ширпотреб» // «Известия» от 30 ноября 2012 / Культура / Алексей Певчев <http://izvestia.ru/news/540600>.
3. *Бодрийяр Ж.* Прозрачность зла. М.: «Добросвет», «Издательство “КДУ”», 2012. С. 27.
4. *Becker B., Paetau M.* (Hrsg.). Virtualisierung des Sozialen. Die Informationsgesellschaft zwischen Fragmentierung und Globalisierung. Frankfurt a. M. 1997.
5. *Buhl A.* Die virtuelle Gesellschaft. uonomie, Politik und Kultur im Zeichen des Cyberspace. Opladen, 1997.
6. *Иванов Д. В.* Виртуализация общества // Социология и социальная антропология. СПб., 1997.
7. *Иоскевич Я. Б.* «Новые технологии и эволюция художественной культуры». СПб.: РИИИ, 2003. Вып. 7. 188 с.
8. *Карпец М. И.* Электронные аудиотехнологии в композиторском авангарде 50-х гг. XX века (на материале творчества П. Шеффера, Дж. Кейджа, К. Штокхаузена). Дис. ... канд. искусствоведения. 2010
9. *Kroker A., Weinstein M.* Data trash. The theory of the virtual class. Montreal, 1994.
10. *Ксенакис Я.* Пути музыкальной композиции // Слово композитора (по материалам второй половины XX века): Сб. тр. / Ред. Н. Гуляницкая. М.: РАМ им. Гнесиных, 2001. Вып. 145. С. 22–36.
11. *Маньковская Н. Б., Мотлевский В. Д.* // Культурология XX век. Энциклопедия. СПб., 1998. С. 122.
12. *Пучков С. В., Светлов М. Г.* Музыкальные компьютерные технологии, современный инструментарий творчества. СПб., 2005. 232 с.
13. *Рыбников А. Л.* Интервью журналу «Итоги». № 07 / 871 (18.02.13) Искусство и культура / Спецпроект <http://www.itogi.ru/arts-spezproekt/2013/7/187139.html>.
14. *Шерель А. А.* Аудиокультура XX века. «История, эстетические закономерности, особенности влияния на аудиторию: Очерки». М.: Прогресс-Традиция, 2004. 576 с.
15. *Штокхаузен К.* Четыре критерия электронной музыки / Пер. В. Громадина // Композиторы о современной композиции. Хрестоматия / Ред. Т. С. Кюрегян, В. С. Ценова. М.: «Московская консерватория», 2009. С. 213–229.

Светлана Чашина
(Киров)

**«Уроки музыки» Штейны Васюлки:
к проблеме синтеза аудио и видео
в современном медиа-арте**

Снабдив человека зрением и слухом, природа предопределила в качестве психологической нормы целостность восприятия зрительных и звуковых сигналов. В искусстве получили развитие как практики, синтезирующие язык звука, изображения, телесного движения и т. д., так и линии, культивирующие преимущественно одну из граней человеческого восприятия. Но любые практики отражали картину мира — ценности, интересы, традиционные и исследовательские практики, что характеризовало актуальное для того или иного момента состояние культуры. Развитие видеоарта, начавшееся в середине 1960-х годов, открыло новую страницу в разработке темы взаимодействия видео и аудио. В центре данной статьи — некоторые особенности трактовки синтеза видео и аудио в творчестве Штейны Васюлки (1940 г. р.), одного из пионеров и наиболее талантливых представителей видеоарта.

Ключевыми факторами, обусловившими специфику подхода Штейны, на наш взгляд стали следующие. Во-первых, она была влюблена в музыку, получила классическое музыкальное образование по классу скрипки, закончив в 1964 году. Пражскую консерваторию и устроившись на работу в Исландский симфонический оркестр¹. Во-вторых, она с детства интересовалась не только музыкой, но и другими видами искусства². В-третьих, ее брак с кинематографистом Богуславом (Вуди) Васюлкой был основой многолетнего творческого содружества и партнерства в области видеоарта. Именно через мужа Штейна пришла в видеоарт, он помогал ей в осуществлении ее задумок (прежде всего технически). В свою очередь, несомненно встречное творческое влияние Штейны на Вуди.

При этом у каждого из данных видеоартистов ярко выраженный собственный почерк. Работы Штейны воспринимаются, в первую очередь, как законченные художественные произведения. Работы же Вуди

¹ Более подробную информацию по этапу становления творческого пути обоих Васюлок см.: (1, 2, 3, 4, 6).

² Более подробно см.: (6: 15).

ближе к тщательным научным штудиям. Представляется, что одним из глубинных факторов, обуславливающих разницу их подходов, служит разное понимание и моделирование художественного времени, процесса развертывания видео-опуса.

Штейна Васюлка была далеко не единственной, кто исследовал тему взаимосвязи звука и изображения, но подходы к этой теме у разных видеохудожников отличались заметным разнообразием. Поворотным для обоих Васюлок стал 1969 год. Прежде всего, потому, что именно в этом году Васюлки получили возможность пользоваться видеокамерой (см.: 6: 15, 2: 139–140). Но в этом же году в галерее Ховарда Вайза (Нью-Йорк) состоялась поворотная для развития видеоарта выставка «Television as a creative medium», «промывшая мозги» Штейне по ее собственному признанию (4: 13). В частности, генезис некоторых работ Штейны связан, с нашей точки зрения, именно с этой выставкой, и особенно с работами Ш. Мурман, Дж. Вайнтрауба и Э. Сигеля.

Шарлотт Мурман (1933–1991), как и Штейна, получила базовое музыкальное образование, но по классу виолончели. Шарлотт активно использовала в совместных с Нам Джун Пайком перформансах тему музыки и свой инструмент — виолончель³, но тема музыки интерпретировалась ею преимущественно метафорически. Собственно миры аудио и видео в работах Мурман-Пайка никак не связаны друг с другом, они лишь комплементарно дополняли друг друга, создавая некое общее настроение перформанса.

Штейна Васюлка также будет использовать в своих перформансах свой инструмент, прежде всего в «Силе скрипки» (Power of violin). Первые опыты в данном направлении Штейна датирует все тем же 1969 годом, но ее перформанс радикально отличается от того, что делали Мурман и Пайк. В первой версии «Силы скрипки» звук акустической скрипки записывался и использовался для моделирования искажений на экране, показывающем запись здесь и сейчас играющей Штейны. К 1978 году это стала так называемая медиа-скрипка, служившая музыкальным пультом управления. Постепенно изменился и видеоряд: после 1978 года это уже кадры со Штейной, но специально подобранные видеоряды (человек прикасающийся рукой к разным частям лица, футболист на поле, клубы пара, накатывающаяся или разбивающаяся

³ В частности, см. перформансы «TV Bra For Living Sculpture» (1964 и 1969, видеофиксацию последнего см. URL: http://www.eai.org/kinetic/ch1/creative/video/raik_tvbra.html. Дата обращения 1.06.13), а также «Виолончель. «26'1.1499» Джона Кейджа. Для игрока на струнных» (1965).

о скалы морская волна, а также различные изображения абстрактного характера и т. д.), которые движутся на экране, будучи управляемыми прикосновениями смычка Штейны к скрипке. Взаимосвязь аудио и видео в перформансах Штейны становится прямой, программно-пространственной, а не косвенно-метафорической.

Но звук также не является тотальным властелином изображения: он встречно соподчинен изображению. Как перформер Штейна должна была следить за тем, чтобы изображение «не рвалось», это значит, что изображение во многом влияло на то, как она прикасалась смычком к струне. Одновременно она заботилась об итоговой композиции перформанса — присутствию в нем начала–развертывания–кульминации–финала. Именно по этой причине далеко не каждый в состоянии исполнить этот перформанс и добиться собственно художественного результата.

В первые десятилетия развития видеоарта исследование существующего и изобретение нового оборудования было одним из важнейших направлений, что ярко отразила выставка 1969 года.

«АС/TV (Audio controlled television)» Джо Вайнтрауба (1943 г. р.) демонстрировало функционирование созданного им устройства, с помощью которого музыка перекодировалась в сложное кинетическое цветное изображение на экране. Яркость изображения зависела от громкости, а цветовое решение было привязано к высотам звучащих звуков. Длительности звука и удержание изображения на экране были непосредственно синхронизированы. Получающееся изображение зависело от комбинации громкости и мелодической линии. Таким образом, в оборудовании были заранее заданы тесные связи между разными параметрами звука и изображения.

В аннотации к выставке Вайнтрауб писал: *«Подобно ребенку мне хотелось закрыть глаза и увидеть музыку в виде цветных паттернов. Однажды, два года назад я проснулся посреди сна с интенсивным желанием воплотить этот опыт электронно. Это переросло в одержимость, и я создал дюжины световых эффектов, контролируемых звуком, что достигло кульминации в работе, в которой скорость движения контролируется музыкой.*

Как только я разобрался с цветной катодной лучевой трубкой, я осознал, что красный, зеленый и синий лучи в ней идеально подходят для воплощения звуков высокого, среднего и низкого регистров» (5).

Можно было включить любую музыку и получить ее цветную проекцию на экране. Тем не менее, на обоих Васюлок наибольшее впечатление произвела инсталляция молодого Эрика Сигеля (1944 г. р.), на-

званная по имени созданного им прибора «Psychedelelevision in Color» (можно перевести как «Цветное психоделическое телевидение»).

Инсталляция включала три части: «Эйнштейна» на музыку Римского-Корсакова (5 с небольшим минут), «Симфонию планет» с музыкой Чайковского (почти 11 минут) и «Будущего никто не знает» на музыку Битлз (почти 3 минуты)⁴. В основу всех трех частей был положен единый принцип: исходное очень простое изображение обрабатывалось с помощью музыки и деятельности режиссера-оператора, преобразовываясь вдвигающиеся цветные пятна. Таким образом, Сигель выступал не просто как техник-изобретатель, но именно как художник, обеспечивающий целостную драматургию развертывания визуальной формы во времени, способную удерживать внимание зрителя. Разграничение генерирующих функций музыки и оператора происходило по следующим принципам: оператор формировал произведение в его крупных разделах, музыка же выступала в качестве дополнительного фактора, формируя и цветовую палитру, и множество мелких деталей, наполняющих форму.

Просматриваются очевидные взаимосвязи между «Симфонией планет» Э. Сигеля и «Дистанционными активностями» Штейны (1972). Общим было использование абстрактной образности, генерируемой техническими средствами. Однако отличий в работах Сигеля и Штейны было больше. Во-первых, они были созданы на разном оборудовании. Штейна в «Distant activities» использовала VCS3 (Voltage Controlled Studio с 3 осцилляторами, 1969), т. н. Putney — электронную музыкальную студию, спроектированной по заказу композиторов-атоналистов, но использовавшейся, прежде всего, в рок-музыке. Штейна же использовала его для моделирования изображения путем обработки звукового сигнала.

Однако важнее отличия в художественном наполнении работ. На уровне компоновки кадра у Сигеля картинка на протяжении всего произведения разворачивается от центра, который и является точкой своеобразного излучения активности. У Штейны картинка гораздо сильнее подчинена традиционному восприятию действия принципа гравитации: верх ассоциируется с легкостью, парением, нижняя часть кадра символизирует основу, тяжесть. Соответственно, все происходящее воспринимается парящим или отталкивающимся от этого низа. В результате при всей фантастичности, странности «активностей», наблюдаемых на экране, зритель «считывает» действие некоторых законов, которые пронизывают не только устройство жизни на Земле, но и, вероятно, устройство космоса. Ассоциации с тем, что мы наблюдаем

⁴ См. URL: <http://mediaburn.org/video/color-composite-2/>. Дата обращения 1.06.13.

некий процесс, происходящий на поверхности какой-то планеты или звезды, — весьма сильны. Данная «космическая» интерпретация усиливается и организацией звукового ряда.

Здесь мы видим второе разительное отличие. У Сигеля каждая из частей триптиха сопровождается легко узнаваемым музыкальным произведением. За счет этого даже «Симфония планет» воспринимается с «земной точки зрения», и немаловажную роль в этом играют те эмоции, что закодированы в музыкальных произведениях, использованных для озвучивания.

Звуковое сопровождение Штейны построено совершенно по другому принципу. Странные гудящие звуки воспринимаются как явно не имеющие земных аналогов, что также усиливает космические параллели к содержанию данного произведения. Значимость космической тематики в данное время закономерна: 1960-е — годы прорыва в космос, в 1969 году Нил Армстронг высадился на Луну и это событие транслировалось не только по всей Америке, но по всему миру.

Однако «Дистанционные активности» имеют ассоциативную направленность не только в макромир космоса, но в микромир волновой природы материи. *Визуальный ряд* данного опуса *сгенерирован звуковыми волнами*, преобразующими видеосигнал в конфигурации разного рода. Препарируя звук (замедляя его во много раз), Штейна активирует многочисленные переходные процессы в звуке. Та же замедленность, мягкость, плавность переходов характерна и для общего темпа развертывания изменений. В результате в работу хочется внимательно всматриваться, она гораздо более медитативна, чем быстрый по темпу визуальных смен триптих Сигеля.

Еще один важный смысловой пласт «Дистанционных активностей» — это собственно связь между двумя способами волновой организации — звуковой волны, и волны электронного луча, ежесекундно моделирующего картинку на мониторе. Штейна не преуменьшает расстояние между двумя этими мирами. В земной реальности два этих типа волновой активности фактически никак не связаны, они оказались связанными и переплетенными благодаря человеческой деятельности. Взаимосвязь законов макромира и микромира — еще один вариант прочтения данной работы. Таким образом, в работе поднят целый круг сложных философских вопросов, предоставляющих широкие возможности для интерпретации.

Как видим, подходы Штейны сформировались в активно развивающемся поле видеоарта. Однако Штейна действительно пошла много дальше своих предшественников и многих современников.

У Штейны есть целый ряд других работ, где она исследует как сам звук, так и формы его визуальной репрезентации, например, «Голосовые окна» («Voice Windows»⁵ 1986), ставшие результатом сотрудничества с Джоан Ла Барбарой⁶ — композитором и авангардной вокалисткой, перформером, одной из первых активно исследовавших как варианты нестандартного звукоизвлечения, так и взаимодействие между голосом и электроникой в самых разнообразных формах.

«Голосовые окна» имеют несколько форм презентаций, мы остановимся на работе Штейны, созданной совместно с мужем, традиционно помогавшим с разработкой аппаратуры, и с Джоан, предоставившей экспериментальные образцы своего вокала⁷. В «Голосовых окнах» Штейна экспериментирует с наложением двух видео-треков друг на друга с помощью «маски», формируемой визуально воспринимаемыми реальными «окнами», динамичными «дырками» в верхнем изображении. Данные «окна» действительно «голосовые», т. к. они формируются модуляциями женского голоса, составляющими единственное содержание саундтрека композиции.

В результате зритель связывает в своем сознании, с одной стороны, взаимосвязь двух визуальных планов — 1) видео, снятого из окна едущей машины и репрезентирующего незамысловатый городской пейзаж уютного Санта-Фе с малоэтажными домиками (верхний слой видеоизображения), и 2) видео, становящегося видным в «окнах», снятое сверху, с дельтоплана, — репрезентирующее уже природный ландшафт пустыни Нью Мексико с охристыми дюнами и мелкими зелеными кустиками, столь часто вдохновлявший Штейну. Между данными двумя типами пейзажей — городским и природным — выстраиваются самые разные отношения, динамически развивающиеся на протяжении всех восьми минут работы. Однако Штейна выстраивает их не напрямую видео-операторской работой, а опосредованно, подчиняя взаимодействие двух визуальных планов звуковому сигналу, задающему конфигурацию тех самых «окон».

В результате при всей неизбежности параллельной работы со звуком и получающимся видео, исходным конструктивным фактором становится выбор целостных звуковых фрагментов, позволяющих достичь

⁵ См. <http://www.fondation-langlois.org/html/e/page.php?NumPage=466>. Дата обращения – 1.06.13.

⁶ См. URL: <http://www.joanlabarbara.com>. Дата обращения 1.06.13

⁷ Существуют одноименные перформансы Джоан Ла Барбары, анализ которых не входит в рамки статьи.

«окон» различной конфигурации, дающих в итоге различные варианты соотношения городского и природного пейзажей. Видимо, следующим этапом стало выстраивание временной драматургии опуса, где было необходимо добиться согласования двух драматургий — собственно визуальной и звуковой, убедительной *последовательности* как визуальных, так и звуковых событий, а при этом еще и интересного *взаимодействия* между видимым и слышимым *в каждый конкретный момент*. В результате получается сложное полифоническое целое: полифонизируют между собой два типа пейзажа, полифонизирует звук и его спектрограмматическая форма подачи, взаимодействуют визуальный ряд и звуковой. При этом все слои этой полифонии прекрасно читаются, т. к. Штейна опирается на то, что и как мы видим и слышим в реальной жизни. Это делает «читаемыми» и единицы данного языка, и саму «историю», рассказываемую на этом языке.

Исследование взаимосвязи аудио и видео — не единственная сквозная линия в творчестве Штейны, однако эта линия очень важна и плодотворна. Звук трактуется Штейной Васюлкой как целый мир, который может служить не только аудио-сопровождением визуально воспринимаемого бытия, но и как самостоятельная сила, формирующая те или иные визуально воспринимаемые или мысленно достраиваемые ландшафты. Работы Штейны не просто иллюстрируют, но заметно обогащают сквозную линию визуализации звука в культуре XX века, начавшуюся еще со Скрябина в музыке и с Чюрлениса и Кандинского в живописи. Каждый художник подходил к этой теме аудиовизуального синтеза по-своему. В разобранных работах Штейны звук может генерировать изображение, и наоборот видеоматериал трансформироваться в шумы и звуки. Выстроить эти взаимопереходы из одного языка в другой — сложнейшая задача, сопровождающаяся переосмыслением, а зачастую и утратой одних значений, зато формированием новых эмоциональных импульсов и смыслов, предполагающих активное соучастие и сотворчество воспринимающего. Работы Штейны Васюлки позволяют по-новому проинтерпретировать эстетические проблемы взаимодействия разных видов искусства на современном этапе, в частности, повлиявших на развитие медиаарта.

В целом в процессе становления языка как видеоартиста, так и видеоарта в целом можно выделить три последовательных ступени. Исходной ступенью предполагается «овладение инструментом» — определенное осмысление, часто экспериментальное исследование технических возможностей аппаратуры. Однако этот этап дает лишь «сырой материал», который должен быть осмыслен и оценен посредством разума, причем

не только рационального интеллекта, но, что не менее важно для искусства, эмоционального интеллекта. Но и этого недостаточно. Своего рода демаркационной линией, отличающей собственно художественные работы в видеоарте от штудий, экспериментов (нередко тоже интересных) является умение выстроить визуальную, звуковую, смысловую драматургию итогового произведения, куда вплетаются множество культурных смыслов как настоящего, так и прошлого, а возможно и будущего. Как представляется, наибольшего и долговременного успеха, достигают те мастера видеоарта, которые в итоге смогли не просто поднять актуальную проблему, но овладеть принципами формы.

Одним из определяющих успех и убедительность работ Штейны является, с нашей точки зрения, ее длительное и глубинное погружение в музыкальную культуру и в результате освоение ею глубинных принципов музыкальной организации, которые она смогла транспонировать в область видео. Штейна явно тяготеет к неспешной и вдумчивой работе. Многие ее работы рождаются в недрах студии как эксперименты, но она не торопится выносить их на суд зрителей, поражая их все новыми «скороспелыми шедеврами». Она долго шлифует и выстраивает итоговую композицию, и, как представляется, музыкальный опыт сыграл здесь очень важную роль. С нашей точки зрения, именно это в итоге приводит к тому, что ее работы оказываются long-term art-piece, остающимися как в зоне пристального профессионального внимания, так и интереса широкого зрителя.

Литература

1. *Чащина С. В.* Начало творческого пути Штейны и Вуди Васюлок: к проблеме формирования эстетики видеохудожников // Научно-методические проблемы развития социально-гуманитарных и естественно-научных дисциплин: Материалы межвузовской научно-теоретической конференции. 26 ноября 2010. Тверь: ТФ МГЭИ, 2011. С. 197–204.
2. *Чащина С. В.* Штейна и Вуди Васюлки: у истоков творческого пути // Проблемы регионального искусствознания (Урало-Поволжье). Сборник научных статей Первой заочной региональной научной конференции, посвященной 40-летию УГАЭС. 16.05.2011. Уфа: Уфимская государственная академия экономики и сервиса, 2011. С. 134–142. URL: http://www.ais-aica.ru/index.php?option=com_content&view=article&id=2484:40-2&catid=229&Itemid=191&showall=&limitstart=8. Дата обращения 1.06.2013.
3. *Чащина С. В.* 1960-е годы в жизни и творчестве Штейны и Вуди Васюлок: к проблеме формирования творческого кредо видеохудожников // Человек и общество в противоречиях и согласии. Сборник научных трудов по материалам Международной научно-практической конференции. 25.11.2010. Нижний Новгород: Гладкова О. В., 2010. С. 114–121.

4. *Furlong L.* Notes Toward a History of Image-Processed Video: Steina and Woody Vasulka // *Afterimage*, 1983, Vol. 11, No. 5. P. 12–17.
5. TV as a Creative Medium at Howard Wise. – NY, 1969 (каталог выставки). Фрагмент с цитатами из Вайнтрауба доступен, например, в архиве Васюлок. URL: <http://www.vasulka.org/archive/Artists8/Tadlock,ThomasCarter/general.pdf>. Дата обращения 1.06.13.
6. *Vasulka S.* My Love-Affair with Art: Video and Installation Work // *LEONARDO*, Vol. 28, 1995, No. 1, сс. 15-18. Доступно в рамках электронного архива Васюлок. URL: [http://www.vasulka.org/archive/4-25/leo\(5104\).pdf](http://www.vasulka.org/archive/4-25/leo(5104).pdf). Дата обращения 1.06.13.

Оптимальное время реверберации для органных залов: тенденции и проблемы

Значение акустических характеристик помещения для восприятия органной музыки трудно преувеличить. Орган всегда строится для определенного помещения и, как никакой другой инструмент, зависит от его акустики. Вопрос об акустических характеристиках залов, используемых для сольных органных концертов (такие залы будем называть «органными»), является поэтому одним из наиболее актуальных для органного искусства.

Органная музыка требует наибольшего времени реверберации в сравнении с другими видами музыки (так называемое стандартное время реверберации равно времени спада уровня звукового давления на 60 дБ, оно является важнейшим нормируемым параметром зала). Многие особенности фактуры органных произведений связаны с использованием эффекта длительной реверберации. Органостроение и органная музыка сформировались в акустических условиях длительной реверберации храмов Готики, Ренессанса и Барокко, и именно в период позднего Ренессанса и Барокко произошло окончательное оформление органного искусства как самостоятельного вида клавирной музыки. В связи с этим вряд ли можно согласиться с высказываемым иногда суждением о том, что органная музыка в концертном зале требует заметно меньшего времени реверберации, чем в храме. Идентичность требований к акустике органных концертных залов и храмов подчеркивали в беседах с автором и известные европейские органисты.

В большинстве стран не существует жестко регламентированных норм на время реверберации в органных залах, однако имеются многочисленные рекомендации как акустиков, так и органных экспертов. Изучение этих рекомендаций показывает, что, во-первых, они довольно сильно варьируются; во-вторых, в последние 75 лет наблюдается отчетливая тенденция к увеличению рекомендуемого времени реверберации для органных залов; и в-третьих, российские рекомендации (1: 111) соответствуют наименьшим значениям оптимального времени реверберации (т. е. наиболее «сухим» по акустике залам) по сравнению с рекомендациями, опубликованными в Европе в последние 30 лет.

Изучение времени реверберации в органных залах мира приводит, по меньшей мере, к двум основным выводам: 1) практически ни один

из известных европейских и японских органных залов не соответствует российским нормам (зарубежные залы существенно более гулкие); 2) даже по сравнению с довольно «сухой» акустикой, рекомендуемой российскими нормами, реальная акустика залов с органами в России еще более «проблемна»: за редким исключением, органные залы в России в большей или меньшей степени переглушены (речь не идет о залах, созданных в бывших храмах). Исключение составляют лишь зал Капеллы Санкт-Петербурга, новый органный зал «Родина» в Челябинске, органные залы в Перми и Набережных Челнах, где звучание органа было предметом особой заботы при акустическом проектировании, и акустика ближе к оптимальной для органа.

Тем не менее, даже лучшие российские органные залы являются вынужденно компромиссными по акустике, поскольку, по требованиям заказчиков, они должны использоваться не только для органных, но и для симфонических, камерных, а иногда и эстрадных концертов.

Проблема становится еще более очевидной, если учесть современную тенденцию к увеличению рекомендуемого времени реверберации в органных залах. Эта тенденция заслуживает внимания. На наш взгляд, она обусловлена эволюцией стилистических предпочтений музыкантов-исполнителей, органостроителей и публики.

Приведем рекомендации акустиков, данные в разные годы XX столетия для органных залов объемом 20000 м³: V. O. Knudsen, 1932 — 1,9 с; Рекомендации СЭВ, 1983 — 2,4 с; W. Ellerhorst, 1936 — 1,9 с; W. Ahnert, F. Stefen, 1993 — 2,6 с; J. Engl, 1939 — 2,4 с; D. Templeton et al., 1993 — более 3 с; L. Cremer, 1961 — ~2,1 с; F. A. Everest, 1994 — 3,5 с; K. V. Ginn, 1978 — 3,2 с.

Акустикой ранее уже отмечалась зависимость акустических предпочтений от характера исполняемой музыки. Так, американский акустик Л. Беранек указывает следующие оптимальные значения времени реверберации помещения (4: 35): 5÷10 с — доклассический период (григорианское пение); 1,6÷1,8 с — классический период (оркестр); 1,9÷2,1 с — романтическая музыка (симфонический оркестр); ~1,4 с — современная музыка (оркестр). Близкие значения оптимального времени реверберации для оркестровой музыки приводят также акустики Й. Андо (Япония) и Р. Джонсон (США).

Приведенные значения могут, как нам представляется, объяснить современную тенденцию к увеличению времени реверберации в концертных залах. Как известно, в 1920–1960-е годы существенно возрос интерес к старинной музыке, значительной популярностью пользовалась и современная музыка того времени, и именно в это время аку-

стики рекомендовали наименьшее время реверберации для концертных залов (американский акустик В. О. Кнудсен в 1932 году прямо указывал на «современное течение к нереввербирующим помещениям» (5: 370). 1960–1970-е и более поздние годы характеризовались возрождением интереса к романтической музыке (что было особенно заметно в органном искусстве). Именно этим, по нашему мнению, объясняется тенденция к увеличению рекомендуемого времени реверберации в концертных залах, наблюдаемая особенно отчетливо со второй половины 1970-х годов.

Таким образом, оптимальное время реверберации для органных залов не является константой, а подвержено определенным изменениям в зависимости от доминирующих в тот или иной период стилистических предпочтений.

Заметим, что время реверберации, рекомендуемое органостроителями и опытными экспертами по органу, во многих случаях выше, чем значения, рекомендуемые акустиками. Приведем краткую сводку рекомендаций зарубежных специалистов по органостроению:

В. Аделунг (1953, 1972) — оптимум от 2 с до 3 с в зависимости от величины помещения;

Тот же автор (1991) — оптимум от 3 с до 5 с в зависимости от величины помещения;

В. Зуппер (1959) — оптимум от 2 с до 2,5 с в зависимости от величины помещения, время реверберации ниже 1,7 с для органа неприемлемо;

В. Оберлингер (1980) — от 2 с для небольших помещений до 6 с для больших объёмов;

Й. фон Глаттер-Гётц (1988) — от 3 с до 7 с;

Х. Г. Клайс и Ф. Клайс (1990) — оптимум между 3 с и 4 с.

Отметим и здесь определенную тенденцию к увеличению рекомендуемого времени реверберации: особенно характерно, что приведенные рекомендации немецкого специалиста В. Аделунга, высказанные в 1953 году (и повторенные в 1972 году) (2: 38), существенно отличаются от его же рекомендаций 1991 года (3: 40).

Почти во всех случаях рекомендованные значения времени реверберации значительно превышают значения, указанные в российских нормах.

Очевидно, что проблема неполного соответствия акустики российских концертных залов требованиям, предъявляемым органной музыкой, требует решения.

Прежде всего, на наш взгляд, необходимо привести российские рекомендации по акустике органных залов в соответствие с международной практикой. Игнорирование этого несоответствия в строительных

нормах и правилах (СНиП, МГСН), подталкивает к тиражированию некачественных органных залов. Отчасти эта проблема решена недавним внесением в нормы фразы о том, что для специализированных органных залов время реверберации может быть больше, чем диктуется общими требованиями к концертным залам, но полное решение проблемы нормирования будет достигнуто лишь выделением органных залов в отдельную категорию и описанию акустических требований для них в том же виде, что и требования к залам другого назначения.

Во-вторых, желательно создавать, где это возможно (например, в крупных городах, где имеется несколько концертных залов), специализированные органные залы или, по крайней мере, органно-симфонические залы, где время реверберации является компромиссным между значениями, рекомендуемыми для симфонической и органной музыки (примерами являются недавно открытые залы в Челябинске, Перми и Набережных Челнах, отзывы о звучании органа в которых весьма позитивны).

В-третьих, при создании многоцелевых концертных залов следует более активно использовать трансформируемую акустику. Этот путь актуален для России, где многоцелевые залы очень распространены. Несмотря на сложность и дороговизну, такие решения наиболее перспективны. В России на сегодняшний день нет успешного опыта постройки залов с трансформируемой акустикой, однако результаты, достигнутые в Бирмингеме, Токио, Куала-Лумпуре, Сингапуре, Эдмонтоне и др., весьма впечатляющи и могут служить отправной точкой для российских проектов.

Наконец, существующие залы с неблагоприятной для органа естественной акустикой, изменить которую уже невозможно, целесообразно дополнить электронными системами озвучивания (системами «электронной архитектуры»). Системы «электронной архитектуры» — это сложные электроакустические системы, управляемые компьютером и способные изменять не только время реверберации, но и структуру воспринимаемых слушателем «отражений». Благодаря таким системам можно регулировать не только время реверберации, но и изменять ощущение величины зала (слушатель воспринимает музыку так, будто она звучит в другом, «виртуальном» зале).

Первый опыт установки системы «электронной архитектуры» в России имеется в настоящее время лишь в Светлановском зале Московского международного Дома музыки (фирма «Meyer Sound», Беркли, США, 2012 год). Автору данной работы довелось налаживать органный режим работы этой системы совместно со специалистами из США, и опыт ее

использования показал, что акустические результаты довольно сильно зависят от степени и характера заполнения зала слушателями.

Литература

1. *Макриненко Л. И.* Акустика помещений общественных зданий. М.: Стройиздат, 1986.
2. *Adelung W.* Einführung in den Orgelbau. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1972.
3. *Adelung W.* Einführung in den Orgelbau. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1991.
4. *Beranek L.* Concert and opera halls: how they sound. Woodbury: Acoustical Society of America, 1996.
5. *Knudsen V. O.* Architectural acoustics. New York: John Wiley & Sons, 1932.

ПРОБЛЕМЫ КАМПАНОЛОГИИ

Лидия Рахманова
(Санкт-Петербург)

Колоколя как объект социально-антропологического исследования: человек — звук — пространство

Специфика колокольных звонов заключается в том, что у звонов, особенно в больших городах, нет постоянной аудитории слушателей, иными словами — нет целевой аудитории. Кроме этого колокольный звон воспринимается различными категориями слушателей в совершенно разных контекстах: как часть богослужения, как звуковое явление, как шум, как музыкальное творчество. Наконец колокольные звоны могут быть как ежедневным явлением, так и ассоциироваться исключительно с праздниками и особыми случаями, например, фестивалями. Но точечность этих событий и их уникальность не позволяют систематизировать итоги различных фестивалей и оценить воздействие колокольных звонов на личность слушателя. Таким образом, анализ состава и специфики целевой аудитории, ожиданий и мотивов слушателей, вписанность звонов в определенный социокультурный контекст, а также систематизация общего и различного, выявление тенденций уникальных событий — вот, в общих чертах, те исследовательские задачи, которые может решить в данном поле социология и социальная антропология.

Сделаем акцент на двух аспектах колокольных звонов, без которых невозможна адекватная оценка этого феномена. Первый аспект связан с восприятием и оценкой звонов слушателями, второй — касается звонаря, его профессионального самоопределения. Восприятие звона, его интерпретация — это субъективный компонент, и изучить его можно, не только описывая с акустической и искусствоведческой точек зрения, но и расспрашивая непосредственно самих исполнителей и слушателей. Нам кажется, что попытка человека сформулировать свои впечатления и ощущения от звона дает возможность узнать и описать феномен восприятия звона с новой, неожиданной стороны.

Социальные науки могут рассматривать мастерство звонаря, его действия и навыки как особую практику. Эта практика может являть-

ся неотъемлемым элементом богослужения, а может представлять собой творчество музыканта-исполнителя. Во втором случае социологическое исследование может быть направлено на изучение структуры определенного события. Наиболее показательный пример подобных событий — фестивали колокольных звонов. С одной стороны, фестиваль в любом городе — это просветительское мероприятие, которое способствует развитию культуры слушания в среде местных жителей и гостей фестиваля из других городов. С другой, фестиваль — это место интенсивного общения коллег, обмена опытом, обучения и расширения сети профессиональных контактов. Однако нам представляется, что функциональное значение фестивалей гораздо шире и, для того, чтобы описать это разностороннее явление, включающее множество компонентов и участников, необходимо проведение интервью и социологических опросов.

Почему это знание может быть важным и актуальным? Зачастую организаторы подобных мероприятий проводят специальные круглые столы, дискуссии, собираются для обсуждения результатов. На колокольне, которую посещают не только звонари, но и гости, туристы, находится, как правило, гостевая книга. Это подводит нас к выводу о том, что необходимо социокультурное исследование.

Методы исследования могут быть следующими: анкетный опрос, интервью, наблюдение, изучение кейса (случая/события). При выборе метода социологического исследования на данную тему необходимо, на наш взгляд, учитывать следующие факторы:

1. Массовость мероприятия, количество потенциальных участников опроса;
2. Время, которое участник может уделить для ответов на вопросы в ходе посещения колокольни или мероприятий, связанных с колокольными звонами;
3. Сложность и глубина поставленных задач и исследовательских вопросов;
4. Место или пространство, в котором предполагается проводить социологическое исследование.

При проведении крупных мероприятий (фестивалей, колокольных концертов, посещений колокольни на Пасхальной неделе), когда количество участников и слушателей одного события превышает 50 человек, у социолога нет времени для проведения подробных индивидуальных бесед. В этом случае будет уместно провести анкетный опрос либо заполняя опросный лист со слов респондента, либо предлагая ему самостоятельно ответить на несколько вопросов в письменной форме.

Данный метод позволяет только наметить те смыслы и значения, которые участники и посетители фестиваля или колокольной музыки вкладывают в свой опыт слушания колоколов. Так, например, можно выявить контекст, в котором люди воспринимают звон — светский или религиозный (профанный или сакральный), понять, считают ли они уместным исполнение колокольных звонов на светских мероприятиях, не приуроченных к церковным праздникам. В ходе разработки анкеты для посетителей фестиваля колокольной музыки «Рождественский Благовест» в г. Тотьма в январе 2017 года, мы предложили, с учетом социального и культурного контекста малого города, следующий вопрос:

«Выберите, пожалуйста, один или несколько вариантов для продолжения фразы:

Фестиваль колокольной музыки «Рождественский благовест»...

- Стал прекрасной частью новогодних каникул для меня (и моей семьи);*
- Позволил глубже и полнее пережить и отпраздновать Рождество Христово;*
- Это еще один вариант проведения досуга в Тотьме;*
- Оставил неизгладимое впечатление в череде серых будней малого города;*
- Позволил мне узнать многое об истории родного города;*
- Расширил мое представление о различных традициях колокольных звонов;*
- Дал возможность осознанно и в большом объеме послушать городские колокола;*
- Оказался для меня настоящим музыкальным открытием;*
- Пробудил во мне гордость за родной город и русскую культуру;*
- Другое _____»*

Анкетный опрос позволяет ответить исследователю на те прагматические вопросы, которые связаны с последующей организацией фестивалей, с приемом групп посетителей на колокольне, с обучением будущих звонарей и подготовкой смены поколений специалистов. Вкратце приведем возможные формулировки вопросов:

К последователям какой Школы / традиции колокольных звонов Вы себя можете отнести?

Кто был Вашим учителем (учителями) в период обучения колокольным звонам?

В каком храме, на какой колокольне Вы впоследствии оттачивали свое мастерство?

Есть ли у Вас музыкальное образование? Если да, то какое?

Кто, помимо Вашего основного преподавателя, повлиял на Ваше становление как звонаря?

Кого из звонарей Вы лично могли бы назвать авторитетом, образцом для подражания?

Колокола какого завода вы считаете наиболее мелодичными по качеству звучания?

Как Вы полагаете, сколько видов звонов необходимо иметь в арсенале одному звонарю, чтобы обеспечить годовой круг богослужений? Какие именно звоны?

Каким вы представляете идеальный звон? Опишите его. Что важно для качественного звона, по Вашему мнению?

Какая евангельская притча вам ближе всего?

Допускаете ли Вы, что звонарь может быть неверующим или невоцерковленным человеком?

Считаете ли Вы что звонарь — это призвание и звонарская практика требует особого образа жизни?

Подобное исследование может помочь ответить на вопрос о непосредственной реакции горожан на звоны, звучащие в пространстве города с определенной колокольной.

Безусловно, количественное исследование с помощью анкетного опроса имеет свои методологические ограничения. Они заключаются в том, что тема восприятия колокольных звонов предельно субъективна и требует детального подхода к каждому мнению и тщательной систематизации полученных ответов. Поэтому весь спектр разнообразных влияний, которые могут оказывать колокольные звоны на человека, можно собрать воедино только благодаря сочетанию количественных методов с качественными — наблюдением и интервью.

Если у участников фестиваля и звонарей есть возможность уделить от 5 до 20 минут для проведения интервью, то в таком случае можно использовать три типа интервью: либо *биографическое* интервью, связанное с профессиональной и музыкальной биографией звонаря, либо — *глубинное* интервью, посвященное специфике восприятия звонов разных исполнителей, звучанию разных наборов колоколов. Допустим также и особый, третий вид интервью — *лейтмотивное* интервью, которое, как правило, посвящено одной узкой теме, например, роль колокольных звонов в жизни человека. Остановимся на каждом из типов интервью отдельно.

Характерные вопросы для биографического интервью (или блока биографических вопросов в смешанном интервью): *«Расскажите,*

пожалуйста, как Вы стали звонарем? Какие события, “траектории судьбы” способствовали этому?»; «Какая сфера жизни сблизила вас с колокольными звонами?». Глубинное интервью направлено на вербализацию аудиального опыта респондента. Один из возможных косвенных методов для раскрытия форм и глубины звука колокола — метод ассоциаций. Так, интервьюер может попросить респондента назвать три первых понятия/слова, которые пришли ему на ум при воспоминании о звоне. Эти понятия могут касаться визуальных образов, связанных со звуком, качества звука (яркий, прозрачный, плотный, легкий, грубый, мягкий) и других аспектов восприятия. Лейтмотивное интервью позволяет, обращаясь к памяти респондента (в том числе, — звуковой памяти), выяснить, когда он услышал звон колокола в первый раз; какое воздействие/впечатление произвел на него этот звон; какие еще сюжеты «встречи» с колоколами и звонами происходили в его жизни в дальнейшем, и как менялось отношение человека к этому феномену.

В случае работы исследователя с книгой отзывов адресность записей в наименьшей степени искажает смысл прочтенного. Можно предположить, что человек, делающий подобную запись в гостевой книге, совершает это добровольно. К тому же, сам процесс написания отзыва позволяет самому автору записи разобраться в своих ощущениях, связать воедино все впечатления. Таким образом, в руках исследователя оказывается текст, сам себя толкующий; а перед глазами — образ собеседника, рефлектирующего над тончайшими ощущениями и переживаниями без просьбы со стороны третьего лица.

Этапы анализа текстов гостевой книги в общих чертах можно описать следующим образом: расшифровка от руки написанных текстов (1), группировка высказываний и заметок по группам на основе тематики записей (2). Выявление характерных структур записей посетителей колокольной (3), поскольку внутри каждого «послания» заключено сразу несколько тем и идей. Систематизация описанного опыта в форме доминирующих сценариев (4) и выделение редко встречающихся переживаний (отрефлексированные самими авторами записей), которые они испытали, слушая колокольный звон (5). Создание модели (6) или же описание совокупности сценариев восприятия колокольного звона. В рамках созданной модели — описание определенных вариаций реакций, вариаций переживаний (7), связанных с колокольными звонами.

Кейс-стади (case study) как один из наиболее эффективных методов изучения событий и отдельных сюжетов, включает в себя наблюдение, фотофиксацию (или видеосъемку) происходящего и поведения основных действующих лиц, проведение тематических интервью, блиц-ин-

тервью сразу после события, анкетирования по свежим следам участников и зрителей. Круг возможных вопросов включает в себя следующие:

- *В каких колокольных фестивалях Вы участвовали?*
- *Какая колокольная / набор колоколов больше всего запомнились?*
- *Какие события, как вы считаете, должны сопровождать фестиваль и подобные мероприятия? Чего, по вашему опыту не хватает таким фестивалям?*
 - *Какие наиболее запоминающиеся и яркие ситуации из своей звонарской практики Вы можете вспомнить? Поделитесь, пожалуйста!*
 - *Из каких источников Вы узнали о предстоящем фестивале колокольной музыки?*
 - *Что Вам больше всего понравилось на фестивале? / Что Вам не понравилось или вызвало раздражение?*

Отдельное внимание социолог и социальный антрополог должен уделить сопоставлению восприятия определенными группами слушателей звучания различных колокольных подборов. При формулировании вопросов, а также, при анализе полученных отзывов слушателей необходимо, на наш взгляд, учитывать следующие факторы, которые позволят сделать сравнительный анализ различных кейс более точным и глубоким:

1. Тип колоколонесущего сооружения (отдельно стоящая столпообразная колокольная, срубная деревянная колокольная, церковь «под колоколы», звонница-стена, отдельно стоящая звонница у подножия храма);
2. Звуковая среда, в которой звучит колокольный звон (учитывать случаи наложений на звон городского шума, дополнительных музыкальных эффектов других инструментов (например, во время звона в соседнем квартале может играть ансамбль народных инструментов или петь хор);
3. Место слушания звонов (под колокольной, на самой колокольной/звоннице, на площади у церкви);
4. Тип колокольного подбора; состав подбора колоколов по регистрам, веса колоколов, возраст подбора и его единство с точки зрения происхождения, а также технологии и времени производства;
5. Тип развески колоколов и способ звона, применяемый на данной колокольной/звоннице (язычный, очепной).

Пять основных факторов, а так же ряд дополнительных, влияющих ситуативно, оказывают воздействие на восприятие звонов человеком,

на его оценку качества самого звука колокольного звона в данной конкретной ситуации. Поэтому для обеспечения комплексного исследования в сравнительной перспективе требуется проведение опросов и интервью на различных мероприятиях и фестивалях, в городах разного масштаба, со звонницами разного типа, обладающими как старинными, так и вновь отлитыми подборками колоколов. Все это позволит определить значимость собственно музыкального, эстетического компонента восприятия колокольных звонов наряду с духовным, эмоциональным и культурно-историческим элементами.

Подводя итог обзора различных методов изучения практик исполнения и слушания колокольных звонов в рамках социологии и социальной антропологии, отметим, что вышеперечисленные методики могут использоваться как поодиночке, так и в едином комплексе. Последний подход даст наиболее полную картину: позволит приоткрыть тайну сложного процесса восприятия колокольного звона, а также процесса развития традиций и обучения мастерству звонаря, и, в зависимости от исследовательского запроса, даст возможность внести коррективы в практику обучения звонарей, программы колокольных фестивалей, организацию работы с посетителями и прихожанами, а также с окружающей городской средой.

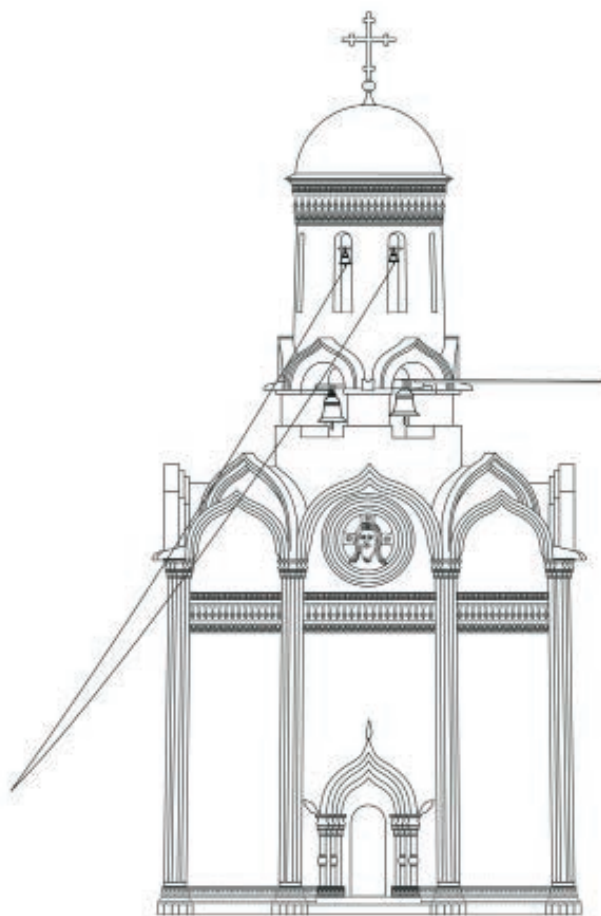
Игорь Коновалов
(Москва)

**Первоначальная колокольня
Троице-Сергиева монастыря
(К вопросу об обустройстве системы звона
и развеске колоколов)**

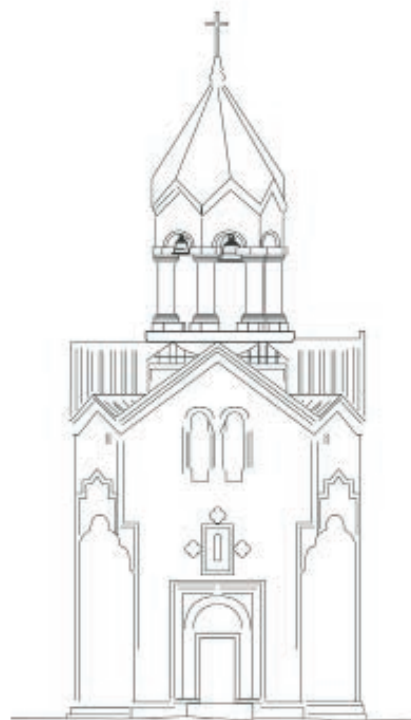
Расположенная по середине южной половины Троицкого монастыря, церковь во имя Сошествия Святого Духа, долгое время была единственной и главной колокольней Троице-Сергиева монастыря. Размещение колокольни с востока, ввиду апсид главного храма обители свидетельствует о наиболее раннем месте расположения колокольни относительно главного монастырского храма. Духовской храм, поставленный с востока от Троицкого собора закреплял собою центр монастырского ансамбля вплоть до окончания XVI века, когда были выстроены огромный Успенский собор и царский дворец. Пять колоколов Духовской церкви, кроме основного, богослужебного имели различные назначения, так в описи 1641 года упоминаются колокола, оповещающие о приезде в монастырь и отъезде из обители главы Российского государства, всполошный колокол и колокол с очапом, нефимонный или ефимонный колокол, в который благовестили на первой неделе великого поста.

Описание конструктивной части архитектуры церкви во многих изданиях различных авторов разнообразием не отличается. Л. М. Спирина в своей статье о колоколах лавры архитектуру почти не затрагивает. В. В. Кавельмахер, отмечая особенности архитектуры, не вдается в подробности их происхождения.

Особое внимание уделяет конструкции и деталям Духовской церкви Владимир Иванович Балдин. Исследователь обосновывает приглашение в Троицкий монастырь псковских мастеров тем, что они лучше всех могли исполнить заказ, т. к. их родина славилась красотой и разнообразием подобных сооружений. Далее автор пишет: «Если при создании плана четверика Духовской церкви (включая позакомарное покрытие) мастера во всем следовали московским традициям, то в формах звонницы они использовали черты и приемы родной для них архитектуры Пскова. Приземистые круглые столбы звонницы и арки над ними строгие и лаконичны, будто сложены из рыхлой псковской плиты, которая не допускает мелочной отделки, но придает формам живой пластичный характер» (1, 23–24). Балдин констатирует: «В архитектуре Духовской церкви нашли яркое выражение характерные черты конца столетия. Мо-



Духовская церковь. Троице-Сергиев монастырь. 1476 г.



Колокольня монастыря Ахпат. 1245 г.

сква того времени впитывала все ценное, чего достигли строительные школы Пскова, Новгорода, Владимира и других областей и городов, способствуя тем самым процессу оформления единого общенационального зодчества» (1: 23–24).

Практически все авторы, описывавшие архитектурную конструкцию Духовской церкви, сходятся на ее оригинальности. Формы и истоки конструкции Духовской церкви относят к разобранной церкви Иоанна Лествичника (1329–1505), стоявшей посреди соборной площади Московского Кремля. Приведенная при описании фраза о том, что Москва впитывала «все ценное, чего достигли строительные школы Пскова, Новгорода, Владимира и других областей и городов» казалось бы, вносит ясность и ставит точку в вопросе оригинальности архитектуры Духовской церкви.

Рассмотрим конструкцию звона Духовской церкви подробнее. Сохранившиеся в Псковских и Новгородских землях каменные звонницы-стены датируются не ранее первой четверти — середины XVI века. «Все дошедшие до нас многочисленные псковские звонницы построены

не раньше XVI в.» считает В. В. Кавельмахер. Единственным исключением может считаться звонница Мирожского монастыря в Пскове, сохранившая арки и балки для подвески колоколов в нижнем объеме пристроенной с запада от собора звонницы. Но эта конструкция не имеет со звоном Духовской церкви Троицкого монастыря ничего общего. Кроме того, необходимо отметить, что ни Псковские, ни Новгородские звонничные конструкции ни когда не образовывали собой круг, более того, Псково-Новгородские земли не знали исторических звонниц-галерей! В Псковских землях аналоги конструкций Духовской церкви полностью отсутствуют, причем, как в ранних, так и в поздних памятниках. Поэтому, сам собой напрашивается вывод о полной беспочвенности поиска истоков конструкций Духовской церкви Троицы в псковском зодчестве. Что же касается упоминаемых В. И. Балдиным строительных школ Владимира и других областей и городов Руси, то, сохранившиеся или упоминаемые в иных русских землях одновременные каменные храмы не имели ни чего общего с церквями «под колоколы».

Единственным аргументом, с которым трудно спорить, считается высказанная исследователями мысль о происхождении конструкций Духовской церкви Троицы от возведенного в 1329 году столпа первого храма Иоанна Лествичника в Московском Кремле. Но, поскольку первый столп Ивана Лествичника не сохранился, и нет никаких данных о конструкции его колоколонесящей части, то и ссылка на него, как на прообраз Духовского храма спорна. Выявленный посреди Соборной площади Московского Кремля в начале XX века восьмигранный фундамент храма Калиты свидетельствует об ином конструктивном решении основания храма-колокольни.

Проведенные нами в 2015 году исследования колоколен Грузии, а в 2016 — Грузии и Армении позволяют развернуть вектор поисков истоков конструктива Духовской церкви-колокольни в ином направлении.

Колокольня одного из известнейших в Армении монастыря Ахпат была возведена около 1245 года. Она расположена к востоку от храмов и других построек монастыря. В плане сооружение имеет крест, переходящий выше середины в неправильный восьмигранник, который завершается сложной восьмискатной черепичной кровлей. Над зданием, на круглом постаменте возвышается звон ахпатской колокольни. Звон представляет своего рода ротонду, образованную семью стройными круглыми колоннами, соединенными арками. Аркада-ротонда завершается многогранником со сложным карнизом и характерным для армянской и грузинской архитектуры граненым шатром и крестом. Вход в церковь

возможен через единственную дверь, расположенную с запада. Внутри основание разделяется сложными сводами на два этажа. Лестница, устроенная изнутри здания, начинается от северной стены основания и ведет на второй этаж храма. Ярус звона открыт внутрь верхнего этажа храма. Отличительной особенностью ахпатской церкви «под колокола» является наличие в нижнем и верхнем этаже семи(!) престолов-капелл. Капеллы-приделы представляют собой небольшие помещения с полукруглой апсидой с востока, полочкой-престолом и небольшим прямоугольным окном вверху. Определенный интерес представлял способ развески колоколов на звоне ахпатской колокольни. В новое время, очевидно после возобновления в монастыре монашеской жизни, ярус звона приспособили для размещения двух колоколов современного российского производства. Для развески колоколов была создана несложная система металлических балок, распертых в историческую каменную кладку. На эту конструкцию и подвесили колокола. Звон производится с пола верхнего яруса колокольни. Колокольные балки, широко распространенные на Руси и в Европе, не нашли своего применения ни в Армении, ни в Грузии. При тщательном осмотре ротонды-колокольни мы обнаружили обломки металлических конструкций прямоугольного сечения, видимые из щелей специально растесанных в верхней части свода арок яруса звона. Эти обломки могли быть не чем иным, как основаниями колец или крюков на которые и подвешивали колокола в исторические времена. То есть строители заложили в кладку кованые металлические конструкции, которые служили для скрепления каменных блоков кладки колокольни и были предназначены для подвески монастырских колоколов. Кроме того, два небольших отверстия, выявленные в кладке свода, расположенного под шатром над ярусом звона тоже могли использоваться для подвески колоколов. Во время исследований колоколен Армении и Грузии мы встречались со способом подвески колоколов на цепях, прикрепленных к исторической арматуре, расположенной над сводами. Кроме того, аналогичные крюки выявлены нами во время исследований различных колоколен и исторических зданий, например, множество крюков с коваными кольцами укреплены в сводах арок знаменитой колокольни Джотто и в палаццо Веккьо во Флоренции. Звон на колокольне Ахпата осуществляется как и в исторические времена с пола верхнего яруса, куда спущены веревки, прикрепленные к оттяжкам от колокольных языков.

Если Духовская церковь Троицы стала единственным храмом «под колоколы», построенным на Руси и имеющим собственную оригинальную конструкцию, то колокольни типа Ахпатской имели распростране-

ние в землях Армении и Грузии. Например, аналогичные по конструкции колокольни сохранилась в монастырях Синаин и Норавапк.

Кроме общего конструктивного единства Духовскую церковь—колокольню с зодчеством Армении и Грузии связывают еще некоторые детали архитектурного оформления Духовской церкви. Детали, происхождение которых никто объяснить не пытается. Это включенные в декор апсид Духовской церкви так называемые «жучки», которыми позже, после возведения Духовской церкви, в XVI веке декорируют апсиды церкви Введения Божией Матери во храм, что на подоле близ Троицкого монастыря и в XVII столетии украшают апсиды в больничной церкви Зосимы и Савватия Соловецких островов. Близкие по форме детали украшения средневековых храмов обнаружены и зафиксированы нами в Тбилиси. Еще одной самобытной деталью Духовской церкви является фриз т. н. пальметт, который опоясывает цоколь храма. Подобное оформление нижней части зданий является оригинальным и на Руси аналогов не имеет. Но, подобные пальметты украшают основания полуколонок цоколя храма Двенадцати апостолов или Светицховели во Мцхете — древней столице Грузии.

Относительно способа звона Духовской церкви Троицкого монастыря мнение В. В. Кавельмахаера об очепном способе звона во все колокола вызывает сомнения. Если в несколько больших колоколов, установленных между столбами звона и можно звонить в очеп от уровня основания храма, то в колокола, висящие в арках барабана это не представляется возможным из-за легковесности колоколов а, следовательно, и языков и удаленности звонаря от храма. В описании колоколов Духовской церкви за 1641 год упоминается только один колокол с «очапом». Практика многолетних исторических звонов в колокола в русских монастырях и храмах знает немало случаев замены очепной подвески качающихся колоколов на неподвижную подвеску при переходе к способу звона «в языки». Так на ярусах кремлевских колокольни и звонниц почти все очепные приспособления были заменены, но на практике чаще оставляют колокола на очепной подвеске, осуществляя при этом звон «в языки». Трудно согласиться с тем, что на ярусе Духовской церкви с XV по XVII век очепы заменили на простые балки.

Лично я, как звонарь—практик придерживаюсь того мнения, что на звон Духовского храма был устроен внешний подъем, подобно тому, как по деревянным лестницам монахи поднимались в кельи верхних этажей, о чем свидетельствуют старинные изображения монастыря и реконструкции В. И. Балдина. Мысль о существовании с северной стороны Духовской церкви деревянной лестницы косвенно подтверждается

отсутствием в северной стене четверика церкви входа и первоначальных окон.

Таким образом, сходство архитектурной конструкции, а также некоторых оригинальных частей художественного убранства, колоколен Армении и Грузии с церковью «под колоколы» Троицкого монастыря указывает на истоки оригинальности архитектуры и способа звона Духовской церкви Троицкого монастыря и свидетельствует о духовной связи русского монашества с православной Грузией и христианской Арменией.

Литература

1. *Балдин В. И.* Архитектура // Троице-Сергиева лавра: худож. памятники / Под общ. ред. Н. Н. Воронина и В. В. Косточкина. М., 1968. (Памятники древнего искусства).
2. *Балдин В. И.* Загорск. М., 1989.
3. *Балдин В. И.* Троице-Сергиева лавра. М., 1958.
4. *Кавельмахер В. В.* Способы колокольного звона и древнерусские колокольни // Колокола. История и современность. М., 1985. С. 39–78.
5. *Спирина Л. М.* О колоколах Троице-Сергиева монастыря // Колокола. История и современность. М., 1985. С. 120–136.
6. *Спирина Л. М.* Колокола Троице-Сергиевой лавры: история и современность. М., 2006. 32 с.

Кирилл Гуреев
(Петрозаводск, Карелия)

**Презентация колокольного звона в музейном пространстве: особенности формообразования
(на примере творчества кижского звонаря
Игоря Хуттера)**

Важным элементом Православной церкви и русской народной культуры являются колокольные звоны. В период запрета на колокольный звон, отдельные энтузиасты находили способы сохранять этот вид искусства для потомков. Начиная с 1960-х годов, колокольные звоны начинают включаться в музейное пространство, приобретая со временем черты яркого творческого явления. В настоящее время многие исполнители демонстрируют свое искусство в музейном пространстве, совмещая деятельность церковного звонаря с работой в музее.

Колокольный звон в Карелии начал возрождаться в городе Петрозаводске, тогда после долгого перерыва зазвучали колокольные Крестовоздвиженского собора и церкви во имя Святой Великомученицы Екатерины. В 1988 году колокольный звон был воссоздан и в государственном историко-архитектурном и этнографическом музее-заповеднике «Кижы». Подбор и развеска колоколов на часовне Архангела Михаила и большой колокольне Кижского погоста были осуществлены выпускником Петрозаводской государственной консерватории Игорем Архиповым и вскоре присоединившимся к нему звонарем Игорем Хуттером. Последний до сих пор является штатным сотрудником музея и исполняет свои звоны для посетителей экспозиции.

Использование колокольного звона в музейном пространстве имеет ряд особенностей, которые при всем внешнем сходстве позволяют отделить музейный звон от церковного в самостоятельную сферу:

- Музейный звон, как правило, не является призывом к церковной службе.
- В период плотного потока посетителей звонарь вынужден ограничивать свое «выступление» небольшим отрезком времени (около двух-трех минут).
- В процессе исполнения звонарь может часто и произвольно изменять темп и характер звона, стремясь максимально продемонстрировать публике свой исполнительский талант и возможности колокольной, как музыкального инструмента.

Выше перечисленное приближает жанр музейного звона к концертному исполнению, звон становится отдельным музыкальным произведением.

Заметим, что множество специфических черт, характерных для церковного звона, остаются актуальными и в звоне музейном. Музейные звонари не являются «авангардистами», а вплетают свои творческие находки в уже сложившийся *канон* русского колокольного звона (3: 41).

Степень свободы в творчестве, которую позволяют себе музейные звонари, различна: некоторые исполнители за много лет практики на колокольне отказываются от варьирования и исполняют звоны-композиции «нота в ноту». Иные же, напротив, являясь вдохновенными импровизаторами, увлекаются экспериментами, иногда даже нарушая исторически сложившиеся принципы трехплановой фактуры и остигатного принципа развития. Однако, специфика использования звона в музейной практике (ограниченность хронометража звона-композиции, а также необходимость исполнять звоны до нескольких десятков раз за день) часто приводит к тому, что у каждого звонаря возникает одна или несколько схем формообразования, опираясь на которые он вариантно выстраивает свою композицию.

Колокольные звоны-импровизации Игоря Хуттера являются прекрасным примером использования колокольного звона в музейном пространстве. За годы практики звонарь пришел к созданию собственной формы концертного звона, которая позволяет ему за несколько минут «познакомить» слушателя с указанным феноменом. Исполнитель достаточно свободно импровизирует внутри созданной им же самим формообразующей модели. Важно, что творческий почерк звонаря всегда остается узнаваемым: музейные сотрудники, даже не имеющие музыкального образования, без труда узнают, что на колокольне И. Хуттер, ориентируясь лишь на звучание его звонов.

Для более четкого осознания того, как влияет работа звонаря в музее на формообразование колокольных импровизаций, автором была осуществлена детальная нотная транскрипция и анализ двух звонов, исполненных И. Хуттером для туристических групп. В обоих случаях композиция содержит рельефное вступление. Дальнейшее развитие звона имеет рондообразную структуру: «основной мотив», исполняемый в партии альтовых колоколов, перемежается короткими эпизодами, в которых происходит смена метра, темпа или фактуры.

Основной мотив рефрена являет собой однотактовое мелодическое построение, которое подвергается вариантному повтору. Анализируя его различные варианты, можно условно вывести некий инвариант, заложенный в слуховой и мышечной памяти исполнителя (Пример 1).

Звон И. Хуттера, записанный на колокольне часовни Архангела Михаила в 2014 году Андреем Ивановым, привлекает внимание обилием ярких контрастов. Звонарь, выстраивая композицию, словно задается целью удержать внимание слушателя. В самом начале он театрально «знакомит» публику со своим инструментом: двумя мощными аккордами демонстрирует *тембр* колоколов, затем, используя лишь три колокола, задает *метрическую пульсацию*, и наконец, подключает остальные колокола, демонстрируя масштабную *фактуру* колокольного звона.

Рефрены строятся на вариантном повторении основного мотива и, в целом, имеют схожее строение, различаясь лишь фигурацией зазвонных колоколов и общей продолжительностью (самым длинным в данном звоне является первый рефрен — его можно сравнить с «экспозицией» звона).

Эпизоды, напротив, весьма разнообразны. Звонарь, то ломает устоявшуюся метрическую остигатность и несколько раз, словно бы, пытается в нее вернуться, то перемежает фактуру мощными колокольными аккордами. Завершение предваряется стремительным «разгоном» темпа и переходит в долгую трель. Самым драматичным и контрастным эффектом, по нашему мнению, является возникающая в предпоследнем такте одноголосная мелодическая фраза. Непрерывное развитие звона, будто бы, на миг застывает, чтобы завершиться мощным финальным аккордом.

Обратимся к звону И. Хуттера, записанному на той же колокольне в 2012 году. На первый взгляд этот вариант звона кажется «проще». Звонарь отказывается от масштабного заключительного раздела и ярких контрастов. Однако, при этом звонарь более подробно «представляет» свой инструмент слушателю во вступлении: открывает композицию медленным перебором зазвонных и альтовых колоколов, а затем, уже задав основной метрический рисунок, поочередно подключает разные группы колоколов к установившейся остигатной фактуре. Исполнитель свободно варьирует и основной мотив звона.

И. Хуттер, сохраняя традиционную для православных звонов фактуру и «трехплановую перспективу остигатных форм», строит звон, опираясь на принцип конфликтной драматургии (4: 153). Внутри музыкальной формы звона, будто бы, раскрывается целая история. Важно, что И. Хуттер не имеет академического музыкального образования. Подобная форма звона, скорее всего, возникла не столько в результате подражания неким образцам из светской музыки, сколько в результате многолетнего взаимодействия звонаря со слушателем. Звонарь опыт-

ным путем пришел именно к той форме, которая оказалась способной наиболее четко «держать внимание» публики. «Рефрены» рондообразной формы сохраняют в себе канонический остигатный принцип развития, в то время как «эпизоды» носят ярко выраженный экспериментальный характер. Однако, законченность формы, обусловленная вариантным повтором основного мотива, утверждает остигатность как один из главнейших принципов формообразования. Звонарь не боится экспериментировать, между тем, основой его композиций остается сформированный годами и столетиями звукоидеал русского колокольного звона.

Звоны И. Хуттера содержат множество интересных исполнительских находок: исполнитель применяет эффектное глиссандирование с использованием большей части колоколов комплекта, театрально завершает свой звон «долгой трелью», использует отклонения от темпа и метрически свободные фразы. Звонарь проводит яркую и эффектную «концертную презентацию» индивидуальной исполнительской манеры, в полной мере демонстрируя возможности, которые дает современная Кижская система управления колоколами (1: 60–62). Законченность формы звона, обилие контрастов, дополненные харизматичным внешним обликом звонаря, делают Игоря Хуттера не только признанным мастером колокольного искусства Карелии, но и одним из самых ярких музейных звонарей в России.

Пример 1. Вариантность основного мотива в звонах Игоря Хуттера.

The image displays four musical staves. The first staff, labeled 'Инвариант', shows a sequence of six eighth notes on a single staff. The subsequent three staves, labeled 'Звон 18.08.14; т. 7', 'Звон 18.08.14; т. 8', and 'Звон 18.08.14; т. 12', show variations of this motif. Each variation begins with a double bar line and a fermata. The notes are connected by slurs and include various ornaments such as 'V' (trills) and 'm' (accents). The variations show different rhythmic and melodic treatments of the original motif.

Звон 18.08.14; т. 27

Звон 6.08.12; т. 10

Звон 6.08.12; т. 13

Звон 6.08.12; т. 20

Звон 6.08.12; т. 25

Звон 6.08.12; т. 32

Звон 6.08.12; т. 33

Звон 6.08.12; т. 36

Звон 6.08.12; т. 38

Звон 6.08.12; т. 39

Более подробно форма этих звонов отображена в таблицах 1 и 2:

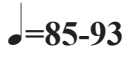
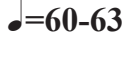
**Таблица 1. Строение звона И. Хуттера,
записанного Андреем Ивановым 18 августа 2014 г.**

Р а з д е л формы	Такты	Темп	Содержание раздела
Вступление	Тт. 1-6	Senza Metro; ♩=69-83	Тт. 1-2 — демонстрация <i>тембра</i> колоколов Тт. 3-4 — обозначение <i>метра</i> Тт. 5-6 — демонстрация <i>фактуры</i> звона.
Рефрен 1	Тт. 7-14	♩=83	Вариантное повторение основного мотива звона в партии альтовых колоколов при фигурации у зазвонных.
Эпизод 1	Тт. 15-25	Senza Metro; ♩= 84; ♩= 80; ♩=73.	Отступление от метра, сформировавшегося в предыдущих разделах с «попытками» возвращения в прежний метроритмический рисунок.
Рефрен 2	Тт. 27-30	♩=85-90	Вариантное повторение основного мотива звона в партии альтовых колоколов при фигурации у зазвонных.
Эпизод 2	Т. 31	♩=70	Четыре мощных «аккорда» при резком замедлении темпа.
Рефрен 3	Тт. 32-39	♩=83	Вариантное повторение основного мотива звона в партии альтовых колоколов при фигурации у зазвонных (в тт. 36-38 осн. мотив отсутствует, но сохраняются метр и фактура)

Завершение	Тт. 40-62	Senza Metro; ♩=100-136	Тт. 40-41 — Senza Metro Тт. 42-47 — стремительное нарастание темпа и динамики. Тт. 48-60 — «долгая трель» Т. 61 — одnogолосная мелодическая фраза (senza metro) Т. 62 — финальный аккорд.
------------	-----------	-------------------------------	---

Таблица 2. Строение звона И. Хуттера, записанного Сергеем Безручко 6 августа 2012 г.

Раздел формы	Такты	Темп	Содержание раздела
Вступление	Тт. 1-9	Senza Metro ♩=53-84	Тт. 1-3 — демонстрация <i>тембра</i> колоколов Тт. 4-5 — обозначение <i>метра</i> (благовестник и второй альтовый колокол) Тт. 6-7 — добавление третьего зазвонного колокола Тт. 8-9 — демонстрация <i>фактуры</i> , добавление фигурации в партии зазвонных.
Рефрен 1	Тт. 10-21	♩=84-88	Вариантное повторение основного мотива звона в партии альтовых колоколов при фигурации у зазвонных.
Эпизод 1	Тт. 22-24	♩=84-85	Четыре мощных аккорда, затем однократное проведение основного мотива, за которым следует однократная смена метра (такт 2/4).
Рефрен 2	Тт. 25-30	♩=88-90	Основной мотив смещается на одну четвертную долю «назад», относительно благовестника.
Эпизод 2	Т. 31	♩=78	Два аккорда, подчёркнутые сменой метра (2/4) и темпа.

Рефрен 3	Тт. 32-39		Основной мотив звучит аналогично рефрену 1. В тт. 32 и 36 звонарь «пропускает» в нём третью долю.
Завершение	Тт. 40-42		При резком замедлении темпа, звонарь в т. 41 один раз проводит основной мотив. На этот раз он смещает его на одну четвертную долю «вперёд» относительно благовестника.

Литература

1. *Гуреев К. О.* Колокольный звон в Карелии на рубеже тысячелетий: возрождение традиции // *Художественная культура России в региональном аспекте: вчера, сегодня, завтра: материалы Всероссийской научной конференции.* Красноярск, 2014. С. 59–66.
2. *Земцовский И. И.* Проблема варианта в свете музыкальной типологии (Опыт этномузыковедческой постановки вопроса) // *Актуальные проблемы современной фольклористики: Сб. статей и материалов / сост. В. Е. Гусев.* Ленинград, 1980. С. 36–50.
3. *Ярешко А. С.* Канон, импровизация и новаторство в искусстве русского колокольного звона // *Музыка колоколов / отв. ред. и сост. А. Б. Никаноров.* СПб., 1999. С. 40–54.
4. *Ярешко А. С.* Русские колокольные звоны в синтезе храмовых искусств: история, стилевые основы, функциональность: дис. ... докт. искусствоведения: 17.00.02. М., 2005. 400 с.

Александр Ярешко
(Саратов)

К проблеме сохранности традиций православных колокольных звонов

Православная колокольная музыка в ее становлении и динамике развития является частью духовного сознания народа в контексте творческой, музицирующей деятельности человека, одухотворенной особой сакральной идеей. Храмовые искусства на Руси, в том числе колокольные звоны, прошли тысячелетний путь своего развития. Молитвенный исток (творение божественной молитвы) стал началом христианской культуры. Выработав особое теологическое мировоззрение, христианство создало свои художественные ценности, а в итоге — особый стиль в искусстве.

Колокольные звоны, являясь, по сути, молитвой со специфической формой выражения, в контексте храмовой мировоззренческой концепции имеют канонический стиль с выработанной в течение столетий жанровой системой и региональными традициями. Звоны монастырских комплексов с их монументальной архитектурой и, напротив, малых церквей, в том числе деревянного зодчества, не теряют своего единства в канонических основах. В то же время их музыка чрезвычайно разнообразна в своем стилистическом проявлении. Причин этому множество: ландшафт и традиционная культура региона, тип архитектуры «под колоколы» и способы размещения колоколов, их вес, величина, количество и т. п.

Для сравнения укажем на звоны малых колоколен нижеволжской и северной традиций. Их объединяет небольшие размеры подколоколенных сооружений, ограниченное в них количество колоколов. Так, в Астрахани и ее предместьях колокольни, сложенные из кирпича, отличаются стройной архитектурой. Пять-шесть колоколов расположены компактно, басовый колокол в среднем до 100 пудов. Но особое значение в звоне приобретают два зазвонных, на которых исполнители демонстрируют особое умение выводить ритмические «коленца». Их удобное расположение, легкость и простота в управлении способствуют активной и частой пульсации в звоне, заполняя своим ярким колоритом и энергетикой звуковое пространство.

Мне удалось зафиксировать колокольные звоны с промежутком в три и более десятков лет. Например, Красный звон в ц. Иоанна Златоуста в Астрахани в начале 1970-х годов выглядел так: предельная по

скорости пульсирующая энергия зазвонных периодически сменяется синкопированными ударами этих двух колоколов на фоне равномерных ударов басового. Противопоставление фактурных элементов возникает по наитию звонаря как способ яркого семантического «взрыва» звуковой энергетики в момент эмоциональной экзальтации. Звонарь — Василий Ефимович Материкин, которому исполнилось к тому времени 80 лет, родом из Симбирской губернии села Сара, где он постигал первые навыки игры.

Спустя десятилетия, в 2003 году я вновь записывал звон в этой церкви. Звонарь В. А. Нефедов, несмотря на то, что он звонарное искусство В. Е. Материкина уже не знал, продолжал держать ту же традицию: частая пульсация зазвонных на фоне переборов средних и равномерных ударов басового колокола. Безусловно, той яркости и энергетики, как у предшественника, ему не хватало, но сам стиль звона, его фактурные особенности сохранялись.

Традиция северных звонов основывается на деревянных подколокольных сооружениях, где разница в весе колоколов относительно небольшая. Отсюда сонорность их звучания, особая пространственность композиций с эпико-лирической созерцательностью. Особым колоритом отличается «тройка» зазвонных, звуковые комбинации которой в значительной мере мелодизированы и приближаются к стилю фольклорной песенности.

Одним из ярких звонарей-самородков, с именем, которого связано возрождение звонов на Севере, был Иван Васильевич Данилов. С середины 1970-х годов звучали его колокола в Архангельском музее деревянного зодчества «Малые Корелы», где вместе со своими коллегами, такими же энтузиастами, он восстанавливал наборы колоколов на колокольных, учился звонить сам, а позже учил звонить других. Он не был профессиональным музыкантом, но, как одаренная личность, постигал традицию звонов интуитивно, легко усваивая секреты мастерства и преломляя их через призму своего мироощущения. Особый географический колорит северных пространств России, жизненный уклад северян, их традиционная культура — все это наложило свой неизгладимый след и на православные колокольные звоны региона. С. А. Мальцев, который со своими коллегами возродил звоны в Ростове Великом, отмечал особую традицию северных звонов: узорчатость рисунка зазвонной «тройки», ритмически рельефные, мелодически отточенные. Изящные звуковые комбинации колоколов, особенность техники игры зазвонных, некую лиричность и пространственную созерцательность (1).

Все особенности воплотились в искусстве Ивана Данилова (2), а также его соратников — Валерия Лоханского, Владимира Петровского, учеников — Андрея Дьячкова, Елены Онучиной и других, которые продолжают традицию северных звонов. Приведенные примеры двух традиций (а их в моем «багаже» накопилось множество) свидетельствуют о стабильности православных звонов. Музыка звонов имеет свою сложившуюся композицию, является носителем ее типологических признаков. Исходя из анализа канонических стилевых свойств, можно утверждать, что православные колокольные звоны не потеряют своего семантического статуса, пока они живут и развиваются по законам православной традиции, функционируя в ней наряду с другими храмовыми искусствами, сохраняя ее канонические типологические признаки.

Колокольная музыка нескольких крупных монастырей и храмов сохранила свою традицию в силу ряда возможностей. Например, звоны Успенского собора Ростовского кремля остались зафиксированными нотацией благодаря подвижнической деятельности о. Аристарха Израилева. К тому же еще были живы звонари, помнящие исполнительские формы и разновидности. Не прерывалась традиция звонов в Псково-Печерском монастыре. В Троице-Сергиевом монастыре четверть века молчали колокола. И хотя с лаврской колокольной были сброшены колокола-великаны (4000, 1700/2000, 1275 пудов), свой стиль звона и умение звонари сохранили в памяти. С 1946 года вновь зазвучал великий праздничный звон главной колокольной Троице-Сергиевой лавры.

Сложнее обстоит дело с красными звонами — ярчайшей формой колокольной отечественной музыки. Солист-звонарь, оснащенный технически, способный управиться с десятком колоколов был в полной мере творцом в своем искусстве. Описания исполнительских форм, собственно эстетики красных звонов, сохранившиеся от XIX века, дают возможность видеть в них подлинную вершину исполнительского мастерства, ту импровизационность, которая, не теряя канонического формообразующего комплекса, явилась высокохудожественным эталоном этого искусства (3).

Появление в звонарском искусстве особо талантливых личностей стимулировало творческие поиски и находки в этой области, создавало основу для образования местных «школ», храмовых традиций, обогащая, но, не разрушая их канонических основ. Возродить искусство красного звона — сложная, но реальная задача, так как уже появилось молодое поколение звонарей, которые могут продолжить традицию. В этом видится новый этап древнего и бесконечно молодого искусства колокольного звона.

Литература

1. *Мальцев С. А.* О некоторых особенностях северных колокольных звонов // Иван Данилов — мастер колокольного звона: сборник / сост. Е. М. Дорофеева. Архангельск, 2007. С. 120–123.
2. *Ярешко А. С.* Традиции и новаторство в искусстве Ивана Данилова // Там же. С. 124–131.
3. *Ярешко А. С.* Русские православные колокольные звоны в синтезе храмовых искусств. М., 2009. С. 181–185.

Богдан Киндратюк
(*Ивано-Франковск, Украина*)

Звонарская культура Украины

Бубенцы, колокольчики и звонки — одни из древнейших музыкальных инструментов, что были известны и на землях давней Украины. Принятие Киевской Русью христианства дало новый толчок для развития Звонарской культуры (под этим феноменом понимаем целостную и самоорганизующуюся систему, что охватывает различные виды деятельности по изготовлению бил, литью колоколов, строительству сооружений для них; подготовку звонарей как мастеров-исполнителей канонических звонов или созданных ими особых форм колокольных композиций; усилия Церкви и прихожан по сохранению колоколов, формированию их комплектов; распространение колокольного искусства в общественно-бытовой, церковно-сакральной и народно-обрядовой сферах; отражение составляющих звонарства в народной культуре, художественной литературе, визуальных искусствах и музыке). Не случайно в последние годы возрос интерес ученых к проблематике колоколов, звонниц, искусства колокольных звонов в Украине (3: 35–39, 120–121; 4; 5: 95–98; 6: 332–333). Однако колокола и колокольные звоны до недавнего времени не были предметом системных научных изысканий, также недостаточно разработанным являлся теоретический уровень означенной проблематики в искусствоведении. Поэтому актуальность изучения звонарства в контексте истории культуры Украины, потребность в комплексных изысканиях его составляющих, а особенно необходимость преодоления противоречия между уровнем объективного бытования колоколов в жизни украинцев и реальным состоянием его изучения определили тему нашего исследования «Звонарская культура Украины» (1). Завершился научный поиск защитой диссертации на соискание ученой степени доктора искусствоведения (2).

Целью исследования было изучение специфики функционирования и динамики развития Звонарской культуры Украины. Объект научного поиска — Звонарская культура, а его предмет — звонарство Украины как национальный социокультурный феномен. Хронологические границы исследования охватывают временной промежуток от истоков звонарства в древнейшие времена и до XXI века включительно. Периодизацию исследуемых процессов определили главные периоды развития истории культуры Украины.

Во введении обоснована актуальность темы, сформулированы цель и задачи работы, ее объект, предмет, новизна, определена теоретическая и методологическая база диссертационного исследования, его структура.

Первый раздел «Историография и источники исследования Звонарской культуры Украины» состоит из двух подразделов. В подразделе 1.1 «Историография исследования колоколов и Звонарской культуры Украины» выясняется сущность главных проблем украинской кампанологии, решение которых требует основательной проработки источников. Рассмотрение научных достижений исследователей звонарства позволило осветить состояние изучения указанной проблематики и определить вопросы, которые требовали дальнейшего научного поиска.

В подразделе 1.2 «Кампанологическое источниковедение как основание для изучения Звонарской культуры» рассмотрены его методы и источниковая база, содержащая сведения о многовековой истории звонарства Украины. Однако различные виды памятников далеко не в одинаковой мере привлекались для освещения проблемы истории ее Звонарской культуры. Поставленные вопросы требовали междисциплинарного, системно-комплексного исследования. В становлении украинского кампанологического источниковедения выделен ряд этапов.

Во втором разделе «История колоколов и колокольного искусства в Украине» освещено развитие Звонарской культуры от ее истоков, времени, когда люди начали использовать музыкальные инструменты группы идиофонов – била, колокольчики, бубенцы и колокола.

В подразделе 2.1 «Била, звонки и бубенцы в давней Украине» отмечено, что в становлении культуры первобытного человека на ее землях важное значение имело звучание ритмических ударов, которые широко использовались в жизни общества. Музыка идиофонов, которая звучала во время давних обрядов, обычаев повлияла на христианские ритуальные звоны.

В подразделе 2.2 «Звонарство Киевской Руси после принятия христианства» акцентировано внимание на значении княжеского Киева в истории колокольного искусства восточноевропейского культурного пространства: приняв христианство от Византии, Древнекиевское государство заимствовало обычай призыва к церковным службам, обозначения торжественных моментов литургии и др. с помощью бил. Приняв колокола с Запада, приспособили эти идиофоны к церковной и светской жизни, начали их лить.

Значение времени Гетманщины (украинского казацкого государственного образования (1649–1764), которая оставила ряд своеобразных

высокохудожественных памятников национального звонарства, раскрыто в подразделе 2.3 *«Развитие колоколов и колокольных звонов в эпоху Барокко»*.

В подразделе 2.4 *«Звонарская культура Нового времени»* отмечено, что со второй половины XVIII века в Украине начался процесс россиянизации всех сфер культурной жизни. Несмотря на потерю национальных особенностей в оформлении колоколов, колоколен на подросийских землях, позитивным для звонарства того времени стало увеличение количества приходов, в которых внедрялось колокольное искусство.

Третий раздел *«Колокола и колокольные звоны в церковном обряде, народном быту и обычаях»* состоит из двух подразделов. В подразделе 3.1 *«Уставные основы церковного колокольного звона»* исследовано формирование канонических предписаний и народных обычаев применения колоколов. В подразделе 3.2 *«Колокола и колокольные звоны в светской жизни»* раскрыта их важная полифункциональная роль в жизни и быту людей.

Четвертый раздел *«Сооружения для колоколов и колокольное искусство»* вмещает в подразделе 4.1 *«Сооружения для колоколов»* описание колоколен, как особых архитектурных сооружений, акустических устройств со сложной внутренней структурой, включающей яруса для колоколов, своды, голосники, открытую галерею, балки для подвески колоколов, помост для звонарей.

В подразделе 4.2 *«Сохранение колоколов»* описывается их предохранение от трещин, уход за ними, реквизиции этих памятников искусства во время войн, уничтожение в СССР.

В изучении Звонарской культуры важно осветить деятельность звонарей, основы их исполнительского мастерства. Эти вопросы решаются в подразделе 4.3 *«Звонари и Звонарское искусство»*. Рассмотрены их функции, правовые основы деятельности, оплата труда, налаживание быта, обучение, внимание к нравственности и качеству выполнения обязанностей. Деятельность звонарей нередко выходила за пределы их основной функции (переписывали и распространяли церковные книги, передавали в кассу общины, братства средства за погребальный звон, сторожили церкви и колокольни и т. п.).

Пятый раздел *«Отображение колоколов и колокольных звонов в народной культуре, литературе и искусстве»* состоит из четырех подразделов: *«Колокола и колокольный звон в народной культуре»*, *«Колокольное искусство в красной письменности»*, *«Звонарство в визуальных видах искусства»*, *«Отображение колоколов и колокольных звонов в украинском композиторском творчестве»*.

Результаты проведенного исследования дали основания сделать следующие выводы.

1. Источниковедческий анализ важных исторических, культурологических, музыковедческих, философских трудов показал определенные наработки в направлении обобщения тысячелетнего сопровождения жизни людей игрой на различных музыкальных инструментах, среди которых важная роль принадлежит звучанию бил, колокольчиков и колоколов. В Киевской Руси особую значимость эти идиофоны получили со времени, когда она вместе с учением Христа приняла, приспособила и развила колокольное искусство как важный элемент церковной музыки. Совместно с богослужебными песнопениями, чтением священных книг в храме, сакральной живописью звоны помогали творить великое единение с Богом. Призывным битьем в колокол собирали на церковную службу, народное вече, всполошным – предупреждали об опасности, печальные звуки колоколов извещали о смерти; течение времени отмечали и продолжают отмечать часовые колокола.

2. Изучение происхождения и распространения бил, колоколов и их музыки убеждает в значимости этих инструментов в светской и церковной жизни, важной роли в формировании соборности украинского народа, кристаллизации украинской нации. Со времени Киевской Руси и продолжателей ее традиций — Галицко-Волынского княжества и Литовско-Русского государства — Церковь заботилась о строительстве колоколен и изготовлении колоколов. Особое место в обеспечении преемственности развития на наших землях звонарства и укреплении его особенностей заняли времена украинского Барокко. Братства, казаки и их старшина, которые осознавали национальные перспективы, вместе с литьем тяжелого вооружения, привлекали его мастеров к изготовлению различных по отделке и весу колоколов, находили средства на это и строительство уникальных колоколен. Впоследствии их архитектура нашла отражение в уникальном деревянном зодчестве, в частности, украинцев Карпат.

3. Распространение звонарства, развитие его составляющих, их многофункциональность в жизни украинцев подтверждает отображение колоколов и колокольных звонов в таких своеобразных кампанологических источниках, как произведениях народной культуры, красной письменности, визуальных искусствах и музыке композиторов. Здесь художники по-разному показали уважительное отношение к колоколам и их звучанию, звонарям, колокольным, формированию обычаев холения звонарства, его разнообразного бытования и влияния на все сферы жизни общества.

4. Исследование истории колоколов и колокольных звонов в Украине опирается на большое количество найденных и обработанных источников. Это помогло полному изучению широкого бытования колокола как уникального музыкального инструмента, способствовало формированию новой отрасли национальной гуманитаристики — украинской кампанологии, упорядочению ее терминологического аппарата. Полученные результаты об особенностях колоколов и колокольных звонов в разное время и в разнообразных регионах Украины убеждают в богатстве проявлений элементов Звонарской культуры.

5. Структурную модель Звонарской культуры Украины составляют:

- все виды деятельности по изготовлению бил и клепал, литью колоколов, строительству сооружений для них, сбора на это средств;
- усилия религиозных общин разных конфессий, звонарей по сохранению и распространению колоколов, собиранию их комплектов, охране сооружений для них;
- функционирование звонарства в общественно-бытовой, церковно-сакральной и народно-обрядовой сферах благодаря повсеместному церковному и светскому использованию бил и колоколов;
- подготовку звонарей и искусство создания ими звонарских композиций;
- отражение полифункциональности составляющих Звонарской культуры в красной письменности, визуальных видах искусства и музыке.

Звонарская культура Украины — это модель с организованными ячейками-приходами, внутренним движением, собственными законами; система, характеризующаяся своей природой, функциональными связями, самодостаточным статусом, определяющими чертами и особенностями, социокультурным назначением. Колокольные звоны обладают большой силой психологического воздействия на христиан, повлияли на мораль, обычаи украинцев. Эта ветвь искусства оставила глубокий след в их фольклоре, художественной литературе, работах мастеров визуального творчества и музыки.

Звонарская культура Украины — яркое и самобытное искусство, сущность которого определяют следующие положения:

- в контексте синергетики Звонарская культура понимается как самоорганизующаяся структура;
- составляющие звонарства постоянно находятся в диалоге культур, в сложных механизмах межэтнических взаимовлияний и межкультурных диалогов;
- развития региональных отличий звонарства в Галичине, на Закарпатье, Волыни, Подолье (вне юрисдикции России) способствовали само-

управляющиеся отношения, когда община решала церковные вопросы, в частности, связанные со звонарями;

- уставное использование бил и колоколов в церковных службах не противоречило возникновению местных региональных способов и репертуара колокольного искусства, в частности в приходах разных конфессий;
- деятельность образованных, талантливых звонарей нередко выходила за пределы их основной функции;
- на украинских землях в творчестве мастеров сформировались разные стили художественного оформления колоколов, совершенствовались способы их литья и подвешивания на колокольных как музыкальных пленэрных сооружений; конечно, что такой разнообразный художественно нарядный внешний вид этих идиофонов не мог не представлять такую же высокую красоту и совершенство исполнительского творчества звонарей. Однако какими собственно были их композиции в Княжеские времена, раннемодерное и Новое время, мы не знаем. Возводились уникальные колокольни, которые выделялись различными стилями художественного оформления; расширялись их функции.

6. Вместе со специфическим звучанием колокольных звонов их разнообразный музыкальный аспект обеспечивает выбор звонарем (с учетом особенностей Службы Божьей, праздника или события) колоколов, в которые нужно звонить, частоту, звучность и общее построение. Благодаря этому оно обладает рядом признаков музыкального произведения: композицией, формой (архитектоника), фактурой (в частности, полифонической), ритмом, тембром, динамикой.

7. Историческое, семантическое и функциональное поле колокола на территории Украины занимает несколько касательных сфер его бытования – общественно-бытовую, церковно-сакральную и народно-обрядовую.

8. Сведения о давних колоколах как самобытных памятниках духовной и материальной культуры систематизированы в специальном электронном каталоге «Давні дзвони України (XI–XVIII ст.» (см. веб-страницу «Центр дослідження Звонарства» (www.pu.if.ua/depart/Cdz/ua), перейдя в пункт меню «Структурні підрозділи»). Здесь помещены также записи звучания отдельных древнейших памятников украинского колоколотейного искусства.

9. Проведенное исследование не исчерпывает поставленной проблемы, ведь изучение такой яркой страницы украинского искусства, интересного наследия прошлого, каковыми являются колокола и колокольные звоны, музыка карийонов формирует основание для новых научных исследований, особенно в области украинской кампанологии.

Литература

1. *Кіндратюк Б. Д.* Звонарська культура України: монографія; [наук. ред. Ю. П. Ясіновський]. Івано-Франківськ, 2012. + CD. (Історія укр. музики: Дослідження, вип. 19 / Ін-т українознав. ім. І. Крип'якевича НАН України).
2. *Кіндратюк Б. Д.* Звонарська культура України: автореф. дис. ... доктора мистецтвознав. спец. 26.00.01 – теорія та історія культури / Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України. Київ, 2014.
3. *Мацієвський І.* Музичні інструменти гуцулів / Російський Інститут історії мистецтв. Вінниця, 2012.
4. *Савєга В. С.* Благовест: история колоколов, колокольного лиття, колоколен и колокольной бронзы. Днепропетровск, 2000.
5. *Хай М. И.* Музично-інструментальна культура українців (фолклорна традиція) / НАН України, Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського, Національна музична академія ім. П. І. Чайковського. Вид. друге, виправ. і доп. Київ; Дрогобич, 2011.
6. *Ясіновський Ю. П.* Пісенний фольклор і музичне мистецтво // Історія української культури: у 5 т. Львів; Київ, 2001. Т. 2: Українська культура XIII — першої половини XVII століть С. 322–333.

Александр Никаноров
(Санкт-Петербург)

Историография отечественной campanологии XX века

Несмотря на значительное место колокольного звона в православной традиции и его общекультурное значение, русская колокольная культура долгое время не становилась предметом научного изучения. Исследовать ее феном начали лишь с конца XIX века, а отдельные фундаментальные публикации стали появляться только началу XX.

В истории изучения колоколов можно выделить два основных этапа: *первый* — *конец XVIII века — начало 1940-х годов*, — он характеризуется длительным накоплением фактологического материала и постепенным осознанием русской колокольной культуры объектом исследования и *второй* этап — *конец 1940 годов по настоящее время* — возрождение интереса к звонам и колоколам. В основном он базируется на освоении и осмыслении научного наследия собранного до начала гонений на Русскую православную церковь, запрещения звона и уничтожения основной части колокольного фонда.

Изначально колокола интересовали ученых преимущественно в качестве исторических реликвий. Круг памятников в основном ограничивался образцами, находившимися в Москве, Подмосковье, и теми, которые были легко доступны для изучения и описания. Большинство публиковавшихся исследований XVIII — первой пол. XIX века тяготели к жанру художественно-исторического эссе, нежели к строго научному исследованию. Излагавшиеся в них факты свободно интерпретировались, а источники далеко не всегда были очевидны и достоверны.

Примеры целенаправленного изучения колоколов, начавшегося со второй половине XIX века, не столь многочисленны. Значительную роль в этом сыграло деятельность Русского археологического общества и Комиссии по описанию церковных древностей Святейшего Синода. Обычно колокола попадали в поле зрения в совокупности с другими памятниками старины (киотами, окладами икон, крестами и пр.), но иногда им посвящались и специальные публикации: Макарий (Миролубов) (1860), А. А. Мартынов (1896) и др. Наряду с общими, так называемыми, археологическими и историко-статистическими описаниями колоколен храмов и монастырей обозначились историческое, палеографическое, музыкально-акустическое, религиозно-философское, этнографическое, производственно-технологическое и некоторые другие направления исследований. Особую роль в изучении колокольного звона сыграли тру-

ды священника о. Аристарха Израилева (1884), С. Г. Рыбакова (1896), С. В. Смоленского (1907). Как особый жанр сочинений того времени следует назвать работы обобщающего (энциклопедического) типа, в которых почти каждое десятилетие подытоживалась информация по русской и отчасти зарубежной колокольной культуре (И. М. Снегирев и А. А. Мартынов (1880), И. Ф. Токмаков (1887), М. И. Пыляев (1890), И. М. Эйзен (1894), С. Г. Рыбаков (1896), А. Е. Зарин (1913) и др.). Вершиной на конец XX века среди подобного рода трудов стала известная книга Н. И. Оловянишникова, вышедшая двумя изданиями в 1906/1907 и 1912 году.

Резкое изменение в исследованиях наступило в 1920-е — 1940 годы, когда из-за господства антицерковной идеологии не могли открыто продолжаться обозначившиеся ранее музыкально-акустическое и литургическое направления. Некоторое время кампанологическая тематика сохранялась в историко-технологических изысканиях (изучение материалов об отдельных мастерах и колокольном производстве XVI–XVIII веков). Как известно, тема *труда* в 1920-е годы значительно больше отвечала запросам раннесоветского времени. К тому же, угроза тотального уничтожения колокольного фонда потребовала срочного обследования церковных колоколов и выделения среди них особо ценных памятников для музейного хранения. В некоторых случаях, помимо внешнего описания, предполагалось производить фиксацию звучания как отдельных образцов (работы Н. С. Померанцева, Е. Н. Лебедевой), так и целых колокольных наборов (П. Ф. Гедике, А. В. Кусакин, К. К. Сараджев). В исследованиях и некоторых публикациях того времени были подняты исторические, источниковедческие, научно-технологические проблемы, намечены принципы подбора колокольных ансамблей, затронут вопрос о национальной и отчасти региональной специфике русского звона.

Возрождение интереса к колоколу и звонам как историко-культурному явлению произошло в 1940–1960-е годы. В подавляющем большинстве случаев это стимулировалось процессом послевоенной музеефикации исторических и художественных памятников, а также немалую роль сыграло возрождение каунасского карильона, а вскоре и ростовских звонов, запись и тиражирование их на многочисленных виниловых пластинках. В основном оживление произошло в области газетно-журнальных публикаций информационно-популярного характера. Научные исследования ограничивались лишь историческим и историко-техническим (Н. Н. Рубцов), либо искусствоведческим направлением (Э. С. Смирнова, И. И. Плешанова). Несмотря на разрешение правительства СССР, данного еще в 1945 году, производить краткий богослужеб-

ный звон, обрядовое функционирование и музыкальный феномен колокольных звонов в научных исследованиях старательно замалчивался и не считался актуальным. По сути, исследования были отброшены на «археологическую позицию» столетней давности. Колокол рассматривался лишь в качестве *реликвии, атрибута архаики памятника далекого прошлого*.

Интерес к живым звучащим колоколам в основном начал проявляться в 1970–1980-х годах благодаря трудам Л. Д. Благовещенской, Ю. В. Пухначева, А. С. Ярешко. Тогда же была проведена научно обоснованная реконструкция звонов в Архангельском музее деревянного зодчества и народного искусства «Малые Корелы» в виде колокольных концертов, дополняющих основную музейную экспозицию. Инициаторами ее были А. Н. Давыдова, И. В. Данилова, В. В. Лоханского и некоторые др. исследователи. Именно в это десятилетие, несмотря на бесчисленные утраты и нарушенную преемственность в колокольном исполнительстве, этнографам и этномузыковедам удалось зафиксировать ценнейший звучащий материал от практически последних аутентичных звонарей — знатоков церковного звона. Знаковым событием конца 1970-х годов стала публикация журнального варианта реконструированной повести А. И. Цветаевой «Сказ о звонаре московском», созданная ею еще в 1930-х годах, но утраченную в результате репрессий. Благодаря этому сочинению о «чуде» колокола и слухе феноменального звонаря узнали и вдохновились многие будущие исследователи, деятели отечественной науки и культуры, в частности, Т. Б. Шашкина и автор настоящей статьи.

На рубеже 1980–1990-х годов изучение колоколов осуществлялось особенно активно, именно тогда началось возрождение *колоколотейного производства и практики реконструкции звона*. В конце 1980-х годов произошла окончательная легализация кампанологической темы. Мощным стимулом к этому стало празднование 1000-летия Крещения Руси (1988), а также целый ряд перемен в общественно-политической и культурной жизни начала 1990-х годов. Постепенно колокол из полузапретного музейного раритета превратился в неотъемлемую часть повседневной жизни, как церковной, так и светской.

В *первой половине 1990-х годов* изучение колокольной культуры происходило необычайно активно. С одной стороны, это концентрированное выражение всей предшествующей исследовательской работы, проведенной в 1970–1980-х годах, с другой – подготовка к научной специализации в области кампанологии и активному возрождению производственной и исполнительской колокольной практики. В 1990 году

издана программа факультатива для музыкальных училищ «Искусство колокольного звона» (авторы А. С. Ярешко и В. В. Лоханский), которая предполагала дать как теоретические, так и практические знания и навыки колокольного исполнительства. Тогда же вышло первое учебное пособие по колокольному звону, в создании которого приняли участие Ю. В. Пухначев, Л. Д. Благовещенская, А. С. Ярешко, С. Г. Тосин, С. А. Мальцев, Д. В. Смирнов, А. Б. Никаноров. Важнейшим событием стала защита диссертации Л. Д. Благовещенской (1991). Это первая инструментоведческая работа, выполненная на основе огромного количества письменных, в том числе и рукописных источников, рассматривающая колокола и подколокольные сооружения в единой системе. В 1993 году из печати вышел второй сборник статей «Колокола. История и современность». Он качественно отличен от первого выпуска, опубликованного в 1985 году, своей музыковедческой и значительно более строгой научной направленностью. Оба издания, составленные по материалам прошедших в 1980-х годах специализированных колокольных конференций под руководством первого председателя Ассоциации колокольного искусства России, а затем ее президента Ю. В. Пухначёва (Оба издания осуществились благодаря поддержке выдающегося советского и российского физика и специалиста в области космоса, исследователя церковного искусства академика Б. В. Раушенбаха).

В мае 1996 года защищена вторая музыкально-кампанологическая диссертация; автором ее был А. С. Ярешко. Хотя тема ее сформулирована как музыковедческое исследование («Колокольные звоны — один из источников национального своеобразия творчества русских композиторов»), в ней рассмотрено музыкальное строение колокольных композиций, записанных автором еще в 1970–1980-х годах. Этот труд можно считать началом следующего научного этапа российской кампанологии. Вслед за диссертацией А. С. Ярешко почти ежегодно защищались диссертационные работы с кампанологической проблематикой. Кроме остающейся приоритетной музыкальной и музыкально-инструментоведческой направленности в них разрабатывались такие направления отечественной кампанологии, как историческое, филологическое, культурологическое, музееведческое, металловедческое (А. Ф. Бондаренко (1997), О. В. Франчук (1999), В. А. Кондрашина (2000), Н. С. Каровская (2000), С. Г. Тосин (2001), О. Б. Лисовская (2002), А. Н. Горкина (2003), Е. Н. Хадеева (2004), А. Б. Никаноров (2005) и др.). Заметим, что в некоторых последующих диссертациях кампанологический аспект представлен как один из разделов тематически более общего исследования о литье, дизайне, церковном пении, компьютерной музыке и пр.

(Т. Ф. Владышевская (1993), А. В. Лапшин (1996), А. В. Конотоп (1996), С. В. Пучков (2002)).

С 1990-х годов объем публикаций по campanологической тематике, значительно возрос. Предшествующую тематику campanологических исследований обогатили такие ранее мало разработанные направления как музыкально-инструментоведческое, регионально-этнографические исследования, колокольная акустика, литургика. Именно тогда было составлено и напечатано большое число инструктивных материалов (пособия для обучения звонарей, уставные рекомендации), переизданы и опубликованы важнейшие классические сочинения XIX — начала XX века).

Наряду с научными изданиями с campanологической направленностью, в 1990-х — нач. 2000-х годов стали выходить многочисленные информационные газетные и журнальные публикации; популярно-просветительские; репринты материалов XIX — начала XX века, отдельные специальные периодические издания, посвященные современному состоянию и истории колокольной культуры; инструктивные материалы по колокольному звону для звонарей; детская литература и методические разработки школьных педагогов в рамках некоторых предметов (музыки, изобразительного искусства, истории, физики и др.) Авторы последних, к сожалению, мало подготовлены в campanологических вопросах, недостаточно ориентированы в материале и источниках, редко обращаются за квалифицированной научно-редакционной поддержкой.

Kамpanологическая тематика с 1993 года (с первых «Благодатовских чтений») стала одной из важных разделов, как нашего симпозиума, так и основного сборника сектора инструментоведения «Вопросы инструментоведения» и ряда других коллективных исследований. Мы всегда старались привлекать и объединять на наших форумах лучших специалистов отечественной campanологии разных научных школ и специализаций. Именно такая позиция кажется нам наиболее плодотворной и перспективной для развития инструментоведения в целом и музыкальной campanологии в частности. Напомню, что кроме отдельных блоков статей в нашем институте был подготовлен сборник «Музыка колоколов» (1999) и ставшего уже библиографической редкостью. В ближайших планах нашего сектора продолжить такие специализированные campanологические коллективные исследования наряду с индивидуальными монографическими публикациями.

Литература

1. Искусство колокольного звона: материалы к курсу по специальности. № 21.03 «Духовые и ударные инструменты». М., 1990.

2. Колокольные звоны России / сост. В. С. Мартышин. М., 1990. (Библиотека «В помощь художественной самодеятельности»; № 21).
3. Колокола. История и современность. 1990. [Вып. 2] / отв. ред. Б. В. Раушенбах; сост. Ю. В. Пухначев. М., 1993.
4. Соборная звонница Ростова Великого. Ростов, 1993. (Сообщения Ростовского музея; Вып. 4).
5. Знаменитые колокола России / [сост. В. Ф. Козлов]. М., 1994.
6. Колокола и колокольни. М.: РГБ, Информкультура, 1994. (Консервация и реставрация памятников истории и культуры: Экспресс-информация; Вып.4).
7. Колокола и колокольни Ростова Великого / [сост. А. Г. Мельник]. Ярославль, 1995. (Сообщения Ростовского музея; Вып. 7).
8. Колокола России: краткая иллюстрированная история / авт. сост. В. В. Мишин. М., 1995.
9. Колокольные звоны: практическое руководство для православных звонарей / сост. А. С. Бочков. М., 1997.
10. Музыка колоколов: сборник исследований и материалов / отв. ред. и сост. А. Б. Никаноров; Российский институт истории искусств. СПб., 1999.
12. Протоиерей Аристарх Израилев (1817–1901). Труды. Публикации. Исследования / сост. и ред. В. Г. Шариков. М., 2001.
13. Православный колокольный звон: теория и практика / сост. И. В. Коновалов, Н. И. Завьялов. М., 2002.

Новые данные об использовании русских колоколов XV–XVII веков в очепном звоне

Накопленный к настоящему моменту объем знаний отечественной campanологии о древнем способе звона, повсеместно распространенном на Руси вплоть до середины XVII века, — очепном звоне, — следует признать все еще недостаточным. Большой вклад в исследование вопроса внесли В. В. Кавельмахер и А. Б. Никаноров, изучившие дошедшие до нас памятники Центрального региона и Северо-Запада России. Тем не менее, по данной теме ощущается необходимость детализировать, например, ответы на следующие вопросы:

- эволюция и особенности исполнительской техники очепного звона, связь с современными русскими звонами
- определение круга сохранившихся колоколов, участвовавших в очепном звоне
- уточнение временных рамок повсеместного перехода от очепного звона к язычному
- размеры колоколов для устройства очепа в рассматриваемый период
- организация очепного звона на различных колоколонесящих конструкциях
- региональные особенности древних наборов колоколов и звонниц

Изучение данного вопроса столь же актуально, сколь важно воссоздание картины русских звонов указанного периода в целом. Необходимо принимать во внимание факт, что очепный звон, который ныне часто воспринимается как атрибут культуры Северо-Запада Руси, был в рассматриваемый период повсеместен в России (1: 42–45). До нас дошло мало источников для изучения этой страницы русской колокольной культуры. Поэтому, особо пристальное внимание исследователю русских звонов XV–XVII столетия следует уделять сохранившимся памятникам архитектуры и колокольного дела.

В московском Даниловом монастыре в 2013–2015 годах был предпринят ряд мер по изучению очепного звона и колоколов для него. Исследование включало в себя:

1. Подробное обследование колоколов указанного времени на предмет следов использования в очепном звоне. Таковыми, прежде всего, явились колокола собрания Новгородского музея, также ряд колоколов московского литья XV–XVII веков.

2. Обследование в доступной степени колоколов из собраний западных музеев.

3. Эксперимент по воссозданию очепа на современной действующей звоннице-стене.

В конце 2013–2014 годов были проведены работы по детальному обследованию колоколов из собрания Новгородского музея-заповедника. Они позволили сделать ряд выводов о специфике экземпляров, использовавшихся в очепном звоне. Осенью 2015 года при Даниловом монастыре была оборудована звонница-стена, набор колоколов которой включает качающийся благовестник. В процессе работ по благоустройству очепа и настройке его работы, был выявлен ряд технических требований к колоколам и языкам для этого типа звона. Наконец, весной 2016 года во время поездки по колокольным музеям Западной Европы, имеющийся материал был дополнен по результатам обследования исторических колоколов в данных экспозициях. Полученная картина весьма любопытна.

Как известно, очеп устраивается из кованой оси квадратного сечения, или матицы; деревянной колоды — вала, в котором фиксируется матица и корона колокола; рычага, вращающего вал с колоколом на оси. Во время звона благовестник совершает маятниковые колебания в плоскости, перпендикулярной оси матицы. При этом язык начинает соударяться с внутренними стенками колокола с одной или двух сторон. Изучение древних колоколов показало, что на их внутренних стенках всегда имеется симметричный наклеп — выработка металла от ударов языка — расположенный в плоскости качания колокола. Этот признак является одним из самых важных свидетельств использования колоколов в очепном звоне.

Напротив, колокола, которые используются для язычного звона, будут иметь непарные и несимметричные пятна наклепа, либо плоскость контакта языка со стенкой колокола будет развернута параллельно или под острым углом к оси отверстия в маточнике. В противном случае колокол приобретет сильную раскачку в процессе звона. Примером может служить 625-пудовый колокол Андрея Чохова «Лебедь» (1594). Он использовался в Троицкой лавре сперва как качающийся, затем, в XVIII веке был закреплен для язычного звона на новопостроенной колокольне. Новые пятна наклепа расположены почти под прямым углом к прежним.

Интересно, что на колоколах Центрального региона России XV–XVI веков весом до 40 пудов симметричных пятен наклепа не было обнаружено. Учитывая факт, что для очепного звона использовались толь-

ко самые крупные колокола набора (1: 42), можно говорить о том, что экземпляры такого веса, скорее всего, не являлись самыми крупными в ансамбле. Они могли озвучиваться без раскачки, язычным способом звона. Напротив, даже не очень крупные колокола Пскова и Великого Новгорода, вплоть до минимального веса в 10 пудов, использовались в XVI веке на очепках.

Характерной деталью благовестников, отливаемых для очепного звона, можно считать ориентацию кованой серьги для языка относительно плоскости качания. Поскольку она являлась осью шарнира, на котором качался язык во время звона, мастера неизменно ставили ее перпендикулярно плоскости качания. Это создавало определенные технологические неудобства, т. к. закладная часть петли в маточнике располагалась не вдоль, а поперек него. Колокола XV–XVII веков малого размера, которые не использовались для очепного звона, всегда изготавливались с серьгой, установленной параллельно длинной стороне маточника. В период перехода на язычный звон литейщики сразу же прекращают разворачивать серьгу для языка поперек маточника, замечательный пример — колокол 1640 года в экспозиции Новгородского музея. На нем, кроме того, нет симметричного наклепа в характерных местах. Расположение серьги составило серьезную проблему при наладке очепного звона на Даниловской звоннице-стене. В качестве качающегося благовестника был использован колокол начала XX века, серьга которого располагалась под острым углом к длинной стороне маточника. В таком положении язык поступательно перемещался по серьге, и ритмичного звона не получалось.

Следует отметить, что существует ряд колоколов московского литья весом более 30 пудов, на которых при производстве серьга была установлена для очепного звона, который, однако, в них уже не совершался: наклепа от языка в характерных местах не имеется. Таковы некоторые колокола середины XVII века, самый известный из них — 80-пудовый колокол Емельяна Данилова «Баран» (1654).

Следующую весьма выразительную особенность колоколов, использовавшихся в очепном звоне, составляет деформация крепежных элементов: ушей и маточника. Крутильные нагрузки, которые действуют на силовые элементы колокола в процессе вращения, считаются неблагоприятными для любой конструкции. Полученный под их действием значительный износ может быть компенсирован только массивностью деталей. Действительно, ряд колоколов экспозиции Новгородского музея имеет характерные деформации ушей и отверстия маточника. Как правило, отверстие маточника получало хорошо замет-

ную, выдавленную матицей в своде отверстия выемку. Из ушей более всего страдали одинарные, за которые заводились на колоду железные хомуты. Они часто получали продавленные углубления с внутренней стороны. Иногда, если конструкция была недостаточно массивная, происходило разрушение деталей короны. Описанные выше дефекты весьма характерны для западных колоколов, которые использовались для звона раскачкой вплоть до вывода из эксплуатации за четыре-шесть веков.

Частным случаем при определении очепных колоколов может считаться использование языка характерной вытянутой формы, практически без яблока, с утолщением в нижней части. Сохранилось несколько языков определенно принадлежащих колоколам, использовавшихся в звонах XVI — первой пол. XVII века. Общей их особенностью является почти конусообразная форма и отсутствие выраженного утолщения — «яблока» — в нижней части. В процессе настройки очепного колокола на звоннице-стене Данилова монастыря было установлено, что предпочтительной является как раз такая форма языка. Центр тяжести его максимально приближен к нижней части. Определение по этому признаку можно считать затруднительным, т. к. в большинстве случаев оригинальные языки заменялись на новые в XVIII–XX веках.

Характерной, но, к сожалению, не показательной деталью следует также считать и сравнительно низкое расположение отверстия в маточнике очепных колоколов. Оно помещалось, между парными ушами, что позволяло снизить крутящий момент, приходящийся на маточник и систему закрепления ушей, а также подпереть матицу осями парных ушей. Более высокое положение, над парными ушами, это технологическое отверстие заняло лишь в 1670-е годы. Тогда же изменилась и его форма.

Данные результаты позволяют прийти к следующим предварительным выводам:

1. В центральном регионе Московской Руси в очепном звоне использовались колокола весом, как правило, более 30 пудов. В Псково-Новгородском регионе пограничный вес составлял около 10 пудов, вероятно, в силу более тесного соприкосновения с западной традицией колокольного звона, в которой даже самые малые колокола озвучивались раскачкой.

2. По ряду колоколов удастся установить время перехода на язычный звон — это 1640–1650-е годы.

3. Вышеизложенные признаки могут послужить делу атрибуции неподписанных колоколов.

Настоящая работа должна быть продолжена с целью уточнения сформулированных признаков и создания списка очепных колоколов в России.

Литература

1. Кавельмахер В. В. Способы колокольного звона и древнерусские колокольни // Колокола. История и современность / отв. ред. Б. В. Раушенбах; сост. Ю. В. Пухначев. М., 1985. С. 39–78.
2. *Никаноров А. Б.* Колокола и колокольные звоны Псково-Печерского монастыря. СПб., 2000.
3. *Никаноров А. Б.* Некоторые особенности Псковских звонниц как древних архитектурно-музыкальных инструментов // Выбор и сочетание. Открытая форма: сборник статей к 75-летию Ю. Г. Кона / отв. ред. К. И. Южак. СПб.; Петрозаводск, 1995. С. 141–145.

Сведения об авторах

Александрова Надежда Викторовна — этноинструментовед, научный сотрудник сектора инструментоведения Российского института истории искусств (Санкт-Петербург)

Анохина Галина Валерьевна — музыковед, кандидат искусствоведения, преподаватель теоретических дисциплин и композиции Нижегородского музыкального колледжа им. М. А. Балакирева (Нижний Новгород)

Булатова Динара Айдаровна — этноинструментовед, кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник сектора инструментоведения Российского института истории искусств (Санкт-Петербург)

Вискова Ирина Владимировна — кандидат искусствоведения, доцент кафедры теории музыки Московской консерватории им. П. И. Чайковского (Москва)

Гаврюшенко Николай Николаевич — музыковед, кандидат искусствоведения, доцент, методист и педагог ДШИ «Овация» (Краснодар)

Гаджиева Айшат Ахмедовна — сотрудник высшей категории, хранитель коллекции музыкальных инструментов Российского этнографического музея (Санкт-Петербург)

Гуреев Кирилл Олегович — композитор, этномузыковед, звонарь, аспирант Петрозаводской государственной консерватории им. А. К. Глазунова (Петрозаводск, Карелия)

Дмитриев Александр Анатольевич — мастер музыкальных инструментов «Мануфактуры БалалайкерЪ», сотрудник «Музея балалайки» (Ульяновск)

Зыбкина Лариса Николаевна — этномузыковед, музыкант-исполнитель (Москва)

Иванов Василий Станиславович — этномузыковед, музыкант-исполнитель, аспирант сектора инструментоведения Российского института истории искусств (Санкт-Петербург)

Калаберда Анна Вячеславовна — музыковед, кандидат культурологических наук, доцент кафедры музыки финно-угорских народов Петрозаводской государственной консерватории им. А. К. Глазунова (Петрозаводск, Карелия)

Калентьева Наталия Вадимовна — клавесинистка, преподаватель ДМШ им. Д. Д. Шостаковича (Санкт-Петербург)

Карпец Максим Иванович — композитор, кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник сектора инструментоведения Российского института истории искусств, член-корреспондент Балтийской Академии информатизации (Санкт-Петербург)

Карташова Татьяна Викторовна — доктор искусствоведения, профессор, заведующая кафедрой теории музыки и композиции Саратовской государственной консерватории им. Л. В. Собинова (Саратов)

Киндратюк Богдан Дмитриевич — директор Центра исследования звонарства (Центра дослідження дзвонарства), доктор искусствоведения, профессор кафедры методики музыкального воспитания и дирижирования Института искусств высшего государственного учебного заведения «Прикарпатский национальный университет им. Василия Стефаника» (Ивано-Франковск, Украина)

Клобукова (Голубинская) Наталья Федоровна — специалист по учебно-методической работе научно-творческого центра «Музыкальные культуры мира» Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского (Москва)

Ковалева Анна Андреевна — музыковед, аспирантка Уральской государственной консерватории им. М. П. Мусоргского, преподаватель теоретических дисциплин Свердловского областного музыкального училища им. П. И. Чайковского (Екатеринбург)

Колесникова Ирина Викторовна — преподаватель высшей категории специальных дисциплин дирижерско-хорового отделения Карагандинского колледжа искусств имени Таттимбета (Караганда, Казахстан)

Коновалов Игорь Васильевич — старший звонарь соборов Московского Кремля и храма Христа Спасителя (Москва)

Кравчун Павел Николаевич — кандидат физико-математических наук, доцент, зам. зав. кафедрой акустики Московского государственного университета им. М. В. Ломоносова, главный смотритель органов Московского международного Дома музыки (Москва)

Летягина Варвара Сергеевна — исполнитель на традиционных музыкальных инструментах, специалист по атрибуции, хранитель экспозиции «Открытые фонды музыкальных инструментов» и куратор лектория, посвященного музыкальным инструментам «Музыки мира» Шереметевского дворца — Музея музыки (Санкт-Петербург)

Лисовой Владимир Иванович — музыковед, кандидат искусствоведения, доцент кафедры теории и истории музыки музыкального фа-

культета Российской государственной специализированной академии искусств (Москва)

Мацневский Игорь Владимирович — композитор, инструментовед, доктор искусствоведения, профессор, зав. сектором инструментоведения Российского института истории искусств, академик РАЕН и МАИ ООН, Заслуженный деятель искусств Украины и Польши (Санкт-Петербург)

Никаноров Александр Борисович — музыковед-кампанолог, этномузыковед, кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник сектора инструментоведения Российского института истории искусств, действительный член Ассоциации колокольного искусства России (Санкт-Петербург)

Михайлова Алевтина Анатольевна — доктор искусствоведения, профессор кафедры народного пения и этномузыкологии Саратовской государственной консерватория им. Л. В. Собинова (Саратов)

Петров Владислав Олегович — музыковед, доктор искусствоведения, доцент ВАК, профессор кафедры теории и истории музыки Астраханской государственной консерватории (академии) (Астрахань)

Рахманова Лидия Яковлевна — кандидат социологических наук, сотрудник сектора социологических исследований Государственного Эрмитажа (Санкт-Петербург)

Роман (Огрызков Сергей Геннадьевич) — иеродиакон, кандидат богословских наук, руководитель Даниловского колокольного центра, насельник и старший звонарь Данилова ставропигиального мужского монастыря (Москва)

Ромодин Александр Вадимович — кандидат искусствоведения, зав. сектором фольклора Российского института истории искусств (Санкт-Петербург)

Свободов Валерий Александрович — инструментовед, музыкант-исполнитель, доктор искусствоведения, ведущий научный сотрудник сектора инструментоведения Российского института истории искусств (Санкт-Петербург)

Серегина Наталья Семеновна — доктор искусствоведения, ведущий научный сотрудник сектора музыки Российского института истории искусств (Санкт-Петербург)

Сергеев Максим Владимирович — кандидат филологических наук, фортепианный мастер, настройщик, реставратор Института музыки,

театра и хореографии Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена (Санкт-Петербург)

Соловьёв Игорь Владимирович — этномузыковед, кандидат искусствоведения, доцент кафедры музыки финно-угорских народов Петрозаводской государственной консерватории им. А. К. Глазунова (Петрозаводск, Карелия)

Станюкович Мария Владимировна — кандидат исторических наук, заведующая Отделом этнографии Австралии, Океании и Индонезии Музея антропологии им. Петра Великого (Кунсткамера) РАН (Санкт-Петербург).

Субалалиев Сагыналы Субаналиевич — этноинструментовед, кандидат искусствоведения, профессор Киргизской национальной консерватории (Бишкек, Кыргызстан)

Супрун-Яремко Надежда Анисимовна — доктор искусствоведения, профессор кафедры музыкальной фольклористики Львовской национальной музыкальной академии имени Н. В. Лысенко, действительный член Научного Товарищества им. Т. Г. Шевченко в Украине (Львов, Украина)

Тавлай Галина Валентиновна — этномузыковед, кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник сектора фольклора Российского института истории искусств, член Союза композиторов Республики Беларусь (Санкт-Петербург)

Тимошенко Алиса Анатольевна — музыковед, кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник сектора инструментоведения Российского института истории искусств (Санкт-Петербург)

Тихомирова Анна Борисовна — композитор, аспирантка сектора инструментоведения Российского института истории искусств (Екатеринбург)

Токтаган Айтолкын Айтжанкызы — домбристка, лауреат Международных и республиканских конкурсов, докторантка и преподаватель Казахского национального университета искусств (Астана, Казахстан)

Устюгова Александра Викторовна — скрипачка, преподаватель теоретических дисциплин отделения музыкального образования Красноярского педагогического колледжа № 1 им. М. Горького (Красноярск)

Цюй Ва — пианистка, преподаватель Нижегородской государственной консерватории им. М. И. Глинки, преподаватель Института Конфу-

ция при Нижегородском государственном лингвистическом университете им. Н. А. Добролюбова (Нижний Новгород)

Чащина Светлана Васильевна — кандидат искусствоведения, доцент кафедры культурологии и журналистики Вятского государственного университета (Вятка)

Шегебаев Пернебек Шегебаевич — этноинструментовед, кандидат искусствоведения, декан факультета музыки Казахского национального университета искусств (Астана, Казахстан)

Шиманьска-Иллната Мария — этномузыковед, научный сотрудник Музея Азии и Тихого океана (Варшава, Польша)

Юнусова Виолетта Николаевна — музыковед-востоковед, доктор искусствоведения, профессор кафедры истории зарубежной музыки Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского (Москва)

Юссуфи Гулджахон — кандидат искусствоведения, доцент отдела музыки Вильяндской академии культуры Тартуского университета (Вильянди, Эстония)

Яковлев Валерий Иванович — инструментовед, доктор исторических наук, профессор, заведующий кафедрой теории и истории исполнительского искусства, музыкальной педагогики Казанской государственной консерватории имени Н. Г. Жиганова (Казань, Татарстан)

Яремко Богдан Иванович — кандидат искусствоведения, профессор кафедры народных инструментов и хорового пения Кременецкой (Тернопольская область) областной гуманитарно-педагогической академии им. Т. Г. Шевченко (Львов, Украина)

Ярешко Александр Сергеевич — кампанолог, этноинструментовед, доктор искусствоведения, профессор, заведующий кафедрой народного пения и этномузыкологии Саратовской государственной консерватории им. Л. В. Собинова, действительный член (академик) Российской академии искусствознания, президент Ассоциации колокольного искусства России (Саратов)

SUMMARY

Organology. History of Science

Ihor Macijewski (Saint Petersburg)

Saint-Petersburg' Organological School

The article defines the subject of organology, denotes its place and importance among other sciences, its history is considered from the end of the XVIII century. Particular attention is paid to the formation and development of the St. Petersburg (the Eurasian) school of instrumental studies, its discoveries, representatives, scientific directions (organophonie, campanology, historical instrumental studies, etc.), methods (historical-morphological, musical-stylistic, systemic-ethnophonic), scientific publications and congresses.

Alexander Romodin, Alexander Nikanorov (Saint Petersburg)

Yuriy Boyko. Obligation to creativity

The article is a tribute to Yuri Boyko (1946–2015), an outstanding musician, researcher, organologist, collector of folklore, his creative and scientific heritage. The bibliography of scientific works of the scientist is given.

Violetta Yunusova (Moscow)

The Universe of traditional musical instruments (to formation of the St. Petersburg school of musical oriental studies)

The article is devoted to discuss the issues, concerning the formational process the one among four domestic schools of musical oriental studies and describes a role of Department of Organology of RIAH influence in such a development.

Sagynaly Subanaliev (Bishkek, Kyrgyzstan)

System-ethnophonic method and some issues of studying the art of Kyrgyz komuzists

This article represents an approach to the art of Kyrgyz komuzists which based on systematical — ethnophonic method developed by Dr. Ihor

Macijewski. The core of the method is learning the musical instrument and instrumental music as interrelated mutually conditioned and interdependent elements of unified system. Such a way lets the researcher to develop a new description of genre differentiation, morphogenesis, and modal characteristics of instrumental play and play technique of komuzist, approaching to absolute adequacy of the results, to the object of research with all of its issues.

Valery Svobodov (Saint Petersburg)

«The affairs of days a long gone by...»

In connection with the 25th anniversary of the revival of the Department of Organology, the author present his memories of scientists who played a major role in the development of St. Petersburg music instrumental studies. Particular attention are paid to Georgy Blagodatov and his "Early Music Orchestra", in which the author of the article was able to play.

Natalia Kalentyeva (Saint Petersburg)

**Vladimir Radchenkov — performing and research experience
in music for harpsichord of Vincenzo Manfredini**

This article focuses on the harpsichord works of V. Manfredini as well as V. Radchenkov oeuvre. V. Radchenkov was a remarkable harpsichordist from St. Petersburg. In 1992 the musician was discovered the note copy of six sonatas of Vincenzo Manfredini (1737–1799) dated of XVIII century in the library of the Academy of Sciences. This manuscript, which considered to be lost for a long time, allowed the harpsichordist to play aforementioned sonatas in Philharmonic and make numerous studio recordings. Preludes were also copied from the Manfredini tractate, published at the beginning of the XIX century.

Anna Kalaberda (Petrozavodsk, Karelia)

**Organology. The formation of «young» science with the works
of Ihor Macijewski, his followers and students
at the Department of Music of the Finno-Ugric Peoples
of the A. K. Glazunov Petrozavodsk State Conservatory**

The article discusses Dr. Ihor Macijewski activities in the formation and establishment of scientific school of Organology in Karelia in appliance with his teachings at the Department of Music of the Finno-Ugric peoples of the Petrozavodsk State A. K. Glazunov Conservatory.

Valery Yakovlev (Kazan, Tatarstan)

**«Ethnic Organology» A space for Interdisciplinary Interactions
and Interrelations. Training Course**

This article provides a summative review of the new developed training course «Ethnic Organology: A Methodology for the Study of Traditional Folk Music Instruments of the Volga-Ural Region» lectured at Kazan State Conservatoire and Kazan Federal University, concerning to its current importance, objectives, problems, role and significance in a field of Ethnic studies. The course is based on methodologically and heuristically important concepts developed by the distinguished scholar Dr. Ihor Macijewski.

Nicholay Gavryushenko (Krasnodar)

**The concept of the postgraduate course
«The concept of Genrich Orlov»**

The author presents the concept of his own course, based on the Genrich Orlov civilization and typological antonyms of world music culture theory.

Aishat Gadjieva (Saint Petersburg)

**Department of Folklore Music, State Museum of Ethnography
(1936–1937)**

This article discusses the issues of the creation of Folk-music section at the State Museum of Ethnography. It was a special structural subdivision, whose work has been interrupted by political repression in 1937. On the basis of archival documents, the author restores several areas of activity section:

- Forwarding and collecting work with the fixation of folklore samples of the USSR;
- Description, restoration and presentation of the collection of musical instruments;
- Concert and educational activities using museum originals.

Maria Szymańska-Ilnata (Warsaw, Poland)

**Sound zone: the new permanent exhibition at the Asia
and Pacific Museum in Warsaw**

The Sound Zone comes as the first part of the permanent exhibition of the Asia and Pacific Museum in Warsaw, showcasing 120 musical instruments

out of more than 500 held by the museum. The author describes part of the exhibition associated with Indonesian instruments.

Maria V. Stanyukovich (Saint Petersburg)

**Collecting and researching
of the Philippine musical instruments in Russia**

The Philippine studies is a comparatively new field of research for Russia. Its collections of Philippine musical instruments were very poor until recently: just a few Ifugao items that date back to the early XXth c.

In the course of anthropological fieldwork in the Philippines since 1990s, the author managed to enlarge the Philippine collection of the Peter the Great Museum of anthropology and ethnography (St. Petersburg) considerably. Presently it has about 50 musical instruments from various areas of the archipelago that represent the culture of the Ifugao, Bontok, Agta, Cebuano, Bajao (Sama) et al.

Alisa Timoshenko (Saint Petersburg)

**Ihor Macijewski's «In the space of music»:
comments for the publication**

The article is devoted to the publication of the three-volume collection of scientific articles by Ihor Macijewski "In the space of music". The structure of the book reflects the author's broad complex approach to the musical culture. It includes phenomenology of music, general theoretical, methodological questions, works devoted to the analysis of specific musical phenomena considered in the focus of many aspects: socio-psychological, cultural-anthropological, psycho-physiological, functional, socio-professional, structural, didactic, cognitive, etc.

The Problems of Ethnoorganology

Nadezhda Aleksandrova (Saint Petersburg)

**Idioglotic jew's-harps in archeology
on the territory between the Kama and the Vyatka Rivers**

The article is devoted to the archeology of musical instruments on the territory between the Kama and the Vyatka Rivers. Idioglotic jew's-harps discovered in archaeological cultures dating from 100 to 1300 AD. Herewith, there has been found jew's-harps of bronze and bones.

Natalia Seregina (Saint Petersburg)

**Veles and its grandchildren? To the issues of attribution
of two gusli figurines from Velestino (VII century)**

The article traces the stages of modifications of mythological representations of the image of deity the Veles in connection with the tradition of the gusli performance on the material of the so-called velestinian figurines and the subsequent Orphic depiction tradition of the Musician.

Alexandra Ustyugova (Krasnoyarsk)

**Typical options toots' heads based on the archaeological materials
of the North-West of Russia (1954–2003 years)**

This article presents description and systematization of the materials of archaeological expeditions to the North-West of Russia (Pskov and Novgorod) from 1954 to 2003. The analysis of the design features of the tool finds it possible to identify the basic typical embodiments components form toots and location Kolkova holes heads.

Natalia Klobukova (Moscow)

Ancient Japanese kugo harp: from reconstruction to rebirth

This article focuses on a history of angular harp which has been famous from II-III cent. B.C. and its Japanese equivalent named kugo that has been borrowed from China and Korea at VIII century however remained unknown until X-th century though. Being a part of Reigaku Project realized in 1975 by Japanese National Theatre, kugo harp was reconstructed in accordance with two kept ones from Shosoin collection as a concert instrument. Japanese harpist Sugawara Tomoko has been reviving this ancient tradition.

Alevtina Mikhailova (Saratov)

**On the processes of traditional instrumentalism correlation
in the multi-ethnic contexture of the Volga region
(on the example of the existence of the Saratov harmonica)**

This article discusses the issues related to Saratov harmonica performance, which nowadays is a widespread among Russian instrumental tradition of Volga region as well as some other nations of that area. It's a bright semantic-element of the national culture. Saratov harmonica is a wide popular among Kazan («tal'yan-harmon») and Astrakhan («saz») Tatars, Mordvins, Komi Republic nations («saratovka goodok»). The instrument has been inculcated

into ceremonial forms of the other ethno-cultures, but conserved its own constructive originality.

Dinara Bulatova (Saint Petersburg)

Turkic bowed chordophones: the historical-morphological aspect

In this article author tries to typify the Turkic bowed chordophones of the Eurasian continent on the basis of their constructive features.

Tatiana Kartashova (Saratov)

System model of South Asia musical culture

The article deals with the musical culture of northern India, which was formed many centuries ago in a harmonious system, which consisted of different sociocultural strata. This includes shastra-sangit, or «high-tradition» music, meaning in the European sense a layer of classical music. Then follows up-shastria — «semiclassical», which includes various genres of music of a reduced tradition. The layer of «Easy» classical music closes the structure, which is now widely used in South Asia. The basic genres in each sociocultural layer are considered in the article and is revealed from the specifics.

Bohdan Yaremko (Kremenetz / Lviv, Ukraine)

The artistic portrait of Petro Hrymaliuk, a Hutsul multi-instrumentalist

The article substance is based on the musical and ethnographic recordings, done by the author during the winter of 1985. The text are consistently reveals the major highlights in life of Petro Hrymaliuk (b.1948): the violinist, cymbalist and fifer from the Richka village. It describes his activity as the artist-ensemblist and organizer of his own wedding chapel, ones has been popular in the Kosovo region of Galician Hutsul during the period of 1970 to 1980. The author argues that P. Hrymaliuk facilitated to the replenishment of traditional Hutsul wedding chapel with an instrumentalist of new generation and enriched it with novel instruments and repertoire.

Nadiya Sypryn-Yaremko (Lviv, Ukraine)

Ivan Jakubyak the «Band-master».

The Verhnyogo Nadpruttye village leader-violinist

The article is based on recordings, which were documented during 2009–2010 within the conversations and performing practice with a famous Hutsul traditional violinist Ivan Juriyovich Jakubyuk as well as the participants of

his musical choir (city Yaremche) and includes a description of his artistic life and the peculiarities of his performing style. The article overviewed his repertoire and the artistic work of his band which served weddings of the many villages and towns of Ivan-Franko and other regions of Ukraine.

Guljahon Yussufi (Viljandi, Estonia)

Types of performers in the Estonian traditional instrumental culture

The article discusses issues of Estonian instrumental folk music connections with different traditions, especially wedding traditions. Until very recently it has been a tradition to invite a performer to the wedding to play, the one only instrumentalist, someone very familiar with wedding habits. The solo playing is more common for the instrumental tradition. However, there also been some groups of musicians, such as a family ensembles lived nearby or in the same village. Musicians are used to play music both on their own family gatherings as well as for others, on parties and on other celebrations.

Aitolkyn Toktagan (Astana, Kazakhstan)

On the origin and authorship of kyuas with the name of «Nauai»

This article is devoted to the history and peculiarities of «Nauaiy» tunes. The analysis is based on the chosen examples of «Nauaiy» and «Nauysky» tunes, performed by Dina Nurpeyissova, the student of Great Kurmangazy.

Igor Solovjev (Petrozavodsk, Karelia)

The terminological aspect of the research the Sami instrumental tradition

The article is devoted to the terminological aspect of the research the Sami traditional musical instruments. The author proposes the method that shows perspectives of a complex approach to musical-ethnographic terminology within the system of analytical cross-pointer.

Larisa Zybkina (Moscow)

Traditional instrumental and vocal-instrumental music genres in female performing practice (on Mordovian recordings)

The article is devoted to the study of genres in female performing practice of traditional instrumental and vocal-instrumental music (on Mordovian recordings).

Pernebek Shegebaev (Astana, Kazakhstan)

Metrorhythm issues in Kazakh dombra music

The article discusses the most controversial issues of the Kazakh dombra kuis' rhythmic aspect. It is important to focus not only on the verified musical notation, but also take into consideration the organological properties of the instrument, its proficiency and objective musical sound results.

Maria Szymańska-Ilnata (Warsaw, Poland)

Lutes in musical culture of Minangkabau region (West Sumatra)

This article is based on field research conducted by author in West Sumatra in 2011, 2013 and 2015. During that time she collected a number of recordings, interviews with local musicians, publications and manuscripts concerning traditional music written by local scholars and students of artistic universities. The author examines the basic types of lute instruments, functioning in the culture of the Minangkabau people.

Alexander Dmitriev, Varvara Letiagina (Saint Petersburg)

Balalaika from Vyatka region: the experience of creating a working copy of a musical instrument from the museum.

The article overviews the two unique 'circle' balalaikas from Vyatka stored into Sheremetev Palace the Music Museum collection. It is discussed the organologic features of instruments, their history and attribution problems. The reason of appealing the instruments was a copy of one of them made by Alexander Dmitriev. In 2016 in cooperation between SpbGMTiMI and 'Balalaiker Manufacture' a free copy of the exhibit appeared, that let the researchers examine not only historic original, but also its playable copy.

Vasily Ivanov (Saint Petersburg)

Bagpipes in Russia

On the basis of iconographic and written sources, the author examines the issues of bagpipes in Russia and the design features of the instruments.

Academical Instruments and Instrumental Music

Alisa Timoshenko (Saint Petersburg)

Instrumental music as a phenomenon of therapy

The article presents a fragmentary overview of the tendencies in modern neurophysiological studies on the effects of music on cognitive and emotional workings of the human brain.

Pavel Kravchun (Moscow)

On the acoustics of organ music halls in St. Petersburg

Acoustical characteristics of main concert halls in St. Petersburg used for the organ recitals are considered: Concert hall of the Academic Capella, Big Philharmonic hall, Small hall of the Conservatoire, and Concert hall of the Mariinsky Theatre.

Maksim Sergeev (Saint Petersburg)

Issues of historical and applied organology (on the example of piano)

The article is devoted to development of the historical organology as well as applied one, with their impact on related scientific disciplines — musicology, museology and practical activities related to performing arts, such as attribution, restoration and tuning of keyboard instruments.

Irina Viskova (Moscow)

Richard Wagner's instruments in the historical perspective

The article raises issues concerning the review of brass instruments, first used by Richard Wagner in his music scores.

Vladislav Petrov (Astrakhan)

Iannis Xenakis instrumental theater: specificity of its performative actionism

In this article author analyzes the contribution of the Greek composer Iannis Xenakis to the development of the genre of instrumental theater in aspects as follows: 1) spatial (specific spatial arrangement of

instruments on stage); 2) kinetic (motions of instrumentalists along the stage which bring in a special acoustic atmosphere); 3) artistic (performer = actor).

Galina Anokhina (Nizhniy Novgorod)

Signs of the instrumental writing in the works of D. Kurtág

This article discusses style features in the instrumental works of György Kurtág, Hungarian composer of the 20th century. Signs of the instrumental writing are melodic-rhythmic and timbre-textured formulas, which have rich stylistic origins and included in a semantic context.

Anna Tikhomirova (Ekaterinburg)

**The acoustic space of the Sixth Symphony Avet Terteryan
(sonoric timbre-texture analysis)**

The author analyzes different levels of acoustic and art spaces of Avet Terteryan Sixth symphony. Static, processual and semantic functions of orchestral timbre are considered.

Vladimir Lisovoy (Moscow)

**Interpretation of textures and other means of musical expression
in the piano works by Manuel Martinez-Sobral**

This article discusses the issues of the music facture and other forms of music expression in the piano works of Guatemalan composer Manuel Martinez-Sobral (1879–1946). The European music romanticism influence and the specifics of the factures dramaturgy are considered on his piano pieces and the cycle «Evocaciones» examples.

Qu WA (Nizhny Novgorod)

**The influence of art Vanjani on the Chinese piano music
of the XX century**

The article examines the influence of aesthetics one of the oldest artistic traditions of Chinese painting vanjani (philosophy and poetics) in piano works by Chinese composers of the twentieth century.

Irina Kolesnikova (Karaganda, Kazakhstan)

**The genre orientation of instrumental based choral arrangements
of Kazakh composers**

The article outlines the main directions of the genres development of Kazakhstan`s composers choral music, with point to the importance of the development factor in a new direction in the genre of choral arrangements. The author focuses on the performance elements integration for the sake of new quality of the choral sound. The range of performing issues presented in a text are extensive: from historical origins, touching upon a subject of interaction between East and West common stylistic traditions, up to the innovative composition streams and their instrumentation with its vivid musical expressive innovations.

Anna Kovaleva (Ekaterinburg)

**The Fantasy for three bayan «The Markov's stone»
by the Ural composer A. B. Bysov**

The article attempts to determine the genre specification of modern music for bayan with accordance to the analysis of the fantasy of A. B. Byzov «Markov Kamen». The interpretation issues of the Ural specific agenda, as well as the principles of musical intonation and shaping, expressive capabilities of the instrument are discussed.

Maxim Sergeev (Saint-Petersburg)

**Musical instruments manufacturing in Russia during the second
quarter of the XIX century**

The article discusses the practices of musical instruments manufacturers as follows: J. Becker, H. Faveryear, H. Lichtental, H. Schültz, I. A. Tischner, C. Wirth, as well as their impact on the development of Russian music industry during 1826–1850 years.

Maxim Karpets (Saint Petersburg)

**The phonographic archetypes simulation as a trend
of the audial culture scene global virtualization**

Being entirely as a phenomenon of cyberculture, the idea of virtuality, in its modern form, is determined by the penetration of elements of information technology into the medium of culture. The artistic act in music, by its inherent nature is based on the foundation of one of the most abstract

codes known to mankind. However, with the advent of electronic audio technologies as their instrumentation, it is began even more to acquire their virtualization features. To a greater extent it relates to the so-called applied music. Conditionality of the applied music as a genre, for the most part by the tasks of stylization, defines the possibilities of the aforementioned genre in a broad aspect of musical values, such as voice, performing manner, the acoustic characteristics of the space, and in fact the very style of musical composition. These circumstances deduce such a practice to the forefront of the general trends of virtualization of the contemporary culture scene, defining by itself the existent archetypes simulation process.

Svetlana Chashchina (Kirov)

**Shteina Vasulka «Music lessons»:
to the issues of audiovisual synthesis in contemporary media art**

The article is devoted to the analysis of the specificity of the interpretation of the audiovisual synthesis in the work of Shteina Vasyulka, one of the pioneers and the most talented representatives of video art. One of the determinants of the success and persuasiveness of Shtein's works is, from the author's point of view, her long and deep immersion in the musical culture and, as a result, mastering the deep principles of musical organization that she was able to transpose into the video media.

Pavel Kravchun (Moscow)

**The optimal reverberation time for concert halls with organs:
trends and problems**

The acoustics of concert halls with pipe organs are discussed. It is shown that in the 20th century the recommended reverberation time for halls with organs slow increased. The number of issues, relating to the acoustics of organ halls in Russia are discussed.

The Problems of Campanology

Lydia Rakhmanova (Saint Petersburg)

**Campanile as a target for social anthropological research:
man — sound — space**

In the article, the author examines the methodological possibilities of qualitative sociology and social (cultural) anthropology for studying a person amidst of bell ringing and in the context of the professional culture of bell-ringers.

Igor Konovalov (Moscow)

**The primordial bell tower of the Trinity Lavra of St. Sergius
(to the question of the arrangement of the bell-ringing system
and the bells roping)**

The article explores the historical and morphological interrelations between bell tower of the Dukhovskaya Church of the Trinity Lavra of St. Sergius and the bell towers of Armenia and Georgia. It is noticed and characterized the functions of a bells and possible ways of organizing performing on them, based on the traditions and architectural specifics of the bell tower.

Kirill Gureev (Petrozavodsk, Karelia)

**Museum presentation of a bell-ringing performance
on the example of Kizhi bell ringer Igor Hutter practice**

Presentation of ringing in the museum space an integral part of contemporary Russian bells performing culture. In this article will be discussed the principles of forming the museum bell ringing on the example of creative practice of Igor Hutter — the State Historical-Architectural and Ethnographic Museum-Reserve «Kizhi» bell ringer.

Alexander Yareshko (Saratov)

**To the issues of preserving the traditions
of Orthodox bell-ringing practice**

Bell ringing practice at monastic monumental architectural complexes and the ones of small churches are unified and canonical. The Lower Volga region and northern traditions combine small sizes and a limited number of bells in sets. Their ringing is characterized by the colorful sonority of sound, the spatial entity of composition, contemplation. Both of them are unique in the native bell ringing practice.

Bogdan Kindratiuk (Ivano-Frankivsk, Ukraine)

Culture of Bell Ringing in Ukraine

This article explores processes of bell-ringing musical phenomena formation. The particularly significant questions in various branches of art are considered as follows: professional study of bell-ringers and their bell performance practices, historical processes concerning to foundation of

bell-ringing buildings, bell sets making issues, as well as a impact of a bell-ringing performative art to the Ukraine ethnic culture, architecture, painting art, music, etc.

Alexander Nikanorov (Saint Petersburg)

**The Historiography of the Russian Campanology
of the Twentieth Century**

The article explores the historical preconditions for the development of native campanology in the XXth century. Its periodization is proposed, briefly characterized by the main chronological stages.

Hierodeacon Roman (Ogryzkov) (Moscow)

**The novel records on the employment
of Russian bells in ringing practice of the 15th–17th centuries**

The typical signs of the Russian bells of XVth–XVIIth centuries were studied and presented in this article, aiming to reconstruct the culture of a bell-ringing performing technic, discontinued in Russia within the XVIIth century. The novel facts were acquired during a recent research of an ancient bells of Novgorod the Great museum.

Научное издание

Вопросы инструментоведения

Выпуск 10

Сборник статей и материалов

IX и X международных инструментоведческих конгрессов

«Благодатовские чтения»

(1–2 июня 2015 г.

5–7 декабря 2016 г.)

Редактор *В. А. Фролов*

Компьютерная верстка: *В. А. Фролов*

Подписано к печати 05.10.2017

Бумага «Svetocopy». Гарнитура «Times».

Усл. печ. л. 22.5. Тираж 250 экз.

www.artcenter.ru

Редакционно-издательский комплекс

Российского института истории искусств

190000, Санкт-Петербург, Исаакиевская пл., д. 5

Т. 314-21-83