

МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ НАУК
РОССИЙСКИЙ ИНСТИТУТ ИСТОРИИ ИСКУССТВ

**ВОПРОСЫ
ИНСТРУМЕНТОВЕДЕНИЯ**

ВЫПУСК 3

Санкт-Петербург
1997

129864

МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ НАУК
РОССИЙСКИЙ ИНСТИТУТ ИСТОРИИ ИСКУССТВ
Сектор инструментоведения

ВОПРОСЫ ИНСТРУМЕНТОВЕДЕНИЯ

Сборник рефератов

ВЫПУСК 3

Борис Александрович Струве
(1897 — 1947)

Санкт-Петербург

1997

СБОРНИК РЕФЕРАТОВ

Третьей международной инструментоведческой
конференции сериала “Благодатовские чтения”
(Санкт-Петербург, 3—6 ноября 1997 года)



Составитель и ответственный редактор —
В.А.СВОБОДОВ

Редакционная коллегия:

Ю.Е.БОЙКО,
В.Ф.ПЛАТОНОВ

Авторы сборника благодарят за помощь в издании
этой книги Петродворцовый филиал Банка “Петровский”.

© Российский институт истории искусств, 1997

ISBN 5-86845-017-5



ка: пути и обогащения инструментальных и
и ресурсы

Борис Александрович Струве
(1897 — 1947)

СОДЕРЖАНИЕ

От редактора-составителя 8

МЕМОРИАЛ

- ✓ *В. Свободов* (Санкт-Петербург).
Научное наследие Б.А. Струве 9
- ✓ *И. Мацневский* (Санкт-Петербург).
Б.А. Струве и инструментоведческая школа Российского
института истории искусств 13

ПРОБЛЕМЫ СОВРЕМЕННОГО ИНСТРУМЕНТОВЕДЕНИЯ

I

- J. Montagu* (Oxford).
The Conch. Its Use and its Substitutes from
Prehistory to the Present Day 19
- ✓ *Е. Герцман* (Санкт-Петербург).
“Инструментализм” в византийской церковной музыке 23
- В. Фартушный* (Петрозаводск, Карелия).
Находки антиквара: концерты для гобоя Карло Безоцци и
особенности их исполнительской интерпретации 28
- ✓ *В. Платонов* (Санкт-Петербург).
Русская балалайка XVIII века (к проблеме
“фонового” инструмента) 31
- И. Веденин* (Минск, Беларусь).
Возрождение Второго скрипичного концерта
Михася Ельского 33
- А. Тимошенко* (Санкт-Петербург).
О концепции кластера (Генри Коуэлл) 34
- Т. Геллис* (Петрозаводск, Карелия).
“Солярис” Ст. Лема и С. Жукова: о тембровой полисемии
в Концерте для солирующих ударных и симфонического
оркестра 38
- В. Сыров* (Нижний-Новгород, Россия).
Рок-музыка: пути к обогащению инструментальных и
тембровых ресурсов 43

II

- А. Сайфутдинова* (Петрозаводск, Карелия).
Музыкальные инструменты ненцев (к вопросу
о сферах функционирования) 48
- ✓ *Р. Зелинский* (Санкт-Петербург).
Символика в башкирской народной инструментальной музыке 50

<i>А. Соколова</i> (Майкоп, Адыгея). Мифологизмы адыгской традиционной инструментальной культуры	55
<i>С. Кучепатова</i> (Санкт-Петербург). Кокле в текстах латышских народных песен	58
✓ <i>Ф. Челеби</i> (Санкт-Петербург). Регс дастгяхы — многочастная циклическая композиция инструментальных танцевальных мелодий	62
✓ <i>Ю. Бойко</i> (Санкт-Петербург). Петербургская минорка: аутентичное и вторичное	68
✓ <i>А. Ромодин</i> (Санкт-Петербург). Феномен творческой личности народного музыканта-инструменталиста	73
✓ <i>И. Мациевский</i> (Санкт-Петербург). Традиционная инструментальная музыка и хореография: к проблеме системного сопоставления	75
<i>С. Кибирова</i> (Алматы, Казахстан). Танцы и музыкальные представления Восточного Туркестана эпохи Суй-Тан VI—X вв. н.э. (опыт классификации)	79

III

<i>А. Резепкин</i> (Санкт-Петербург). Музыкальный инструмент эпохи ранней бронзы на Северном Кавказе	84
<i>Ю. Сташ</i> (Майкоп, Адыгея). Музыкальный инструмент эпохи ранней бронзы (по археологическим раскопкам)	85
<i>А. Семенов</i> (Санкт-Петербург). Ксилотомический анализ музыкальных инструментов по данным археологических раскопок	88
<i>В. Мешкерис</i> (Санкт-Петербург). Музыкальные традиции Средней Азии в художественном наследии Китая	89
<i>О. Олейник</i> (Львов, Украина). К постановке проблемы комплексного изучения струнных инструментов скифских племен	93
<i>А. Гнездилов</i> (Барнаул, Алтай). Возрождение скифской арфы на Алтае	97
<i>Д. Поплавска</i> (Варшава, Польша). Свирель из археологических раскопок в Болгарии	98

<i>С.Тосин</i> (Новосибирск, Россия). Размещение колоколов традиционной русской звонницы	99
<i>В.Яковлев</i> (Казань, Татарстан). Колокола в Среднем Поволжье	100
<i>А.Никаноров, С.Старостенков</i> (Санкт-Петербург). Главные Благовестники Новоторжского Борисоглебского монастыря	104
<i>Л.Благовещенская</i> (Новосибирск, Россия). Церковные колокола в академической инструментальной музыке	106
V	
<i>Д.Абдулнасырова</i> (Санкт-Петербург). К проблеме звукоидеала в татарской народной скрипичной традиции	109
<i>И.Назина</i> (Минск, Беларусь). К истории изготовления народной скрипки в Беларуси	113
<i>А.Иваницкий</i> (Киев, Украина). Скрипач из Бессарабии	117
<i>П.Булатов</i> (Гронинген, Нидерланды). Шведские народные инструменты в Нидерландах	120
<i>В.Свободов</i> (Санкт-Петербург). Ладовые устои и инструментальный строй	121
<i>Е.Мильнер</i> (Мехико, Мексика). О некоторых особенностях струнно-смычкового исполнительства в Новой Испании	125
<i>Т.Берфорд</i> (Новгород, Россия). Инструментализм Н.Паганини и итальянское вокальное искусство второй половины XVIII — первой половины XIX веков: пути взаимодействия	128
<i>Н.Покровская</i> (Новосибирск, Россия). Основные этапы эволюции искусства игры на арфе	131
<i>В.Брунцев</i> (Санкт-Петербург) Цитра (опыт создания частной коллекции)	135
<i>В.Брунцев, В.Кошелев</i> (Санкт-Петербург) Цитра в России (к постановке проблемы)	142
SUMMARY	146
СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ	151

От редактора-составителя

Быстро пробежало время со дня последней нашей встречи. Мы открываем Третью Международную конференцию сериала “Благодатовские чтения”. Вспомним, что Георгий Иванович Благодатов (1904—1982) — последний заведующий сектором инструментоведения Института перед его расформированием в 1975-м году. Нынешний состав сектора бережно хранит память о своих предшественниках, внесших значительный вклад в мировую инструментоведческую науку. Их мы всегда чтим в своих конференциях. В этом году “Мемориал” посвящается выдающемуся ученому Борису Александровичу Струве (1897—1947).

Приятно отметить, что проводимые нами конференции с каждым разом привлекают к себе все больший интерес. Если Конференция 1993 года собрала, в основном, этноинструментоведов, то уже в 1995-м темы научных дискуссий стали намного шире. Рефераты нынешней Конференции группируются в русле следующих исследовательских направлений: традиционная инструментальная музыка, музыкальная археология, искусство колокольного звона и европейский струнный инструментарий. Публикация начинается с работ разнообразной тематики от древнего инструментария до рок-музыки, дающих представление о широте диапазона научных интересов современных ученых.

В авторский состав Сборника вошли ведущие специалисты Санкт-Петербурга, России (Новгород, Нижний Новгород, Новосибирск, Барнаул), Карелии (Петрозаводск), Татарстана (Казань), Украины (Киев, Львов), республики Беларусь (Минск), Казахстана (Алматы), Польши (Варшава), Нидерландов (Гронинген), Великобритании (Оксфорд), Мексики (Мехико). Среди них как молодые, так и маститые, снискавшие мировую славу ученые, включая многолетнего лидера Международной инструментоведческой ассоциации “Galpin Society” Дж. Монтегю.

“Благодарю Вас за приглашение к участию в Третьей Международной конференции, посвященной истории и теории инструментальной музыки и органологии”, — пишет другой лидер мирового инструментоведения председатель Инструментоведческой группы ЮНЕСКО Э.Штокманн. “Я счастлив, что сектор инструментоведения РИИИ проявляет такую активность в организации связи и сотрудничества между учеными различных стран этой области музыкознания. Желаю больших успехов Вашей Конференции и прошу передать самые сердечные приветствия моему старому другу Игорю Мациевскому”.

Хочется поблагодарить участников Сборника за энтузиазм и энергию, с которой они откликнулись на наше предложение. Особую признательность выражаем В.А.Брунцеву, которому настоящий Сборник обязан своим выходом в свет.

МЕМОРИАЛ

В.Свободов (Санкт-Петербург)

Научное наследие Б.А.Струве

Пятьдесят лет в жизни человека — срок небольшой, в жизни ученого — еще меньше. Если учесть годы войны, болезнь, то совсем остается немного. За полвека своей жизни Борис Александрович Струве сделал столько, что спустя полвека после его смерти благодарные потомки бережно перелистывают страницы работ научного наследия, являющегося для них неиссякаемым источником знаний и открытий.

Начало трудовой деятельности Б.А.Струве относится к 1920 г., когда он поступил на работу педагогом классов виолончели и камерного ансамбля в ленинградский Дом просвещения Красной Армии. Тяжелый физический недуг не позволил талантливому виолончелисту реализоваться как исполнителю. Ученик известного виолончелиста профессора Е.Вольф-Израэля молодой музыкант увлекся проблемами теоретического осмысления игрового исполнительского процесса. Этому увлечению во многом способствовал приобретенный им педагогический опыт работы в учебных заведениях города, среди которых были Детская художественная студия, второй и четвертый Государственные музыкальные техникумы и Центральный музыкальный техникум. В 1926 г. выходит в свет брошюра Б.А.Струве “Научные основы игры на смычковых инструментах и значение этой дисциплины для смычковой педагогики”.

Ученый чутко уловил дух времени, когда исполнительская деятельность Пабло Казальса, его учеников и последователей, подняла виолончельное искусство на небывалый уровень. В России, и в частности, Ленинграде имелись все условия для принятия эстафеты. Здесь были еще свежи традиции, заложенные основоположником русской виолончельной школы К.Давыдовым (1838—1889). У его учеников, П.Федорова и А.Вержбиловича, учился Е.Вольф-Израэль, сумевший передать своему ученику сумму знаний, необходимых для начала научной деятельности в области теории исполнительского искусства.

Работам Б.А.Струве предшествовали исследования зарубежных авторов Ф.Штейнгаузена, В.Тренделенбурга. Однако “Очерки школы Пабло Казальса” А.Борисяка и фундаментальный труд Х.Беккера и Д.Ринара “Механика и эстетика игры на виолончели” вышли из печати уже после первой публикации ученого.

В брошюре “Профилактика профессиональных заболеваний” (Л., 1935) Б.А.Струве определяет предметы, составляющие, по его мнению,

содержание разрабатываемой им дисциплины. Это — механика игры и акустика звукоизвлечения, анатомо-физиологические закономерности становления игрового аппарата, закономерности становления художественной личности исполнителя, история смычкового исполнительства и педагогики, методика игры на смычковых инструментах.

Обращает на себя внимание тот факт, что будучи виолончелистом, Б.А.Струве не ограничивается узко профессиональной проблематикой, а делает попытку выявления общих закономерностей, присущих как скрипичному, так и виолончельному искусству.

Уже в первых своих работах ученый явно обнаруживает стремление к историческим обобщениям. Вибрация как исполнительский навык (М., 1933) рассматривается им в контексте исторической ситуации, обусловившей ее появление, а типовые формы постановки рук (М., 1932) как формы приспособления исполнителя к своему инструменту, сложившиеся в процессе эволюции исполнительского искусства. Естественным итогом научной деятельности тех лет явилась разработка проекта курса дисциплины “История смычкового искусства”, введенного в 1937 г. в учебный план Ленинградской, а в 1939 г. — Московской консерваторий.

К 1936 г. относятся оставшиеся в рукописи “Очерки по истории женского музыкально-инструментального профессионализма”, непосредственно открывающие серию исторических работ Б.А.Струве. Исследования последующих лет, связанные с данной тематикой, должны были составить основу так и незавершенного учебника. Здесь особого упоминания заслуживает статья “Пьер Гавинье и французские скрипичные школы второй половины XVIII столетия” (Л., 1940) и работа “Скрипичные аффети XVII—XVIII вв. в связи с развитием исполнительского стиля”, написанная в 1942 г.

Изучение проблем истории смычкового исполнительства в научном творчестве Б.А.Струве тесно связано с его интересом к истории самого смычкового инструментария. Непосредственно инструментоведческой тематикой ученый начинает заниматься с 1933 г., вступив в должность старшего научного сотрудника отдела музыкальной культуры Эрмитажа. Получив доступ к изучению коллекции уникальных музыкальных инструментов коллекции, а также изучению шедевров изобразительного искусства, Б.А.Струве с увлечением приступает к разработке проблем, связанных с возникновением и эволюцией западноевропейских смычковых инструментов. В 1935 г. в журнале “Советская музыка” (№ 9) выходит его статья “Виола помпоза И.С.Баха в связи с проблемой изобретательства в истории музыкальных инструментов”, в 1938 г. — “Очерки по истории смычковых инструментов”, в 1939 — “Предыстория скрипки и виолы”.

“Начатое в 1933 году исследование, — пишет Б.А.Струве в предисловии к своей работе “Процесс формирования виол и скрипок”, — “превратилось в диссертацию на соискание ученой степени доктора искусствоведения, которая и была мной защищена в 1940 году в Ленинградской ордене Ленина государственной консерватории. После защиты, в 1940—45 годах, рукопись была подвергнута известной доработке. Но и в настоящем виде книга, несмотря на многолетний труд, положенный на ее создание, еще далека от окончательного решения выдвинутых проблем и должна рассматриваться лишь как опыт развернутого инструментоведческого исследования на новой методологической основе”.

“Новая методологическая основа” — это комплексный подход в изучении музыкального инструментария, явившийся базой системно-этнофонического метода И.Мациевского и моего метода реконструкции интервальной структуры строя по фактурно-аппликатурным данным, получившим плодотворное развитие в научных трудах нынешнего состава сотрудников сектора инструментоведения Российского института истории искусств.

Исследование, которому до сих пор нет аналога в отечественной литературе, представляет собой увлекательный рассказ об истории смычкового инструментария народов Западной Европы второго тысячелетия. Влияние основателя сравнительного музыкознания Курта Закса, перенесение на русскую почву идей выдающегося немецкого инструментоведа можно отнести лишь к положительным моментам работы Б.А.Струве.

Уже с первых страниц, с цитаты из песни-сказки “Окассен и Николет” книга вводит читателя в атмосферу средневековой Франции XIII в., а изобразительные источники дают зрительную информацию об исследуемых инструментах. В контексте изложения эти материалы, однако, являются дополнительными, тогда как стержневая проблематика выстраивается вокруг вопросов, связанных непосредственно с функционированием инструментов в музыкальной культуре.

Перед автором стояла сложная задача систематизации смычковых инструментов в процессе эволюции исполнительского искусства на них. Из всего разнообразия западноевропейского музыкального инструментария необходимо было определить родоначальника. Им оказался фидель, который путем ассимиляции с другими типами инструментов через промежуточные формы эволюционировал в инструменты скрипичного и виольного семейств.

У К.Закса скрипка — дискантовый представитель семейства виолы да браччо, виолончель — басовый. На первый взгляд ощущается терминологическая путаница: виолончель, которую держат “а гамба”

(“у колена”), относится к семейству инструментов, название которого происходит от манеры игры “а браччо” (“у плеча”). Кроме того, виола, как пишет К.Закс в своем “Лексиконе” (1913), “...итальянское слово, используемое в наши дни для названия альты”, т.е. инструмент скрипичного семейства, тогда как у русского читателя оно ассоциируется с инструментами виольного семейства — виолой да гамба, виолой д’амур. Выделяя вопросы терминологии в особый раздел исследования, Б.А.Струве удалось подойти к решению одной из важнейших проблем исторического инструментоведения, далеко выходящей за рамки разрабатываемой им темы. Так попытка систематизации русского струнно-щипкового инструментария, а эта работа ведется на секторе, немыслима без методологических принципов, предлагаемых ученым.

Установив зависимость конструкции инструмента от особенностей музыкальной среды, в которой он функционирует, Б.А.Струве непосредственно подходит к проблеме инструментального строя. При изучении механизма эволюции музыкального инструментария решению этой проблемы он придавал первостепенное значение.

К сожалению, вопрос о том, как реагирует интервальная структура строя на изменения, происходящие в музыкальной среде, был только поставлен. В своей книге ученый рассматривает уже готовые стереотипы строев, не вскрывая причину их возникновения. Понимая историю инструментов как эволюцию инструментальных строев, многие нерешенные проблемы, затрагиваемые Б.А.Струве, решаются сегодня. В том и заключается непреходящая ценность его научного наследия: он оставил нам свои мысли, свою любовь к любимой науке.

Есть иные миры

и иные пространства,

Где земные дары

лишены постоянства.

Отлетела душа

в царство светлой печали,

А в замен — ни гроша,

будто душу украли,

Будто лопнули струны

и смычок поломали,

Будто врезались луны

в посиневшие дали.

Б.А.Струве и инструментоведческая школа Российского института истории искусств

Формирование Петербургской инструментоведческой школы восходит к XIX в. и связано с именами М.Глинки, П.Чайковского, Н.Римского-Корсакова (в теории симфонического оркестра), А.Фаминцына, Н.Привалова, А.Маслова, М.Петухова (в области внеевропейской и народной музыки). С 1912 г. эта школа концентрируется в тогда открывшемся Институте истории искусств — старейшем в Европе научно-исследовательском центре в сфере искусствознания. Организационное закрепление школы отразилось в создании уже в 1960-е гг. при Институте единственного на территории бывшего СССР специального научного подразделения — сектора инструментоведения, в разное время возглавляемого лауреатами Гос. премии России К.Вертковым, Г.Благодатовым, докторами искусствоведения С.Левиным, И.Мациевским.

Ретроспектива инструментоведческой школы Института ярко высвечивается в трудах крупнейших отечественных ученых А.Римского-Корсакова, Б.Асафьева, Г.Благодатова, Л.Раабена (в сфере композиторской музыки), Е.Гиппиуса, С.Гинзбурга, К.Верткова, Э.Язовицкой (в области этноорганологии). Существенный вклад в придание школе европейского уровня, расширение творческих горизонтов внесли успешно работавшие в 1930-е гг. в Ленинграде репрезентант берлинской школы сравнительного музыкознания, классик органологии XX в., ученик К.Закса и М.Шнайдера Э.Эмсгаймер и глава венгерского, а затем американского этномузыкознания Б.Барток.

В становлении профессионального облика школы особое место принадлежит выдающемуся ученому Института Б.А.Струве. Его исследования имели основополагающее значение как для формирования тематики инструментоведческих трудов, осуществляющихся в Институте, так и их концептуальной, методологической специфики.

Виолончелист, педагог Б.А.Струве значительную роль в своих трудах отводит вопросам методики обучения игре на инструменте, техники, постановки рук, артикуляции, вибрации, физиологии исполнительства на смычковых инструментах.

Существенное значение Б.А.Струве придает проблеме строя хордофонов в связи со всем комплексом инструментального исполнительства-творчества, развития музыкальных форм и стилей.

Осознание единой органологической природы и единого исторического источника различных ветвей и направлений мирового

инструментализма — музыки традиционной — привело Б.А.Струве — исследователя западноевропейской академической письменной культуры к анализу народного смычкового инструментария и исполнительства. Его исследование инструментализма допетровской Руси, не потерявшее сегодня своей актуальности, хоть и осталось в рукописном Фонде, постоянно привлекало инструментоведов, в разное время учившихся или работавших в Институте, и способствовало формированию исторического подхода к инструментальным формам.

Главнейшей вехой в этом направлении явилась монография Б.А.Струве “Процесс формирования виол и скрипок”. Ученый выдвигает категорию триединства системы “музыкальный инструмент — исполнитель — музыка” и рассматривает процессы эволюции, мутации, смены одних видов и форм инструментария другими в тесной взаимообусловленности с развитием музыкального творчества, исполнительства. Структурное своеобразие видов и форм инструментария исследователь учит искать во взаимосвязи с функцией инструментализма, функционированием инструментов и исполняемой на них музыки в самом широком плане.

Исследования Б.А.Струве опирались на мощную источниковую базу, самый разнообразный отечественный и зарубежный материал, требующий как хорошего владения славянскими и западно-европейскими языками, так и солидной эрго-акустической, исторической, гуманитарной, общекультурной подготовки и эрудиции, присущих этому истинно петербургскому интеллигенту, самых широких интердисциплинарных и международных взаимодействий.

Выступления на конференции и методические публикации, исследовательская и преподавательская (в том числе в рамках аспирантуры) работа, фундаментальные научные труды Б.А.Струве на многие годы определили направленность и развитие инструментоведения в Институте и связанных с ним научных центрах.

Уже после смерти Б.А.Струве, в 1970—1980-х гг., вновь активизируется взаимодействие петербургских и зарубежных инструментоведов благодаря участию первых в европейских научных форумах, совместных изданиях и ассоциациях (Швеция, Великобритания, Польша, Словакия, Югославия, Германия и т.д.), так и вторых — в организуемых учеными Института Международных инструментоведческих конференциях, совместных сборниках. Масштаб и авторитет петербургской школы в эти годы возрос и в связи с получившими мировую известность “Атласом музыкальных инструментов народов СССР” (К.Вертков, Г.Благодатов, Э.Язовицкая. 2-е изд. 1975) и первым в стране международным (Россия, Швеция, Германия, Венгрия, Словакия,

Словения, Босния, Польша, Литва, Болгария) коллективным научным трудом “Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка” (Ред.-сост. И.Мациевский / Под. общ. ред. Е.Гиппиуса: В 2 кн. 1978—1988), а также международным характером осуществляемой в Институте послевузовской (аспирантура, соискательство) подготовки кадров инструментоведов. Вслед за Б.А.Струве в названный период инструментоведами школы защищены семь докторских и около сорока кандидатских диссертаций. Их авторами явились как сотрудники Института (Л.Раабен, С.Левин, А.Мирек, Ю.Кон, И.Мациевский, Е.Герцман, Р.Зелинский, Р.Галайская, Ю.Бойко, В.Свободов, И.Чудинова, Т.Шашкина, Е.Ходорковская, В.Карцовник), так и его аспиранты и соискатели, возглавившие инструментоведческие научные направления далеко за пределами северной столицы, но развивающие лучшие достижения петербургской школы.

Традиции петербургских воспитанников 1940—1960-х гг., учеников Б.А.Струве — профессоров Л.Гинзбурга, автора 4-х томной “Истории виолончельного искусства” (Москва) и Л.Раабена, многолетнего руководителя сектора музыки Института, ученого, развернувшего историческое инструментоведение к истории исполнительства и историческому музыкознанию, — и учеников Е.Гиппиуса — лауреатов Гос. премий Коми П.Чисталева (Сыктывкар) и Татарстана М.Нигмедзянов (Казань) — продолжили засл. деятель искусств Литвы профессор А.Вижинтас и лауреат Гос. премии Мордовии М.Бальтренене (Вильнюс), доктора искусствоведения Н.Бояркин (Саранск) и В.Садыкова-Юнусова (Москва), профессора, доценты, проректоры и заведующие кафедрами ВУЗов С.Субаналиев (Киргизия), Ж.Расултаев и М.Ахмедов (Узбекистан), А.Мухамбетова, П.Шегебаев, С.Утегалиева (Казахстан), Н.Супрун, Б.Яремко, Б.Водяной (Украина), Т.Сницарева (США), Х.Гомес (Куба), лауреат Премии комсомола Казахстана С.Кибирова, В.Сузукей (Тува), А.Аблова (Карелия), А.Соколова (Адыгея), В.Сисаури (Франция), Ю.Габай (Израиль), А.Скоробогатченко (Беларусь) и т.д. — всех не перечислить!..

С инструментоведами Института постоянно сотрудничают, участвуют в конференциях, публикуются в совместных изданиях крупнейшие ученые мира. Среди них президент Galpin Society Дж.Монтегу (Великобритания), президент Инструментоведческой группы ЮНЕСКО Э.Штокманн (Германия), ведущий сотрудник Музея Человека Нгуен Куан-Кхай (Париж), директор Института музыкологии Варшавского Университета А.Чекановска, заведующий Фонограммархивом Польской АН П.Даалиг и главный эксперт Института памятников материальной культуры Д.Поплавска (Польша), директора Национальных музеев музыкальных инструментов И.Мачак (Брати-

слава) и В. Стулга (Каунас), академик Ц. Рихтман (Босния), профессора К. Сигнелл и Л. Пеллон (США), профессор Т. Лейсио (Финляндия), Б. Шароши (Венгрия), Т. Тодоров (Болгария) и многие другие. Сотрудники сектора являются авторитетными членами ряда Российских и Международных научных и творческих ассоциаций (Р. Зелинский — заведующий Научным центром Финно-угорской музыкальной Академии, А. Никаноров — вице-президент Ассоциации колокольного искусства, В. Свободов — член худсовета Российского Дельфийского Движения, И. Мацевский — председатель Программного Совета Центра народной и духовной музыки Средневосточной Европы и т.д.).

В отличие от этнографического (нацеленного, в основном, на функционирование инструментов в традиции), акустического (на акустико-морфологический аспект), музыковедческого (ограниченного анализом их применения в партитуре) и других направлений петербургскую школу отличает комплексный и исторический подходы к инструментализму как *целостному феномену одновременно материальной и духовной культуры в ее становлении и эволюции*. Поэтапное (Б. Асафьев, Е. Гиппиус, Г. Благодатов) освоение определенных функционально-структурных координаций отдельных сторон явления — через триадную теорию Б. А. Струве — привело к системному представлению об инструменте как многовекторной системе в целостной системе культуры и формированию *специальной системно-этнографической методологии*, основанной на синхронном и координированном изучении различных аспектов и планов рассматриваемого феномена на всех этапах его исследования, активному внедрению ее учеными многих городов и стран. Сказанное предопределило и вторую особенность школы — повышение (для нормативов искусствознания) роли лабораторного эксперимента и практической апробации исследования. Отсюда — активное привлечение к инструментоведению наряду с музыковедами, этнологами, акустиками (например, К. Вертков, Ю. Кон, Т. Шашкина, А. Никаноров, Е. Герцман, В. Карцовник) также композиторов и исполнителей (вслед за Б. А. Струве — Л. Раабен, С. Левин, Г. Благодатов, И. Чудинова, В. Свободов, Ю. Бойко, В. Платонов и т.д.). Третья особенность школы — осознание единства и многообразия инструментализма и включение в исследовательское поле многообразных пластов мировой инструментальной культуры. В сфере интересов школы — музыкальная археология и антропология (А. Аблова, Ю. Шейкин и т.д.), история инструментальной культуры от древнейших времен, античного и средневекового мира (Е. Герцман, В. Карцовник), Возрождения и классицизма (В. Свободов, Е. Ходорковская, И. Чудинова) до

современности (Ю.Бойко, О.Притькина, А.Тимошенко), инструментоведение и текстология виолончельной музыки и проблемы строя (В.Свободов), инструментализм светский и духовный, сакральный и профанный (И.Чудинова, В.Платонов, А.Никаноров), европейской (Е.Ходорковская, В.Карцовник, В.Свободов, А.Тимошенко — линия Б.А.Струве — Г.Благодатова — Л.Раабена) и народной (Р.Зелинский, Ю.Бойко, Д.Абдулнасырова, В.Платонов, В.Мациевская, М.Тимофеева, Ф.Челеби, В.Лапин, А.Ромодин — линия Е.Гиппиуса — Б.Струве — Г.Благодатова) музыки, России и Евразии (далее ради экономии места и в связи с повторами фамилий исследователей не называю), славян, тюрков, балтов, финно-угров, палеоазиатов, народов Кавказа, Севера, Сибири, Африки, Южной Америки, истории и теории исполнительского искусства и инструментальной композиции, музыкальная акустика, эргология, проблемы происхождения звукотворчества и будущего музыкальных традиций, история их уничтожения и репрессий, исторической взаимосвязи инструментария и музыкальной эстетики, стилистики, формообразования, инструментальной и вокальной музыки, других искусств, традиционной и современной музыки, колокольного звона, звуковой среды и экологии, традиционной и современной исполнительской педагогики, инструментоведческая историография.

Ученые Института работают с самым разнообразным источниковым (печатным, рукописным, иконографическим, археологическим, музейным и т.д.) материалом, в стационаре и разнообразных экспедициях, осуществляют аудио- и видеодокументацию, поэтому наряду с фундаментальными теоретическими разработками дают науке большой эмпирический материал о конкретных исторических или этнических культурах. К этой — четвертой — особенности школы следует добавить пятую — постоянное совершенствование, разработку и внедрение в мировую и отечественную науку и практику специальной исследовательской методологии и отдельных частных методик (например, полевой документации, транскрипции, сегментирования и т.д.) — и шестую — создание обобщающих фундаментальных и справочных энциклопедических трудов (атласов, каталогов, словарей) вплоть до планируемых ныне сектором Сериала книг об инструментальных традициях народов Европы и Азии (1) и многотомной “Энциклопедии музыкальных инструментов мира”(2). В этом плане изданы монографии И.Чудиновой о звуковом ландшафте Петербурга XVIII в., готовящийся к докторской защите том марийского инструментария О.Герасимова, завершен и защищен мордовский том Н.Бояркина, готовится к выпуску 1-я серия материалов к “Энциклопедии музыкальных инструментов народов мира” (сост. — В.Свободов).

Седьмая особенность школы — активное привлечение ученых к

педагогической и творческой работе, чтению лекций и разработке курсов и программ музыкальных учебных заведений в Санкт-Петербурге, Москве, Новгороде, Петрозаводске, Львове и других городах России, Украины, Литвы, Беларуси, Казахстана, Польши и т.д., созданию музыки, кинофильмов, реконструкции и восстановлению музыкальных инструментов и исторических текстов, участие в концертной деятельности, творческих конкурсах и фестивалях, а также работе их жюри. Сейчас трудно сказать, в какой мере заложенное Б.А.Струве нашло свое продолжение и развитие в новых условиях и современных усилиях его потомков-коллег инструментоведов. Думается, что актуализация идей Б.А.Струве при новом, обеспеченном современным и научным опытом его прочтением, расширит творческие горизонты инструментоведения и сегодня.

ПРОБЛЕМЫ СОВРЕМЕННОГО ИНСТРУМЕНТОВЕДЕНИЯ

I.

Jeremy Montagu (Oxford)

The Conch

Its Use and its Substitutes from Prehistory to the Present Day

Of all the prehistoric trumpets, perhaps the first, certainly the most widespread in use, and perhaps often the most important, has been the conch, a trumpet made from the shell of a marine gastropod. The use of such shells as trumpets goes back to remote antiquity. The oldest surviving trumpets that I know of are shells of the species *Charonia nodifera* (Lamarck), from the Baden-P,cel culture in Hungary. This is a chalcolithic culture which is said to date from about 2,000 BC. Since at least one of these Hungarian shells was found in a grave, and another in what has been styled a cult house, it has been presumed that they were of some importance, and that they were probably used as ritual instruments. They were found quite a long way from the sea, and this is also an argument in favour of their importance.. Certainly, not far away from Hungary, and even further from the sea, the same species of shell is still, or was until very recently, an instrument used in a superstitious rite whose origin must originally have been religious. In what is now called the Czech Republic we have records of the conch being blown to avert thunderstorms. In the eighteenth century, Vivaldi wrote a concerto illustrating exactly this use of the conch, imitating both the storm and the sound of the conch, which plays repeated octaves. The prehistoric connexion most familiar to us in Europe is that of Poseidon or Neptune. Poseidon seems to have been associated with the conch in both his aspects, as a horse god and as a sea god. Perhaps it was the horse god for whom those Hungarian shells were used. The conch was also strongly associated with the Zeus cult, and there is a well-known seal carved as a representation of a priest blowing a conch from the Zeus cult site on Crete, the Idean Cave, and large quantities of conch fragments have been found at Cretan sites. Going further afield and beyond the confines of Europe, in the Ramayana and the Mahabharata, the great Indian epics, and especially in the Bhagavat-Gita, each of the heroes had his conch. The most famous of the heroes, of course, was Krishna, who, in the Hindu pantheon, became equated with Vishnu. His conch, Panchajanya, was traditionally the

Turbinella pyrum (Linnaeus), the smooth, white shell which is sacred today over all of India and Tibet. It is the heaviest of all shells, and thus the most trumpet-like in sound. When the shell of the Indian chank is coiled in the opposite way to the normal, as rare examples do (Krishna's is always represented as such), it is the most valuable of all conches, indeed of all trumpets, for these sinistral shells are said to be worth their weight in gold.

Conches are used all across South-East Asia, where again they are blown today in religious rites, because of the fusion of elements of Hinduism, including the conch, with Buddhism. In Japan, just as in India, the horagai was originally a war trumpet, but is now a priestly instrument. In Oceania, where prehistory gave way to recorded history only a century or so ago, conches again were sacred. On Malekula, in the New Hebrides, signals, both ordinary and ceremonial in the Maki rite, are blown on the conch by hand-stopping. Headhunters' signals on New Guinea seem to have been rhythmic rather than varying in pitch, with codes of different rhythms to signal how many heads a returning war party has taken or, of course, lost. Hand-stopping has also been reported from the Solomons on a *Cassis cornuta* (Linnaeus) and from other islands. Like the Japanese shell, those used on Malekula and in Papua New Guinea are normally *Charonia tritonis* (Linnaeus), but unlike the Japanese shells, most of the Oceanic tritons are blown from the side. Many other species are used, and whether a shell is side-blown or end-blown may depend on the morphology of the shell as well as the cultural preference of the people; the *Cassis* shell, for example, like the *Turbinella*, can only be blown from the end simply because the spiral is so compressed.

The Japanese, incidentally, is one of the few conches to have an added mouthpiece. Others are the Czech ones that are used as thunder charms, which have a metal mouthpiece, sometimes of pewter, in much the same shape as a normal European trumpet mouthpiece, the Tibetan, which have an elaborately built-up mouthpiece of metal sheet, often filled with some substance such as wax or pitch to give it greater solidity, and the Maori, at least one of which, in the British Museum of Natural History, has an added mouthpiece of pottery. But returning to Oceania, on Fiji a special use is made of a special variety. The Fijian *Bursa bubo* (Linnaeus) is the only known variety of conch which has a finger hole. This is drilled in the parietal wall, the sidewall of the last whorl. There is some evidence that such shells were used as war trumpets, but Karl Erik Larsson cites much evidence for their cultic use and shows that many were found on temple sites. Unfortunately, the original religion of the Fijian Islands, as in so many other places, was firmly abolished by the Christian missionaries and no information about its practices and beliefs has survived. Thus it

is only because examples of these shells were found on abandoned cult sites that we conclude that they were a cultic instrument. Why the Fijians should have wanted two notes approximately a minor third apart, for that is the normal interval, we simply do not know, nor why they decided to achieve this by a fingerhole rather than by hand-stopping as in the rest of Oceania. This is one of those problems which are never likely to be solved.

It is when we get to the Americas that we find the best-known examples of a phenomenon which, to my mind, proves beyond doubt the ritual or ceremonial importance of the shell trumpet in that area, just as the known importance and value of the sinistral *Turbinella pyrum* does in India, as does its weight. If you take the trouble, and develop the skill, to copy a shell precisely in pottery, then surely this would only be done if the object were of the greatest importance. I have one pre-Columbian Peruvian example myself; there is one from the Peruvian Mochica culture in the British Museum which has exactly the same pattern internally as the natural shell. Nor are these unique. I am not a potter, but it seems to me that the skill involved in shaping each whorl, each chamber of the shell, of fixing it to the body and yet not collapsing the one underneath as one presses the next one down to make a firm and airtight joint, is a real triumph of skill and technology. Remember, too, that a shell is an helix, not a spiral, and that not only does the circle widen steadily as it progresses, but it also increases steadily in volume. The natural mollusc has skills which we would find it very difficult to copy! Indeed, I do not know how this could be done, unless perhaps the whole internal shape were moulded in wax, to give a solid foundation on which the next whorl could be pressed, and then the wax melted out before the conch was fired. Not all are as elaborately made as this. One in the Ethnographic Museum in Göteborg in Sweden just has a chamber below the mouthhole and then the body whorl, without the internal columella and other whorls. It nevertheless sounds as much like the natural conch as the more elaborate examples, which raises questions about the acoustics of the conch.

There are other, perhaps slightly less elaborate examples, from elsewhere in pre-Columbian South America. There are references in Sir Arthur Evans's books to fragments of Cretan pottery conches, though I do not know where an example may be found. I have been told of examples from India, but I have not seen any. I know a dealer who has a wonderful pottery conch from Thailand.

We know, too, of other substitutes for shells. In Papua New Guinea the use of wooden side-blown trumpets as substitutes for a conch is well known, and among the Asmat people there are end-blown bamboo trumpets which are also said to be conch substitutes. There are in the Heraklion

Museum in Crete stone copies of shells, but they are not blowing shells. I have not had the opportunity to examine them, and I assume that they are just hollow vessels with the outside shaped like the shell. Presumably they were libation vessels, as the bronze skeuomorphs of the shells of giant land snails were in Benin in Nigeria. Skeuomorphs are the products of craftsmanship, usually in different materials, like the pottery examples I've mentioned, in imitation of natural or other objects.

My Asmat bamboo trumpet, like the Gøteborg pottery conch, raises a distinct acoustical problem. The pitch of the bamboo trumpet, which is about 400 mm long and about 60 mm in diameter, is the same as that of my big side-blown charonia tritonis, which you saw earlier. Why? If one were to uncoil the conch and measure its tube-length, it would be much longer than the bamboo. This, though, raises the question of what is the length of a helix? Imagine for a moment, and for simplicity of analogy, a spiral staircase - is the length the distance covered by one hand on the central pole, or is it the length measured in the centre of each tread, or is it the distance covered by the other hand along the wall? However, of my two instruments, their volume, their cubic capacity, is much the same, at about one litre. Is the conch a vessel trumpet, as the ocarina is a vessel flute? If it were, the pitch would be controlled by its volume, not by its length, and all would be easily explained. Another of our problems.

The Nigerian snail shells bring me to another curious aspect of the conch, and that is where it is NOT blown. One is so accustomed to it as a universal wherever there is sea, and for that matter from a number of areas a good distance from the sea, as in Tibet, Bohemia, Hungary, upland Peru, and Iowa, where I bought one that had been used as a signal to call the farm hands to meals, that it is a surprise to find coastal peoples who have no knowledge of the conch. There are no shell trumpets known in North America, not before the coming of the white man, not even on the North-West Coast where many ingenious wind instruments were made by the Haida, Tlingit, and other tribes. There are no conches anywhere in Africa, save for Madagascar and only a part of the littoral of East Africa, from Kenya to Tanzania, where they are used by ferrymen, fishermen, and other sea-goers, but none along the Red Sea coast of Egypt, the Sudan, or Somalia, and none on the coast of the African mainland any further south than Tanzania, and none anywhere in West Africa that have ever been reported. There are no known conches in South Africa, nor, to my knowledge, are the Nigerian giant land snail shells ever blown, neither the natural ones nor the bronze skeuomorphs, and the latter are certainly big enough to make effective trumpets.

Most curious of all there is no reported use on the southern littoral of the Mediterranean. On the northern shores, the conch trumpet is used

everywhere. It was, and it is, used in Spain; it is used by fish-sellers and by seamen; it is used in Italy, especially at the Venus-cult festival of the Piedigrotta near Naples, where they use conches which are waste products, for their lips have been cut off and used to make cameos, and the rest of the shell would otherwise be thrown away. I have already mentioned Hungary, Greece and Crete. There are well-known arch'ological examples from Israel, including one from Hazor and another from the Philistine temple site at Tel Qasile, which perhaps were used in the Dagon cult. But I know of nothing from Egypt, nothing from Libya, nothing from Tunisia, nothing from Algeria, and nothing from Morocco. Why not? They use metal trumpets in all those areas and in Egypt have done so from ancient times, as we know from many illustrations and from the trumpets found in Tut-ankh-amun's tomb, and certainly from the twelfth or thirteenth centuries AD in the rest of Africa. Why not shells? I can't believe that the mollusc is so fussy in its habitat that it never approaches the southern shores. Yet another problem to which we do not know the answer.

Е.Герцман (Санкт-Петербург)

“Инструментализм” в византийской церковной музыке

Общеизвестно, что византийская церковная музыка на протяжении всей своей истории была лишена инструментов. В византийском храме безраздельно царствовал голос и голоса, объединенные в один или несколько хоров. Инструменты же использовались в общественной и государственной жизни, а также в армии¹. Но их звучание никогда не проникало внутрь церкви. В результате сформировались две сферы, в одной из которых действовало исключительно вокальное начало, а в

¹ Подробнее см. об этом: *Wiedemann E., Hauser F.* Byzantinische und arabische akustische Instrumente // Archiv für Geschichte der Naturwissenschaft und der Technik. 1918. Jg. 8. S. 152–161; *Farmer H.* Byzantine Musical Instruments in the Ninth Century // Journal of the Royal Asiatic Society. 1925. P. 299–305; *Bachmann W.* Das byzantinische Musikinstrumentarium // Anfänge der slavischen Musik. Bratislava, 1966. S. 121–133; *Perrot J.* The Organ from its Invention in the Hellenistic Period to the End of the Thirteenth Century. London, 1971. P. 169–183; *Braun J.* Musical Instruments in Byzantine Illuminated MSS // Early Music. 1980. N 8. P. 312–327.

другой, чередуясь и совмещаясь с вокальным, присутствовало и инструментальное. Подобная двуликость музыкального бытия уже сама по себе представляет серьезный интерес для исследования. Ведь указанное подразделение происходило в рамках единой культуры. А это означает, что ее носители, византийцы, соприкасались со смешанными вокально-инструментальными жанрами, но как только переступали порог церкви — исключительно с вокальными. Не трудно понять, что при таком положении дел невозможно даже допустить мысли об абсолютной обособленности этих двух сфер. Важно лишь понять как и какими путями осуществлялось их взаимодействие. Не вызывает сомнений, что оно протекало по многим направлениям. В своем же выступлении я хочу обратить внимание коллег лишь на одно из них.

Знакомясь с рукописями, содержащими византийские церковные песнопения, мы постоянно сталкиваемся с крайне интересным явлением, которое заставляет задуматься над тем, сколь не проста была описанная выше ситуация. Начиная с XIII в. в творчестве мелургов появляется жанр, получивший наименование “*кратима*” — музыкальное построение, мелодия которого распевается на серию однотипных слогов, не образующих осмысленного текста. Нередко в таких нотных рукописях, в рубриках, предвещающих изложение музыкального материала кратим, многие из них характеризуются как “инструментальное” (по-гречески — “*органикон*”).

Такие “инструментальные” “*кратимы*” писали великий Иоанн Кукузель (XIII в. — ?), его ученик Димитрий Докиан, иеромонах Марк из монастыря Ксантопулов (первая половина XV в.) и последний выдающийся византийский мелург Мануил Хрисаф (акме: 1440–1463 г.). Их “инструментальные” кратимы можно обнаружить, например, в следующих рукописях:

Codex Iverus 984 (XV в.), fol. 53

Codex Iverus 977 (рубеж XV–XVI вв.), fol. 196v

Codex Iverus 964 (1562 г.), fol. 112

Codex Leimonus 245 (1649 г.), fol. 148

Codex Koutloumousius 449 (рубеж XVII–XVIII вв.), fol. 200.

Чем же объяснить, что вокальные произведения определяются в этих источниках как “инструментальные”? Здесь не играет никакой роли, давали ли подобные характеристики своим песнопениям сами композиторы или они возникли в рукописной традиции. В любом случае, они квалифицировались “инструментальными” в церковном обиходе. А это весьма знаменательно и нам следует понять причины способствовавшие этому.

Представляется, что ответ на поставленный вопрос связан с двумя закономерностями развития художественного мышления вообще и, в частности, музыкального.

Первая из них обусловлена “соревнованием” между видами искусств, объединенных в конкретном художественном жанре. В песнопениях (и не только богослужебных) — это “соревнование” между текстом и музыкой. Ради пояснения этой мысли я вынужден напомнить некоторые общеизвестные факты.

Ни для кого не секрет, что любой союз двух и более искусств не может быть равноправным, поскольку их объединение — явление функциональное, в котором обязательно присутствует нечто главное и нечто второстепенное. Равноправие в таком содружестве немислимо. Вся история художественных жанров, возникших в результате подобных объединений, свидетельствует в пользу высказанного утверждения. Поскольку здесь не место углубляться в пространные искусствоведческие экскурсы, приведу только два простейших примера: главенствующая роль музыки в опере и подчиненная — в драматическом театре или кино, ведущее ее положение в романсах и песнях и второстепенное — при сопровождении монодической мелодекламации и т.д. И это естественно, поскольку в противном случае совмещение двух и более видов искусств не могло бы образовать систему. Ведь только в жестких условиях системы каждый из них, отказавшись от собственной обособленности (т.е., либо признав гегемонию другого, либо “подчинив” себе остальные), способен войти в художественное содружество. Именно на этом законе всегда базировалось архаичное синкретическое искусство, а нарушение такого закона привело к его распаду. Стремясь к самостоятельности и к обособленной художественной деятельности, каждый вид искусства стремится занять в содружестве ведущее положение, что и предопределяет “соревнование” между ними². Впоследствии, уже вне рамок древнейшего художественного синкретизма, любое соединение искусств требовало и возобновления действия того же закона соподчиненности.

Вспомним, что на протяжении длительного исторического периода в византийских церковных песнопениях ведущая роль принадлежала тексту, а задача музыки сводилась лишь к тому, чтобы своей мелодизацией помочь его более отчетливому, “возвышенному” (а не будничному) произношению и тем самым ярче высветить мысли,

² Подробнее см. об этом: Герцман Е. Музыка Древней Греции и Рима. СПб., 1995. С. 120—131.

содержавшиеся в богослужебном тексте. Прямо или косвенно об этом говорят все известные ныне литературные источники. Это же подтверждают и самые ранние нотные памятники. Даже неискушенный в деталях палеовизантийской и средневизантийской нотаций взгляд без труда обнаружит, что в памятниках X—XII вв., а нередко и XIII в., словесно-музыкальный материал изложен по принципу: один слог = один звук. Именно при таком условии сохранялось господство текста над музыкой.

Однако, начиная с того периода, когда в церковный обиход стал внедряться новый стиль, получивший название *калофонического* (от греческого прилагательного “калофоникос” — прекраснозвучный³), взаимоотношения текста и музыки начали постепенно видоизменяться. Теперь каждый слог распевался уже не на один звук, а на целую их серию, что, безусловно, затрудняло восприятие текста и его смысла⁴. В результате произошедших перемен в системе “текст — музыка” первый уступил главенство второй. После этого сплошь и рядом стали сочиняться песнопения, в которых, вслед за спетой первой фразой, ясной по тексту, следовал бесконечно длинный “вокализ” на самые различные слоги, буквально вырванные из прежде связного текста. Так возникли особые жанры византийской церковной музыки, в которых текст превратился в некий слоговой фон, а идея, заложенная в полностью разрушенном тексте, воплощалась исключительно музыкальными средствами: “*анаграмматисмос*” (иногда его называли “*анаподисмос*”), *матима*, *эпифонема*, *аллагма*, *эпиволи* и, особенно, *к р а т и м а*. Если во всех перечисленных жанрах (исключая *кратиму*) все же присутствовал текст (хотя и пропевающийся в такой форме, что его восприятие было до предела затруднено), то из *кратимы* текст вообще был исключен. Ее музыкальный материал просто звучал на слогах: *анаанэзанэ, тэрэрэ, тээтэтэ* и других. Следовательно, именно *кратимы* предоставляли мелургу наибольшую свободу для музыкального воплощения образов средствами нового каллофонического стиля, и с этой точки зрения они приближались к инструментальной импровизации, поскольку на инструменте можно было музицировать без текста.

³ До сих пор его становление связывалось с освобождением Константинополя от латинской оккупации в 1261 г. Однако этот вопрос нельзя считать решенным и он требует дальнейшего изучения.

⁴ Подробнее см. об этом: Герцман Е. Византийское музыкознание. Л., 1988. С. 142—148.

Но это только одна причина, предопределившая характеристику песнопения как инструментальной пьесы (“*органикон*”). Другая обусловлена важным фактором, действующим при переходе от одного исторического этапа музыкального мышления к другому.

Как известно, каждая художественная эпоха создает свод собственных интонаций, несущих информацию о характере и эмоциональном содержании музыкального образа. Благодаря этому, слушатель, воспитанный в сфере привычных интонаций, способен ориентироваться в смысле звучащего материала, поскольку такие интонации не только достаточно просто “ложатся на слух”, но и без труда воспроизводятся голосом, а также легко запоминаются. Однако с эволюцией музыкального мышления каждый раз происходит обновление интонационного словаря, совмещающее в себе два явления: постепенную трансформацию традиционных интонаций и внедрение в их среду новых, непохожих на известные. Поскольку последние — продукт новых тенденций музыкального мышления, они с трудом воспринимаются слухом, привыкшим к традиционным интонационным разновидностям, и еще труднее воспроизводятся голосом (не говоря уже о том, что их запоминание достаточно сложно и доступно далеко не всякому). В такие исторически переходные времена неоценимую помощь в деле освоения нового интонационного материала оказывают музыкальные инструменты. На них несравненно легче “механически” воспроизвести новую необычную звуковую последовательность, нежели голосом, самым тесным образом связанным с прежним слуховым воспитанием. Известно, что в абсолютном большинстве случаев новаторские средства художественной выразительности применялись прежде всего в инструментальной музыке, а уж из нее они со временем попадали и в вокальную. В такие переходные периоды “вокальное” и “инструментальное” ассоциируется с несколько различным интонационным арсеналом.

Вот почему при становлении и развитии нового каллофонического стиля, характеризовавшегося, среди прочего, и новыми интонационными образованиями, византийские *кратимы* воспринимались как инструментальные: они содержали новые интонационные формы, отличные от прежних, воспринимавшихся слухом как “истинно вокальные”.

В заключение хотел бы предостеречь от одной ошибочной гипотезы, появление которой возможно при размышлении над проблемой “инструментальных” *кратим*: они получили название “*органикон*”, потому что их музыкальный материал, якобы, имитирует звучание каких-либо инструментов. Так вот, в автографе Мануила Хрисафа — *Codex Iverus 1120* (1458 г.) — на л. 82, перед началом изложения *кратимы* Иоанна Кукузеля, сообщаются интересные сведения, которые

в переводе с греческого звучат приблизительно так: *кратима*, “называемая *виолой*; она же называется и *колоколом*”. Другими словами, здесь утверждается, что одна и та же *кратима* некоторыми именуется “виолой”, а некоторыми — “колоколом”. Но толкование одной и той же мелодической линии как имитирующей звучание столь различных инструментов, просто недопустимо. Следовательно, подтверждается, что кратимы определялись как “*органикон*” из-за особенностей своего новаторского музыкального языка, хотя их исполняли солисты-певчие — *калофонарисы* или *монофонарисы*.

В.Фартушный (Петрозаводск, Карелия)

Находка антиквара: концерты для гобоя Карло Безоцци и особенности их исполнительской интерпретации

Творческое наследие известного гобоиста, композитора и педагога Карло Безоцци (1738(44?) — 1792) условно делится на две части.

Если первая, состоящая из 24-х сонат для духового ансамбля, в музыкальном мире известна, более того, по этой музыке защищена диссертация, то исследуемую нами вторую часть, насчитывающую 19 концертов для гобоя с орестром, практически никто не знает.

При жизни автора рукописные партии гобойных концертов были проданы известному меломану князю А.Шварценбергу. К счастью, эти ноты сохранились в своем первоизданном виде и находятся в бывшем фамильном замке князя — Государственном Архиве городка Чешский Крумлов, расположенном на юго-западе Чешской Республики (КП).

Акт купли-продажи, по-видимому, обусловил спешную переписку, и, как следствие, повлек за собой массу ошибок в тексте, а также лаконичность динамических, штриховых и других обозначений. Отсутствие в нотах каких-либо оркестровых корректур говорит о том, что с момента приобретения ими никто не пользовался. Только в середине XX в., по сведениям Архива, делались отдельные попытки ознакомления с ними.

С помощью Музея чешской музыки удалось получить микрофильм и путем кропотливой работы, учитывая вышеназванные погрешности, воссоздать партитуры этих сочинений.

К.Безоцци принадлежит непосредственно к предшественникам венского классицизма. В его концертах наблюдается активное внедрение сонатности, которая, однако, не обрела еще структурной ясности и смысловой обобщенности, свойственной, скажем, В.Моцарту. Используется старосонатная форма с ее характерным планом Т-Д,

недостаточным контрастом между сферами главной и побочной партий. При этом побочная партия излагается тезисно. Среди приемов организации тематического материала преобладает метод повторности. Тема в разработке заменяется варьированием и повсеместным введением нового тематического материала (чаще минорного при общем мажоре). Руководствуясь идеей того или иного образного воплощения, Безоцци в иных случаях трактует концерт в совершенно свободной форме, сочетающей отдельные элементы рондо и сонатности (Концерт № 213 и Концерт № 216, заключительные части).

Круг художественных образов основан на волевых и жизне-радостных интонациях марша в 1-й части, лирических, песенно-лирических — во 2-й, жанрово-танцевальных или скерцозных — в 3-й. В двучастной циклической форме первый раздел — лирическая или созерцательная прелюдия; второй — ликующий финал.

Инструментальному стилю Безоцци присуща традиционная итальянская певучесть, изящество мелодического рисунка, удобство художественной техники. Последнее обусловлено прекрасным знанием гобоя “изнутри”, что придает средствам инструментальной выразительности черты органичной спаянности, особую, присущую только гобоя, характерность.

Виртуозность Безоцци в его Концертах была для своего времени новаторской, т.к. уровень насыщенности ее неординарными аппликатурными приемами — “вилками”, “полу-дырками”, разного рода пальцевыми комбинациями — значительно превышал возможности гобоя XVIII в.

Типичный для Безоцци прием перебрасывания обычного терцового хода на дециму и еще более широкое его разрешение в одних случаях служит конденсированию напряженности (Концерт № 220, ч. 1, ц. 70); в других создает колористические эффекты (Концерт № 220, ч. 3, ц. 180). Усилению выразительности способствует арпеджио, написанные в широком расположении. Они применялись в те времена на скрипке, на гобое эти приемы широко используются лишь в наши дни.

Если в быстрых разделах Безоцци раскрывает регистровые возможности гобоя универсальным образом, то в лирических отдает предпочтение среднему, и особенно, верхнему регистру с его серебристой окраской, выявляя заложенную здесь мягкость и теплоту звучания. Необыкновенную, мы бы сказали, романтическую красочность приобретают частые регистровые сопоставления (как, например, в Концерте № 212, ч. 1; или в Концерте № 220, ч. 1).

К числу виртуозных средств относится и двойное стаккато. Напомним, что этим приемом владели все представители семейного клана Безоцци. Как насущная необходимость ощущается совершенное

владение штрихом двойного стаккато при исполнении концертов Безоцци и сегодня. Вообще, штриху стаккато у Безоцци присуща легкость. В концертах он бывает и твердым, и мягким, и акцентированным. Соотнесенный с темпом, штрих должен произноситься с чувством меры и, конечно же, выразительно, подчеркивая при этом образность звучания.

Как свидетельствуют документы эпохи, Безоцци-гобоист отличался высоким исполнительским уровнем не только по части штрихов и художественной техники. Блестящее владение дыханием (по свидетельству Ч.Берни) — вот, пожалуй, важнейшая черта виртуозного инструментального стиля Безоцци, нашедшая воплощение и в его Концертах. Гобоист, приступающий к изучению этой музыки, должен уметь пользоваться энергией широкого дыхания, подчас сопряженного с трудными интонационными задачами и преодолением некоторой узости в звучании верхнего регистра (как, например, в Концерте № 199, ч. 1 и др.).

Как правило, масштабность фразировки в начальных Аллегро требует напряженной подачи дыхания, и в то же время длительные разработочные (вернее, варьируемые) разделы, словно написанные для скрипки, обеспечиваются точным распределением дыхания во времени, для чего требуется высочайшая квалификация и, попросту говоря, отличная физическая выносливость.

Применяется у Безоцци и акцентированное, толчкообразное дыхание, а также дыхание с постепенным усилением и ослаблением. Несмотря на то, что автором не выставлены указания усиления и ослабления звучности, динамика подразумевается по характеру самого произведения. Непременное условие при этом — благородство звучания не должно подменяться крикливостью; должна сохраняться и тембровая характеристика (см.: Концерт № 212, ч. 1, 3; Концерт № 220, ч. 1; Концерт № 218, ч. 1).

Деликатная подача дыхания и тончайшее распределение выдыхаемого воздуха в сочетании с тихой динамикой, спокойным вибрато и едва заметной агогикой — еще одна грань этого важного исполнительского средства, диктуемая лирическими страницами музыки Безоцци.

Таковы некоторые наиболее общие соображения относительно музыки Карло Безоцци. Музыка эта — явление интересное, и, вне сомнения, достойна изучения как в классе, так и с целью дальнейшего публичного исполнения, ибо в художественных задачах, диктуемых исполнителю способами использования гобоя, приемах выразительности гобоист и композитор Безоцци не только первый в ряду своих современников, но и заглядывает в будущее.

В. Платонов (Санкт-Петербург)

Русская балалайка XVIII века (к проблеме “фонового” инструмента)

В истории русской музыки вторая половина XVIII века — время стремительного развития жанра комической оперы. В течение полувека “жанр достиг апогея, завоевал популярность, привлек общее внимание и... исчерпал себя, что на наш взгляд способствовало появлению “Ямщиков на подставе” Е. И. Фомина (1787), ибо эта комическая опера по своему художественному строю в известной мере противоречит предшествующей традиции: в ней нет любовной интриги, арии и речитативы заменены народной песней...”¹

Необычность оперы побуждает с особой тщательностью отнестись к анализу некоторых деталей произведения, что позволит глубже проникнуть в творческий замысел композитора. Остановимся на проблеме не получившей освещения в литературе: проблеме введения традиционного народного музыкального инструмента в партитуру оперного симфонического оркестра XVIII века. Мы, к сожалению, не знаем из-за отсутствия откликов в периодике того времени на постановку оперы в Петербурге и Тамбове, где по предположению известного ученого Б. Доброхотова опера и была написана, реакции современников на этот смелый и новаторский прием. Но зато нам известны взгляды наших современников (И. Ветлицына, К. Келдыш), считающих, что Е. Фомин в конце концов отказался от введения в оркестр балалайки и заменяющей ее мандолины. Для нас сегодня не имеет смысла выяснять вопрос: отказался или не отказался композитор от своей идеи. Попытаемся ответить на вопрос — зачем нужна была ему балалайка в симфоническом оркестре и, самое главное, какую функцию он отводил инструменту в своей партитуре.

Прежде всего обратимся к названию оперы “Ямщики на подставе” или “Игрище невзначай”. В XVIII веке “игрищем” называли фарсы ряженных на святках и на масленице. Таким образом, вторая половина названия оперы “Игрище невзначай” должно было подчеркнуть ее связь с народным представлением — “игрищем”. Опера изображает жизнь русских ямщиков, их особый и своеобразный мир, и достигается это разнообразными средствами, среди которых

¹ *Липпо-Данилевский К. Ю.* Комическая опера Н. А. Львова “Ямщики на подставе” // XVIII век. Сб. 18. Спб., 1993. С. 93.

введение в оперу народных песен, а также установкой на хроникальность, предполагающую значимость любой бытовой мелочи. Использование музыкальных инструментов в традиционном быту ямщиков второй половины XVIII века является слабо изученным вопросом этнографии и этноинструментоведения. Тем не менее гораздо легче представить в руках Тимофея традиционный русский народный инструмент балалайку, чем западно-европейскую мандолину.

“Драматургия реалистической оперы, — писал А. Должанский, — как правило, складывается из элементов бытовых и индивидуальных”². Бытовая музыка, да еще исполняемая на бытовых инструментах, создает фон, на котором развиваются основные события оперы. Роль бытовой музыки и бытовых музыкальных инструментов своеобразна: они могут быть и не быть в произведении. Если эту музыку и эти инструменты изъять из произведения, то фабула и основное содержание оперы будут сохранены. Отсюда и рождается представление о полной нейтральности подобной музыки и музыкальных инструментов, играющих в спектакле роль фона. И, тем не менее, фоновая (бытовая) музыка и фоновые (бытовые) музыкальные инструменты могут воплощать важные стороны идейного содержания оперы. Положив в основу своей оперы быт ямщиков, Е.Фомин добивается “энциклопедичности” его изображения именно в бытовых сценах, где он использует не только протяжные и плясовые песни, эти основные виды крестьянской музыки, но и традиционный крестьянский инструмент балалайку, очевидно, имевшую применение и в быту ямщиков. Таким образом, становится ясным, что изъятие, по тем или иным причинам, из спектакля традиционного (фонового) инструмента не нарушает ни фабулы, ни содержания оперы. Но замена балалайки мандолиной внесла бы элемент диссонанса в ту бытовую ситуацию, на фоне которой происходят основные события оперы. Следовательно, балалайка нужна была Е.Фомину в опере не как инструмент симфонического оркестра, а как музыкальный инструмент, являющийся одним из элементов, составляющих музыкальный портрет общества ямщиков и представляющих собой своеобразную “музыкальную декорацию”, т.е. фон, на котором развиваются личные судьбы героев оперы. Вывод: главная функция балалайки в опере “Ямщики на подставе” — функция фонового музыкального инструмента.

² Должанский А.Н. О фоновой музыке “Пиковой дамы” // А. Должанский. Избранные статьи. Л., 1973. С. 164.

И. Веденин (Минск, Беларусь)

Возрождение второго скрипичного концерта Михася Ельского

Среди белорусских скрипачей XIX в. особое место принадлежит Михасю Ельскому, исполнительскому искусству которого аплодировали Варшава, Краков, Вроцлав, Майнц, Франкфурт-на-Майне и другие города Польши и Германии. В его концертный репертуар входили произведения Баха, Гайдна, Моцарта, Бетховена, Виотти, Берио, Липиньского, Вьетана, Шпора. На формирование исполнительского стиля особое влияние оказал Анри Вьетан, с которым белорусского скрипача связывали долгие годы дружбы.

Композиторское наследие М. Ельского включает в себя около ста произведений. Среди них — два скрипичных концерта. Блестящая фантазия на оригинальные темы, Фантазия на темы польских народных мелодий, Соната-фантазия, фантазия “Весна”, концертные мазурки, большое количество полонезов, вариаций и миниатюр.

Эталоном его творчества, по собственным словам, были “бессмертные концерты Виотти и Сонаты Тартини”. Это ни в коей мере не означает, что взгляд М. Ельского был устремлен исключительно в прошлое. Напротив, он всегда оставался сыном своего времени, о чем свидетельствует стилевая и жанровая природа его композиций.

Наследие Михася Ельского открылось нам сравнительно недавно, буквально в течение последнего десятилетия. Вначале были обнаружены его концертные мазурки (“Танец духов” и “Пляска смерти”), Экспромт и другие миниатюры. В 1993 г. в Российской национальной библиотеке (Санкт-Петербург) были найдены опубликованные ноты Второго скрипичного концерта (ноты Первого концерта до сих пор обнаружить не удалось). На IV фестивале “Возрождение белорусской капеллы” (1994 г.). Второй концерт М. Ельского был возрожден к новой жизни.

Для концертного исполнения по инициативе народного артиста Республики Беларусь Льва Горелика (скрипка) была сделана оркестровая версия Концерта. Инструментовка принадлежит известному белорусскому композитору Андрею Мдивани, редактору оркестровых партий концертных мазурок “Танец духов” и “Пляска смерти”.

Второй скрипичный концерт М. Ельского по форме трехчастен. Однако исполнитель-редактор скрипичной партии Л. Горелик и автор партитуры А. Мдивани иначе скомпоновали форму, превратив ее в одночастную с элементами трехчастности и, в известной мере напоминающую форму Скрипичного концерта А. Глазунова.

Аналогов Второму скрипичному концерту М.Ельского в белорусской музыке XIX в. не создано. Не существует и произведений, требующих столь высокого инструментального мастерства. М.Ельскому удалось поднять белорусское скрипичное искусство на небывалый уровень.

Если исходить из того, что в европейской музыке XIX в. были распространены концерты двух типов — виртуозный и симфонизированный, то Второй концерт М.Ельского, безусловно, принадлежит к типу виртуозного концерта с развернутой партией солирующей скрипки и аккомпанирующей функцией сопровождения. Образный строй произведения отмечен типичным для романтической музыки — противопоставлением сфер инфернального (тема судьбы, рока, фатума, характерная для множества музыкальных опусов романтизма) и идиллически-народного, воплощенного здесь в распевно-приветливых интонациях славянского мелоса. В среднем разделе Концерта — “Каватине” перед нами предстает образец изумительной лирики, исключительно выразительной мелодики.

С точки зрения инструментальной техники обращает на себя внимание широкое использование двойных нот и аккордов, что придает звучанию насыщенность, монументальность, а также употребление штрихов стаккато, спиккато, комбинированных штрихов в быстром темпе.

Здесь есть немало такого, что роднит музыку Концерта с произведениями данного жанра, созданными А.Вьетаном, Н.Паганини, К.Липиньским. Но есть и безусловно самобытное, индивидуальное, связанное, прежде всего, с обращением к сфере национального белорусского мелоса.

Возрождение Второго скрипичного концерта Михася Ельского и вхождение его в музыкальный обиход явилось не только значительным фактом современной художественной жизни Беларуси, но и заставило по-новому взглянуть на малоисследованную область романтизма в славянских культурах, а также с особой остротой поставить вопрос о реконструкции музыкальных памятников прошлого.

А.Тимошенко (Санкт-Петербург)

О концепции кластера (Генри Коуэлл)

Кластер (термин Г.Коуэлла) — звуковой комплекс, возникающий в результате узкоинтервального (т.е. тон-полутонового и менее) заполнения звукового пространства — принадлежит к числу интереснейших и, в то же время, малоисследованных тембровых явлений в оркестровой

музыке XX в. В контексте проблематики современного инструментоведения в изучении кластера можно выделить два взаимосвязанных между собой аспекта:

- 1) психоакустический — кластер как естественно-акустический феномен (его генезис, природа, специфика восприятия);
- 2) органографический, рассматривающий взаимосвязь конструкции инструмента с возникающими в оркестровой фактуре тембровыми формами кластера и особенностями его артикуляции.

Основа предлагаемых наблюдений — теория кластерных формаций американского композитора и ученого первой половины XX в. Генри Диксона Коуэлла, в которой так или иначе отразились вышеназванные аспекты изучения кластера. Теория кластера, являясь частью научно скоординированной системы музыкально-выразительных средств (диссонантного контрапункта, системы перекрестных ритмов, построенной по принципу обертоновых соотношений шкалы метроритма и т.д.), предстает как результат поисков нового звукового материала, новой образности в творчестве американского композитора. Основы своей концепции Коуэлл изложил в книге “Новые музыкальные ресурсы” (New musical resources. 1919). Третий раздел книги “Аккордовые формации”, включающий в себя систематизированный свод приемов кластерной техники, которые реализовались в ряде оркестровых сочинений композитора, в то же время является своеобразным руководством по композиции. Поэтому некоторые из приемов, впоследствии ставших важным средством расширения возможности оркестрового письма в сочинениях многих композиторов второй половины XX в. — от А.Тертеряна до К.Пендерезцкого — будут рассмотрены в реферате на примере поздних сочинений Коуэлла (11-й и 12-й симфоний).

Согласно теории Коуэлла, кластер является результатом исторически закономерного процесса эстетического освоения музыкальным сознанием верхних воспринимаемых слухом участков обертоновой шкалы. Важную роль в этом процессе, как отмечает автор, сыграло усовершенствование конструкции струнных инструментов. Конструктивные изменения позволили усилить звучание верхних гармоник акустического ряда, что на старинных инструментах было затруднено. Подтверждением данному предположению являются экспериментальные факты, приводимые Н.А.Гарбузовым в книге “Музыкальная акустика” (М.; Л., 1940. с. 94). В частности, он указывает на работы Саундерса и Майнеля (1939 г.), установивших, что наличие высоких резонансов в области от 3000 до 4000 гц у скрипок Страдивари и Гварнери дель Джезу выражено достаточно слабо по сравнению с современными скрипками.

Для Коуэлла музыкальный звук, его микромир с иерархической системой частичных тонов и внутренних акустических процессов, служит своеобразной моделью конструирования кластера. Однако, для того, чтобы разобраться в собственно акустической природе последнего, нужно учесть, что кластер прежде всего является синтезом множества сложных звуков (Klang), а не простых тонов (Tone) натурально-акустического ряда. Между близко расположенными звуками кластера образуется целый комплекс акустических явлений — смешение биений между основными тонами и их обертонами, комбинационные тоны, субъективные гармоника. Данный комплекс может в некоторых случаях образовывать акустическое пространство, которое даже при малом звуковом объеме кластера оказывается гораздо шире его реального звучания. Особенно отчетливо данный акустический комплекс различается на слух в кластере деревянных духовых инструментов при игре в верхнем регистре. Это объясняется усилением слышимости разностных комбинационных тонов и значительным повышением предела восприятия биений у данных инструментов. Интересно отметить, что подобный тембровый прием кластера у деревянных духовых инструментов, нередко удвоенный кластером струнных *divisi* Коуэлл широко применяет в партитурах 11-й и 12-й симфоний.

С акустической точки зрения кластер представляет собой заполнение некоторой полосы частот. Если искать аналогии в сфере естественных музыкально-акустических явлений, внутренняя структура которых, условно говоря, близка кластерной, подобных явлений обнаруживается целое множество — от природных (например, эффект реверберации, феномен “физической” музыки — зола арфа) до обусловленных конструкцией инструмента (насыщенный шумовыми компонентами тембр дудука, сложный негармонический спектр звука у некоторых колоколов, ксилофонов и др. ударно-шумовых инструментов) и особенностями исполнительской практики (хоровой и оркестровой унисоны, звуковой объем которых достигает $1/4$ тона).

Однако, в отличие от вышеперечисленных акустических явлений, кластер представляет собой множество звуков, сознательно конструируемое композитором. Поэтому звучащая полоса частот, а, точнее, ее ширина и плотность, регулируются регистром, интервальной структурой кластера (у Коуэлла — тон-полутоновой, равномернотемперированной) и объемом звучания. Особый случай представляет собой “макрокластер” (по Коуэллу, “симультанный” кластер, т.е. состоящий из соединения фонических единиц — малых кластеров). В данном случае, при большом звуковом объеме и высокой плотности заполнения кластера, воспринимается весь допустимый слухом диапазон частот одновре-

менно. Здесь мы вплотную подошли к вопросу о специфике восприятия кластера.

Опираясь на теорию восприятия созвучий, предложенную Б.Тепловым, считаем необходимым отметить, что восприятие кластера — звуко-шумового комплекса, в котором “тембровые компоненты не дифференцированы от собственно высотных” (Б.Теплов), — имеет не гармонический, а тембровый характер. Поэтому кластерная формация, интерструктура которой тщательно продумана композитором, при прослушивании приобретает недискретный характер, превращаясь в единую шумовую тембровую массу. Существуют ли в таком случае приемы внутреннего движения в кластерах, принципы их внутренней организации, позволяющие избежать ощущения монотонности при их восприятии? Ответ на данный вопрос можно получить, проанализировав кластер с точки зрения его тембрового воплощения, поскольку все прочие его параметры (продолжительность, объем звучания, интенсивность, плотность) определяются прежде всего спецификой исполняющих кластер инструментов.

Возвращаясь к теории Коуэлла, необходимо заметить, что композитор, излагая приемы кластерной техники, не касается вопроса оркестровки кластера, предоставляя своему читателю-композитору свободу творческой интерпретации. Тем не менее, из его многочисленных маргинальных замечаний складывается комплексное представление о семантическом и музыкально-техническом потенциале двух типов оркестрового кластера — монотембрового и политембрового.

Как отмечает Коуэлл, богатые регистрово-динамические возможности фортепиано, арсенал ставшей в конце XX в. традиционной кластерной техники звукоизвлечения, позволяют создавать на данном инструменте разнообразные сонористические эффекты. В то же время фортепианный кластер ограничен в своей интерструктуре (тон-полутон) в силу равномернотемперированной настройки инструмента. К тому же, поскольку каждому тону соответствует отдельный источник звука — струна, на фортепиано невозможно управлять переходными процессами звучания (вibrato, скользящее портаменто), что вместе с быстрым затуханием звука придает фортепианному кластеру ударно-шумовой характер. Не случайно в оркестровых сочинениях Коуэлла и многих других композиторов (К.Орф, Б.Барток, Э.Варез) аккорды-кластеры в партии фортепиано выполняют ритмо-динамическую функцию в оркестровой ткани.

К числу монотембровых кластеров принадлежит и кластер струнных смычковых инструментов. Специфика их звучания позволяет применять, в зависимости от способа звукоизвлечения, длительно выдерживаемые вибрирующие пласты (Симфония № 11, ч. 4, т. 1—4)

или короткие аккорды-тембры пиццикато (Симфония № 12, ч. 5, т. 2—7). Струнный кластер в симфониях Коуэлла выделяется особой экспрессивностью звучания. Как правило он противопоставлен традиционной оркестровой фактуре функционального типа и представлен разнообразными приемами звукоизвлечения, такими как глissандо в объеме выдерживаемого интервала (Симфония № 12, ч. 5, т. 1—4), глissандо флажолетными комплексами (Симфония № 11, ч. 3, т. 27—30), тремолирующий кластер у засурдиненных скрипок и альтов (Симфония № 12, ч. 5, т. 13—22).

Политембровый кластер понимается Коуэллом как синтез множества тембров, организованных по принципам, установленным композитором. Тембровые группы оркестра в данном кластере могут быть дифференцированы (ритмически, динамически, регистрово и т.д.), но могут и объединяться в шумовой соноблок. В обоих случаях композитор рекомендует применять приемы, направленные на избежание всякого рода монотонности в звучании кластера. К числу подобных относятся: 1) движение тембровых сонолиний внутри кластера нередко с выдержанным интервалом; 2) прием расширения кластера за счет подключения новых инструментов (“крещендо” фактуры); 3) прием свертывания кластера (“диминуэндо” фактуры).

Тембровые формы кластера в симфониях Коуэлла возникают в рамках традиционной функциональной оркестровой фактуры. В то же время по своей внутренней структуре оркестровый кластер целиком базируется на новых принципах, изменяющих представление о сложившихся правилах голосоведения и динамического равновесия и морфологии оркестровой фактуры в целом.

Т.Геллис (Петрозаводск, Карелия)

“Солярис” Ст.Лема и С.Жукова:

о тембровой полисемии в Концерте для солирующих ударных и симфонического оркестра

Жанрово-тембровое решение лемовского сочинения — Концерт для ударных, выросший из партитуры одноименного балета — на первый взгляд кажется неожиданным и не вполне адекватным. Только внимательное слушание и порождаемое музыкальным впечатлением аналитическое исследование убеждают в “правоте” композитора, когда его выбор представляется почти единственно возможным. Решающее значение оказывается, что С.Жуков приходит к инструментальному

жанру через пластическое представление сюжета, сохраняя в основных темах сочинения специфическую “хореографичность” балетного тематизма. “Солярис — мистерия: в этой вещи я приблизился к таинственным мистическим началам”, — сказал композитор в одном из своих интервью.

Его Концерт — редкий пример прочтения литературного источника, при котором неизбежное ограничение сюжетных линий, всего многоголосья романа вылилось в кристаллизацию основной идеи автора-писателя, разделяемой автором-композитором. Не лирическая история на фоне космических просторов (что было бы типично для балетного жанра), но высокая идея познания себя, перерастание видимой оппозиции “Космос — Человек” в пару “Человек — Человек” — это основа романа и стержень музыкального произведения. Сам жанр последнего кажется порожденным лемовским представлением о “Космосе — Игре”, изложенном в “Новой космогонии”, и реализует себя по всем статьям: как предполагающий игру-соревнование, как зиждящийся на дуализме (личное — коллективное), как раскрывающий виртуозность, многоликость заявленной солирующей группы. Выбор солистов определен, несомненно, стремлением к мистериальному действию, в котором принимают участие не просто тембры, но инструменты с определенным прошлым, “разбуженным”, востребованным “пра-сознанием”. Как складывается эта концепция оркестровки? Корни подобного воззрения находим в романе, характеризующем Солярис как природное явление, океан со всей гаммой присущих ему звуков, изменяющихся видов, проявлениями активности. С другой стороны, Солярис — это мыслящая субстанция, способная общаться, составлять собственное мнение, исследовать окружающий мир. Контакт с ним осуществляется кодированием и передачей сигналов; они же служат единственной связующей нитью с Землей (кажется не случайно переживший ужас “материализированного возмездия” Снаут живет в радиорубке).

Характеристика океана, живущего самого по себе (космического анахорета, которому не интересно людское общество — как заявлено в романе устами спорящих “отцов соляристики”) сродни типичным маринистским пейзажам традиционной оркестровки (см., к примеру, партитуры Н.А.Римского-Корсакова). Это переливчатые пассажи арфы, моменты крещендо валторн и удары тарелок. Характеристика Соляриса-океана дается звучанием вибратона (1-я часть). Его гулкий, несколько неземной и как бы сразу искажающийся звук как нельзя лучше передает ощущение таинственного, бесконечного и холодного пространства. Исполняемая тема-монограмма, напоминающая радиошифровку, проявляет и специфическую манеру исполнения на вибратоне — постукиванием, “морзянкой”. Все это в совокупности

создает тот обобщенный образ “космического йога” (Лем), который является герою при первом приближении.

Другой Солярис — существо исследующее, испытующее людей материализацией и одновременным “не-очеловечиванием” посылаемых им “гостей” — этот Солярис представлен в Концерте с большой авторской фантазией, породившей, без преувеличения, очень яркие, талантливые страницы партитуры. Кажется, что именно здесь композитор наиболее плотно приблизился к концепции писателя-философа, ведущего своего читателя сквозь толщи размышлений о космосе к постепенной трансформации вопроса “Солярис — кто, что он?” в призыв “зачем он?” Конечное душевное движение героев не к Солярису, а — через него — к себе. Это самое познание собственного “Я”, не внешнего, но внутреннего, скрытого и малоизвестного подвигло композитора на создание сильных картин мистического действия, таинственного ведовства (2-я, 6-я части).

Осмелюсь назвать означенные части Концерта обрядовыми сценами, подчиненными логике и уставу тотемического танца, с одной стороны, и шаманского представления, с другой. Разгадка мистерии заложена, в тексте романа: основное чувство, которое испытывает астронавт Крис Кельвин — это страх, превращающий зрелого мужчину, вооруженного знаниями и опытом, в существо, бессильное понять и принять диктат неведомого разума. “Человеческое культурное” отступает, превращаясь в “полуживотное до-культурное”; страх перед необъяснимым приобретает формы ритуальных первобытных сцен, знаменующих заговор, прогнание или охоту на страх. С этих позиций группа солирующих инструментов представляется не набором участников с разными возможностями, а соединением обязательных ритуальных инструментов (всех из семнадцати). Обе сцены обладают рядом специфических признаков, поскольку рисуют, как видится, разные “контактные” ситуации. Если первую можно назвать “Знакомством” космоса и человека, то вторая является картиной страшной космической бури, восстания облученной живой плоти на сделавших зло.

2-я часть композиции приближается к тотемическому танцевальному действию, чья “пластицизованность” доказуема не только первоначальным жанровым вариантом “Соляриса” С.Жукова (балет), но имеет разнообразное подтверждение на самых разных уровнях организации музыки. Первые же такты отмечены “логической шаткостью”, когда автор играет с желанием слушателя сразу понять логику-периодичность развертывания: звучание прерывается паузированием, классический “звук” — скрежетом, повторность — варьированием, долгота — краткостью... Но это не “шаткость”, это — проявление “не-нашего” мышления, законы которого понимаются лишь позднее. И они не только

не сложны, но намеренно упрощены: тематизм оказывается “примитивным” (прямое или прямо-возвратное движение по гамме), высотнo-тональное развитие отсутствует (более сорока проведений ни разу не дают высотного сдвига), отсутствует развитие как таковое, поскольку форма складывается из повторений темы и двух ее вариантов, оркестровка движется путем присоединения инструментов, находящихся на следующей партитурной линии, идя снизу вверх. Каждый этап есть этап накопления энергии и динамики, но не обновления. Звуковой хаос на деле становится упорядоченным до механистичности. Композитор умело использует эффект остинато, создавая картину нагнетаемого, аккумулируемого страха. Примитивность здесь не синоним банальности, а знак “до-цивилизованной” культуры, в которой танец был и средством общения и способом познания мира — это “реактуализация «времени оно»”, по словам М.Элиаде.

Сцена выстроена по всем канонам тотемических обрядов: темнота и таинственность места действия переданы тембрами и динамикой; шаговость передается репетитивным “переступанием” темы (вспоминаются “шаги на снегу” К.Дебюсси), тематические очертания рисуют линию и круг, треугольник — типичные фигуры первобытных танцев. Четко запрограммированной кажется последовательность подключения солирующих ударных — сначала гуиро (ц. 1, т. 3), затем гуиро и клавес (ц. 1, т. 5—6), далее раганелла, клавес, гуиро (ц. 3, т. 2—3). Композитор оттеняет неожиданным паузированием не “звуки”, но скрежет, щелчок, треск; так будет до конца раздела (ц. 11), когда названные шумы с присоединившимися к ним ударами (темпле-блоки), гулкими стуками (брусок), “зазыванием” (маримба) сменяются непрерывным, органистическим ревом всего оркестра. Вернувшись к началу части, отметим поразительно оригинальное сопоставление звучания и “нелогичного”, непропорционального паузирования (на 4/4 такт темы приходится пауза-такт с вкраплением гуиро в 6/4).

Как кажется, тихое, осторожное начало части призвано имитировать позы и поведение танцующего, изображавшего животного или охоту на него¹. Для Соляриса люди — тоже некие существа, которые он изучает настороженно, а они, в свою очередь, не менее осторожно постигают его суть. Характер разворачивания материала — динамизирующееся остинато, венчаемое экстагическим захлебывающимся ревом оркест-

¹ Одной из особенностей древнего танца является фиксация поз разной конфигурации. См.: Королева Э.А. Ранние формы танца. Кишинев, 1977. С. 143.

ровой массы сродни динамике древних танцев, длившихся до полного изнеможения участников (танец Мокома, например), сопровождающихся “проглатыванием слов”, потерей смысла текста в угоду ритмической взвинченной моторике.

6-я часть Концерта сразу начинается со всплеска напряжения: глиссандо медных, переходящее в чередование групп высоких и низких инструментов. Мелодика вновь заставляет вспомнить о “примитивизме” — это направленные поступенные ходы то вниз, то вверх. Как отмечают исследователи древних обрядов, именно деление танцующих на линии, их массовое хороводное или поочередное выписывание фигур (упомянутых линий, кругов), колебательные движения телом (влево-вправо) отличает пластику тотемического или другого обрядового танца. Неистовство, каким отмечены данные страницы партитуры, явный оргастический характер представления заставляет вспомнить о шаманских обрядах изгнания злых духов, сопровождаемых нарастающим шумом, стуком, сражением между двумя группами участников, коллективными оргиями. Д. Дугаров, исследовавший обычай бурят, констатировал наличие в архаистических припевах изгоняющих слов-приказов; сами участники танца стремились “отправить кого-то куда-то”, сначала упрасывая, а затем изгоняя из родных мест. Изгоняемое существо, вредное для рода, начинало двигаться, пока не достигало максимальной скорости². Как кажется, оргия Соляриса имеет те же цели — устранить, изгнать незваных и агрессивных пришельцев, что выливается в яркое ритуальное представление. Другое объяснение можно получить, прибегнув к высказываниям М.Э.Элиаде о превращении зловещего “хаоса” (здесь — разбушевавшегося Соляриса) в “космос” посредством ритуала, возможной формой которого будет жертвоприношение. С момента его совершения начинается жизнь мира, т.е. сосуществование, примирение, которым и венчается Концерт С. Жукова.

В этой постепенной трансформации океана в мыслящее существо, человека — в нравственное создание определяющая роль отдана ударным инструментам, реализующим не только свои тембровые и виртуозные качества, но и, большой степени, семантические потенции каждого.

² Дугаров Д.С. Исторические корни Белого шаманства. М., 1991. С. 96.

Рок-музыка: на пути к обогащению инструментальных и тембровых ресурсов

Среди “музыкально-творческих видов”, порожденных XX в., рок-музыка выделяется разнонаправленностью своих творческих импульсов. На протяжении более чем трех десятков лет в русле единого жанрового и стилевого движения сформировались резко полярные явления. На одном из полюсов концентрировалась негативно-разрушительная энергия, где наряду с социальным протестом, звучала неприкрытая враждебность к культуре, на другом — зарождался интерес к познанию мира во всей его сложности и многоцветии, молодые бунтари пытались по-своему осмыслить традиции европейского гуманизма, претворить их в новом, более интенсивном звуковом и тембровом ощущении. Последнее не могло не отразиться на исходном жанровом архетипе, сделало рок сложным по содержанию и разнообразным по форме. Однако внутренний дуализм сохранился, о чем красноречиво свидетельствуют, с одной стороны, злобная агрессивность панка, с другой — интеллектуализм арт-рока.

В самых общих чертах становление рок-музыки — это движение от элементарного и стихийного к сложноорганизованному: 1) от фольклорного — к профессиональному, 2) от легкожанрового, развлекательного — к серьезному, концептуальному, 3) от англоязычного — к многонациональному. Во всех этих метаморфозах красной нитью проходит тенденция к расширению жанрово-стилевой системы, к преодолению жанровых и видовых границ и усложнению музыкально-выразительных средств. Наиболее ярко эта тенденция проявляется в различных гибридных образованиях, где рок соприкасается с явлениями мировой музыкальной культуры.

Существуют различные классификации рок-музыки, но для нас важно выстроить типологию стилевых направлений, исходя из отражения роком различных культурных и жанрово-стилевых традиций. Можно воспользоваться моделью “древа”, корни которого уходят в почву, где располагаются культурные пласты, ассимилированные роком (джаз, классика, фольклор, музыка ориента, авангард), а возносящаяся крона образует направления, возникшие благодаря такой ассимиляции (рага-рок, фолк-рок, блюз-рок, джаз-рок, барокко-рок, авангард и др.). Крона эта постоянно растет, давая все новые и новые стилевые ответвления. Общая центробежная ориентация ведет к расширению выразительных возможностей музыки. Особенно наглядно это предстает в сфере звукового и тембрового мышления.

Обогащение инструментальных и тембровых возможностей рока

шло различными путями. Во-первых, совершенствуется традиционный роковый инструментарий, прежде всего, гитара, виртуозные и тембровые ресурсы которой на сегодня расширились колоссально. Во-вторых, широко распространились электронные инструменты, в частности, клавишные синтезаторы, которые полностью изменили звуковой мир рока. И в-третьих, пожалуй, самое интересное и ценное — вводятся новые нетрадиционные “акустические” инструменты. Они, в свою очередь, делятся на академические европейские (струнные смычковые, медные и деревянные духовые, арфа, рояль) и неевропейские (индийский ситар, африканские маримбы, латиноамериканские бонги и др.). Начнем с первого.

В рок-музыке — и особенно в ее “тяжелых” модификациях — на первый план выдвигается сама звучность. Звук, саунд, громкостная динамика наряду с ритмом становится определяющим стилевым принципом, вокруг которого объединяются все остальные выразительные средства: аранжировка, мотивно-мелодическая ткань, ладо-гармоническая сфера и т.д.¹ Умение попасть в этот энергетический поток звуко- и ритмо-интонаций становится главным критерием рока как искусства. Особый вибрирующе-наэлектризованный саунд в хеви-метал не имеет аналогий в практике европейского профессионального искусства, а скорее ближе нетрадиционным культурам: народному горловому пению, гудению вольники, “горячему” джазу. Несомненно глубоко различны подобный “hot” звук и синтезаторное искусственное звучание поп-музыки. Плоскостное, безвибратное, лишенное обертонов в последнем случае, оно в корне отличается от богатого и насыщенного обертонами звона серебряной струны, усиленного или преобразованного через многоканальные модуляторы, но не утратившего своего живого облика. То есть, различие “рок” и “поп” возникает уже с фонологического уровня.

Это не означает, что синтезаторы не представляют ценности для рок-музыки. Синтезатор, как и его прямой предшественник — электроорган, может создавать особый саунд, который связывает рок с одной из традиций “высокого” барокко, преломленной в хоральных звучаниях музыки “Procol Harum”, “Genesis”, “Emerson, Lake & Palmm”, “Van Der Graaf Generator”, “Pink Floyd”. Но самое активное развитие синтезаторных средств происходило в русле так называемого электронного (или техно-) рока, где выделяются “Tangerine Dream”, “Kraftwerk”, Брайан Иноу, Клаус Шульце, Вангелис, Жан Мишель

¹ В музыке европейской традиции иерархия выразительных средств совершенно иная.

Жарр и др. Именно в их творчестве синтезатор достиг полного раскрытия своих выразительных возможностей и стал основой тембров и звукоконструирования. Достоинства музыки подобного рода — создание новых звуковых реальностей (космических, как у Шульце, или индустриально-урбанистических, как у Иноу), открытие нового мира тембров, не существующих в природе, а издержки — звуковая монотония. Как и всюду в музыке, все решает талант и чувство меры². Может быть, поэтому техно-рок имел столь бурную, сколь и краткую, историю и сегодня растворился в других видах, породив, в частности, техно-поп, рэив, музыку сопровождающую, фоновую, релаксную, амбиентную и т.д.

Наряду с “искусственными” электронными тембрами, целый пласт рок-музыки связан с освоением европейского инструментария. Первыми на гегемонию гитар посягнули “Beatles”. В зрелый период творчества они расширяют рамки звучаний и смело вводят инструменты академического арсенала: скрипки (“Yesterday”, “Eleonor Rigby”), кларнеты (“When I’m Sixty-four”), арфу (“She’s Leaving Home”), экспериментируют с симфоническим оркестром (“A Day In the Life”), хором (“Long and Winding Road”)³. Наряду с европейскими появляются инструменты экзотические: индийские (ситар, танпур, табла), латиноамериканские (бонги, маракасы), джазовые (джаз-банд в “Savoy Truffle”) и т.д.

В 1970-е г.г., наряду с развитием собственно “гитарного” рока (блюз-рок, хард-рок), остающегося в рамках чистого гитарного саунда, получает новый импульс очередное расширение “инструментария тембров”. Оно связано с направлением арт-рока, которое выводит рок к широким горизонтам мировой и европейской музыкальной культуры. Арт-рок многообразен по своим формациям и расслаивается на линии: “европейскую”, авангардную, балладную, “ренессансную”, ориентальную, джаз-роковую — в каждой из них предлагаются свои пути к звуковым и тембровым решениям. Так “европеизированная” линия арт-рока связана с использованием европейских инструментов, в частности, клавишных (фортепиано, орган, клавесин) — все это предстает в музыке “Emerson, Lake & Palmer”, “Yes”, “Ekseption”, “Focus”, Рика Уэйкмана и др. Балладный рок, напротив, культивирует звуковые краски

² Особенно хорош синтезатор, когда он не пытается воспроизвести жалкие имитации “натуральных” инструментов, а соединяется с ними, с пением. Подобная полифония (“живое” — “неживое”) усиливает выразительные возможности каждой из сфер.

³ “Beatles” были и лидерами в освоении электронной звуко-сферы, пример тому — достаточно ранняя “Strawberry Fields Forever”.

акустической гитары, лютни, банджо, мандолины, старинной флейты, скрипки-фиделя. Все это темброво очень богатая музыка (группы “Yethro Tull”, “Incredible String Band”, “Fairport Convention”). Джаз-рок-арт развивает, наряду с роковыми, джазовые инструменты, опираясь на традиции импровизационного модалного джаза (“Soft Machine”, “Gong”, “The Mothers of Invention”).

Особо следует остановиться на “ренессансной” линии арт-рока, примыкающей к балладной. Необходимо заметить, что отношение рок-музыкантов к Ренессансу и барокко глубоко заинтересованное и уважительное — и это при крайнем неприятии академизма. Наряду со значительным весом барочных звучаний и красок, о чем только что говорилось, здесь заметна тяга к самым ранним формам музыки: бардам, менестрелям, карнавалу. Рок оживляет в памяти целую гамму некогда забытых звуковых красок: гнусавое гудение волынки, нежные переборы струн лютни, торжественное звучание готического органа, первозданный тембр продольной флейты. Тем самым он обнаруживает определенный вкус к старине, архаике, создавая параллель одной из самых влиятельных тенденций в искусстве XX в., которая нашла свое воплощение в творчестве Дебюсси, Бартока, Орфа, Кейджа, Райха, Пятра. Архаика в новых условиях воспринимается по-новому, свежо и современно. Вспомним, например, характерные для рока квартетно-квинтовые параллелизмы, возрождающие казалось бы ушедший в небытие средневековый органум, или англо-кельтскую пентатонику — все это обнаруживает глубокие допрофессиональные корни.

Движение к Ренессансу охватило различные стороны музыки. Наряду с возрождением баллады, жанров мадригала, гокета, кводлибета, возвращается сам дух игры и раскрепощенного музицирования. Показательна с этой точки зрения музыка группы “Gentle Giant”, корнями восходящая к ренессансной игровой культуре. “Gentle Giant” расширили тембровые, инструментальные и вокальные ресурсы рока, включив в тембровую палитру рокового звучания самые разные инструменты (флейту, саксофон, трубу, скрипку, клавесин, ксилофон) и продемонстрировав виртуозное владение этими инструментами. А высочайшая техника вокального многоголосия, свободное использование сложных имитационно-полифонических форм позволили группе достичь настоящего профессионального уровня, подключило ее к активному возрождению национальной английской культуры, сделав недостижимой вершиной, эталоном арт-рока.

Здесь мы затронули очень интересную тему — преломление роком национальной культуры, и она заслуживает отдельного самостоятельного исследования. Отметим лишь главное — рок, будучи явлением интернациональным, каждый раз дает новые побеги, попадая на почву своей национальной культуры. Так было с классическим британским

роком, возникшим на стыке афро-американских и английских жанров. Аналогичное наблюдается с роком и в других странах, давших творчески самобытные образцы своей музыки — в Германии, Франции, Италии, Польше, России. Своей почвенностью рок в корне отличается от гомогенизированной вненациональной “попсы”. Каковы же преломления национального в интересующей нас области? Здесь выделяются два основных пути: переориентация инструментария на тот или иной национальный стиль и его обновление за счет “местных” фольклорных традиций.

Всем известна роль гитары в роке. Как саксофон в джазе, она остается ведущим инструментальным “голосом”⁴. Но как разнообразно используется гитара в разных национальных школах: в английском роке она может уподобляться елизаветинской лютне, волынке, в американском — банджо, в русском — балалайке, свое специфическое звучание гитары — в латиноамериканских и азиатских школах. Так например, удивительно своеобразно трактует двенадцати-струнную гитару японец Седже Оно, уподобляя ее то восточным цимбалам, то тихому раскатистому гонгу из гамелан-оркестра, передавая в музыке состояние глубокой медитации (“Berliner Nacht” с альбома “Nekonotopia Nekonomania”, 1990 г.).

Второй путь также свидетельствует о больших потенциальных возможностях рока на его пути к ассимиляции национальных и этнических форм. Приведем лишь один пример — введение народных инструментов в альбомах отечественных групп, таких как “Ноль”, “Веселые картинки”, “Аукцион”, “Бригада С” и др.

Итак, подведем итоги. В своей эволюции рок периодически претерпевает стадии расширения жанрово-стилевой и языковой системы: вторая половина 1960-х гг. (барокко-рок), первая половина 1970-х (арт-рок), начало 1980-х (“новая волна” техно-рок), конец 1980 — начало 1990-х гг. (нео-классик-рок, авангард). В этом центробежном движении “к новым берегам” тембровая и инструментальная сферы активно преобразуются. С одной стороны, происходит внедрение в рок-аранжировки академических инструментов, с другой — инструментов народных или экзотических. Все это накладывается на основной тембровый фон — гитарный саунд — и создает многообразную и пеструю звуковую картину, где уживаются различные направления, школы, стили и манеры. Все это дает надежду, что рок еще не исчерпал своей тембровой и звуковой энергетики, а следовательно, впереди нас ждут новые открытия.

⁴ Высококласные составы без солирующей гитары в роке крайне редки (“Van Der Graaf Generator” или “Rare Bird”).

А. Сайфутдинова (Петрозаводск, Карелия)

Музыкальные инструменты ненцев (к вопросу о сферах функционирования)

Музыкальная культура ненцев ограничена вокальным творчеством. Поэтому носители традиции отрицают существование у них музыкального инструментария. На самом деле ненцы обладают инструментальной музыкой, связанной в первую очередь с бубном, активно функционирующим в культуре шаманов-тадебце. Ненецкий бубен-пензер¹ определяется Э. Хорнбостелем и К. Заксом как односторонний барабан с рукояткой (211.321).

В сознании ненцев бубен — магическое орудие, символизирующее власть шамана и являющееся посредником между людьми и духами. Инструмент обычно изготавливался самим шаманом, но мог сделать его и мастер по заказу последнего¹. Встречаются бубны, передающиеся по наследству, как правило, от деда к внуку.

Бубен ненцев Канинской и Малоземельской тундр Ненецкого автономного округа состоит из обечайки, изготовленной чаще всего из лиственницы. На нее натягивали кожу дикого оленя (реже — домашнего). Диаметр обечайки — 40—50 см. Между кожей и обечайкой — порожки для усиления звучности. В центре бубна — рукоятка в виде крестовины, прикрепленная к обечайке по линии диаметра. К крестовине обычно прикрепляли фигурки из металла и дерева, изображающие духов, реже — небольшие колокольчики. Звук извлекался с помощью колотушки, выстроганной в виде деревянной лопатки, расширенный конец которой обтягивался мехом. Перед игрой бубен подогревали над огнем, кожа просыхала, натягивалась, что способствовало усилению звучания.

Традиционный способ изготовления мембраны следующий. На священное место, находящееся у реки или озера, приводили дикого оленя, которого шаман (или его помощник) медленно душил арканом; речную воду из чаши выливали между рогами животного, что означало — жертва принадлежит Богам Ну'у (Бог неба) и Ид'ерву (Бог воды). Затем оленя умерщвляли ударами копья в сердце. Шкуру шаман забирал себе, а голову с рогами, повернутую в сторону восхода солнца,

¹ Приводится со слов Ф. Ардеева (1940 г.р.), потомственного изготовителя бубнов. Прадед Ардеева — Антип Вэлп был известным шаманом на острове Колгуев в конце XIX в.

оставлял на месте жертвоприношения. Далее шкура вымачивалась особым способом, чтобы сошла шерсть, и продымливалась над костром. На готовой мембране растительной краской иногда изображался круг или наносились человеческие фигурки, хотя для ненецких бубнов рисунки на обтяжке были не характерны.

В 1930-х гг. произошли изменения в художественной культуре ненцев: в быту появились танцы, ранее в традиции не существовавшие. В качестве аккомпанирующего инструмента стали использовать бубен. Здесь следует учесть, что бубен стал музыкальным инструментом только для той части ненцев, которая жила оседло в населенных пунктах, где была организована художественная самодеятельность. Но кочевые ненцы до сих пор воспринимают бубен как магический инструмент.

Современная группа ударных инструментов, сопровождающих танцы и песни, расширилась. Появились следующие идиофоны: копытца и рожки. Иногда танцы сопровождаются ударами хореев². Копытца представляют собой нанизанные на кожаный ремешок погремушки, изготовленные из копыт оленей с просверленными дырочками, которые при потряхивании издают звуки (112.11). Рожки (111.1) изготавливаются из рогов оленя, звук из них извлекают при ударе друг о друга.

Перечисленные инструменты известны ненцам с древнейших времен, поскольку они функционировали в качестве детских звуковых игрушек. Копытца в виде связки имели и бытовое значение. Их пришивали к тучейке (туял') — сумочке, в которой женщины хранили предметы для занятий рукоделием. По издающемуся шуму можно было определять место ее нахождения среди других вещей при переездах с одного места стоянки на другое.

Колокольчики (111.242.122 — языковые колокола) ненцы необычайно почитали. Поражает многообразие их форм и размеров. В жизни ненцев колокольчики имели магическое значение, т.к. они вместе с деревянными и металлическими пластинками, фигурками духов-помощников, бляхами и цепями прикреплялись в виде подвесок к бубну или к одежде шамана, создавая шум-ауру при движениях тела в процессе камлания и помогая ему общаться с потусторонним миром.

Кроме того, колокольчики оберегали новорожденных детей от потери. Их подвешивали в случае удаления от стоянки³. Для этой же цели колокольчики подвешивали на шерстяном ошейнике маленьким оленятам⁴.

² Хорей — шест для управления оленями в упряжке.

³ Малица — вид верхней одежды, сшитой из оленьих шкур.

⁴ Магическое значение металлических предметов — типичная черта, присущая всем финно-угорским народам, а также их самодийской языковой ветви.

Наши наблюдения, вынесенные из музыкально-этнографических экспедиций (1995—1996 гг.) на Канинский полуостров и Большеземельскую тундру — район кочевой общины Ямб’То на северо-востоке Ненецкого автономного округа — не дали ответа на вопрос о существовании у ненцев аэрофонов. От Т.Тадеевой (поселок Нельмин Нос) мы получили сведения о “дудочке”, которую она со сверстниками изготавливала в детстве, плотно закручивая ивовые ветки, предварительно сняв с них кору. Однако нельзя с полной уверенностью утверждать, что это — ненецкий аэрофон, т.к. информатор всю жизнь прожила в поселке, где ненецкая традиционная культура тесно соприкасалась с культурами русский и народов коми, подвергаясь их сильному влиянию.

Итак, своеобразие функционирования музыкальных инструментов у ненцев можно объяснить сохранением древнейших форм целостной синкретической культуры этого этноса вплоть до наших дней. Поэтому для той части коренного населения, которая продолжает вести традиционный образ жизни, музыкальный инструментарий не осознается как самостоятельная область художественной культуры.

Р.Зелинский (Санкт-Петербург)

Символика в башкирской народной инструментальной музыке

В башкирской народной инструментальной музыке сегодня отсутствуют обрядовые жанры и наигрыши сугубо практического, прикладного предназначения. Нет и пьес с ярко выраженной сюжетной программностью. Преобладают эстетические формы музицирования. Все это определяет специфику музыкального мышления башкир, основывающегося на принципе *символического* отражения действительности. Принцип этот, в свою очередь, определил самобытный тип инструментальных наигрышей с *символической программностью*.

Помимо инструментальной музыки символика охватывает все жанры народного искусства башкир. Трудно сказать, где она зародилась и художественно сформировалась впервые: в устной народной поэзии, изобразительном искусстве, танце или музыке. В этой связи становится очевидным, что ретроспективное изучение символики программных инструментальных кюев невозможно, если ограничиться рамками только музыкального фольклора. Ведь символ — явление историческое,

уходящее корнями в глубокую древность. Его появление связано с таким уровнем развития общества, "...когда устно выраженная мысль дублируется графическим выражением"¹.

В прошлом целая система графических символов существовала и у башкир: каждый род или родовая группа имели свои фамильные графические изображения, так называемые тамги. У башкир, как и у других народов, где господствовала мусульманская религия, запрещалось изображение живых существ. Это, в известной степени, способствовало развитию орнамента — искусства наиболее обобщенных форм отражения действительности. У башкир, может быть, символика и не достигла таких высот как, скажем, у австралийских аборигенов, однако и здесь она способствовала развитию соответствующих мыслительных навыков, которые нашли благоприятную почву в создании определенных форм народного искусства.

Символика в художественном мышлении проявилась не только в изобразительном искусстве, тем более, что в эпоху своего становления искусства не были обособлены, а представляли синкретическое целое. Отдельные виды искусства, в том числе инструментальная музыка, изобразительное искусство и др., выделились в самостоятельные много позже и во многом до сих пор сохраняют черты былого синкретизма. Кроме того, различные виды народного искусства — это по сути различные формы отражения одних и тех же явлений действительности, и с этим связан параллелизм явлений в изобразительном и музыкальном искусствах: некоторый объект или идея могли найти себе музыкальный эквивалент в форме звукового символа, который закрепился в сознании подобно тому, как графические символы фиксировались на плоскостях камня, кости, дерева. В пользу звукового символизма указывает наличие у древних башкир уранов (от слова "уран") — секретных мелодических фраз—зовов или ключей, по которым члены одного племени узнавали друг друга. В сегодняшнем быту башкир подобного рода зовы, тамги и другие символы не употребляются, однако их следы так или иначе отражены в формировании специфической символики башкирского искусства вообще и звуковой символики инструментального фольклора, в частности.

Одним из древних источников символики в программных инструментальных кюях, ведущих свою родословную еще с языческих

¹ Леруа-Гуран А. Религии доистории. Цит. по кн.: Первобытное искусство. Новосибирск, 1971. С. 84.

времен, следует считать культ *фетишей и тотемов*². В древней Башкирии этот культ — самое обычное явление, о чем свидетельствуют путевые записи Ибн-Фадлана, в которых упоминаются религиозные представления башкир, связанные с верой во множество богов, управляющих временами года, состоянием погоды, фауной и флорой, жизнью и смертью. Ибн-Фадлан сообщает: “Мы видели, как (одна) группа из них поклоняется змеям, (другая) группа поклоняется рыбам, (еще одна) группа поклоняется журавлям”³.

Отголоски культа тотемов сохранились вплоть до XX в., о чем свидетельствует обряд провода новобрачной, когда женщины и девушки в ее честь устраивают игры и пляски на ближайшей к кочевке горной поляне, и перед уходом с горы они привязывают к дереву лоскутки материи. Очевидно, инструментальный кюй “Кыркты” связан с подобными обрядовыми играми и плясками: элементы языческого обряда поклонения просвечиваются в плясовых ритмах наигрыша, сопровождающего ритуальные движения.

Программы такого рода кюев связаны с образами тотемов и реализуются в изоморфных этим образам музыкальных композициях. Это рельефно проявляется в “Звенящих журавлях” — инструментальном произведении весьма сложном в музыкально-структурном и семантическом планах. Согласно легенде — “...когда-то особенные журавли ходили по горам, некоторые из них играли голосом, а другие плясали. Дудочник (кураист. — Р.З.) башкирский слышал их и перенял их игру. Этих журавлей редко кто видит, а если кто увидит и услышит их пение, такой человек по поверью башкир будет необыкновенно счастлив, или вскоре умрет”⁴. В этой легенде можно обнаружить следы поклонения древних башкир своему тотему-журавлю: во-первых, обожествляемый тотем был *недоступен* (“...этих журавлей редко кто видит”), во-вторых, в судьбе нарушившего запрет ожидалась перемена (“...а если кто увидит, то будет необыкновенно счастлив или умрет”).

В нашей коллекции оказалось около десятка одноименных наигрышей “Звенящие журавли”, у которых характерным мелодическим оборотом является короткий восходящий ход (иногда прямой, иногда ломаный, как бы затрудненный) к акцентированному протяженному звуку — это

² Фетиши и тотемы — “...не что иное, как первый материальный предмет, который любому народу или любому человеку захотелось избрать своим божеством” (*Шарль де Бросс* О фетишизме. М., 1973. С.20).

³ Путешествие Ибн-Фадлана на Волгу. М.; Л., 1933. С. 67—68.

⁴ *Рыбаков С.* Музыка и песни уральских мусульман. СПб., 1987. С. 139.

специфическая интонация символа-клича, зова. По этой попевке узнается мелодия “Звенящих журавлей”, она начинает произведение, далее как-бы пронизывает всю его музыкальную форму и может восприниматься как лейтмотив-символ “Звенящих журавлей”.

Символика проявляется и в синтетических жанрах народного искусства, основанных прежде всего на сочетании устно-поэтических и музыкальных форм⁵. Здесь при определении взаимоотношения между словом и музыкой выявляется функция символика — на этом следует остановиться особо.

Исследователи башкирской культуры (С.Руденко, С.Рыбаков) отмечали, что почти к каждой мелодии башкиры приводили какое-нибудь сказание или легенду, поясняющие ее происхождение. Безусловно, легенды песен и наигрышей служат не только в качестве источника мотивов, сюжетов и программности, но они дают формообразующее начало композиции в целом. В творческой практике встречаются различные формы сочетания поэтического и музыкального компонентов: “Певец речитативом рассказывает о подвигах и похождениях Салавата, но когда нужно выразить лирические чувствования и переживания героя, рассказчик вслед за словами “тут Салават запел” поет песню, приписываемую этому герою”. Аналогичное соотношение можно наблюдать и между словом и игрой на музыкальном инструменте, и в этом случае наигрыш функционально связан с отражением того или иного сюжетного отрезка легенды. Здесь функция инструментального сопровождения заключается, так сказать, в *резонансном усилении* эмоционального состояния героя согласно семантическому содержанию этого сюжетного отрезка. Следовательно, в композициях такого рода музыкально отражаются только определенные отрезки сюжета, связанные с эмоциональными или лирическими сентенциями, не распространяющимися на легенду в целом. Доминируют функциональные связи, которые и являются критерием программного соотношения словесных и музыкальных компонентов.

Особенность инструментальных кюев, участвующих в подобных композициях, заключается в их автономности и полифункциональности. Это проявляется в *незакрепленности* определенного наигрыша за определенной легендой; в принципе любая сходная по эмоциональной содержательности инструментальная пьеса может приобрести программный характер в рамках сюжета данной легенды. В таких ситуациях символические образы, выявившиеся в устно-поэтических отрезках сюжета, музыкально лишь подтверждаются, поскольку между

⁵ Под синтетическими (в отличие от синкретических) здесь подразумеваются такие комплексные фольклорные жанры, в которых соединение различных видов искусств вторично. Здесь происходит синтез искусств, когда они уже существуют как самостоятельные.

поэтической и музыкальной формами установилась функциональная связь. В других ситуациях, когда инструментальный кюй не закрепился за легендой, он выступает уже в другой функции, вне данной программы, и может восприниматься даже как беспрограммная музыка для слушания. Следовательно, инструментальный кюй, утративший функциональные связи с легендой, в какой-то степени лишается символического смысла.

Еще большее распространение получили композиции с другим соотношением между поэтическим текстом легенды и наигрышем — инструментальный кюй замыкает сюжетную линию, а его исполнение превращается в ожидаемую кульминацию, завершающую всю композицию. Для примера приведем легенду “Старый беркут”. Однажды трое джигитов отправились на охоту. Долго они бродили по горам Иряндык и, наконец, на вершине одной высокой скалы заметили гнездо беркута. Охотники решили забрать птенцов, и когда один из них взобрался на вершину, беркут напал на смельчака. На узком выступе скалы охотник защищался от орла, но появились еще два беркута (дословно “мать и отец”), и тогда все они стали нападать по очереди. Охотник нечаянно выронил нож, и тогда один из беркутов когтями схватил незащитного, поднял высоко и бросил его в ущелье. После этого беркуты еще долго кружили над этим местом. Поздно ночью друзья разыскали погибшего охотника и похоронили его под большим черным деревом. Свою печаль о погибшем друге джигиты излили в сочиненном ими кюе. Очевидно, на этом инструментальном кюе, завершающем легенду, фокусируется ее программность. Причем, такого рода программность воплощается не обязательно при помощи ассоциативных звуковых параллелей — она может реализоваться в формах, казалось бы, взятых со стороны, например, в танцах, маршах и т.д. Так, в данном случае наигрыш отличается умеренно подвижными плясовыми ритмами, которые ассоциируются с предсмертной пляской охотника, либо пляской друзей в память о погибшем друге.

Здесь инструментальный кюй в сознании посвященных людей наполняется программным смыслом и становится музыкальным символом — своеобразным эквивалентом содержания легенды, другими словами: “знак-символ является знаком объекта на основании соглашения” (Р.Якобсон)⁶. Такой тип соотношения поэтического и музыкального компонентов формы, при котором инструментальный кюй замыкает всю композицию и, таким образом, приобретает роль символического обобщения, в башкирском инструментальном фольклоре является преобладающим. В композициях такого рода символическая программность выражается наиболее ярко.

⁶ Цит. по кн.: Семиотика и искусствоведение. М., 1972. С. 83.

Мифологизмы адыгской традиционной инструментальной культуры

Адыгская мифологическая сюжетность содержит музыкальные темы и образы, известные по сей день. В прозаических версиях нартского эпоса повествуется о том, как Ащамэз изобрел камыль (продольную флейту), как нарты проводили танцевальные состязания и прочее.

Рождение музыкального инструмента через смерть человека, животного, гибель дерева — тоже мифологическая тема, известная разным народам. Дерево, из ветки которого Ащамэз сделал камыль, проедено червями и повалено бурей. Осетинская арфа изготовлена из сломанной руки и волос убитого сына Сырдона. Карело-финский кантеле возник из челюстей и зубов убитой шуки; по другой версии мифа — из грудной клетки девы-утопленницы. Мотив реинкарнации божественного героя в музыкальном инструменте известен и по греческому эпосу.

В системе мифологических мотивов музыкальным инструментам отводится особо важная роль. Они, как правило, атрибутируют героев. Камыль, например, — атрибут Ащамэза, бжамый (продольный рог), — покровителя крупного рогатого скота Амышы, лира — греческого Аполлона, кантеле — карело-финского Вяйнямейнена и т.п.

Инструментальная музыка в мифе обладает чудодейственной силой. В одном из сюжетов нартского эпоса адыгов Бог плодородия Тхагаледж дарит Ащамэзу духовой музыкальный инструмент. Подует герой в белый конец инструмента — природа оживает и благоухает; подует в черный — все живое увядает, угасает, погибает. В большинстве случаев в мифах за инструментальной музыкой закрепляется символика веселья, радости и способность магического воздействия на все живое. В чеченской легенде об Алхазуре павшие воины оживают, заслышав мелодии дечиг-пондура. Слушать кантеле Вяйнемейнена сбегаются все обитатели леса. И “не было там героя, чье не тронул бы сердце” музыкант. Адыги считали, что музыка способна успокоить животных, повлиять на их поведение, воздействовать на увеличение роста и приплода скота. По старинному адыгскому поверью в самую бурную тревожную ночь испуганное стадо овец можно успокоить мелодией “Ехоеша”. Музыка магически воздействует и на человека, способствует его исцелению. Чапш — обряд у постели раненого, травмированного или укушенного зверем человека — обязательно включал в себя музыку и музыкальный инструмент. Адыгские чапши проводились вплоть до 50-х гг. нашего века, да и по сей день в разных концах Адыгеи и Кабарды можно

услышать истории о том, как искусный музыкант своей игрой подымает с постели больных и даже парализованных людей.

Определенные музыкальные инструменты атрибутируют только мужское, другие — только женское начала. В адыгской традиции лишь мужчины обладали исключительным правом играть на музыкальных инструментах и видеть процесс их изготовления. Не случайно шычепщын, камыль вешали на стену рядом с плетками, ружьями, холодным оружием и другими мужскими атрибутами.

Одна из генеральных типологических основ мифологического мышления выявляется через эмоционально-образную сферу (В.Валькова). Речь идет не столько о характере, сколько о принципе формирования и существования эмоционально-образного мира инструментальной музыки. Древнейшее свойство мифологического сознания — опора на эмоционально-чувственную стихию. Мир постигается иррационально-интуитивно. Эмоция преобладает над мыслью, чувства — над интеллектом (Ф.Кессиди). В музыке — разлив одной эмоции, культивирование одного состояния.

Традиционные наигрыши и танцы адыгов могли длиться от нескольких минут до нескольких часов — всегда в одной сфере эмоционального состояния. Миф, как известно, отождествляет внутреннее и внешнее, часть и целое, приписывает каждой вещи свойства других вещей (Ф.Кессиди). Способ выражения этой идеи обозначен категориями каноничности, надындивидуальности и вариативности (В.Валькова).

Одно из проявлений индивидуального во всеобщем — специфическая форма одушевления музыкальных инструментов, отношение к некоторым из них как к образу и подобию человека. Шычепщын (смычковый хордофон), например, атрибутирует физическое тело человека. Колки называются пщынэткълут (уши), головка — пщынашьхь (голова), шейка — пщынапшь (шея), корпус — пщынапшь (тело), тыльная часть корпуса — пщынэтхьц (спина), смычок — пщынабз (язык).

Единичное произведение (наигрыш) в народе понимается не как образ индивидуального творчества, а как принадлежность жанру. Индивидуальность проявляется только на “высоком” уровне классических произведений. Она складывается как интонируемый архетип. Его существенные качества на уровне микроформы — ладо-интонационный повтор, макроформы — комбинаторика двух—четырех констант экспонируемых рассредоточенно. Макроформа традиционного наигрыша принципиально незамкнута. Его континуальная природа сродни мифологическому времени — движению с повторами, возвратами и обновленным движением вперед. Повторы в мифе

музыке создают в восприятии слушателей эффект сужения (сжатия) формы (К.Леви-Стросс). Отсюда понятна генетическая связь разомкнутости и повтора. В этом значении культурные коды мифа и традиционного наигрыша совпадают. Другой элемент общего кода — “эфир традиций”. Речь идет о чем-то недосказанном, недоговоренном, непроинтонированном, что, тем не менее, реально существует и подразумевается как в мифе, так и в музыке. Это “нечто” сокрыто в механизмах слушательского восприятия, когда слушатель — сам творец и соучастник в “лепке” образа. Известна разница при прослушивании танцевальной музыки адыгами и русскими. Первые “видят” ушами, музыка в них обязательно вызывает спектр ассоциаций визуального и эмоционального свойства. Вторые больше слышат физические свойства звуковысотной линии, поэтому так различаются их определения при восприятии одного и того же танцевального наигрыша, вплоть до диаметрально противоположных (мелодию современного зафана адыги характеризуют как плавную, лирическую, русские — как зажигательную, быструю).

Сущностным свойством мифологического мышления является вариативность, восходящая к естественной изменчивости природных законов. Партитура инструментальных наигрышей адыгов практически не содержит двух идентичных фрагментов. Изменчивость какого-либо голоса партитуры происходит на фоне стабилизирующей функции другой.

Все обозначенные характеристики мифологического мышления — надындивидуальность, каноничность и вариативность — в адыгской инструментальной музыке принципиально канонизированы и составляют ее сущностные характеристики. Из этого следует, что мифологические аспекты — есть сущностные характеристики инструментальной музыки, как в ее старинных — древних — образцах, так и в тех, которые создаются на основе современных песенных тем через механизмы переинтонирования. Признав мифологические аспекты сущностными для традиционной инструментальной музыки, становится понятен факт глубокого ее консерватизма, десятилетиями и даже столетиями сохраняющего ее природу и способность удовлетворять эстетические потребности все новых и новых поколений людей. Возможно, магия танцевальной музыки сопряжена не только и не столько с ее визуальным пластическим рядом, сколько с системой мифологических характеристик, сокрытых в глубине самой музыки и действующих на подсознание человека. Чем больше мифологического в музыке, тем более она доступна и понятна широкой слушательской аудитории любой национальности, ибо затрагивает его сокровенные психо-физические струны. Соотношение мифологического —

немифологического в традиционных наигрышах решается, как правило, в пользу первого, что позволяет определять его в качестве “генетического субстрата” инструментальной музыки. Отсюда большое значение приобретает опыт выявления интонационно-ритмических мифологем — следующий шаг в раскрытии феноменальных свойств инструментальной музыки. Присутствие мифологических характеристик в музыке делает ее почвенной и национальной, пробуждает в слушателе гамму переживаний, связанных с глубинным осознанием гармоничного слияния с обществом и природой.

Рассмотрение мифологических аспектов традиционной инструментальной культуры адыгов вводит в мир ее глубокого познания и раскрывает новые задачи исследования музыкальной традиции как уникальной сферы духовной культуры народа.

С.Кучепатова (Санкт-Петербург)

Кокле в текстах латышских народных песен

В текстах латышских народных песен музыкальные инструменты упоминаются крайне редко. В данном сообщении мы остановимся на четырех текстах свадебных и мифологических латышских песен, в которых упоминается кокле. Можно предположить, что в этих единичных вариантах текстов сохранились фрагменты архаичных мифологических мотивов и символов. Попытаемся их реконструировать.

- 1) Солнце играло на кокле,
Сидя на востоке;
Сыновья Диевса танцевали,
Одетые в шкуры выдры и бобра.

Saule kokles skandinaja,
Austrinai sededama;
Dieva deli danci veda
Udra, bebra kazokos

(LD 33924)¹

¹ LD — Kr. Barons, H. Visendorfs. *Latvju Dainas*. Jelgava, 1894. 1 sejs; Peterburga, 1903—1917. 2—5 sejs.

Этот текст, видимо, можно отнести к комплексу мифологических песен о “небесной свадьбе”, в которых сыновья Диевса (верховного Бога в балтийской мифологии) сватаются к дочери Солнца. Если наше предположение верно, то мотив игры на кокле должен быть связан, во-первых, с солярным культом (кстати, очень часто кокле украшались вырезанными или выжженными орнаментальными знаками солнца и звезд) и, во-вторых, со свадебной символикой.

2) Мотив игры на кокле появляется в одном из вариантов свадебных сиротских песен о небесной лестнице (о так называемом “длинном” бобе или черенке розы). По длинному бобу сирота забирается на небо и встречает там сына Диевса, играющего на кокле:

«...» Я нашел сына Диевса,
(который) сидит во главе стола,
Сидит во главе стола,
Играет на золотой кокле,
Играет на золотой кокле,
(Катает) золотое яблоко.

«...» Es atradu Dieva delus
Sedim galda galina,
Sedim galda galinai,
Zelta kokles koklejam,
Zelta kokles koklejam,
Zeltabolu spelejam.

(Bb 19,665)²

Во всех остальных многочисленных вариантах этой песни мотив игры на кокле заменяется пространным разговором сироты с сыном Диевса о “небесной свадьбе”: сирота спрашивает сына Диевса о своих умерших родителях и тот отвечает, что “отец с матерью в Неметчине, на свадьбе дочери Солнца”. Очевидно, что в данном контексте песен мы имеем дело с разными кодовыми системами: небесная свадьба в одной кодовой системе (астрологической) тождественна игре на золотой кокле в другом коде (музыкальном). Здесь же мы видим переплетение астрологического и антропоморфного кодов: в песнях этого типа невеста-сирота сопоставляется с дочерью Солнца, а умершие родственники заменяются небесными светилами.

² Bb — Kr. Barona biedribas manuskripta folkloras material.

В песнях о небесной лестнице отразились также архаические представления о связи Солнца с царством духов. Стоит отметить, что “Неметчина” (Vazeme) в латышских песнях — термин не географический: поскольку Германия находится за морем на западе (на закате солнца), в народных представлениях она слилась с царством духов, с потусторонним миром (Aizsaule), куда попадает Солнце после своего захода.

3) В свадебных песнях об умыкании невесты встречается мотив ворона, играющего на кокле. Братья похищенной девушки спрашивают у ворона, где их сестра:

Ворон сидит на дубу,
Играет на золотой кокле.
Видел ли ты, ворон,
Куда увезли нашу сестру?
— Туда увезли вашу сестру,
За быструю Даугаву «...»

Krauklits sed ozola,
Zelta kokle kokledams.
Vai, kraukliti, tu redzeji,
Kur aizveda mus' masinu?
— Tur aizveda jus masinu
Par straujo Daugavinu «...»
(LD 13612, 13611)

Здесь мотив игры на кокле сохраняет свадебную символику, но практически теряет солярную (сохранился лишь золотой цвет кокле). (Сравните пушкинскую “Сказку о мертвой царевне...”, когда королевич Елисей спрашивает у солнца, где его невеста.)

4) Кокле встречается еще в одном типе песен, поздних по своему происхождению (К.Барон отнес их к разделу “длинных песен или романсов”): младшая дочь идет собирать цветы, ее венок падает в реку. Девушка ищет венок и тонет сама. Река не принимает девушку и выносит ее в море, море не принимает девушку и выбрасывает ее на берег. На берегу вырастает золотая липа:

«...» Там выросла золотая липа
С девятью ветвями.
Через девять годков
Братец вырезал (из ветки) кокле.
Начал брат играть на кокле:

Эта кокле светло звучит;
Начала матушка плакать:
Это поет моя младшая дочь!

«...» Tur uzaugē zelta liepa
Deviniem zarīniem.
Par deviniem gadīniem
Tur balins kokles cirte.
Saka balins kokledams:
Tie kokliņi gaisi skan;
Sak mamina raudadama:
Ta dzied mana pastarīt'!

(LD 33625-8)

Этот тип песен имеет и другой вариант концовки: на могиле утонувшей девушки вырастает золотая липа с чудесными цветами. Мимо идут братья девушки (или рыбаки), срывают цветы и приносят их в церковь Св. Марии. Люди говорят друг другу: “Что это за красивые цветы? Это цветы дерева?”, и сама Дева Мария отвечает: “Это не цветы дерева, это — душа человеческая”.

В этих песнях кокле символизирует человеческую душу, с которой могут общаться живые люди, играя на инструменте. Может быть, именно с этими представлениями связано кокле, хранящееся в Латвийском этнографическом музее под открытым небом: кокле из Преильской волости Даугавпилсского уезда (CVVM 22192, датируется первой четвертью XIX в.), наиболее длинная сторона которой заканчивается разным антропоморфным изображением³. Если вспомнить о связи Солнца с потусторонним миром (см. песни о небесной лестнице), то можно предположить, что появление кокле (сделанной из *золотой* липы) в песнях об утонувшей девушке является отголоском солярного культа. В песнях этого типа прослеживается и свадебная символика: девушка теряет венок, или девушка тонет, — т.е. вступает в брак.

Итак, можно сделать предположение, что в рассмотренных нами текстах песен мы встречаем фрагменты архаического солярного мифа, в котором кокле была связана с мотивом “небесной свадьбы”.

³ Tautas muzikas instrumenti / Sast. I. Priedite. Rīga, 1988.

Регс дастгяхы — многочастная циклическая композиция инструментальных танцевальных мелодий

Азербайджанский мугамный дастгях — это многочастная циклическая вокально-инструментальная композиция. Ее основными компонентами являются мугамы — одночастные вокально-инструментальные произведения со свободным метроритмом импровизационного характера (при этом каждый мугам имеет определенный лад, тональность, каданс, канонизированные альтерации ладовых ступеней и собственное название).

Термин “дастгях” происходит от слова “даст” — буквально “комплект”. Однако мугамный дастгях — это не просто набор мугамов, а планомерный комплекс (по У.Гаджибекову, — сооружение), в котором каждый мугам, входящий в него в качестве *шобе* (т.е., раздела, части), имеет свое место и функцию в этой циклической композиции.

Между шобе дастгяха играютя ренги — чисто инструментальные пьесы с четким метроритмом или теснифы — своего рода романсы со строгим метроритмом (ренги и теснифы исполняются в сопровождении ударного инструмента, чего не допускает мугам). В самом же начале дастгяха исполняется дерамед (рениг более развитой формы) или дибаче (тесниф более сложной формы).

Сказанное до сих пор можно считать самым схематичным, простым изложением строения азербайджанского мугамного дастгяха. Об этом уникальном явлении мировой музыкальной культуры написано много исследований не только в Азербайджане, но и в Средней Азии, России и Европе. Известны попытки исследовать пути формирования мугамного дастгяха. В таких работах поставленная задача решается обычно в рамках самого мугамного искусства. Однако наблюдения показывают, что дастгяхный тип мышления характерен для самых разных областей азербайджанской традиционной культуры, почему он и мог играть свою роль в формировании мугамного дастгяха.

Например, в азербайджанском ковровом искусстве существует понятие “даст ковров” или “дастгях ковров”. Это определенное соотношение разновидностей ковров в комплекте. Даст ковров изготавливают для больших домов и состоит он из четырех частей: 1) келлайи — буквально “головной” или “главный”; 2, 3) кенарэ (в двух экземплярах) — буквально “крайний”; 4) халы (буквально — “ковер”) — это серединный, большой ковер (о дасте ковров пишет этнограф Гасан Гулиев). Как видим, в этом дасте ковры-части изготавливаются согласно своей функции в дасте, что и отражается в их названиях, и

расстилаются они в комнате в определенном порядке.

У азербайджанцев и поныне существует чайный стол под названием “чай дастгяхы”, т.е. чайный дастгях. Чайный дастгях предполагает подачу определенных разновидностей варений и халвы в определенном порядке. Чай для питья со сладостями и кусковым сахаром подается в стаканах, имеющих разные формы: *нязык* — тонкий стакан в первом случае и *армуды* (буквально — “грушеобразный”) — фигурный стакан во втором.

Из всех дастгяхов, существующих в азербайджанской традиционной культуре, нас больше всего интересует *регс дастгяхы* (буквально — “танцевальный дастгях”). Нужно сразу отметить, что под этим названием можно понимать: а) цикл танцев в сопровождении инструментальной музыки, т.е. инструментально-хореографический дастгях; б) цикл инструментальных танцевальных мелодий для слушания, т.е. инструментальный дастгях.

В азербайджанской музыке устной традиции кроме сугубо вокальных хороводных и вокально-инструментальных танцевальных песен, существует огромное количество инструментальных танцевальных мелодий. По численности их можно сравнить с народными песнями. Эти мелодии обладают четким метроритмом и исполняются в сопровождении ударного инструмента. Каждая из них имеет собственное название и получает его от мужских и женских имен, названий городов и сел, названий цветов и т.д. Сочинителями этих мелодий являются музыканты, играющие на любом инструменте, а исполнителями — самые разные городские и сельские инструментальные ансамбли. Однако лидерство в данной области принадлежит ансамблям зурначи, которые состоят из двух духовых инструментов (1-я и 2-я зурны) и из одного или двух ударных (в разных локальных традициях в ансамбль могут войти самые разнообразные ударные инструменты). Создателями и исполнителями музыки регс дастгяхы являются именно зурначи. Регс дастгяхы — это многочастная циклическая композиция, частями которой являются инструментальные танцевальные мелодии. Они могут иметь самые разные ладовые основы. Возможно также следование нескольких мелодий одна за другой с одинаковой ладотональной основой. Каждой из этих мелодий соответствует определенный танец.

Принцип строения регс дастгяхы заключается в следующем: примерно пять—семь (и более) инструментальных танцевальных мелодий играют одна за другой, начиная с самой медленной и заканчивая самой быстрой. Если начальные мелодии цикла обладают торжественным характером и трехдольным, иногда четырехдольным или же двухдольным размерами, то в середине цикла мелодии имеют

героический характер и двухдольный размер. Заключительным же мелодиям свойственен эмоциональный, “огненный” характер и, как правило, шестидольный размер. В самом начале композиции и между танцевальными мелодиями играют небольшие свободнометрические протяжные кантиленные фрагменты импровизационного характера, выполняющие связующую роль. Зурначи Шекинского района называют этот фрагмент *баглама* — буквально “связка”. Баглама по своей метроритмической природе очень близка к мугаму, т.е. мугамообразна, и поэтому музыканты иногда заменяют ее небольшим законченным мугамным построением.

О регс дастгяхы впервые писал Б.Гусейнли. Им записан дастгях “Чахарзен” с исполнения выдающегося зурначи из Шемахи Али Керимова (1874—1962). Этот дастгях состоит из следующих частей, т.е. танцевальных мелодий: 1) Карабагы, 2) Юмма Карабагы, 3) Шах-перде Карабагы, 4) Баяты Карабагы, 5) Гахраманы, 6) Мирзаи, 7) Баязы.

Нами же в 1971 г. записаны два танцевальных дастгяха с игры другого выдающегося зурначи из Шеки Габидуллы Джафарова (1896—1987). В состав одного из них — дастгяха “Кероглу” входят следующие танцевальные мелодии: 1) Агыр Кероглу, 2) Шеки яллысы, 3) Кероглунун Шеки сефери, 4) Джанги Кероглу, 5) Кероглу гайтармасы, 6) Учбармаг, 7) Дели Кероглу.

Как видим, хотя дастгях “Чахарзен” и записан в главном городе Ширванской области — Шемахе, однако тематически он связан с танцами и танцевальной музыкой Карабахской области. А дастгях “Кероглу” записан в Шекинском районе и тематически связан с танцами и инструментальной танцевальной музыкой Кероглу — главного персонажа одноименного народного героического эпоса.

Следует отметить, что кроме дастгяха “Кероглу” существует и циклический инструментальный эпос “Кероглу”, который также состоит из инструментальных мелодий Кероглу. Главное отличие последнего от первого заключается в том, что каждая его “глава” состоит из двух мелодий: первая обязательно имеет двух-, реже — четырехдольный размер и воинственно-героический характер (это поход и бой Кероглу), а вторая — шестидольный размер, характерный для танцевальной музыки народов Кавказа, Ирана и Средней Азии, и быстрый темп (это — пиршество после победы).

Сравнивая мугамный и танцевальный дастгяхи, можно легко заметить, что в принципах их строения есть немало общего.

I. В начале и между шобе-частями (мугамами) мугамного дастгяха исполняются ренги. А в регс дастгяхы в начале и между его частями — инструментальными танцевальными мелодиями — играется баглама.

Б.Гусейнли на основе записанного им образца указывает, что в начале и между частями регс дастгяхы каждый раз играет один и тот же мелодический фрагмент. Однако собранный нами материал позволяет заметить, что в начале и между частями регс дастгяхы может звучать: а) каждый раз одна и та же баглама; б) каждый раз новая баглама; в) то уже исполненная, то новая баглама (смешение предыдущих случаев).

В мугамном же дастгяхе исполнение регсов строго определено: в начале его и между шобе каждый раз играет новый регс. Интересно, что если в мугамном дастгяхе в его начале и между основными частями (мугамами), имеющими свободный метроритм и импровизационный характер, играют регсы с четким метроритмом, то в танцевальном дастгяхе, наоборот: между его основными частями — танцевальными мелодиями, обладающими строгим метроритмом, играют баглама — небольшие мугамообразные мелодические фрагменты со свободным метроритмом импровизационного характера. Как видно, в обоих случаях возникает метроритмическая контрастность между основными и дополнительными связующими частями. Кроме того, в вокально-инструментальном мугамном дастгяхе исполнение регсов дает возможность временного отдыха певцу, поющему мугамные части (в сопровождении тара и кеманчи). А при инструментально-хореографическом исполнении регс дастгяхы баглама позволяет танцорам подготовиться к следующему танцу, поменяться местами.

II. В мугамном дастгяхе главное шобе — часть дастгяха (она носит особо-функциональное название: *мае* — буквально “основа”) — имеет самую низкую тональность (звукорядность). А каждое из всех последующих шобе исполняется в более высокой тональности относительно предыдущего шобе. Мугамный цикл таким образом и развивается в объеме 2,5–3-х октав. В регс дастгяхы нет подобной локализации, т.е. нет циклизации частей по звукорядности, по принципу “снизу постепенно вверх”. Но здесь цикл начинается, как было отмечено, с мелодии спокойного, торжественного характера. Каждая очередная мелодия имеет более оживленный темп и завершается цикл мелодией в очень быстром темпе. Таким образом, в обоих случаях наблюдается нарастание эмоциональной напряженности на пути к кульминации.

В общих принципах строения мугамного и танцевального дастгяхов бросается в глаза следующее различие:

1) не вдаваясь в подробности, отметим, что главное шобе — *мае* в мугамном дастгяхе имеет огромное значение, играет роль “столицы” цикла, чего нельзя сказать о первой мелодии в регс дастгяхы; в мугамном дастгяхе после кульминационного шобе, имеющего самую высокую

тональность, происходит спуск — возвращение к мае, и исполнение этой композиции завершается в регистре и на тонике в мае; а в регс дастгяхы этого нет, и цикл завершается своей последней мелодией с ферматой на ее тонике и тремоло на сопровождающем ударном инструменте;

2) мугамный дастгях получает название от своего мае, т.е. название мае становится названием всего дастгяха (например, в дастгяхе “Раст” главным шобе-мае является мугам “Раст”); а регс дастгяхы или именуется в связи со своим содержанием (например, дастгях “Кероглу”), или же получает какое-либо независимое название.

Разумеется, мугамный дастгях — очень сложный механизм и в его структуре имеется множество деталей. Это вполне естественно, ибо мугамный дастгях являет собой итог тысячелетней дворцовой профессиональной культуры. Но сходство в принципах строения мугамного и танцевального дастгяхов на виду.

Мугамный дастгях является относительно новым жанром, выросшим из древних корней. По мнению иранских и европейских ученых, персидские дастгяхи появились к началу 1880-х гг. или же к концу XIX в. Азербайджанский ученый С.Багирова достоверно указывает, что, во-первых, жанр дастгяха и в иранской и в азербайджанской музыке появился почти одновременно, т.е. к 80-м гг. прошлого столетия, а, во-вторых, свое теоретическое описание этот жанр получил в азербайджанской музыковедческой науке на девятнадцать лет раньше, чем в иранской. Очевидно, что композиционные нормы и взаимоотношения жанров в макальном искусстве мусульманского Востока в течение веков неоднократно ломались и перестраивались. Азербайджанский (равно как и персидский) мугамный дастгях является результатом очередной исторической перестойки.

Наблюдая разные области азербайджанской традиционной культуры, мы убеждаемся в том, что термин “дастгях” и понятие дастгях в этой культуре существовали еще задолго до появления мугамного дастгяха и не могли не влиять на формирование последнего. Мы считаем, что особенно регс дастгяхы сыграл определенную (может быть, и довольно значительную) роль в формировании мугамного дастгяха.

Несмотря на то, что еще в 80-е гг. XX в. отдельные образцы регс дастгяхы жили в памяти старейших зурначи (пассивное бытование), однако уже в 60-е гг. традицию исполнения регс дастгяхы можно было считать угасшей (немалую роль в этом сыграла ВОВ, унесшая жизни многих талантливых исполнителей-музыкантов и танцоров).

Но во второй половине 60-х гг. нашего столетия в бакинских

селениях (Апшеронский район) возникает новое музыкальное явление, именуемое *комплект*. Автором первых комплектов был талантливый и известный уже к тому времени народный музыкант-кларнетист Ашраф Имамали оглу Ашрафзаде (1940—1973) из бакинского села Шувелян. Комплект представляет собой циклическую композицию инструментальных танцевальных мелодий. Точно так же, как и в регс дастяхы, инструментальные мелодии строятся здесь одна за другой от самого медленного, торжественного до самого быстрого, эмоционального. В отличие от регс дастяхы в начале и между мелодиями цикла баглама не фигурирует.

Комплекты А.Ашрафзаде по своему составу были разные. Они могли состоять из: а) выбранных им народных мелодий; б) сочиненных им самим и уже получивших статус “народной” мелодии (например, как “Шувеляны”, “Фикрети”, “Гасаны”, “Муршюди” и др.); в) мелодий индийских кинофильмов (десять мелодий без остановки), получивших широкое распространение в Азербайджане и при этом сильно азербайджанизированных. Среди этих циклических композиций есть такие, которые имеют программный характер и соответствующее название (например, “От мельницы до вокзала”). Все эти комплекты чаще игрались и играют сейчас (особенно в Баку) для слушания. Но нередко под них и танцуют на свадьбах.

Комплекты А.Ашрафзаде в народе были очень известны (они исполняются и поныне другими музыкантами), и он сам был любимцем народа. После его смерти было написано несколько элегий. В одной из них, которая пелась на музыку “Сегях ренги”, сочиненную ранее самим Ашрафзаде, были такие слова:

“Что ты, Боже, сделал,
Ашрафа у нас отнял”.

В другой же элегии (поется в мугаме “Сегях”) привлекает внимание следующая строка:

“Не уйдут из памяти твои комплекты...”

Как-то в личной беседе с самим Ашрафом стало известно, что о старинном регс дастяхы он ничего не знал. А что тогда привлекло его к созданию или составлению комплектов? И почему народ хорошо воспринял эти комплекты? Ответ прост. А.Ашрафзаде был мугаматистом и как каждому мугаматисту ему был присущ дастяхный тип мышления. И поэтому он, сам того не подозревая, возродил старинный регс дастяхы в новом варианте. Правда, комплект является более упрощенным вариантом регс дастяхы. Но здесь значителен сам факт возникновения циклической композиции и общие принципы его строения. А комплекты полюбились народу потому, что вышеназванный

дастгяшный менталитет имеет глубокие корни в самых разных областях азербайджанской традиционной культуры. Более того, комплект как новый музыкальный жанр возник на почве мугамного дастгяха. И потому традиционный слушатель мугама воспринимает его как родственное своему слуховому опыту явление.

Такая линия, как регс дастгяхи — мугам дастгяхи (мугамный дастгях) — комплект — дает возможность проследить один из путей возникновения и развития циклических музыкальных композиций в азербайджанском традиционном музыкальном искусстве.

Ю. Бойко (Санкт-Петербург)

Петербургская минорка: аутентичное и вторичное

Петербургская минорка — весьма специфическая разновидность русской гармонии. Ее конструкция во многом унаследована от бологовки, а в конечном счете восходит к первым образцам старинной тульской гармонии. Минорка представляет собой одну из наиболее развитых конструкций с разными звуками на разжим и сжим меха, где наиболее последовательно воплощен основной принцип этих систем: в одну сторону устои и тоника, в другую — неустои и доминанта. Каждый из трех рядов ее правой клавиатуры строится в своей тональности, соотношение между которыми кварто-квинтовое: от первого (от края) ряда к третьему в сторону бемолей. Исключения составляют вторые сверху (по расположению; по тесситуре — снизу) клавиши второго и третьего рядов, дающие на разжим вместо ожидаемой VI ступени доминанту соответствующей тональности, и первые сверху клавиши каждого ряда, дающие дополнительные хроматизмы. Первые три пары клавиш первого ряда левой клавиатуры (считая сверху) дают тоники и доминанты тональностей соответствующих рядов правой клавиатуры; напротив них во втором ряду располагаются тоники и доминанты параллельных минорных тональностей. Четвертые пары клавиш обоих рядов — дополнительные; они продолжают кварто-квинтовую последовательность мажорных аккордов первого ряда в сторону бемолей.

Объективно технические возможности инструмента довольно богаты. Диапазон правой клавиатуры составляет почти четыре октавы при почти полной хроматике в двух средних октавах — в каждой из них не хватает только по одному звуку. Наличие трех рядов правой

клавиатуры позволяет преодолеть весьма существенный недостаток аналогичных однорядных конструкций — насильственно-однозначную гармонизацию каждого звука мелодии. Левая клавиатура располагает девятью басами, девятью мажорными и тремя минорными аккордами. Для сравнения приведем вкратце технические возможности наиболее распространенной сегодня гармоники-хромки. Диапазон правой клавиатуры — три октавы диатонического звукоряда и три дополнительных хроматизма. В левой — восемь басов, один из которых не имеет “своего” аккорда, шесть мажорных и два минорных аккорда.

Основополагающая для русской бытовой инструментальной музыки гармоническая формула S-T-D-T реализуется на минорке двумя способами: по одному или по два аккорда на мех. При первом способе на одной паре басовых клавиш путем смены меха исполняется оборот T-D-T или T-S-T, недостающая гармоническая функция извлекается путем смены клавиш при смене меха. При втором способе меняется попеременно то мех, то басовые клавиши; тоника приходится то на разжим, то на сжим.

Достаточно богатый технический арсенал минорки используется традиционными гармонистами далеко не полностью и весьма своеобразно. Главный критерий отбора исполнительских средств традиционным музыкантом — естественное положение исполнительского аппарата. Естественность эта понимается, однако, по-разному в разных традициях внутри относительно узкого ареала распространения петербургской минорки: Ленинградская, Псковская, Новгородская и прилегающие к двум последним районы Тверской области, а также Латвия и Литва. Минорка сегодня — довольно редкий инструмент, ее производство практически ушло в прошлое. Об отличающихся какими-либо характерными особенностями минорочных традиций можно говорить лишь на уровне отдельных исполнителей, однако некоторые тенденции еще можно проследить.

Репертуар минорки весьма специфичен, основной его корпус составляют локальные наигрыши. Наиболее ярко это проявляется в тихвинско-пашозерской традиции, которую отличает игра по одному аккорду на мех и, соответственно, “короткий” мех (частая его смена) и незначительная мелодическая развитость, практическое отсутствие переборов с использованием двух соседних, а то и всех трех рядов правой клавиатуры. Для названной традиции большое значение имеет образование мелодии путем смены меха, а не клавиш. Эта относительная мелодическая бедность компенсируется ладотональным богатством. Активно используются не только три тональности трех рядов правой клавиатуры с трактовкой соответствующих им басов как тоника и доминанта (в других минорочных традициях тональность третьего ряда

практически не используется), но и доминантовые миксолидийские тональности, в которых соответствующий каждому ряду бас трактуется как тоника и субдоминанта. Такое ладотональное богатство, предоставляемое инструментом, позволяет пашозерским гармонистам выстраивать весьма масштабные (до 15—20 минут в предельно быстром темпе) крупные композиции, практически неизвестные другим минорочным традициям.

Традицию, которую условно можно назвать южноновгородской, характеризует более “длинный” мех, а также большая доля общерусских наигрышей в репертуаре минорки. Исполнители отмечают, что на хромке можно больше сыграть, чем на минорке, хотя объективно, казалось бы, наоборот. Отличается южноновгородская традиция и большей мелодической развитостью за счет активных переборов с использованием двух соседних рядов правой клавиатуры. Весьма характерна, особенно в локальных наигрышах, синкопированная смена меха с баса на аккорд, в результате чего в левой клавиатуре образуются полиаккордовые сочетания. Часто встречаются мелкие потряхивания мехом в момент смены гармонии, что составляет характерную особенность музыки для гармоник с разными звуками на разжим и сжим меха. Общерусские частушечные формулы в южноновгородской традиции, в отличие от пашозерской, реализуются по два аккорда на мех, что позволяет получить три полноценные гармонические функции при максимальном техническом удобстве: вся гармоническая формула наигрыша располагается на двух соседних парах басовых клавиш. Более поздние по происхождению наигрыши нередко звучат на минорке с заменой субдоминанты доминантой — используется только одна пара клавиш левой клавиатуры, — причем особенно это характерно для минорных наигрышей, в частности, “Цыганочки”. При реализации ее гармонической формулы по одному аккорду на мех требуется минорная субдоминанта на разжим, а минорные аккорды на минорке имеются только на сжим. Эта техническая особенность конструкции заставляет гармонистов либо заменять субдоминанту доминантой, либо использовать мажорную субдоминанту, которая расположена на левой клавиатуре достаточно удобно.

Еще более “длинный” мех и большая мелодическая развитость отличают псковскую минорочную традицию с ее жанровой доминантой — знаменитым “Скобарем”. Необычайно богатая орнаментика наигрыша “Скобаря” требует от гармониста всех трех рядов для активных переборов. В левой клавиатуре весьма характерна игра одними басами без аккордов, с частой их сменой путем смены клавиш, а не меха, хотя к последнему, казалось бы, располагают особенности конструкции инструмента.

Весьма богатые и разнообразные возможности петербургской минорки (а отчасти и личный опыт автора) позволяют широко использовать ее в различных вторичных формах фольклорного музицирования, в первую очередь, в фольклорных ансамблях. Малая распространенность минорки в современной традиционной среде вызывает необходимость реконструкции некоторых особенностей традиционного музицирования, в частности, переноса на минорку наигрышей, исполненных на гармониках других систем. При этом инструмент — источник может быть как весьма близким, так и довольно далеким конструктивно. Минорка с ее разными звуками на разжим и сжим достаточно адекватно передает звучание гармоней с одинаковыми звуками на разжим и сжим при использовании “длинного” меха, в то время как “короткий” мех при переносе на конструкцию с одинаковыми звуками на разжим и сжим (в том числе, на, казалось бы, универсальный баян), теряет всю свою характерность. Часто используемый на хромке нижнетерцовый вспомогательный бас достаточно естествен и для минорки — ведь их левые клавиатуры, если вынести за скобки распределение звуков по направлениям движения меха, сходны по строению: кварто-квинтовая последовательность басов и параллельный минор напротив мажора.

В условиях вокально-инструментального музицирования большое значение имеет возможность хотя бы минимального выбора тональности. На минорке имеются две практически полноценные мажорные тональности (“центральная” и “диезная”, весьма широко используемая традиционными гармонистами), плюс еще “бемольная”, правда, с весьма ограниченными возможностями. Минорных тональностей на минорке две; вторая — “диезная” может быть использована, как и “бемольная” мажорная, довольно ограниченно. Для вокально-инструментального музицирования весьма важно, что упомянутые тональности минорки весьма далеки друг от друга по тесситуре, что повышает вероятность найти наиболее удобную для пения.

К числу преимуществ хромки следует отнести общие звуки правой клавиатуры, принадлежащие смежным аккордам левой. Их выдерживание в момент смены гармонии не представляет затруднений на хромке, но невозможно на минорке, если гармония меняется путем смены меха. В этом случае они могут быть только повторены, и то неестественным приемом: разными аппликатурами для одного звука или созвучия.

Последний лишний раз доказывает, что универсальных систем гармоники не бывает; при всех достоинствах хромки или минорки обязательно отыщутся “узкие места”. Например, для переноса на петербургскую минорку локального уральского наигрыша “Улошная”,

который бытует в исполнении на нескольких системах гармонии, за основу пришлось взять наигрыш на наиболее близкой минорке венской гармонии. В традиции-источнике наиболее характерна “Улошная”, исполняемая на инструменте со сходным названием — уральской минорке. Эта конструкция характеризуется разными звуками на разжим и сжим в басах и одинаковыми в “голосах”. Если ритмогармоническая формула “Улошной” естественно “легла” на петербургскую минорку (всего две функции в кварто-квинтовом соотношении, что требует одной пары клавиш и соответствующей игры мехами), то партия однорядной правой клавиатуры уральской минорки с ее обильной мелизматикой и опорой на два трезвучия в секундовом соотношении при переносе на петербургскую минорку потребовала двух различных, довольно неудобных аппликатур для одних и тех же последовательностей и созвучий.

В противоположность этому, другой пример подобного переноса оказался весьма удобным. Это “Воргольские страдания”, исполненные на елецкой гармонии, по своим техническим возможностям примерно соответствующей хромке. Однако два момента оказались для хромки если не неудобными, то выходящими за рамки естественного использования инструмента. Это секвенция в правой клавиатуре, звенья которой реализуются на однорядной елецкой гармонии одной аппликатурной моделью, а на хромке — двумя, и секундовое соотношение аккордов в левой, требующее на елецкой гармонии переноса пальцев через одну клавишу, а на хромке — через пару клавиш. На минорке секвенция в правой клавиатуре потребовала, как и на инструменте-источнике, всего одной аппликатурной модели, а секундовое соотношение аккордов при помощи смены меха “улеглось” на соседние пары клавиш.

Как видим, возможности петербургской минорки, даже если оставаться в пределах традиционной музыки и расширять репертуар только за счет музыки разных регионов России, гораздо шире, чем их используют традиционные гармонисты. Однако, возможности инструмента простираются еще дальше. При переложении на минорку мелодий польских танцев из сборника Г. Домбровской, в котором приведена одна мелодия, автору приходилось домысливать остальное в меру своего опыта и понимания данной традиции. Естественно, наигрыши звучали при этом “с русским акцентом”, который, однако, начисто исчез при обращении к источнику, отличающемуся большей полнотой информации. Это школа игры на австрийской штайеровской гармонии М. Розенцопфа. Близость инструмента-источника минорке позволила адекватно прочесть штайеровскую табулатуру, а имеющиеся указания на характер исполнения — передать саму атмосферу

традиционного австрийского музицирования. По существу, от минорки остался только тембр.

Возможности петербургской минорки позволяют исполнять на ней не только традиционную музыку, но практически любую, опирающуюся на европейскую функциональную гармонию, не содержащую модулирующих в отдаленные тональности и в принципе доступную по особенностям музыкальной фактуры инструментам гармонного типа. В основном это касается эстрадной и бардовской песни. Последняя даже в самых изысканных своих образцах (А. Дольский, А. Розенбаум, С. Никитин, Ю. Ким и др.) передается на минорке без гармонических потерь. Однако при таком использовании инструмент теряет право называться народным, и проделывая подобные эксперименты, следует отдавать себе отчет в этом.

А. Ромодин (Санкт-Петербург)

Феномен творческой личности народного музыканта-инструменталиста

Цель реферата — обозначить тип исследования феномена творческой личности народного музыканта-инструменталиста Поозерья¹. Эта местность знаменита своими этнографическими древностями. Достаточно вспомнить ее календарные обряды и песни, обнаруживающие до нашего времени уникальную сохранность. Кроме того, здесь широко представлен свадебный обряд с его песнями и ритуалами, фиксировавшийся со многими подробностями еще совсем недавно в живом бытовании.

На этом удивительном архаическом фоне существует богатейшая инструментальная традиция. Определяет эту традиционную реальность тип инструментального ансамбля, распространенный на огромной территории, охватывающей Беларусь, Украину, Прибалтику и многие другие регионы Восточной и Южной Европы. В Поозерье этот ансамбль включает в себя цимбалы, скрипку, бубен, гармонику, иногда другие инструменты (в прошлом — дуду). Внутреннюю сущность музицирования составляет личность самого музыканта, давно привлекающая к себе исследовательский интерес.

¹Регион подразумевает озерный массив, проходящий, в частности, по Витебской области Беларуси, югу Псковской, западу Смоленской областей России.

В петербургском этноинструментоведении изучение личности народного исполнителя связано прежде всего с системно-этнофоническим методом И.Мадиевского. Этот метод учитывает триаду “музыка — инструмент — исполнитель” в процессе синхронного исследования, начинающегося непосредственно во время полевой работы.

Накопленный опыт собственных наблюдений в ходе экспедиционных поисков, начиная с конца 1970-х гг., позволяет сделать обобщения полученных данных, связанных с отработкой методики изучения личности народного музыканта в полевых условиях.

Записывались и осмыслялись, по возможности, все доступные исследованию формы проявления творческой деятельности инструменталиста. При этом делалась попытка проникнуть в мир внутренних ощущений исполнителя и с этих позиций попытаться дать оценку происходящему явлению.

Две важнейшие категории — личность и традиция — как бы разведенные, противопоставленные и одновременно взаимосвязанные (их можно дополнить корреляцией “индивидуальное — коллективное”) объединяются, фокусируются и перекрещиваются в феномене личности носителя традиции.

Типологический ряд, выявляемый при анализе внутреннего мира и содержании искусства отдельных музыкантов, дает следующие типы художественной личности народного исполнителя: первый — уравновешенный (“рациональный”) с тенденцией к однотембровому интонационному единообразию в манере игры и формах творимых им наигрышей, второй — неуравновешенный (экспрессивный) со склонностью к тембро-интонационной вариантности, импульсивности исполнительской манеры, третий — объединяющий в разных качественных комбинациях оба предыдущих типа.

Индивидуальные качества инструменталистов непосредственно связаны со спецификой их исполнительской деятельности. Так выявляется еще один типологический ряд: исполнители, имеющие целостно-синкретический взгляд на жизнь и искусство (И.Мадиевский), обрядовые музыканты (так называемые “скоморохи”, обладающие активной игровой природой) и странствующие инструменталисты (в современной практике — реликтовая форма многодневного музицирования на свадьбе).

Функционирование личности в рамках определенного профессионального типа отражается на субъективных (творческих и человеческих) качествах музыканта. Объединяющими признаками данного типологического ряда становятся, во-первых, характер и черты темперамента исполнителя, во-вторых, создаваемые им факты культуры.

Традиционная инструментальная музыка и хореография: к проблеме системного сопоставления

Специфика каждого художественного феномена рельефнее выявляется в сравнении с иными видами искусства. Сопоставлению инструментальной музыки (ИМ) с традиционным театром, изобразительным искусством и архитектурой мы посвятили специальные работы¹. Давно назрело и *теоретическое соотношение* инструментализма и хореографии, тем более, что для большинства народов мира сочетание танца и наигрыша — типичное проявление полиэлементности (синкретизма, синтетизма), а танцевальная музыка — важнейшая сфера инструментализма. Недаром знаток европейского инструментализма Ф.Хербургер свою центральную работу посвящает ритмо-композиционной координации ИМ и танца, а крупнейший славист-хореолог Р.Герасимчук при исследовании и картографировании танцевальной лексики и композиции дает нотации (в том числе впервые — целостных произведений) ИМ².

Не только потому, что в реальном *функционировании* традиционной культуры хореография и ИМ сочетаются во всевозможных полиэлементных формах (в развитии методики И.Богданова) — 1) по количественному признаку: бинарных (наигрыш-танец), тернарных, тетра-, пентанарных и т.д. (в их соединении с другими художественными видами); 2) по соотношению элементов: приматных (с функционально-структурным доминированием одного из видов), переменнo-приматных (со сменой доминант на протяжении действия), эквивалентных; 3) по способу осуществления комплекса: одним исполнителем (например, шаманом), коллективом, ансамблем с руководителем (координатором программы, дирижером, церемониймейстером и т.д.).

Хореография, тип движений, темп пляски не просто тесно связаны со всей *стилистикой* танцевальной ИМ, но заметно воздействуют на нее. Амплитуда и частотность хореографических па сказываются на

¹ См.: *Маціевський І.* Традиційна інструментальна музика і просторове мистецтво // Українська музика: традиції та сучасність. Львів, 1993. С. 70—93; *Маціевський І.* Народное игровое искусство и инструментальная музыка // Зрелищно-игровые формы фольклора. Л., 1991.

² *Hoerburger F.* Die Zwifachen. Gestaltung und Umgestaltung der Tanzmelodien im nordlichen Altbauern. Berlin, 1956; *Harasymczuk R.-W.* Tance huculskie. Zwów, 1939.

типе музыкальной фразировки. Исполнительская акцентуация танцоров и ритмические формы пляски — на ритмике и микроструктурах наигрыша. Лексика танца — на интонационной пластике музыки: мягкие, пластичные движения естественно сочетаются с протяженной, кантиленной мелодикой (на микроуровне, либо попереk и над дробностью мотивов и фраз — на мелодическом макроуровне); жесткие, резкие, очерченные — с прерывистой, акцентной, рубленой и т.д. Масштаб, композиция фигур и всего танца — на композиционной периодизации и целостной музыкальной форме.

Воздействие хореографических структур *прямо* и опосредованно — через чисто танцевальные наигрыши — отражается на структуре ИМ для слушания. Особенно в традициях, где такая музыка активно использует танцевальный материал (Надднепрянская Украина, отчасти Прикарпатье; вся Беларусь; север и центр России; Литва, кроме Аукштайтии и, отчасти, Сувалькии, и Латвия: ряд южно- и все западнославянские народы; отчасти румыны, молдаване и т.д.). Немаловажный фактор — *инструментарий* и *специализация* исполнителя. Танцевальность больше сказывается на игре тех музыкантов, наигрышах на тех инструментах, которые равно участвуют в сопровождении танцев и исполнении музыки для слушания. Танцевальное начало безусловно заметнее в скрипичных, сопилковых, гармошечных, цимбальных, кларнетовых, гадулковых наигрышах славян, балтов, немцев, евреев, румын, венгров, чем мелодии их пастушеских труб, трембит, рогов, даудитес, жалеек и т.п. Свадебные музыканты в свои лирические композиции включают танцевальную мелодику активнее, чем пастухи. Сопоставление инструментальной лирики разных сфер бытования на этом уровне может вскрыть немало интересного. Однако репертуар исполнителей на инструментах “разной степени родства” с танцевальной музыкой также испытал на себе ее влияние. Ведь умение играть “под пляску” или “как под пляску” — предмет особой гордости пастухов почти всех названных этносов.

Своим долгом, инструментализм немало сказался на специфике танцевальной лексики и композиции. В северных русских традициях хореография исполняемых под песенное сопровождение танцев (например, “Метелица”, “Ланцы”) и хороводов довольно мягкая, пластичная, движения плавные, часто асинхронные по отношению к долям и музыкальным тактам. Пляски же, сопровождаемые игрой на гармонике (например, “Русского”, “Цыганочка”), жестче, четче, зазорнее, движения более резкие, обостренные, очерченные, узловые точки формы часто подчеркиваются энергичными притопами. Это же касается и одного танца (например, кадрили со всеми ее фигурами), если сравнить две его хореографических версии: под инструментальное или под

песенное сопровождение. Подобным образом отличается исполняемая иногда совместно с пением украинская коломыйка от инструментального козачка, даже когда они соединяются в цельную пляску (как, например, в “Гуцулке”). Композиция и жестоизобразительные эпизоды сюжетных танцев особенно тесно связаны с музыкальной формой и соответственными звукоизобразительными ее разделами (например, глоссандирующий звон — имитация заточки косы в “Косаре”). Причем инструменталист, структурирующий форму и учитывающий ее собственно музыкальные законы, становится здесь своего рода дирижером для танцующих: он руководит всем процессом, намечает эпизоды, выстраивает целое и т.д. Это осознают сами исполнители. “Танец — не пісня, танец заложит від музики!”, — говорит буковинский скрипач К.Прилипчан. *Музыкант*, естественно, должен знать и обычно великолепно знает *специфику танца*. Полесские (например, мозырские) музыканты осведомлены в хореографической композиции нередко даже лучше танцоров. Подобная ситуация наблюдается в Подолии, Поозерье, Литве. Смоленские музыканты-инструменталисты часто являлись учителями танцев, обучая девушек особенностям традиционной хореографии (согласно А.Ромодину, один из наиболее маститых педагогов танца — цимбалист Ф.Иванов из деревни Панфилово Велижского района). Прославленную узбекскую танцовщицу Тамару Ханум учил танцевать дойрист уста Олим.

В русских кадрилих композицию целого, завершение и смену частей-фигур определяют танцоры (синтез с приматом хореографии), но музыкант должен хорошо знать танец и внимательно следить за всеми его перипетиями, вовремя завершить (или оборвать) один эпизод и переходить к другому и т.д. *Танцору*, своим долгом, *необходимо ориентироваться в музыкальных построениях* — словесные подсказки редко когда применяются (ритуальное объявление фигуры — элемент функциональный), зато недолго удостоиться критики и насмешки. Танцор из Тихвинской деревни Харчевня на наш вопрос: зачем он в “Барыне” так часто и звонко притопывает, ответил: у нас обычно гармошка играла с бубном, сейчас бубна нет....

Здесь и другое. Связь инструментализма и хореографии обусловлена не только взаимными влияниями. Их роднит *единая исполнительская природа* — кинетика, моторика, сочетание звучания с движением тела, как раз то, что противопоставляет хореографию и инструментализм песне. Недаром А.Шеффнер в качестве исходной генетической оппозиции выдвигает: язык + пение, с одной стороны, ИМ+ танец, с другой. Мало того. Танцор нередко сам становится инструменталистом, хлопая руками, щелкая пальцами, используя кастаньеты, берестяные свистки, ложки, удары топориком, насвистывая и т.д. В свою очередь,

для инструментализма характерна *эстетика исполнительского жеста*, внимание к кинетике, свободе и красоте движений, нередко выходящие за рамки направленности на достижение собственно звуковых результатов. Известны, хотя еще мало исследованы, *феномены*, которые находятся на *грани инструментализма и хореографии*. К таковым относится, например, распространенная у вепсов и русских Приладожья так называемая “игра на руках”. Исполнитель (в деревне Березняк Киришского района Ленинградской области превосходным мастером является А.Мазанович) совершает на столе разнообразные ритмические удары руками (кистями, локтями, пальцами по столу и друг об друга); движения рук при этом направлены на достижение равным образом звукового и зрелищного результатов; сами движения очень пластичны, красивы, разнообразны, формируют своеобразную хореографическую композицию. Аналогична выше описанной традиционная нивхская пластика-игра руками по специальному звенящему бревну.

Взаимосвязь инструментализма и хореографии предопределена также глубинными, *эстетическими* причинами. Оба вида искусства роднит обобщенная природа их образности. Внимание к *мастерству*, техническому уровню, отточенности интерпретации, виртуозности, элементы профессионализма (особенно, на психологическом уровне) характерны для исполнительства обеих сфер искусства. Активное применение разнообразных движений всего тела, что особенно свойственно традиционному инструментализму и хореографии (классический балет, например, — прежде всего, искусство ног), способствует возрастанию роли *соматических факторов* в получении художественного результата. Поэтому в инструментальном исполнительстве, как и в танце, “особенно ярко проявляются племенные особенности определенного этноса”; здесь чрезвычайно выражены этнографическая специфика, “лицо народа”³. Характерно также весьма типичное для обоих видов творчества заклинательное и магическое функционирование художественного акта (ритуальные танцы и наигрыши занимают заметное место в традиционной культуре).

Учет особой связи ИМ с хореографией очень важен для понимания как инструментализма в целом, так и специфики ряда его отдельных сфер. Глубоко прав А.Шеффнер, когда противопоставляет программу ИМ, связанную с мимитическими танцами, исполнению на инструменте

³ См.: *Harasymczuk R.-W.* Op. cit. S. 3.

песенных мелодий⁴. Ведь в корне различна, как следует из всего вышесказанного, специфика этих двух сфер инструментализма.

Расширение исследовательского материала, особенно за счет вневосточных культур, привлечение к теме ученых-хореологов, совместные усилия представителей разных научных дисциплин, надеемся, внесут немало нового в представление о специфике каждого из искусств, их взаимосвязей и взаимодействий. Важность подобных инициатив для осознания своеобразия каждого из видов художественного творчества, природы и специфики традиционной инструментальной музыкальной культуры трудно переоценить.

С.Кибирова (Алматы, Казахстан)

Танцы и музыкальные представления Восточного Туркестана эпохи Суй-Тан VI—X вв. н.э. (опыт классификации)

Музыка, музыкальные инструменты, танцы и музыкальные представления Восточного Туркестана известны в Китае с древнейших времен. Стабильное их распространение в Китае и других странах Востока на протяжении нескольких веков связано с функционированием Шелкового пути. Пышный расцвет музыки Восточного Туркестана в Китае приходится на время правления династий Суй и Тан (VI—X вв.). Детальное описание танцев и представителей этой эпохи есть в “Ши бу юэ” (“Музыка десяти разделов”), а характеристика их дана в стихах многих поэтов эпохи Тан в “Цюань Тан ши” (“Полное собрание стихов эпохи Тан”).

Богатое разнообразие танцев и музыкальных представлений средневекового Восточного Туркестана трудно классифицировать. Попытки их систематизации предпринимались исследователями Китая в разные времена. Так, Сян Да делит танцы на две группы: “гибкие” и “энергичные”. Более полную классификацию предлагает Чжоу Цзинбао: цзян у — энергичные, сильные, здоровые; жуань у — мягкие, нежные,

⁴ См.: *Schaeffner A.* Origine des instruments de musique. Paris, 1936. См. также: *Гуннуис Е.В.* Ритуальные инструментальные наигрыши медвежьего праздника обских угров // Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка. Ч. 2. М., 1988. С. 164—175.

грациозные; гэ у цюй — представления с танцами и песнями; си су у — танцы, связанные с бытом и обрядами; мо сы у — подражательные танцы; чжи цзюй у — с предметами в руках; цзун цзяо у — религиозные танцы. Придерживаясь данной, хотя и условной классификации, самые популярные танцы-представления Восточного Туркестана эпохи Суй-Тан можно привести в следующем порядке.

1. Цзян у: танцы, в которых актеры кружились-вращались на манер хусцев (западных варваров). В качестве образца в этой группе можно привести “Чжэ чжу у” (“Танец с веткой кудрани”), а также “Хусюань” и “Хутэн”, в которых кружатся, вращаются и подпрыгивают на манер хусцев.

2. Жуань у: “нежные” танцы. Примеры: “Ичжоу у” (“Хамийский танец”) и одиночный танец “Чунь ин чжуань” (“Трели весенней иволги”). Цуй Линцинъ в “Цзяо фан цзи” (“Записки о придворной школе искусств”) пишет: “Император Гао-цзун, которому понравилось пение иволги, приказал Бо Минда сочинить балет “Трели весенней иволги”. Так как Бо Минда был кучинец, то балет оказался насыщен элементами музыки и танцев Кучи. В стихотворении Чжан Ху, которое так и называется “Трели весенней иволги”, сказано: “Под цветами куртизанка-певичка слегка под хмельком поет и танцует мягкий нежный танец «Трели весенней иволги»”. Это был одиночный танец, который состоял из трех разделов: медленного введения, средней соединяющей части и заключения. Принцип трехчастности совпадает с трехчастным строением современных мукамов уйгуров. “Ичжоу” — древнее название Хами, т.е. “Хамийский танец” эпохи Тан. В “Цзяо фан цзи” (“Записки о придворной школе искусств”) Цуй Лин-цинъ пишет: “Актеры из придворной школы музыки, театра и танцев исполняли танец «Ичжоу»”. Ван Говэй в “Тан-Сун дацюй као” (“Исследование дацюев эпохи Тан-Сун”, 20-е г. XX в.) пишет: “Мелодия «Ичжоу» попала в Китай из Восточного Туркестана во время правления Сюань-цзуна (середина VIII в.). Танец состоит из трех частей, каждая часть имела пять вариантов мелодий”.

В качестве образца хуских танцев поэт эпохи Тан Юань Чжэнь приводит “Хофын” (“Огненный танец”), который сочинил Пэй Шэнфу из Сулэ (Кашгар).

3. Гэ у цюй — представления с танцами и пением. Сюда относятся “Ботоу” (ботоу — глиняная чашка, пиала; или “Ботоу” — пантомима) и “Хэшэн” (хэшен — жанр песни иногда с танцем на романтический сюжет с иноземной мелодией в эпоху Тан). В “Синь Тан шу” (“Новая история Тан”) читаем: “Танец «Ботоу» привнесен из Западных земель. В этом танце изображены хусцы, которых пожирают дикие звери”. Ван Говэй, исследуя танец, предполагает его происхождение из страны

Бодоу, т.е. из Кучи, откуда и попал в Китай. С ним согласен и Сян Да. Это — театрализованное представление с пением и танцами, в котором участвовало два актера из Западных земель: один изображал человека, другой — дикого зверя.

В эпоху Тан во время исполнения танцев Восточного Туркестана обычно женщины переодевались в мужчин. В танце “Хэшэн” участвовали две женщины, одна из которых одевалась в мужской костюм и пела “Хэшэн”, а вторая кружилась в танце. Эти пары выступали в многолюдных местах: улицах, рынках и проч.

4. Си су у — бытовые обрядовые танцы (сису — обычаи). Записи о них есть в “Вэй шу” (“История Вэй”), “Сун ши” (“История Сун”). Так как танцы этой группы связаны с обнажением ног тела, то с распространением ислама они исчезли. Среди подобных танцев-представлений наибольшую популярность приобрел “Цихань” (ци — просить, умолять; хань — зимнее суровое время года) или “По ху ци хань” (“Брызгаю водой варвара, умоляющего о холоде”) — “танец зимнего солнцестояния, который исполняли обнаженные юноши, китайские и иноземные, прыгая в фантастических масках под громкие звуки барабанов, лютей и арф и поливая водой друг друга, а заодно и тех, кто оказывался поблизости. Это озорное зрелище вызвало такое осуждение добропорядочных подданных, что уже в 714 г. Сюань-цзун был вынужден отдать распоряжение о его отмене” (Шефер).

Другое название танца — “Фухань хуцой” (“Хуское представление об уходящей зиме”). В нем соединялись танец и очищение водой, а мелодия, которая его сопровождала, называлась “Сумочжэ”. Любопытно, что эта же мелодия использовалась при исполнении обрядового танца “Хуньто” (“Танец забивания молодого скота”). В “Ице цзин инь-и” буддийский паломник эпохи Тан Хуэй-линь пишет: “Слово «Сумочжэ» взято от западных жунов, т.е., хуское. Танец под этим названием происходит из Цюцы (Кучи), где в настоящее время весьма распространен. Это разновидность таких представлений, как “Ботоу”, “Дамянь” и “Хуньто”. Танский автор Дуань Чанши дает следующее описание этого представления: “Во время исполнения Самочжэ артисты одевают костюмы обезьян, а на голову — маски собак. Танцуют его мужчины и женщины на 15-й день календаря 8-го лунного месяца день и ночь напролет. Танец происходит из Цюцы”. Ван Минцин (“Неторпливые беседы”) пишет: “В Гаочане очень популярна игра на кунхоу. Здесь обычны верховая езда на коне и стрельба из лука. Когда жители одевают лакированную шапку, то это называется Сумочжэ”. В “Синь Тан шу” (“Новая история Тан”) запись: “Танец-представление “Приглашение зимы” был распространен в эпоху Тан и в Китай попал из Восточного Туркестана”. В “Сун шу” подчеркивается: “При

исполнении Сумочжэ актеры одевали лакированную шапочку”. То есть, это был танец с взаимным обливанием водой и актеры были в лакированных шапочках. Эти обрывочные данные свидетельствуют о том, что “Цихань” (“Фухань хуцуй” или “Сумочже”) — обрядовый танец из Восточного Туркестана, попавший в Китай в эпоху Тан. Об истоках этого танца в Восточном Туркестане, точнее в Гаочане, пишет Ван Минцин в “Неторопливых беседах”. О популярности этого танца в Куче пишет автор эпохи Тан Хуэй-линь в “Ице цзин инь-и”.

5. Мо сы у — подражательные танцы: актеры одевали маски-костюмы животных и подражали им. В Эпоху Суй-Тан эти танцы были очень распространены, а в Синьцзяне они пользуются большой популярностью и сегодня. Один из них — “Уфан шицзи” (“Танец львов пяти направлений”) или “Тайпин юэ” (“Танец вечного покоя”). Дуань Аньцзе, живший в эпоху Тан, в “Юэфу цза лу” (“Разнообразные записи из музыкальной палаты”) помещает этот танец в раздел о Куче. В “Тан шу” дано следующее его описание: “12 актеров в красочных одеждах и накидках-шкурах львов, танцуют, подражая льву”. Попав из Восточного Туркестана в Китай, танец получил распространение в разновидностях “Львиного танца”. Первая письменная информация об этом танце датируется 384 г. В настоящее время танец по-прежнему популярен в Синьцзяне, но исполняют его два актера; это — сокращенный вариант танца “Пяти направлений”.

К подражательным танцам относятся “Птичий танец”, “Обезьяний”, “Собачий”, “Лошадиный”, “Петушиный” и другие.

6. Чжи цзюй у — танцы с предметами в руках. Во время Суй-Тан наибольшей популярностью пользовался танец “Цзянь ци хуньто” (“Танец с мечами”). Были распространены “Танец с пиалами”, “Танец с канатами” и другие. В настоящее время у уйгуров по всем местам их расселения популярны танцы с пиалами, причем разных размеров — от мелких до крупных “апкур чинэ”. Обычно танцовщица ставит себе на голову как можно большее число пиал, а в руках держит по блюду и чока (палочки для еды, обычно из дерева), сопровождая этим оригинальным идиофоном свой танец.

7. Цзун цзяо у — религиозные танцы. В эпоху Суй-Тан в Восточном Туркестане были распространены буддизм, зороастризм, манихейство и христианство. Каждая из этих религий нашла отражение в танцевальном искусстве. Доминировал буддизм и популярны были такие танцы, как “Шэлифо” и “Модолоуцзы”. В эпоху Тан они исполнялись как представления с музыкой и танцами. В “Юэфу ши цэи” (“Книга стихов в жанре юэфу”) есть стихи Ли Бо, которые называются “Шэлифо”. В 1923 г. Лю Дэ обнаружил в Турфане буддийские тексты на санскрите, в которых была информация о сред-

невековых представлениях, и среди них — “Шэлифо” и “Молодоуцзы”. Это доказывает функционирование этих представлений в древнем оазисе Турфан в эпоху Тан.

Из зороастрийских был распространен танец “Мухоцзе”. При Тан зороастрийских жрецов называли “мухо”. В настоящее время в районе Хотана можно наблюдать “Огненный танец”, исполняя который актеры изображают различных духов, демонов и пускают огонь изо рта.

Из манихейских танцев в Куче был популярен танец с пением “Шаньщань мони”. Чжан Дай (эпоха Мин) упоминает танец “Моничжу”. Очевидно, это — манихейский танец из Восточного Туркестана, привнесенный в Китай.

Трудно переоценить влияние танцев и представлений Восточного Туркестана на страны Шелкового пути. До настоящего времени в Японии исполняются такие танцевальные представления, как “Трели весенней иволги”, “Львиный танец”, “Князь из Даньмина”, “Ботсу”, “Сумочжэ”, “Священная белая лошадь” и другие. В “Синь Тан шу” (глава “Кучинские танцы”) говорится о проникновении этих танцев в Бирму. В Корее было известно представление “Трели весенней иволги”. Сюань-цзан, посетивший Индию, в “Да Тан Сиюй цзи” (“Описание Западных земель в период Великой Тан”) свидетельствует о влиянии там танцев Восточного Туркестана. Наибольшее воздействие танцы Восточного Туркестана оказали на танцевальное искусство Китая, особенно эпохи Суй-Тан. Ду Ю в “Тун дянь” (“Всеобщий свод”) пишет об этом глубинном влиянии, а также о заимствовании и адаптации Китаем эпохи Тан танцевальной пластики Восточного Туркестана. Местные танцы оказались насыщенными особыми движениями ног, рук, стана, характерным ганьтоу (покачивание головы при неподвижной шее) и проч. Изображения танцев, дающие возможность реконструировать танцевальное искусство Восточного Туркестана, встречаются повсюду в росписях пещер.

Все эти движения можно наблюдать в современных танцах уйгуров. Так, в танцах “Шадияна”, “Сайлайму” и других есть все движения, которые упоминаются в “Тун дянь” (“Всеобщий свод”). По мнению китайских ученых, современные танцы уйгуров — это словно калька с древних и средневековых росписей буддийских монастырей Восточного Туркестана.

А. Резепкин (Санкт-Петербург)

Музыкальный инструмент эпохи ранней бронзы на Северном Кавказе

В 1981 г. Майкопским отрядом Кубанской археологической экспедиции Ленинградского отделения Института археологии АН СССР в Майкопском районе Краснодарского края под станицей Новосвободной (б. Царской) была раскопана подкурганная двухкамерная мегалитическая гробница. В ней была погребена женщина тридцати лет с многочисленным инвентарем, который помог отнести погребение к новосвободненской культуре. Благодаря сохранившейся герметизации той камеры, где находилась погребенная, среди многочисленного инвентаря из металлов и керамики были также найдены и изделия из кожи и дерева. Нас в данном случае интересуют остатки деревянного предмета в виде ящичка, лежавшего на каменном полу почти посередине гробницы. От него более или менее сохранились две стенки, в верхней своей части практически целые. Длина одной по верху 15 см, высота — 8 см. Она состоит из тонкой (0,5 см) дощечки, сверху на ее торец положена планка с пазом так, что верх дощечки входит в паз на глубину до 1 см. Планка в сечении двухступенчатой формы, поверхность верхней ее ступени орнаментирована по всей длине тремя параллельно идущими зигзагообразными линиями. Вторая стенка — длиной по верху 12 см, высотой 8 см, толщиной до 0,5 см. Сверху на эту дощечку также положена планка прямоугольного сечения с пазом глубиной до 0,8 см. Ширина планки сверху — 1,5 см, толщина — 1,2 см. Один край планки (обломан) оформлен в виде квадратного выступа со стороной в 1,2 см, высотой — 0,8 см. В выступе на уровне поверхности планки, перпендикулярно ее длине проделано горизонтальное отверстие диаметром в 0,2 см. Другой конец планки сильно расширяется до 2,2 см в плане и оканчивается утолщением в виде шляпки гриба (в профиль). Утолщение орнаментировано четырьмя нервюрами. В расширяющейся части планки (в 1,2 см) от ее конца проделано круглое отверстие (диаметром в 1,3 см) и в нем, перпендикулярно планке, находилась круглая (в сечении диаметром в 1 см) деревянная палочка. Сохранившаяся ее длина — 7 см. Она держалась в отверстии благодаря деревянному штифтику, продетому через центр этой палочки. Выступающие с обеих сторон концы этого штифтика опирались на планку и не давали палочке провалиться в отверстие (расстояние от верха палочки до штифтика — 3,5 см). Здесь

же находилось еще несколько наполовину уцелевших деталей, аналогичных вышеописанным. Наиболее вероятным этот предмет можно интерпретировать как остатки двух стенок от ящичка — резонатора какого-то струнного инструмента. Ближайшей временной аналогией ему являются арфы из царских гробниц первой династии Ура.

Новосвободненская культура, к которой принадлежит данное погребение с находкой, существовала с конца IV тыс. до середины III тыс. до н.э. и занимала ареал от Черного моря до Дагестана. В лаборатории радиуглеродного анализа Ленинградского отделения Института археологии АН СССР (ныне ИИМК РАН) была получена дата, отмечающая время захоронения умершей — Ле-4528, “Клады”, к. 30, п. 1-4620 ± 40 (2625 ± 40 до н.э.). Дата некалибрована, при калибровке она соответственно удревинится на несколько сот лет.

Следует отметить также чрезвычайную развитость культуры и в других аспектах ее жизнедеятельности: архитектуре, обработке металлов, изготовлении различных тканей, искусстве. Сюда же нужно добавить и вполне развитую социальную стратификацию общества. А в развитом обществе, как необходимый компонент культуры должна существовать и музыка, исполняемая на достаточно сложных музыкальных инструментах.

Ю. Сташ (Майкоп, Адыгея)

Музыкальный инструмент эпохи ранней бронзы (по археологическим раскопкам)

А. Резепкин в 1990 г. опубликовал статью в ежегодном сборнике “Памятники культуры”, в которой предлагает найденные деревянные предметы “интерпретировать как остатки двух стенок от ящичка-резонатора какого-то струнного инструмента типа арфы”.

Итак, мы имеем две стороны и планку с нервюрами, а между ними лежала сгнившая деревянная балка. После тщательного изучения статьи и археологического отчета с возможной точностью детали были изготовлены по чертежам статьи, а недостающие детали — исходя из предложенной модели самой конструкции. В результате сформировалась коробка, аналогов которой мы не имеем. В пользу предложенной модели реконструкции имеются следующие аргументы:

во-первых, для шкатулки было непонятно функциональное назначение палочек со штифтиками, вставленных в планки с нервюрами;

во-вторых, важно то, в каком положении находились детали. Например, планка с орнаментом, сочлененная с дощечкой, занимала верхнее горизонтальное положение орнаментированной стороной наружу, указывающей на лицевую часть предмета, т.е. лицевая сторона находилась вертикально, что не свойственно шкатулкам;

в-третьих, по близости сохранившихся деталей в гробнице не было каких-либо украшений и других вещей, обычно хранящихся в шкатулках.

Вышеперечисленные доводы, как мы полагаем, достаточно убедительны для того, чтобы предполагать, что данный ящичек мог быть использован как резонатор музыкального инструмента. Однако такому выводу мешает тот факт, что в гробнице не найден струнодержатель. Но отсутствие такового можно объяснить следующими причинами:

1) в гробнице найдена деревянная балка, которая лежала на скелете и на вещах. Она являлась распоркой между противоположными стенами гробницы и располагалась под потолком. Затем, подгнив, рухнула вниз и ее части, видимо, задели струнодержатель, и он, оказавшись на полу, со временем разложился. Также нужно иметь в виду, что пол гробницы был выложен из трех плит, где передняя имела три сквозные поперечные трещины, откуда могла поступать влага. К примеру, на планке с нервюрами — отверстие (диаметром в 1,3 см), а палочка со штифтиком, сидящая в ней, имеет диаметр в 1 см. Первоначально они должны были бы соответствовать друг другу. Палочка от сырости и времени деформировалась, как и остальные детали, и вполне могла изменить диаметр, а гнездо для палочки в результате разложения расширилось. Если мы посмотрим на рисунки (чертежи) и обратим внимание на планку с палочкой, сочлененные с дощечкой неправильной формы, то мы заметим, что дощечка выдвинута вперед, а палочка — под углом. Эта сторона стояла вертикально, нервюрами вверх. При ударе падающей балки дощечка, стоявшая в основании, осталась на месте, а планка опустилась в паз и палочка, подпертая дощечкой, расположилась под углом, расширив диаметр отверстия, а конец планки отломился;

2) версию “падающей балки” и ее воздействия на инструмент подтверждает планка с нервюрами, отлетевшая в результате удара в сторону и находящаяся на противоположной стороне балки.

Не менее сложным является вопрос, к какому виду музыкального инструмента относится реконструированный предмет? Было разработано и опробовано несколько вариантов. В результате чего автор нашел наиболее удачный вариант музыкального инструмента в виде угловой арфы либо лиры, где струнодержатели были подобраны

опытным путем. При этом все детали найденных предметов нашли свое применение.

Итак, мы имеем два предполагаемых вида музыкального щипкового инструмента — арфовидный и лирообразный.

О существовании лирообразного музыкального инструмента на Кавказе данные пока отсутствуют, но зато с далеких времен сохранились щипковые арфовидные музыкальные инструменты — адыгейский пщинэтарко, осетинский дуадастанон, абхазская аюмаа и грузинские чанги. Абхазская исследовательница И.Хашба писала: “Между тем, грузинский археологический материал позволяет говорить о существовании арфовых инструментов у грузин в более раннее время. В частности, в Казбекском кладе обнаружена бронзовая фигурка музыканта, играющего на инструменте. Этот памятник датируется серединой I-тыс. лет до нашей эры”. В осетинском варианте нартского эпоса также упоминается струнный музыкальный инструмент, напоминающий арфу. Следовательно, мы можем предположить, что реконструируемый инструмент имел вид угловой арфы.

Следующий вопрос — сколько струн имел данный инструмент и из какого материала они были изготовлены? Автор реконструкции считает, что в древние времена струны могли быть выполнены из овечьих кишок. До нас дошли легенды, сказки и предания, где упоминается о чудо-силе кишок животных и человеческих, а в данной гробнице найдены кости животного, вероятно, овечьи. Технология приготовления струн из овечьих кишок очень проста.

Песни времен нартвов, дошедшие до наших дней, укладываются в одну октаву. Например, после исполнения песни о нарте Ащмэз, без перестройки можно исполнить и другие песни той же эпохи.

Следовательно, учитывая габариты резонатора и выше сказанное, мы можем предположить, что реконструируемый музыкальный инструмент оснащался семью струнами с диатоническим строем звукоряда.

Мы также знаем из эпоса, что у нартвов была знаменитая женщина Лацина, которая воспевала доблестных мужей — нартвов. Можно сделать сравнение между Лациной и той женщиной, которую с такими почестями похоронили в найденной археологами гробнице. Интересно отметить, что именно в женском захоронении был обнаружен музыкальный инструмент.

Рассматривая расположение найденных вещей в гробнице, мы заметим, что остатки предполагаемого музыкального инструмента находятся в центре камеры. Это наталкивает на мысль, что данный предмет имел важное значение для захороненной женщины. Вероятно, к этому предмету относились как к носителю магической сверхъ-

естественной силы, и захороненная, будучи жрицей, могла пользоваться им при совершении обрядов.

В 1995 г. был произведен ксилотомический анализ остатков детали найденного резонатора (А.Семенов). По предварительным данным можно определить, что детали изготовлены из рассеянносудуистолиственной древесины. Из всех рассеянносудуистых лиственных древесин с такой текстурой и цветом выделим грушу, которая является теплолюбивой и повсеместно произрастает в данном регионе.

Название реконструированного инструмента затерялось в веках, восстановить его не представляется возможным. Результаты исследования позволяют дать инструменту рабочее название — пхьотэпщы (“поющий ящичек”).

А.Семенов (Санкт-Петербург)

Ксилотомический анализ музыкальных инструментов по данным археологических раскопок

Первый в истории отечественной археологии ксилотомический анализ (определение породы древесины по признакам ее анатомического строения) был поставлен Ф.Фишером, определившим в 1842 г. остатки самшитовой лиры, раскопанной в Керчи. К настоящему времени накоплено большое количество ксилотомических диагнозов археологических древесин. Многократно подтвержден вывод об их связи с предметами материальной культуры. Эти связи, фиксируемые на бытовых и культовых материалах, должны быть более значимы для музыкальных инструментов, где особенно высока зависимость качества изделия от выбора материала. Единичные находки, которыми располагает сегодня археология, демонстрируют устойчивую связь между определенным типом инструмента и использованной древесиной. Так, лиры из “погребений певцов” могильника Оберфлахт и лира захоронения в церкви Св. Северина в Кельне, сделанные из одних и тех же древесных пород, повторяют выбор пород для конкретных деталей.

Многочисленны проведены диагнозы древесин музыкальных инструментов раскопок, начиная с эпохи Ранней бронзы и кончая поздним Средневековьем. География раскопок — от Центральной Азии на востоке до Кавказа на юге и Причерноморских степей на западе. Анализы выполнялись по анатомическому строению древесины, рассмотренному под микроскопом в проходящем свете на трех срезах

поперечном, тангенциальном и радиальном¹.

Предположительно связываемые с музыкальным инструментом детали деревянного предмета из погребения эпохи Ранней бронзы в г. Майкопе (А.Резепкин) изготовлены, судя по характеристике поперечных срезов на нескольких образцах, из рассеяннососудистой лиственной древесины. Более точный диагноз может быть поставлен после удаления следов полевой консервации или закрепления образцов для изготовления шлифов.

Древнейшие из диагностированных инструментов — струнные из Пазырыкских курганов. Для изготовления разных деталей двух близких по конструкции инструментов типа арфы была использована различная древесина: березы — для корпуса и деревохвойные породы — для струнодержателя.

Две свирели были диагностированы в материалах северокавказских скальных захоронений могильника Мошечая Балка (IX — X вв. н.э.) в верховьях Большой Лабы (Карачаево-Черкесия). Свирели близки по размерам и устройству; тождественны по строению использованной древесины. Они сделаны из бузины путем удаления рыхлого внутреннего заполнения тонких стволов.

Уникальный струнный инструмент найден в раскопках позднекочевнического погребения — курган у с. Кирово Херсонской области. Редкий по сохранности экземпляр состоит из деталей разных пород: корпус из ясеня, а головка из древесины семейства розоцветных. Аналогичный инструмент больших размеров, относящийся к тому же периоду, хранится в Саратовском областном краеведческом музее.

В.Мешкерис (Санкт-Петербург)

Музыкальные традиции Средней Азии в художественном наследии Китая

Письменные свидетельства китайских источников о высокоразвитой музыкальной культуре Центральной Азии и заимствовании достижений среднеазиатского инструментального искусства в культуре Дальнего Востока все больше подтверждаются археологическими открытиями. Новые данные музыкальной археологии дали возможность выявить

¹ Признавая необходимость учета всех возможных диагностических признаков дерева, в том числе веса, цвета, по возможности, вкуса и даже запаха, анатомы древесины едины во мнении, что гарантию дают только исследования.

ирано-среднеазиатский генезис музыкальных сюжетов двух погребальных китайских памятников VI в., эпохи интенсивных культурных взаимосвязей между различными народами на трассе Шелкового пути.

Фрагменты монумента Джандефу из Восточного Китая (провинция Хэнань) пополнили музейные коллекции Бостона, Вашингтона, Парижа и Кельна (Скалья, 1958).

Другой памятник — безымянный, обнаруженный в Западном Китае, был представлен одиннадцатью рельефными плитами в экспозиции Китайской выставки 1992 г. в Нью-Йорке (Дж.Лернер, 1993).

Предшествующие публикации этих памятников либо попутно касались вопросов исторического музыковедения, либо были посвящены узко избирательному анализу отдельных инструментов.

В настоящем докладе дается типологическая характеристика выявленных “музыкальных” тем китайских памятников, истоки которых позволяют их считать богатейшим источником инструментального наследия Средней Азии.

Среди традиционных сцен памятников искусства ирано-язычного региона — поклонения огню, ритуальных процессий, охоты и пира — наиболее излюбленной является тема “питьевой церемонии” с участием правителя, окруженного музыкантами и приближенными. Этот сюжет, изображенный как на ассирийском рельефе Ашурбанипала, так и на памятниках торевтики сасанидского и постсасанидского времен, отражает ритуал земледельческих праздников плодородия, который предшествовал зороастрийской обрядности весеннего Новруза и осеннего Михрагана. Китайские рельефы, некоторые из которых выполнены по согдийским оригиналам, близки к памятникам ирано-среднеазиатского круга (сасанидское серебро, согдийские оссуарии, терракоты, живопись Афрасиаба). Значимость музыкальных сюжетов, связанных с традиционной сценой ритуального пира, раскрывается в их каноничной повторяемости. Центром композиции является крупномасштабная фигура правителя, держащего перед собой чашу или ритон — неперенные атрибуты церемониального возлияния. Обряд совершается либо в богатом павильоне, либо в беседке из лоз винограда. В сцене обязательно присутствует группа музыкантов, занимающая важное место в царской свите. Ансамбли, численность которых колеблется от четырех до двенадцати исполнителей, представляют сочетания хордофонов (двух — четырех лютен и арфы) с аэрофонами (флейта, сурна). В одной из сцен — трио музыкантов, играющих на флейте и двух барабанах в форме песочных часов. Инструментальный аккомпанемент маскарадных мистерий, акробатических и танцевальных номеров (из одного актера или одной танцовщицы) усиливается ритмическими эффектами — ударами в кимвалы,

приемами корпоромузыки (жестикуляциями со щелчками, хлопками в ладоши). Рельефные панно китайских монументов как бы иллюстрируют ожившие яркие музыкально-театральные сцены среднеазиатских иноземцев, описанные в китайских хрониках (Шефер, 1981). Массовость этого явления отражает аналогичный музыкально-танцевальный ансамбль выходцев из Средней Азии, представленный на китайском сосуде VI в. н.э., обнаруженном в Хэнани.

Среднеазиатские музыкальные традиции, ярко воспроизведенные в ансамблевых сценах, присутствуют также и в других сюжетах ирано-зороастрийского происхождения на рельефах Джандефу. Такова сцена церемониального шествия огнепоклонников, которая, как показали новые исследования росписи Афрасиаба и согдийских оссуариев, связывается с музыкальной зороастрийской обрядностью Средней Азии. Такова многофигурная композиция, близкая к картине “царской охоты”, с участием оркестровых групп сасанидского рельефа Таки-и-Бустан.

Два фрагмента китайских памятников — постамент Джандефу из Вашингтона и панно Ньюйоркской выставки — позволили выделить в особую категорию буддийские темы. Композиции многофигурных рельефов представляют собой сочетания разностильных райских и жанровых сцен, где божественные персонажи и апсары — небесные гении музыки — странным образом соседствуют с реальными участниками ансамблей различных этносов Центральной Азии. Синкретизм фантастических и бесспорно взятых из жизни картин не был помехой достоверного воспроизведения разнообразных инструментов иноземного происхождения, трансформации на азиатский манер “музыкальных” фризов столь характерных для эллинизованного Востока (Парфии, Бактрии, Гандхары). С хлынувшей волной буддийской культуры в Китае связывается миграция характерных бактрийско-гандхарских инструментов — гитарообразной лютни и барабана-песочницы.

Музыкальные инструменты китайских рельефов разделены на следующие классификационные категории.

Хордофоны. Короткие лютни согдийского происхождения, среднеазиатские арфы с изогнутым резонатором — главные инструменты музыкальных сцен монументов из Китая. Типичная среднеазиатская короткая лютня имела округлый или слегка вытянутый грушевидный корпус, укороченную прямую шейку или отогнутую назад головку с колками. Короткие лютни — самые популярные струнные инструменты Средней Азии — делятся на следующие типы: щипковые, плектрные и фрикционные. На Дальнем Востоке короткая лютня стала типичным китайским инструментом. Нотные манускрипты эпохи Тан для этой лютни, обнаруженные в Дуньхуане, ныне расшифрованы в Шанхайской консерватории. Уникален факт изображения китайскими мастерами

бактрийской гитарообразной лютни. Арфа с изогнутым резонатором, названная иранцами “чанг” (что означает — “крючок” или “кривой”), запечатлена на согдийских терракотах первых веков н.э., ранне-средневековой росписи Уструшаны и на рельефах Таки-и-Бустан. Среднеазиатский генезис короткой лютни (пипа) и арфы изогнутой формы (кунхоу) подтверждается письменными источниками, указывающими на родину этих инструментов — страну региона Синьзяня и Самарканда.

Аэрофоны. Поперечная флейта — один из важнейших инструментов ансамблей китайских рельефов. Поперечная флейта была заимствована из Центральной Азии Чжан-Цанем, обучившим искусству игры на этом инструменте (хэнчуй) своих соплеменников. Эти сведения Истории Цзинь (Рифтин, 1960) подтвердились находками подлинных инструментов III в. до н.э. (флейтами городищ Ай-Ханум, Тахти-Сангин и Старого Термеза). Духовой инструмент — прототип современного сурная — имел продольный ствол, расширяющийся книзу раструбом, семь игровых отверстий и, видимо, был способен к широкой кантилене. Аналогичный инструмент изображен на памятниках восточной торетики (Бартымский кубок, блюдо с изображением богини Анахиты, играющей на этом инструменте). Аналогии позволяют предположить, что прототип сурная использовался в культовой музыкальной обрядности иранских народностей и был освоен населением Дальнего Востока.

Мембранофоны. На одном из рельефов Джандефу изображена дойра, состоящая из круглой обечайки и натянутой с одной стороны мембраны. Однако самым типичным мембранофоном, запечатленным на китайских рельефах, был индийский барабан в форме песочных часов, называемый в Натьяшастре “панав” или “алингя”. Барабан имел деревянный или глиняный корпус, мембрана была натянута на боковых раструбах, ремень или шнур оборачивался посередине, вокруг узкой части корпуса. Различаются барабаны большой величины и маленького размера.

Идиофоны. Кимвалы, обогащающие ритмику танцевальных номеров, дополняли ансамблевое исполнительство наряду с приемами корпоромузыки. К идиофонам относятся и звучащие аксессуарные атрибуты китайского происхождения — свисающие гирлянды, составленные из крупных колоколов, скрепленных цепочками, оформляющие павильонные беседки рельефов Джандефу.

Музыкальные сюжеты китайских рельефов могли быть созданы в результате усиления взаимо контактов народов Средней Азии и Китая на трассе Шелкового пути в канун расцвета культуры Танской империи, в формировании которой существенная роль принадлежала носителям центральноазиатских влияний.

К постановке проблемы комплексного изучения струнных инструментов скифских племен

Скифы и родственные им народы сыграли заметную роль в древней истории обширных регионов Евразии. Причерноморские скифы самым тесным образом связаны с древним Востоком. Поэтому скифская проблематика зачастую оказывает существенное влияние на решение многих узловых вопросов востоковедения. В изучении материальной и духовной культуры скифских племен наименее исследованной и разработанной является музыкально-инструментальная культура. Накопленный “музыкальный” археологический материал из разных регионов их обитания не нашел еще должного сводного и обобщающего отражения в современной музыкальной археологии. Публикации по данной проблематике касаются в основном отдельно взятых археологических находок и зачастую не выходят за рамки узкорегиональных, не анализируются с позиций общих этнокультурных (а, значит, и музыкальных) явлений, которые могли быть характерны и для иных, порой значительно удаленных территорий. Решение проблем, связанных со скифской музыкально-инструментальной культурой, возможно только при комплексном анализе и привлечении памятников, весьма отдаленных в географическом отношении.

Скифское изобразительное искусство не знало традиций воплощения реальных предметов. Все, что нам известно о них (внешний облик, музыкальные инструменты), — свидетельства других инокультурных традиций. Экземпляры подлинных музыкальных инструментов крайне малочисленны.

Сложность изучения и разработки скифской музыкально-инструментальной культуры заключается в том, что из узкого круга избранной тематики в итоге приходится прибегать к привлечению многих отраслей знаний. Кроме анализа подлинных инструментов и памятников изобразительного искусства предполагается также привлечение ряда других источников: письменные свидетельства древних авторов, исследования в области истории, археологии, лингвистики, сравнительной мифологии, религии, фольклора, этнографии, этногенетики, этногеографии, астрономии и множества других областей, без которых невозможно восстановление общей картины музыкальной культуры скифских племен.

Сложной и дискуссионной является проблема выделения так называемого “скифского музыкального пласта” в зонах совместного проживания и длительных контактов с другими этническими пле-

менами на территориях Кавказа, Средней Азии и юга Западной Сибири.

Одним из уникальных и неизученных инструментоведами памятников является известная уже более девяносто лет золотая пластина из Сахновки. Композиционные и стилистические особенности ее изображения послужили в свое время причиной настороженного отношения со стороны специалистов, в том числе и Н.Финдейзена. Длительное время пластина, считавшаяся подделкой, не использовалась при анализе скифских памятников с сюжетными антропоморфными изображениями. Особый интерес представляет форма инструмента, которая не имеет прямых аналогий среди известного инструментария того периода (IV в. до н.э.). В процессе исследования и анализа композиционного решения сцены, а также конструктивных особенностей инструмента, положения руки относительно струн и возможного способа звукоизвлечения приходим к выводу, что музыкальный инструмент изображен тыльной стороной. По мнению Д.Раевского, композиция на пластине представляет развернутую иллюстрацию к мифу о первом царе скифов Колаксае и, в конечном счете, — воспроизводит ежегодный ритуал на празднике, посвященном бракосочетанию главной скифской богини Табити с царем. Изображение музыканта со струнным инструментом типа лиры (видна только его верхняя часть) сохранила роспись склепа на некрополе Неаполя Скифского в Крыму. Сюжет росписи также носит ритуально-мифологический характер и связывается с героизацией и обожествлением предков. Это дает возможность полагать, что персонаж с лироподобным инструментом был не чужд скифскому ритуалу, а возможно, и мифологии.

Мотив пластины сродни сюжетам находок из ракопок в Средней Азии (Старая Ниса). Античная традиция связывает происхождение парфян вообще и в первую очередь династию Аршакидов со “скифским миром”. Остановимся на некоторых общих особенностях сахновской пластины и ритонов, найденных в усыпальнице первых скифо-сакских правителей. На сахновской пластине изображен ритуальный обряд бракосочетания главной скифской богини Табити с царем Колаксаем. В руках у него ритон. Любопытна греческая надпись на одном из нисийских ритонов “Гестия”, т.е. принадлежащий Гестии. Согласно Геродоту греческая богиня Гестия в скифском пантеоне богов соответствовала богине Табити. Культ этой богини в Парфии сливается с культом царского коронационного огня. Очевидно, ритон использовался при коронационных торжествах и в ритуале приобщения к этой богине.

В связи с вышеизложенным не исключено, что общие мифологические представления, культовые и ритуальные обряды предпола-

гали кроме прочих атрибутов участие в них определенных групп инструментов. На связь лироподобного инструмента с культом царей указывает и нумизматический материал. Система символов, используемых на парфянских монетах, носит династично-ритуальный характер (Д.Раевский, Г.Кошеленко). На других среднеазиатских памятниках инструменты подобной формы не обнаружены.

Своеобразная вытянутая форма сближает сахновский и нисийские образцы, однако о полной идентичности говорить не приходится. Нисийские инструменты, бесспорно, сохраняют элементы греческих конструктивных особенностей (система закрепления нижних концов струн). Очевидно, на древние местные инструментальные традиции наложились столь же древние и восходящие к тем же индоевропейским истокам традиции греческих пришельцев. В таком случае тематика барельефных композиций ритонов требует пересмотра и исследования с позиции общих индоевропейских мифологических прототипов и выявления близких как парфянам, так и грекам сюжетных соответствий. Возможно, тогда станет понятной семантика образа Гойтосира (Ойтосира) — скифского Аполлона (по Геродоту), о котором мы ничего не знаем.

Проблема общего инструментария у генетически родственных народов еще недостаточно изучена. Сахновский инструмент мог сохранить более архаичные черты, близкие к общеиранскому прототипу, т.к. кочевники менее других ираноязычных групп испытали изменение условий существования и влияние инокультурной среды.

Постоянный характер контактов и начальный процесс ассимиляции в VII—V вв. до н.э. скифов с носителями кобанской культуры в Северной Осетии, влияние иранского элемента на формирование позднекобанского художественного стиля, позволяет рассматривать фигурку музыканта из Казбекского клада как возможный результат этих контактов.

Нет единого мнения относительно классификации музыкального инструмента. Ряд исследователей априори относят его в древнейшему типу арф, послуживших прототипом грузинской арфы-чанги (Ш.Амиранашвили, И.Хашба, С.Макалатия). А.Таллгрэн и А.Вейзенен считают, что это лира. Вопрос довольно сложный: не найдены еще материальные или письменные подтверждения существования у местного населения в период раннего Кобана инструментов такого типа; форма инструмента по ряду признаков не может соответствовать известным образцам кавказских арф, тем более шумерской (И.Хашба). Чем хронологически и генетически ближе привлекаемый для сравнения материал, тем меньше элемент гипотетичности в предлагаемых на его основе реконструкциях. Материал для сравнения следует искать в более близ-

ких временных рамках. Казбекский клад определенно датируется временем позднего Кобана (А.Таллгрен, Е.Крупнов), т.е. периодом военных походов причерноморских скифов через Кавказ в Переднюю Азию. Тогда же особенно четко прослеживаются контакты населения северокавказской группы кобанской культуры со скифскими племенами. Собственно рубежом VIII—VII вв. до н.э. разделяется искусство раннего и позднего Кобана.

При всей условности передачи музыкального инструмента можно согласиться с А.Таллгреном, что это лира, вернее лироподобный инструмент. Явно выделены характерные короткие стойки с перекладной-струнодержателем, плоский, слегка вытянутый резонаторный корпус. Фигурка имеет непосредственное отношение к вещам явно культового назначения. На это указывают остальные предметы клада, в том числе ритоны. Некоторые косвенные данные о религиозном ритуале “опьяняющего напитка” у скифов мы находим у Плутарха. Этот ритуал был тесно связан с культом огня.

Академик В.Струве научно обосновал тот факт, что среднеазиатские скифы, известные под общим названием “ортокориабантии”, т.е. “носящие острые шапки”, позже именовались даями или дахами. По Аммиану Марцеллину, они были предками алан, которые, в свою очередь, являлись предками осетин. Страбон сообщает, что Аршак был вождем даев, которые именовали себя парнами (или парфами, по Помпею Трогу). Он также предлагает две версии происхождения Аршака — скифо-азовскую и среднеазиатскую. Вопрос миграций этих племен еще не достаточно изучен. Вышеизложенный материал имеет большое значение для осмысления ранней музыкально-инструментальной истории скифских племен. Он позволяет рассматривать появление изображения лироподобного музыкального инструмента как возможный результат раннего проникновения скифского ритуального инструментария в аборигенную среду.

Среди скифских племен, осевших на Кавказе, племя исседонов локализуется на территории современной Осетии. Они упоминаются древними авторами в перечне племен Средней Азии и Южного Урала. Исседоны имели длительные и тесные контакты с северными народами (Р.Хенниг). Археологические данные и фольклорно-этнографический материал указывают на значительные влияния и этногенетические связи отдельных скифских племен с древним населением Урала и Западной Сибири. Вследствие культурных и этногенетических связей в мифологии и ритуалах обских угров сохранились древнейшие индоиранские и скифо-сако-сарматские элементы. Исследования в области лингвистики, мифологии, религиозных представлений позволяют предполагать, что струнные щипковые инструменты хантов и манси

(сангультап, нарс-юх, панан-юх) являются той материальной памятью, которая сохранилась со времен непосредственных и длительных контактов скифов-исседонов и других угров. К.Закс относит этот инструмент к типу лир. Сангультап тесно связан с религиозными и празднично-обрядовыми действиями, аналоги которым мы находим в иранском мире (В.Топоров, В.Чернецов, Н.Новикова) и на Кавказе у осетин.

А.Гнездилов (Барнаул, Алтай)

Возрождение скифской арфы на Алтае

В 1949 г. при раскопках Пазырыкского и Башадарского курганов (Горный Алтай) были найдены остатки двух скифских арф. Удалось определить форму одного из инструментов, размеры его корпуса, количество струн (предположительно — шесть). Внешним видом арфа напоминает вытянутую долбленную лодочку, зауженную посередине. К краям корпуса натянута мембрана, в середине находится небольшая деревянная дека с крестообразной прорезью. Нижний конец струны крепится к деревянному струнодержателю, имеющему вид перевернутой "Т" с отверстиями на обеих ножках, одна из которых крепится кожаным ремешком за проушину к резонатору. Противоположный конец струны прикрепляется либо к корпусу инструмента либо к деревянным колкам механизма настройки. Через ножку струнодержателя, выполняющего функцию вибратора, колебания передаются на мембрану. Это способствует обогащению звуковой окраски, что отличает скифскую арфу среди всего известного нам струнного инструментария. К варианту крепления струн на фиксаторе по форме, идентичной струнодержателю (О.Олейник), можно предложить следующее усовершенствование: вставить в фиксатор палочки-колки.

Остатки двухструнного инструмента сохранились намного хуже, чем шестиструнная арфа, что дает большую свободу фантазии при его реконструкции. Думается, что для изменения высоты звука пользовались костяной палочкой. Представляется более рациональной замена ее ползунами (небольшими цилиндриками из свинца, олова или золота с отверстиями), которые одеваются на струны.

Д. Поплавска (Варшава, Польша)

Свирель из археологических раскопок в Болгарии

Свирель была найдена во время археологических раскопок в октябре 1965 года в развалинах древней крепости на территории Болгарии, в культурном слое богатом разнообразными керамическими изделиями.

Так как материалом свирели послужила кость лебедя, обитающего в европейской части материка и Малой Азии, то находку можно связать с этими регионами.

Длина свирели — 180 мм, диаметр отверстия 9,5 — 12 мм. Количество грифных отверстий — 5. Один конец инструмента срезан под прямым углом, другой — под острым. Это — язычковый музыкальный инструмент.

Корни происхождения свирели из *Novae* следует искать среди древнегреческих и римских аэрофонов (данные археологических и иконографических источников). В настоящее время аналоги пока не обнаружены. Однако свирель из *Novae* обладает некоторыми особенностями, которые присущи инструментам, найденным в захоронениях аваров. Это дает возможность датировать находку VII веком н. э.

С инструментом был проведен ряд акустических исследований.

С.Тосин (Новосибирск, Россия)

Размещение колоколов традиционной русской звонницы

Для подвески русских колоколов используют подколокольные сооружения различных конструкций. В отечественных campanологических исследованиях они так или иначе рассматриваются, однако правилам размещения и подвеса самих колоколов пока не уделялось должного внимания.

Колокола развешиваются на колокольнях и звонницах не произвольно, а согласно акустическим, техническим и исполнительским требованиям.

1. Учитывая акустические свойства различных по величине колоколов, малые размещают в проемах, а большие колокола — в глубине звонницы. Это помогает ровнее озвучить пространство, так как, согласно дифракции волн, высокие звуки распространяются в пределах видимости, а низкие обладают способностью огибать преграды. С целью беспрепятственного выхода звука за пределы колокольни или звонницы колокол стараются располагать так, чтобы все его звучащее тело находилось не выше открытого проема. Расстояние от нижнего края инструмента до пола площадки звона желательно не менее высоты самого колокола с ушами. Звук от ударов языка распространяется без потерь, если линии максимального звукового излучения совпадают с направлением проемов колокольни. Во избежание взаимодействия звуковых волн разных колоколов их нижние края предпочитают выставлять на разных уровнях.

2. Традиционно колокола подвешивают на деревянных балках. Сейчас их часто делают металлическими. Но во избежании искажения звука в месте крепления колокола делают деревянную прокладку. Колокол крепится к несущей балке специально для этого предназначенной верхней частью (головой). Она состоит из *ушей* и *маточника*, в котором имеется отверстие. При подвесе колокола более десяти пудов именно на маточник должна приходиться основная нагрузка. В

³ ГАТО. Ф.160, Оп. 2. № 552. л.18.

его отверстие продевается стальной стержень, *матрица*, посредством которого и производится фиксация колокола. Уши служат в качестве дополнительного крепления, предотвращающего его раскачивание во время звона. Жесткость соединения не предполагает закрепления колокола намертво, иначе риск разбить его значительно повышается. Поэтому хомутные болты закладывают не наверху несущей балки, а в ушах колокола, и его голова вообще балки не касается.

3. Чем рациональнее колокола развешаны и чем удобнее расположены относительно звонящего веревочные тяги от языков, тем виртуознее и музыкальнее может быть звон. Последнее входит в понятие "*балансирование колоколов*". Оно тесно связано с приемами игры рукой, ногой, локтем, с использованием "*клавиатуры*" и т.д. Вариантов балансирования множество и они настолько индивидуальны, что детально описать их все — задача нереальная. При устройстве каждой звонницы (колокольни) звонарь, учитывая ее особенности, действует по своему усмотрению.

В.Яковлев (Казань, Татарстан)

Колокола в Среднем Поволжье

Колокола — один из широко распространенных самозвучающих музыкальных инструментов в Поволжье, с давних пор населенном финно-угорскими, тюркскими и славянскими народами. Колокол выполнял сигнально-коммуникативную, магическую, художественно-эстетическую и многие другие функции. В Среднем Поволжье получили распространение колокола небольших размеров — колокольчики (обрядовые и поддужные), сохраняющие все основные конструктивные особенности колокола и церковные колокола.

Обрядовые колокольчики, археологические, этнографические, музейные источники, материалы этнографических экспедиций свидетельствуют о древности и разнообразии их конструкции на рассматриваемой территории. Нами выделены три основных типа этих инструментов.

Тип I. Колокольчики в форме усеченного конуса, подтип 1: без прорезей; подтип 2: с прорезями. Их изготовляли из бронзы, меди, железа способом литья,ковки, скручивания. До настоящего времени

колокольчики сохранились у мордвы. Подобные инструменты были известны на обширной территории России.

Тип II. Колокольчики грушевидной формы, подтип 1: с прорезями; подтип 2: без прорезей. Они бытовали у всех поволжских народов.

Тип III. Колокольчики полусферической формы, подтип 1: без прорезей; подтип 2: с прорезями. Такие инструменты известны всем финно-урогским народам Поволжья.

Колокольчики распространены на территории Среднего Поволжья с древнейших времен. Об этом свидетельствуют многочисленные данные археологических раскопок. Например, на территории Чувашского Поволжья обнаружены колокольчики, охарактеризованные профессором А.П.Смирновым как “металлические вещи раннего железного века”, т.е. II—I тыс. до н.э. К IX в. относятся колокольчики, обнаруженные в Танжеевском могильнике. Е.П.Казаков считает, что эти предметы были известны пришлому верхнекамскому населению, которое сыграло активную роль в этногенезе волжских булгар. В X в., как указывают археологи Г.А.Архипов и А.Х.Халиков, колокольчики были распространены среди древнемордовских и древнемарийских племен.

Колокольчики использовались в качестве атрибутов языческого культа в различных обрядовых и ритуальных действиях. С ними устраивали катания по деревне с целью воздействия на неблагоприятные явления природы. Они использовались девушками во время различных гуляний. Колокольчики применяли при ряжениях, в качестве постоянных атрибутов многих свадебных чинов, или украшений женского свадебного костюма. У русских при движении свадебного поезда дружка звоном колоколов, веником и плетью отгонял “злых духов” от всех поезжан и, в первую очередь, от жениха и невесты.

Колокольчики широко использовались главным распорядителем удмуртской свадьбы *торо*. Термин “тор” встречается у народов Сибири. Им обозначается переднее место в юртах. Магницкий и Потанин считали термин “тор” близким к “тюр” — сокращенному названию шаманского бубна, который, как известно, богато увешивался колокольчиками. О бытовании в прошлом бубнов у удмуртов имеется сообщение музыковеда А.Н.Голубковой. Под влиянием христианства бубен, как атрибут языческой религии, а колокольчики, создававшие звуковой эффект, остались¹.

Чуваши. Чебоксары и село Поречье (Республика Чувашия).

Первым из музыкантов, кто обратил внимание на разнообразие звуковых

¹ О бытовании бубнов у древних марийцев и мордвы свидетельствуют археологические данные.

У мариЙцев *савуш* — главный распорядитель свадебного веселья, имел в своем реквизите два колокольчика. Потряхивая колокольчиками, он выполнял различные действия обрядового характера: угощал жениха и невесту ритуальными блюдами, вбегал в амбар к невесте, чтобы вывести ее к кибитке жениха и др.

У мордвы *свах* — главное действующее лицо на свадьбе подвешивала к одежде вместе с различными шумящими подвесками колокольчики. Резкое звучание бубенчиков, колокольчиков, звенящих украшений свахи выделяли ее на фоне мягкого звучания украшений женщин, приплясывающих в кругу.

Ямщицкие колокольчики стали известны в Среднем Поволжье, как и в других районах России, в конце XVII — начале XVIII в. С появлением почтовой службы почтовые тракты проходили и через Среднее Поволжье. Так, Сибирский тракт Москва — Тобольск шел через Казань, Елабугу, Ижевск. Ямщики в конской упряжке широко использовали поддужные и подшейные колокольчики. Распространению их в Поволжье, как и в других регионах России, во многом способствовала Нижегородская ярмарка. Центрами по отливке колокольчиков были Елабуга, Казань, Чебоксары, село Порецкое, т.е. колоколотейные центры, где отливались и церковные колокола.

Во второй половине XIX в. ямничество стало оттесняться железнодорожным транспортом, а вместе с тем и поддужные колокольчики получают все меньший и меньший спрос. Однако, они не исчезают полностью. До настоящего времени их используют поволжские народы при пастьбе скота, подвешивая к шее животных. Как и раньше, ими украшают свадебные поезда. Некоторые поволжские народы, например, татары, поддужные колокольчики широко применяют в лошадиных упряжках (будничных и праздничных).

Церковные колокола. В Среднем Поволжье стали известны, начиная с середины XVI в. Во многом процесс появления их на рассматриваемой территории связан с историческими событиями, политикой Московского государства, с началом христианизации поволжских народов. В какой-то степени, появление колоколов и колокольных звонов с их ярко выраженной сигнально-коммуникативной и художественно-эстетической функциями явилось продолжением древних народно-инструментальных традиций была у чувашей, мариЙцев, удмуртов, мордвы.

Несмотря на значительные конструктивные отличия от церковного колокола² по своим функциям било предшествовало появлению

² Било представляло собой подвешенную доску, по которой ударяли колотушкой.

колокола. Наряду с колоколом оно сохранилось и по сей день у многих поволжских народов, выполняя прикладные функции: информация о пожаре, бедствии, сбор на какие-либо общественные мероприятия и др.

Первые упоминания о колоколах в Среднем Поволжье содержатся в “Списке с писцовой и межевой книги города Свяжска и уезда (1565—1567 гг.)” и в “Списке с писцовых книг по городу Казани с уездом (1566—1568 гг.)”. В Свяжске и Казани в 60-е гг. XVI в. уже функционировало большое количество церквей с колоколами. В “Списках” отмечаются три основных типа колоколов: большие — “Благовестники”, средние (“Красные”) и малые (“Зазвонные”). Кроме того, в Свяжске и Казани в этот период были известны и специальные набатные и ратные колокола, а также часы со специальным колокольным боем, так называемые “часы самобойные” — “колокол звонит к воротам”, т.е. на смену караула.

Первые колокола в Среднем Поволжье были отлиты и доставлены, по нашему мнению, из Пскова и Новгорода, откуда приезжали мастера для строительства церквей. В дальнейшем начало развиваться местное колоколотейное производство. Этому во многом способствовали и приезжие мастера. Например, в 1674 г. известный московский колоколотейный мастер Харитон Иванов с четырьмя учениками были отправлены в Казань для отливки колоколов к соборной церкви. Большое количество колоколов для Среднего Поволжья отлито в Городе Слободском Вятской губернии, где в конце XVII в. открыл колоколотейный завод Трифон Каркин, а в первой половине XVIII в. — Никита Бакулев. Из Слободского в Казань отправлялось много колоколов весом от 270 до 500 пудов. Начиная с 40-х гг. XVIII в. значительную роль в поставке колоколов для Поволжья стала играть Елабуга, где тульский купец Семен Красильников основал медепла-вильный завод. В 30-е гг. XIX в. в Елабуге действовал колоколо-литейный завод Дмитрия Егоровича Помомарева; в 60-е гг. производство наладили братья Афанасий и Александр Шишкины. К концу XIX в. этим заводом владел Дмитрий Александрович Шишкин, а в начале XX в. — его наследница. В советское время в Елабуге на его месте функционировал арматурный завод. С 1990-х гг. здесь начинало восстанавливаться и колоколотейное производство. Кроме Елабуги центрами по отливке колоколов в Среднем Поволжье были Казань, Чебоксары и село Порецкое (Республика Чувашия).

Первым из музыкантов, кто обратил серьезное внимание на колокольные звоны Казани, был С.В.Смоленский. Отмечая высокое искусство поволжских звонарей, он указывал на разнообразные типы колокольных звонов: постные, позывные, похоронные: встречные,

проводные, будничные, праздничные и др. Смоленский отмечал, что колокольные звоны являются “самобытной частью художественного мышления” и народным искусством.

Появление в Среднем Поволжье церквей, колоколов способствовало ломке традиционной культуры поволжских народов, проникновению православия, а вместе с ним и европейской светской культуры. Как свидетельствуют наши материалы, поволжскими народами колокол и колокольные звоны воспринимались и воспринимаются прежде всего как народное музыкальное творчество. В настоящее время на рассматриваемой территории предпринимаются попытки возрождения полузабытого пласта народной культуры: восстанавливаются церкви, колокола, колокольчики. Эти инструменты получают широкое распространение в самодеятельной и профессиональной исполнительской практике, в обычаях и обрядах поволжских народов.

А.Никаноров, С.Старостенков (Санкт-Петербург)

Главные Благовестники Новоторжского Борисоглебского монастыря

Благовестниками называли на Руси самые крупные колокола на звоннице или колокольне. В них звонили к торжественным службам, в праздники и при встрече почетных гостей. Благовестники звучали как самостоятельно, так и в ансамбле с другими колоколами. В последнем случае ими определялся темп, звуковой фон звонов и лицо колокольного набора. Размеры Благовестников свидетельствовали о богатстве храма, монастыря или вкладчика.

По материалам XVII—XIX вв. мы располагаем данными о пяти главных колоколах Новоторжского Борисоглебского монастыря. Их история отразилась в таких документах, как описи имущества, донесения и рапорты настоятелей монастыря, контракты с изготовителями. Важным источником являются копии с текстов надписей на колоколах, которые сообщают о весе, времени и месте изготовления Благовестников.

Размеры и вес Благовестников увеличивались до 1848 г., когда был отлит вскоре умолкнувший самый большой монастырский колокол весом более 600 пудов. По устойчивой российской традиции новый колокол отливался из разбитого старого, часто с добавлением металла. Впервые Новоторжский Благовестник упоминается в писцовой книге

города Торжка 1625 г.: «... колокол благовестник десять пуд¹». Далее в 1764/65 году «Офицерские описи» сообщают о колоколе в 110 пудов 4 фунта².

В XIX в. в течении полутора десятилетий сменилось три Благовестника. Они были гораздо больших размеров, чем предыдущие, что связано с постройкой в 1811 г. новой мощной колокольни:

№	Годы существования	Вес Пуды, фунты	Место изготовления
1.	1824—1835/6	447 30	Москва, завод Н.Самгина
2.	1848—1849	662 20	Тверь, завод бр.Капустиных
3.	1851—1920-е	329 10	Москва, завод Богданова

Первый колокол XIX в. просуществовал немногим более десяти лет. В 1835 г. он был поврежден, и несмотря на попытки исправления, звон в него прекратили. В 1848 г. в Твери отлили новый Благовестник, прослуживший всего два года. Возможно, что в бронзе его содержалось недостаточное количество олова и колокол оказался непрочным. Другой причиной могло стать неаккуратное обращение с ним. После отливки третьего Благовестника, настоятелем монастыря архимандритом Анастасием был издан приказ звонарям о «принятии мер осторожности» в отношении к колоколам. Этот колокол просуществовал более семидесяти лет и погиб во время кампании «Колокола на индустриализацию».

Благовестники Борисоглебского монастыря в XIX—XX столетиях были самыми крупными и, вероятно, наиболее гармоничными по звучанию из всех колоколов Торжка и его окрестностей. Их призывом начинался звон во всем городе. По поводу последнего из них архимандрит Анастасий писал, что Торжок «... не слышал подобного по благозвучию на монастырской колокольне колокола»³.

¹ ГАТО. Ф.103. Оп. 1. № 804, л. 26—26 об.; Писцовая книга г. Торжка и поса-да // Памятная книжка Тверской губернии на 1865 г. Тверь, 1865. Отд. 4. С. 26.

² РГАДА. Ф.280. Оп. 3. № 61. Л. 45 об.

³ ГАТО. Ф.160. Оп.2. № 552. Л.18.

Церковные колокола в академической инструментальной музыке

В составе оркестра XVIII—XIX вв. различные виды колоколов использовались как эпизодические инструменты. Однако во второй половине XX они заняли значительное место в академической инструментальной музыке. В партитурах композиторов XX в. в большинстве случаев церковные колокола обозначены как “Campane” с указанием тона латинскими буквами. Ясно, что речь идет о церковных колоколах, поскольку трубчатые висят в общей раме и указывать их тон не требуется.

До сих пор единое обозначение церковных колоколов в партитуре не сложилось: “Campane da chiese” (С.Слонимский), “Campane clericale” (В.Комаров), “Campane cattedrale” (А.Петров, А.Боярский), “Campane ecclesiastico” (В.Овчинников). Некоторые композиторы употребляют выражение “Campane gussa” (Р.Бунин, Р.Щедрин, А.Фридендер, А.Тертерян), П.Ривилис в скобках уточняет “cigsa”. “Разновысокие русские колокола” значатся у А.Мурова, “колокола настоящие” — у Г.Свиридова. Есть и более обтекаемые названия: “колокола низкого строя” (В.Кикта), “низкие (Tiefe) колокола” (Г.Малер), “Urand campane” — “Campane grande” (Г.Баншиков, Ю.Буцко, С.Слонимский) и, наконец, просто 2 (3) колокола — 2 (3) Campane (Р.Бунин, О.Респиги, С.Прокофьев, С.Рахманинов).

Даже поверхностный обзор обозначений инструментов убеждает в том, что это одни и те же церковные колокола. Это свидетельствует о том, что они не осмыслены еще как равноправный член академического инструментального ансамбля.

Запись звучания церковных колоколов в партитуре производится либо на “нитке”, либо на нотоносце. Это объясняется двумя факторами. Колокола относятся к инструментам с завуалированной высотой основного тона. Точнее: звучание каждого колокола сугубо индивидуально, и среди них есть как имеющие определенный основной тон (не столь ясно слышимый, как у традиционных инструментов), так и не имеющие такового. Следовательно, возможна двоякая запись звучания колоколов: *ориентация композитора либо на определенную высоту тона, либо на отсутствие таковой*. Это соответствует традициям старинного церковного звона. Свидетельство отношения к высоте колокола как несущественному качеству — запись на “нитке” в Пятой симфонии Б.Тищенко, хотя в составе оркестра буквенно обозначена высота. В “Тобольской” симфонии А.Мурова обратный пример — “три разно-

высотных колокола” в третьем разделе 1-й части нотированы. Авторы, фиксирующие высоту колокола в составе оркестра буквенно, обозначают ее прописными буквами (большая октава), но нотируют в первой — начале второй октавы. Видимо, несущественность регистра *связана с несущественностью высоты тона*, а также с ощущением наполненности закрытого помещения силой звука более мелких колоколов. Ремарка композитора “низкий колокол” (Симфонии Г.Малера, “Украинские колядки, щедрилки и веснянки” В.Кикты) в обстановке концертного зала приобретают несколько иное значение.

Из сказанного можно сделать вывод, что запись колоколов (как и их обозначение) *еще не имеет определенных правил и традиций*, но отражает несущественность звуковысотных соотношений традиционного русского колокольного звона.

Первоначально авторы XIX в. (А.Алябьев. “Буря” из оперы “Русалка и рыбак”; М.Глинка. “Иван Сусанин”) под словом “колокол” имели ввиду церковный колокол. В первую очередь это относится к авторам, писавшим до появления колоколов. В XX в. для отличия от итальянских колоколов церковные специально оговаривались. Именно неудавшиеся попытки ввести в оркестр церковные колокола в полном регистровом объеме привели к появлению трубчатых, сферических колоколов, колоколов-плит. Получившие наибольшее распространение *трубчатые колокола* стали употребляться двояко: как *самостоятельный оркестровый инструмент* и как *заменитель церковных колоколов*. Композиторы стремятся придать их звучанию сходство с оригиналами, поручая им партии в свободном ритме, *антифонно* накладываемые на общее звучание. Имитация церковных колоколов оркестровыми сейчас стала традиционной.

Колокола нередко воплощают в академической музыке какой-либо *жанр церковного звона* (праздничный трезвон в Увертюре “1812 год” П.Чайковского или “Славься” М.Глинки, похоронный перезвон в Четвертой симфонии Г.Канчели). В соответствии со старой традицией победно звонили церковные колокола (и даже в сопровождении пушечного салюта) в произведениях Д.Сарти — Оратории “Тебе Бога хвалим”, сочиненной и исполненной в 1789 г. на взятие Очакова, и “Слава в вышних Богу” — на окончание русско-турецкой войны (1792 г.). По своей природе колокольный звон — *искусство импровизационное* и раньше в нотах не выписывался. Таким он и вошел в “Славься” М.Глинки, в Увертюре “1812 год” П.Чайковского, “Псковитянку” Н.Римского-Корсакова, таким он вернулся в музыку XX в. Современный автор не уверен в наличии церковных колоколов у исполнителей, не уверен в умении современного ударника звонить в колокола. В партитурах закономерно примечание: “Наличие *Campane cattedrale* крайне желательно”, хотя обычно предусмотрен вариант исполнения и без них.

В Концерте “Звоны” Р.Щедриным использован чисто колокольный прием — *свободное затухание звука*. Преодолением классического метра ударами в первый колокол в оркестровой поэме “Сын Руси Великой” В.Комаровым создается *антифонность* программного повествования оркестра и набатного призыва. Некоторые авторы пытаются привести антифонность и независимость ритма колоколов от остального звучания за счет особого *деления длительностей*. Иногда, не рассчитывая на наличие церковных колоколов, композитор пытается приблизить к их звучанию оркестровые специальные приемы. А.Тертерян в своей Второй симфонии предписывает: “снять среднюю перекладину, столкнуть, смешать трубы, и дать угасать”.

В отличие от других авторов Р.Щедрин трактует колокола в соответствии с подлинным искусством звона. В “Стихире на тысячелетие крещения Руси” и балете “Анна Каренина” набор церковных колоколов им обозначен словом “звонница”, как единый инструмент¹. Причем, если в издании 1987-го г. в составе оркестра стоит: “набор разных колоколов (звончатые, трубчатые, стеклянные)”, то в издании 1988-го г. все расписано отдельно: “5 sampane (звонница), Sampane tubolari, Glass-chimes, Bell-plate”. Слово “звонница” начертано по-русски как не имеющее аналогов в других языках.

Новое явление в XX в. — включение колоколов (оркестровых и церковных) в *ансамбли камерной музыки*, довольно разнообразные по своему составу (Б.Тищенко. Седьмая соната для фортепиано с колоколами; В.Кикта. “Разбойничьи баллады” для мужского хора, колоколов и продольной флейты) и *в качестве солирующих инструментов в состав оркестра* (А.Асламазов. Вторая симфония для солирующего альта, ударных, 22-х колоколов, магнитофонной записи и большого симфонического оркестра; М.Типпетт. Прелюдия для духовых, колоколов и ударных).

Итак, в применении к колоколам следует уточнить понятие “эпизодический инструмент”. Хотя количественно их звучание в партитурах часто очень ограничено, они *появляются всегда в драматургически очень значимых местах*. Даже при эпизодичности их использования нельзя отрицать, что колокола — “*существенная принадлежность оркестра*” (А.Карс). Анализ обозначений и способов записи партий колоколов в инструментальной музыке показывает, что часто там, где мы привыкли слышать трубчатые колокола, *предусмотрены церковные*. К сожалению, за неимением настоящих колоколов, они по-прежнему заменяются оркестровыми.

¹ Обоснование колокольности или звонницы с подбором колоколов как единого инструмента принадлежит автору этих строк (см.: *Благовещенская Л.Д. Звонница — музыкальный инструмент // Колокола. История и современность. М., 1985. С. 28 — 38*).

Д.Абдулнасырова (Санкт-Петербург)

К проблеме звукоидеала в татарской народной скрипичной традиции

Каждая традиционная музыкальная культура вырабатывает индивидуальный звуковой идеал (термин Ф.Бозе). Понятие звукоидеала включает в себе сложившиеся на определенном историческом этапе народные представления о качествах звука, его тембро-динамических, регистровых и других музыкально-стилевых характеристиках.

В реализации звукоидеала татарской скрипичной традиции участвует комплекс музыкально-выразительных средств, важнейшими из которых являются тембр, динамика, бурдонное многоголосие, артикуляция, штриховая техника. Изучение звукоидеала предполагает рассмотрение особенностей конструкции и способа держания инструмента, его тембро-акустических возможностей, музыкальной стилистики.

Данная работа основана на собственных экспедиционных записях и наблюдениях, а также на материалах Института языка, литературы и истории (Казань), Института русской литературы (Санкт-Петербург), коллекций Г.Макарова, Р.Халитова.

Обращает на себя внимание различие в высоте настройки скрипок в татарской традиции, и соответственно, в их тембровой окраске. При этом всех татарских скрипачей объединяет общая тенденция к более низкой по сравнению с современной академической настройке инструментов (иногда даже отличающейся на большую септиму). Звучание инструментов можно охарактеризовать как более низкое, густое, насыщенное.

Реальная высота настройки зависит не только от натяжения струн, но и от их материала. Например, часто музыканты используют более толстые струны (гитарные или самодельные жильные). Иногда снимается верхняя скрипичная струна, в качестве нижней же применяется гитарная, обвитая канителью.

Согласно акустическим данным, «толстые струны труднее делятся при звучании на части, чем тонкие: поэтому тембр толстых струн менее яркий, чем тембр более тонких струн»¹. Несмотря на использование

¹ См.: Музыкальная акустика / Под ред. Н.Гарбузова. М.; Л., 1940. С. 84.

толстых струн, татарские музыканты добиваются яркого, открытого звучания за счет особенностей постановки и способа держания инструмента, а также технико-исполнительских приемов.

На тембр инструментов влияет характер контакта смычка со струной, а соответственно, его местоположение и степень нажима. Для усиления динамики скрипачи приближают смычок к подставке, при этом увеличивая степень нажима смычка на струну. Приближение смычка к подставке вызывает усиление звучания высоких обертонов, и соответственно, образование “металлического” характера звука. Насыщенности тембра способствует также использование всей ширины волоса смычка. В татарской традиции встречаются случаи применения тяжелых смычков. Например, Анвар Садриев играет виолончельным смычком, Кузьма Картамышев — самодельным, изготовленным из дубового прута и пучка конских волос. Кроме того, перед игрой скрипачи тщательно натирают волос канифолью, в результате чего образуется специфический “скрипучий” звук, сопровождаемый значительным шумовым фоном.

Отдельные музыканты, использующие фабричные скрипичные струны, натягивают их слабее, что ведет к понижению строя (на большую секунду — тритон) и созданию приглушенного гнусавого тембра.

Наиболее яркая звучность свойственна игре скрипачей, держащих инструмент “а брачко” (“у плеча”). По-видимому, при способе держания скрипки “а гамба” (“у колена”) звук частично поглощается поверхностью пола, горизонтальный же способ создает условия для более свободного распространения звуковых волн. Кроме того, скрипачи предпочитают плоское (т.е. параллельное поверхности пола) положение инструмента. С одной стороны, это связано с преимущественным использованием трех верхних струн (при плоском положении инструмента на верхних струнах играть удобнее), с другой — с более ярким их тембром.

Динамически активный звук образуется во многом благодаря частому использованию открытых струн. Игра в первой позиции предполагает участие открытых струн в мелодии. Многими скрипачами также применяются звуки бурдонирующих открытых струн, сопровождающих мелодию. Бурдон — важный компонент стиля татарской скрипичной традиции. На большую роль бурдона указывают факты изготовления музыкантами самодельных подставок более плоской формы.

Одним из неотъемлемых свойств татарской мелодики является орнаментика, в наиболее утонченных и изощренных формах воплотившаяся в скрипичной музыке. Богато орнаментированная мелодика связана со своеобразной артикуляцией и штриховой техникой.

Орнамент “не только как средство украшения тона, но способ произнесения” (В. Юнусова), является особенностью татарского скрипичного исполнительства. В наибольшей мере орнаментальной природе татарской музыки соответствует штриховая техника с использованием плотных лежащих штрихов — деташе и легато. Особо необходимо отметить специфический прием кистевого вибрато, подчеркивающий выразительное значение каждого тона.

В современных представлениях о звуке, особенностях звуковой стилистики наблюдаются две основные тенденции, характеризующие ее как исторически развивающийся феномен.

Низкая настройка инструмента свидетельствует о связи скрипичного исполнительства с древней традицией игры на смычковом кубызе. Типологически родственные татарскому кубызу инструменты (казахский кыл-кобыз, киргизский кыяк, традиция игры на которых сохранилась до наших дней) имеют соответствующую регистровую зону в пределах малой и первой октав. Низкая настройка скрипки обычно сочетается со следующими компонентами: 1) вертикальным способом держания; 2) бурдонирующей фактурной организацией; 3) более камерным звучанием; 4) использованием при игре трех струн (иногда четвертая струна снимается вообще). Некоторые из этих компонентов обусловлены акустическими особенностями инструментов. Слишком толстые для своей длины струны, укороченная мензура не вполне соответствуют объему резонатора, что способствует матовости и недостаточной силе звука инструментов. Наиболее глухим, маловыразительным тембром обладает четвертая нижняя струна (в диапазоне Ля-бемоль — ми-бемоль), которая большинством скрипачей не используется и выполняет функцию резонаторной струны. Активное использование бурдона уплотняет звучность; эффект резонирующего усиления между совпадающими по высоте гармоническими тонами, возникающие между ними биения создают ощущение объемности.

Низкое звучание инструментов соответствует тембровым особенностям самодельных скрипок, традиция изготовления которых была широко распространена у татар в прошлом. По мнению скрипача Шафика Ихсанова, звук самодельных инструментов отличается от фабричных: он “более толстый”.

Другая тенденция, наблюдаемая в современном скрипичном исполнительстве, — постепенное повышение строя и, как следствие этого, динамизация звучности.

Повышение строя связано, по-видимому, с изменением условий бытования скрипичной традиции. Скрипачи стали принимать активное участие в клубных концертах, массовых празднествах и мероприятиях (джиен, сабантуй), проводимых на открытых пространствах — майданах

(площадах). С акустическими особенностями больших помещений и открытых пространств связана и усиленная подача звука.

Зависимость высоты звука от его силы можно объяснить физиологической природой восприятия. Как указывается Е.Назайкинским, “для высоких частот — от 1000 до 3000 колебаний в секунду — громкостный порог слышимости значительно меньше, чем для низких частот”.

Народные скрипачи, играющие в академическом строе (соль-ре¹ - ля¹ - ми²), встречаются редко. Это, как правило, музыканты, имеющие представление о музыкальной грамоте и знакомые с настройкой инструмента по камертону. Негативное влияние иногда оказывают некоторые “высокообразованные” работники культуры, обучающие народных музыкантов тому, как нужно настраивать инструменты, держать скрипку и т.д.

Высокой настройке инструмента обычно соответствуют следующие компоненты: 1) горизонтальный способ держания скрипки; 2) стремление к одноголосию; 3) яркое звучание; 4) использование возможности всех четырех струн.

Две вышеуказанные тенденции в звуковой эстетике татарской скрипичной традиции не существуют обособленно друг от друга, а являются системами пересекающимися. Если исполнительскому процессу наиболее характерных представителей обеих тенденций (например, Константина Фадеева², как представителя звуковой эстетики низкого строя, Батырши Калимуллина — высокого) свойственны вышеперечисленные наборы компонентов, то творческая манера некоторых скрипачей сочетает в себе признаки разных в звуковом отношении стиливых пластов.

В качестве примеров можно привести исполнительские манеры скрипачей со свойственными им индивидуальными характеристиками. Разифа Давлеева: 1) низкая настройка скрипки (Си бемоль-фа-до¹ - соль¹); 2) горизонтальный способ держания; 3) бурдонирующая фактурная организация; 4) яркое звучание; 5) использование при игре трех струн. Анвар Садриев: 1) настройка, близкая к высокой (ми-си-фа диэз¹ - до диэз²); 2) вертикальный способ держания скрипки; 3) бурдонирующая фактурная организация; 4) средняя сила звука; 5) использование при игре трех струн.

Благодаря низкой настройке диапазон мелодических струн скрипки совпадает с диапазоном певческих голосов в татарской традиции.

² Запись К.Фадеева производилась М.Нигмедзяновым в 1963 г.

Основу репертуара для скрипки составляют инструментальные версии песенных мелодий. Нередко скрипка выступает в качестве сопровождения голоса или ансамблю певческих голосов. В этом случае скрипка настраивается под голос. Несомненно, песенная выразительность, певучесть становятся одной из тембровых характеристик скрипичного исполнительства.

Изменение представлений о звуке, возможно, было связано с появлением и укреплением в быту татар нового инструмента — гармоника, обладающей широкими динамическими возможностями. Татарские скрипки с высокой настройкой наиболее близки по звучанию “тальянке” — в наши дни самому распространенному и излюбленному у татар инструменту. По мнению большинства музыкантов, скрипка в ансамбле лучше всего сочетается именно с “тальянкой”. Безусловно, чтобы быть услышанным на фоне этого необычайно звонкого инструмента, скрипачу приходится форсировать звук.

Суммируя вышесказанное, можно заключить, что звуковой идеал татарской скрипичной традиции — не замкнутая в себе система, а эволюционирующая, отражающая в свернутом виде исторические этапы формирования звуковой эстетики, восходящие к древнему кубызовому исполнительству. Кроме того, основным ее свойством является открытость к разного рода взаимовлияниям и взаимообогащениям с другими параллельно существующими традициями.

И.Назина (Минск, Беларусь)

К истории изготовления народной скрипки в Беларуси

Еще совсем недавно, не более десятилетия тому назад, кустарное изготовление скрипок в Беларуси, как и игра на них, было явлением вполне обычным и повсеместно распространенным. В деревнях работало немало искусных мастеров-столяров, которые наряду с предметами домашнего обихода делали и скрипки. О них в народе говорили так: “мастер — золотые руки” или “мастер на все руки”. Народные скрипки, создававшиеся чаще всего по образцу фабричных, нередко отличались тщательностью и красотой своей внешней отделки, хорошим звучанием и положительно оценивались даже профессиональными скрипачами. Неудивительно, что у многих (например, профессиональных музыкантов, исполнителей из ансамблей народной музыки, сотрудников музеев) представление о ней сформировалось на

основе сопоставления с классической скрипкой. В результате сложилось мнение, что между ними нет каких-либо существенных различий. Между тем, как показывают данные многолетних экспедиций, охвативших все этнографические регионы Беларуси, подобные представления не вполне адекватны реальной действительности и отражают ее только частично. Поэтому в своем докладе я попытаюсь воссоздать более полную и к тому же сложную картину развития практики изготовления народной скрипки в Беларуси.

Из разных факторов, воздействовавших на формирование традиции изготовления инструмента, остановимся на одном, на наш взгляд, мало привлекавшем к себе внимание этноинструментоведов. Это — зависимость работы мастера от возраста музыканта-“заказчика”. Со всей очевидностью проступает специфика изготовления инструмента для ребенка, только начинающего играть на скрипке; для подростка, совершенствующего свое мастерство, и наконец, взрослого музыканта-профессионала, который за плату играет на многочисленных обрядовых и необрядовых празднествах.

Скрипка для ребенка представляет собой дощечку, похожую на верхнюю доску скрипки с шейкой. Будучи небольших размеров, она вырезается из одного куска соснового или елового дерева. Над дощечкой, не имеющей резонаторных отверстий, натягиваются две струны из льняной нити. Одним концом струны крепятся к вертикально установленным колкам, другим, завязанным петелькой, набрасываются на гвоздики. При игре используется дугообразный смычок, сделанный из гибкого прутика. К его концам привязывается предварительно вываренный в специальном растворе с золой и натертый сосновой смолой конский волос.

В связи с детской скрипкой-дощечкой, примитивной и по способу изготовления, и по конструкции, вспоминается другой струнный щипковый инструмент — древнерусские гусли-дощечка, о которых упоминается в былинах, а также в литературных памятниках XI—XII вв. Возможно, что эти сведения следует воспринимать не как метафору, а как определенное указание на существование у древних славян бескорпусных инструментов разных видов.

Скрипка для подростка делается способом выдалбливания, что нашло отражение в ее особом названии — “даубанка”. Согласно археологическим и этнографическим данным, способ выдалбливания известен на Белорусских землях с глубокой древности и сохранялся на них вплоть до середины XX в. Им пользовались при изготовлении ульев, лодок и многих других предметов хозяйственного назначения.

“Подростковая” скрипка, в отличие от детской, имеет резонаторный корпус, “дно” и бочки которого выдалбливаются из цельного чурбака

кленового дерева. При этом мастер стремится сделать их по возможности более тонкими, зная по опыту, что от этого зависит качество звучания инструмента. Верхняя дека, которая вырезается чаще всего из сосны, приклеивается или прибивается к бочкам гвоздиками. Характерными признаками инструмента являются напоминающие скрипичную форму корпуса, короткая и широкая шейка, заканчивающаяся необычной формы головкой, вертикальные колки, крепление четырех струн по две на верхней деке, наличие подставки без вырезов, отсутствие резонаторного отверстия в верхней деке. Три струны вьются из бараньих кишок вручную (их народное название “чаравянки”), четвертая обычно покупается. Однако известны случаи употребления льняных или шелковых струн, чем объясняется характерность звучания инструмента.

Еще одна деталь конструкции народной скрипки — подвижная душка. Она обвязывается прочной ниткой, концы которой выводятся наружу через резонаторное отверстие и связываются со стороны нижней деки. Это позволяет музыканту-исполнителю найти опытным путем такое место для душки, которое обеспечило бы наилучшее звучание скрипки. Необычен и способ натяжения волоса на смычке: на трости делается от двух до пяти зарубок, за которые цепляется петля из прочной льняной нити, с помощью которой и регулируется натяжение волоса.

Традиционная скрипка, как и многие другие народные музыкальные инструменты, — аэрофоны (одиночные и парные свистковые дудки, жалейка, натуральные трубы, рог), хордофоны (балалайка, цимбалы), мембранофоны (обечайка бубна и барабана) и идиофоны (ложки, трещотка, дробинка), обычно не окрашиваются, а сохраняют свой естественный белый цвет, который относится к числу этнически идентифицирующих. У таких инструментов четко просматривается текстура дерева, природная красота которого высоко ценится как мастерами, так и музыкантами. Некоторые мастера украшают корпус скрипки, воспроизводя на нем геометрический орнамент (например, солярный знак “вочка” — кружок с точкой в центре) или инкрустируя золотистой соломкой, подобно тому, как инкрустируют рамки для фотографий и корпус гармоника. Как видим, музыкальный инструмент даже тогда, когда не касается рука исполнителя, входит в обширную систему предметных и смысловых связей, характерных для конкретной этнической культуры.

В практике изготовления скрипки для взрослых народных музыкантов-профессионалов можно условно выделить два направления: первое связано преимущественно с развитием исторически сложившихся местных традиций, обновляющихся в той или иной мере под

воздействием профессиональной музыкальной культуры; второе же свидетельствует о явной профессионализации народных мастеров, появлении в крестьянской среде профессии музыкального мастера, освоении новой технологии, характерной для мастеров-профессионалов. Формирование второго направления началось, по современным данным, не позднее XVII в., когда в Западной Европе, а также и в Беларуси, осуществлялось стремительное развитие профессионального музыкально-инструментального искусства. Как известно, при дворах белорусско-польских магнатов появилось немало инструментальных капелл, ансамблей, оркестров, в которых наряду с зарубежными скрипачами играли и местные крепостные музыканты. Некоторые из них, особо одаренные, получили профессиональное образование в театрально-художественных школах и музыкальных бурсах. После разорения или смерти магнатов оркестры распались, а крепостные музыканты нередко возвращались к себе домой в деревню со своими инструментами — скрипками итальянского, немецкого, польского, чешского фабричного производства. Они несомненно привлекали к себе внимание наиболее любознательных народных мастеров.

В настоящее время все скрипки народных исполнителей — и традиционные, и сделанные по образцу профессиональных — являются сборными. У них, как и у “подростковой” скрипки, имеется специальное название — “складанкі” (от “складывать”, “составлять”). Работа народного мастера требовала от него больших знаний, владения способами обработки разных древесных пород, умения настраивать деки, особого внимания не только к внешней отделке инструмента, но и к качеству его звучания.

Итак, имеющийся в нашем распоряжении полевой материал и опубликованные этнографические данные конца XIX — начала XX вв. позволили установить зависимость способов изготовления скрипки от возраста исполнителей. Более того, в каждой “возрастной” группе белорусских традиционных скрипок нашли отражение признаки, характерные для определенного исторического этапа бытования не только самой скрипки, но и ее предшественников (например, виолы). Возникает вопрос: как совершился и совершился ли переход от двухструнной скрипки к четырехструнной. Ответ на него дает музыка, воспроизводимая современными народными скрипачами на четырехструнном инструменте. Многочисленные фонозаписи, произведенные на территории всей Беларуси, их транскрипция и анализ свидетельствуют, что скрипачи в возрасте 60 — 80-ти лет играют на ней, как на двухструнной. При этом повсеместно распространенной является диафония на бурдонной основе. В разных региональных вариантах встречается “втора” (т.е. “идти следом”) мелодии в терцию (восточный

регион), квинту (северный регион), фрагментарно в октаву (юго-западный регион). Такая трактовка четырехструнного инструмента, как и встречающаяся детская двухструнная скрипка, свидетельствуют в пользу функционирования в прошлом на территории Беларуси двухструнного смычкового хордофона, существовавшего, очевидно, под другим названием.

А.Иваницкий (Киев, Украина)

Скрипач из Бессарабии

Скрипичная пьеса “Чабан” (пастух) записана мною на Украине в селе Оселивка Кельменецкого района Черновицкой области. Эта территория до революции принадлежала Хотиненскому уезду Бессарабской губернии. Географически она лежит между Буковиной и Молдовой. Местность равнинная, междуречье Днестра и Прута. Оселивка расположена на правом берегу Днестра, где издавна жили украинцы. Много столетий украинское население здесь пребывает в контактах с молдаванами. Однако никакого влияния молдавского фольклора на украинские песни не замечено. Иначе обстоит дело с инструментальной музыкой. Проще было бы сказать о присущих ей “молдавских” влияниях, если бы не такая же близость инструментальной украинской культуры к карпато-гуцульской (прежде всего интонационно-ладовый колорит, плагально-автентические последования олиготонных попевок — обычно не шире кварты-квинты). Проблема требует особого научного изучения и вопрос о “взаимовлияниях” или “влияниях” здесь неуместен.

Пьесу “Чабан” я записал в июне 1985 г. от Василия Ивановича Казимира (1919 г.р.), работавшего конюхом в колхозе. В детстве он окончил четыре класса румынской школы. Играть учился у местных музыкантов методом скорее пассивным: слушал, подсматривал, пробовал сам смастерить скрипку. Затем, заработав деньги, купил инструмент в Кельменцах на ярмарке, когда ему было лет семнадцать. В 40—60-е гг. постоянно играл в ансамбле — чаще с бубнистом. Это было особенно показательно — дуэт — 20—30-е гг. и сразу после войны. Иногда ансамбль мог состоять из двух скрипок, скрипки и кларнета (с обязательным во всех случаях бубном или же “дробовиком” — местное название барабана типа пионерского, на котором играют двумя палочками). Музыканты играли на свадьбах, на святки (когда водят “Маланку” — новогодние щедровки с приплясами), но особенно —

“на плацу”, т.е. на улице под танцы.

В 1960-х гг. началось распространение в селах Бессарабии духовых оркестров (корнет, вентиляный тромбон, кларнет, тенор, альт, барабан, баян — состав мог варьироваться, в частности, корнетов обычно было два). С 70-х гг. появляются вокально-инструментальные ансамбли электроинструментов с усилителями. Они ставят заслон деятельности старых составов со скрипкой (В.Казимир говорил, что люди их перестали приглашать) и вытесняют духовые оркестры. Вследствие этого к середине 80-х гг. (или даже раньше) на Северной Бессарабии (восточная часть нынешней Черновицкой области), видимо, традиционные ансамбли перестали существовать. По крайней мере, мне в течении пяти экспедиций (с 1984 по 1988 гг.) не пришлось ни разу их встретить и даже услышать о таковых как действующих.

В конце 70-х гг. В.Казимир продал скрипку односельчанину, жившему в Ленинграде для девочки, учившейся в музыкальной школе. В то время скрипку можно было легко приобрести в магазине, но односельчанин пожелал заполучить скрипку именно Василия Казимира. Сам Казимир (человек, вобщем-то, общительный, но не щедрый на открыто эмоциональные поступки и даже слова) о своей скрипке говорил похвально, но сдержанно: хороший, мол, был инструмент, но зачем он уже мне ?..

Для записи от В.Казимира скрипку удалось раздобыть с трудом в соседнем селе, называвшемся Кроква. Там жил музыкант, инвалид войны. Из-за повреждения левой кисти он переставил струны и гриф держал правой рукой. Между ним и В.Казимиром были какие-то “личные” отношения: музыкант из Кроквы отзывался пренебрежительно о Казимире как о бесхозяйственном мужике (сам он был рачительным хозяином); Казимир платил тем же, но в другом ключе: снисходительно и язвительно оценивал игру коллеги. Внешне оба держали себя чинно, прилично, но только один отходил, как второй начинал делиться со мной сокровенными сведениями о сопернике. В такой ситуации заполучить скрипку, да к тому же еще и разрешение переставить струны оказалось делом нелегким. Помогла случайность: когда музыкант из Кроквы узнал, что я работаю в ВУЗе, — его как подменили: “Тільки для такого чоловіка, як ви!” Почему эта информация произвела такое волшебное превращение, я выяснять не стал, ибо уже отчаялся получить запись игры скрипача, о котором много был слышан от местных жителей.

И действительно: о затраченных усилиях я не пожалел. В.Казимир наиграл мне около десятка мелодий — “Настоящий русский казак”, “Молдавеняску”, “Польку”, “Пляс на Маланку”, весьма любопытную шуточную вокально-инструментальную пьеску “Ішов Гриць з вечор-

ниць”, где он пел и играл, варьируя значительные по масштабу отыгрыши (по существу, самостоятельные эпизоды). Пьеска заканчивалась “Казачком”. Это было логичное завершение шуточного текста: неумехи-супруги после ряда “приключений” поджигают, наконец, свой дом и, довольные результатом, пляшут казачек при свете пожара.

В некоторых пьесах В.Казимира встречается трехголосная фактура: в “Молдаვენяске”, “Настоящем русском казаке”. Мелодия звучала на фоне двойного бурдона, каждая из линий которого имела свой ритмический рисунок.

И все же наиболее интересной пьесой я считаю программную сценку “Чабан”. Этот вид музицирования для слушания на Украине распространен главным образом в Карпатах, он бытует также в Молдове. Исполняется и на скрипке, и на сопилке, и на флоре. Музыкант перед исполнением оглашает программу (скрипач при этом может комментировать музыку и по ходу исполнения). В.Казимир был краток: “Як чабан згубив вівці, а тоді знайшов”. Но обычно содержание формулируется подробнее: пастух засыпает; просыпается — овец нет; он, печальный и расстроенный, ищет их; вдали что-то мелькнуло: овцы?.. (Здесь музыка приобретает более бодрый оттенок.) Но нет: это мираж; пастух печалится, продолжая поиск. Наконец, находит. Пьеса заканчивается веселым жизнерадостным финалом. На Гуцульщине это коломыйка, а у В.Казимира — казачек.

Пьеса “Чабан” отличается фактурным мастерством при достаточно скромных интонационно-тематических ресурсах. До смены ключевых знаков (1—31 такты) наигрыш основан на эолийском пентахорде, далее (с 25 такта) — на би-трихорде (в понимании К.Квитки, а не П.Сокальского). Затем используется ионийский тетрахорд (31—34 такты), а далее (36—40 такты) — пентахорд с нетемперированными тонами. Он приобретает оттенки от лидийского до уменьшенного (последний при движении вниз: соль — фа-диез — ми — ре — до-полудиез). В тактах 53—60 — интерплагальное использование тетрапентахорда. Музыкально-интонационное мышление скрипача опирается на плагальные, автентические и интерплагальные соединения и наложения би-, три-, тетра- и пентахордных, ощутимо “автономных” попевок. В целом ладо-интонационные средства пьесы “Чабан” имеют достаточно архаический колорит, но фактура и гармония свидетельствуют о заметной европеизированности музыкальных ресурсов.

Шведские народные инструменты в Нидерландах

Я хочу рассказать о шведском инструментари, используемом мной в концертах Общества “Свэнсконэ”, ставящего целью пропаганду в Нидерландах шведской народной инструментальной музыки.

Нюккельхарпа — клавишно-ключевая скрипка, является одним из старинных народных инструментов Швеции.

В городе Шеллунге на острове Готланд на фреске одного собора найдено древнее изображение нескольких музыкантов, один из них играет на нюккельхарпе.

Сохранившийся до настоящего времени экземпляр скрипки датируется 1526-м г. Принцип игры на нюккельхарпе в какой-то мере отражает особенности игры на колесной лире.

Первоначально нюккельхарпа представляла собой скрипку без резонансных струн и позже была преобразована в инструмент с двенадцатью резонансными хроматически настроенными струнами. Скрипка называется клавишно-ключевой, имеет 39 хроматических ключей, высота звука укорачивается набором ключей.

Мастер-изготовитель инструмента — Аугуст Болин (1877—1949), который пользуется репутацией изобретателя и народного скрипача. Можно сказать, что Болин спас средневековую нюккельхарпу от гибели.

Инструмент прошел долгий путь эволюции. Своего совершенства он достиг в клавишно-ключевой скрипке работы мастера Эрика Сальстрема (1912—1986). Его можно назвать королем нюккельхарпы. Он был не только композитором и мастером, но также самым известным исполнителем.

К концу прошлого века возрос интерес к инструменту по всей Швеции. Этот инструмент стал народным. К этому времени получило развитие сольное исполнительство на инструменте, в репертуар входили народные мелодии кантиленного и танцевального характера в народных гуляниях, свадебных ритуалах.

Эрик Сальстрем развивал идеи своего предшественника Аугуста Болина, а также являлся пропагандистом народной музыки не только в Швеции, но и за границей.

Сконская скрипка, противоположность нюккельхарпе, — самый современный в Швеции народный инструмент. У народного скрипача и мастера Эве Нурда возникла идея создать народную скрипку по образцу норвежской. Так появилась сконская скрипка, в северной области Сконе. Это инструмент с резонансными струнами, раньше в Швеции такого инструмента не было. Сконские скрипки украшают

орнаментом, резонансных струн — пять.

Скрипка “башмак” заслуживает особого внимания. Инструмент появился в провинции Сконе, где был низкий уровень жизни. Из-за недостатка скрипичных мастеров и денежных средств народные музыканты делали себе отличные инструменты из поношенных башмаков. Самым знаменитым музыкантом сконской музыки и ее исполнителем на скрипке “башмак” считается Карль-Эрик Берндт (1910—1988).

В. Свободов (Санкт-Петербург)

Ладовые устои и инструментальный строй

При изучении истории инструментальной культуры, связанной с возникновением и функционированием музыкального инструментария, особое значение приобретает проблема взаимосвязи интервальной структуры строя и ладовой системы. Именно через строй, интервальной структурой отражающий особенность организации музыкальных звуков данной системы, осуществляется контакт музыкальной среды со струнными щипково-смычковыми инструментами.

Один из трех вариантов строя средневекового фиделя (G - d - g - d - g), рассматриваемых Б. Струве в его работе “Процесс формирования виол и скрипок” (М., 1959) следует признать “классическим” по причине полного аппликатурного соответствия интервальной структуры строя инструмента системе средневековых ладов. Это соответствие выражается в возможности исполнения в квинто-квартовом строе фиделя при неизменном положении левой руки на инструменте формы игры “а браччо” всех звукорядов данной системы двух-трехпальцевой аппликатурой. Соответствие подтверждается возможностью максимального использования звучания “открытых” струн, высота настройки которых и составляет интервальную структуру строя.

Естественно предположить, что родоначальником “классического” фиделя был известный европейским народам в начале II тысячелетия н.э. трехструнный щипково-смычковый инструмент звукоряда миксолидийского лада (g - d - g). Глареан (XVI в.) пишет об этом ладе, что “он был очень употребителен у древних церковных музыкантов, но в наше время... почти неизвестен в более новых темах.”¹

В соответствии с опорными ступенями миксолидийского лада

¹ Музыкальная эстетика западноевропейского Средневековья и Возрождения. М., 1966. С. 398.

должно было проходить формирование интервальной структуры строя инструмента, в котором крайние струны настривали на крайние, а вторая — на средний его устои. “Ибо есть первая гармония, — писал Иоанн де Грохео, — яко мать, древними именовавшиеся *diapason* (октава g - g — В. С.), и другая — яко дочь, в ней содержащаяся *diapente* (квинта g - d — В. С.), и третья, от них исходящая, называемая *diatessarou* (кварта d - g — В. С.)”.²

Опуская частные этапы эволюции строя пятиструнного фиделя, связанные с процессом формирования средневекового ладового мышления и ладовой системы, его отражающей, можно констатировать тот факт, что “классический” строй сложившегося инструмента, представлял собой строй двух инструментов миксолидийского лада с общим звуком его основного устоя (g), т.е. сопранового и басового представителей фидельного семейства.

Каждому звукоряду системы должна была, вероятно, соответствовать своя настройка трехструнного инструмента с опорными звуками лидийского, фригийского и дорийского ладов. Доминирующее значение мелодий ионийского лада в музыкальной среде европейских народов средневековья выдвинуло на первый план инструменты ионийского лада с устоями “с - g - с”.

Звукоряд ионийского лада мог быть исполнен и на двухструнном инструменте строя “с - g”, где звук верхней струны трехструнного хордофона заменен аппликатурой третьего пальца его средней струны. Преимущество данного строя заключается в том, что тетрахорды ионийского лада — “с - d - e - f (звукоряд нижней струны) и “g - a - h - с” (звукоряд верхней струны) — предполагают одну и ту же аппликатуру (принцип квинтового параллелизма) наиболее удобного расположения пальцев левой руки на грифе смычкового инструмента при игре “а браччо”. Но это — строй ребeka, оказавшего (по К. Заксу и Б. Струве) решающее влияние на его эволюцию в инструменты скрипичного семейства. Следовательно, можно констатировать наличие в европейском средневековом инструментарии двух танбуровидных хордофонов, из которых трехструнный кварто-квинтовый строй должен быть признан в качестве архаической формы.

Расширением игрового диапазона двухструнного ребeka за счет добавления двух верхних струн в рамках квинтовой структуры строя получаем строй современного альтя.

² Цит по кн.: Музыкальная эстетика западноевропейского Средневековья и Возрождения. М., 1966. С. 232.

Удобный случай прокомментировать причину различия в порядке отсчета струн, сложившегося в инструментоведческой науке исполнительстве. Если звукоряды древнегреческих ладов читались сверху вниз (с - а - g - f - e - d - с), то звукоряды средневековой и мажоро - минорной систем — снизу вверх (с - d - e - f - g - а - h - с). Им соответствовали звукоряды инструментов, расширение диапазона которых происходило за счет введения в строй верхних струн. Поэтому у К. Закса звуки инструментального строя читаются снизу вверх. Например строй альты: с - g - d - а . В исполнительском искусстве, имеющим дело уже со сложившейся интервальной структурой строя, естественным является отсчет звуков строя (или “открытых” струн) сверху вниз от верхней струны к нижней: а - d - g - с).

Квинтовая настройка была несомненно связана с историческим переосмыслением роли интервала чистой квинты в мажоро - минорной системе по сравнению с его ролью в кварто-квинтовой структуре октавных ладов Средневековья.

Формирование семейства смычковых инструментов квинтовой настройки, возникшего на основе ладовой средневековой системы, должно было, вероятно, проходить на опорных звуках ионийского лада и , прежде всего, на его первой и восьмой ступенях. Так, антиподом строя четырехструнного альты становится трехструнная пошетта (скрипка танцмейстера) как вариант тесситуры на октаву выше и виолончели — на октаву ниже.

Освоение среднего опорного тона ионийского лада связано с формированием строя скрипки, которая, как и альт, должна была иметь первоначально два варианта строя: кварто-квинтовый трехструнный инструмента и квинтовый двухструнный. Их эволюция в двухструнный сопрановый инструмент мажоро-минорной системы осуществлялась в процессе модификации малой миксолидийской септимы “g - f ” в большую. Это согласуется с научными данными, касающимися значения миксолидийского лада в процессе становления мажоро-минорной системы (А. Горковенко, Е. Lowinskij). Так как структурным образцом подобной модификации служил ионийский лад, то инструмент ионийского лада, двухструнный ребек, следует считать первичным по отношению к инструменту модифицированного миксолидийского лада с большой септимой на первой ступени, как в дальнейшем альт — к скрипке.

Расширение игрового диапазона двухструнного смычкового инструмента за счет включения в интервальный состав строя двух верхних квинт было вызвано стремлением к выявлению тонико -

доминантовых внутриладовых тяготений формирующейся мажоро - минорной системы: мажорные трезвучия, построенные на звуках открытых струн соотносятся снизу вверх как T - D - D/D. Поэтому и не прижился строй пятиструнной виолончели с верхней струной "е", для которой написана Шестая сюита И. С. Баха, т.к. квинтовый строй четырехструнного хордофона полностью исчерпывает возможности тонико-доминантовой связи в мажоро-минорной системе.

Большая септима между первой и седьмой ступенями модифицированного миксолидийского лада, устранила аппликатурное неудобство, вызвавшееся малой септимой миксолидийского лада. Это неудобство — тоновая растяжка между вторым и третьим пальцами (f - g), которая, как указывал И. Иоахим, является "камнем преткновения" в развитии игрового аппарата левой руки современного скрипача. Тем более эта растяжка должна была вызвать неудобства средневекового инструменталиста, пытавшегося в квинтовом строе двухструнного инструмента исполнить устаревшие уже в его время мелодии миксолидийского лада.

Подтверждается предположение К.Закса и Б.Струве, высказанное ими в рамках проблематики сравнительного музыкознания, об альте как родоначальнике инструментов скрипичного семейства. Строй инструмента, образованного от первого устоя октавного лада, послужившего структурным прототипом мажора как модифицированного миксолидийского лада, должен быть признан первым по времени своего возникновения по сравнению с иными строями квинтовой структуры. Не случайно, поэтому, К.Закс называет семейство скрипичных инструментов семейством инструментов *виолы да браччо*, ибо в переводе на русский язык *виола да браччо* — альт. Мензурально-акустическое преимущество скрипки обусловило в дальнейшем ее лидерство в смычковом инструментарии квинтового строя европейских народов, начиная с XVI века и до наших дней.

Е. Мильнер (Мехико, Мексика)

О некоторых особенностях струнно-смычкового исполнительства в Новой Испании¹

Аутентичные культуры многочисленных племен мексиканских индейцев доколониальной, иначе — докортесовой² эпохи, несмотря на богатство и разнообразие своего музыкального инструментария, не использовали выразительных возможностей хордофонов. Событием, знаменовавшим начало истории струнно-смычковых инструментов в Мексике, явилась духовная Конкиста страны. Документальные источники, связанные с деятельностью первого просветителя Нового Света монаха-францисканца Петера ван дер Моер, более известного в Новой Испании как фрай Педро де Ганте, свидетельствуют, что в основанной им в 1524 г. первой на американском континенте школе, наряду с прочими науками и ремеслами, велось обучение игре и производству музыкальных инструментов, в том числе струнно-смычковых, таких как ребеки и смычковые виуэлы.

Природная музыкальность и жадный интерес к европейской музыке, постоянно проявляемые коренным населением, побудили евангелизаторов Новой Испании активно использовать хоровое пение и игру на музыкальных инструментах в своей работе с новообращенными. Вследствие этой практики смычковые хордофоны получили столь быстрое и широкое распространение, что уже в 1555 г. они были названы в числе музыкальных инструментов, необходимость ограничения использования которых в церкви составляла содержание одной из глав Соглашения, принятого первым Мексиканским Собором. Повторно к этому вопросу обратился король Испании Франциск I, отмечавший в своем Указе от 19 февраля 1561 г. “пороки и большой ущерб”, происходившие в Новой Испании от певцов и исполнителей на “трубах, горнах, кларнетах... смычковых виуэлах и ребеках, которые обычно имеются во всех монастырях”.

Результатом решения, принятого Собором и повторенного в монаршем Указе, явилось то, что к началу 60-х гг. XVI столетия

¹ В документах и исследованиях, относящихся к колониальному периоду, Мексика традиционно упоминается как “Новая Испания” — по названию, полученному страной после ее Конкисты и присоединения к испанской короне в начале XVI в.

² Термин, образованный от имени завоевателя Мексики Э. Кортеса, обычно используемый для обозначения исторической эпохи, предшествовавшей Конкисте.

смычковые хордофоны были “отлучены” от церкви, что дало толчок их использования в традиционных формах музыкального искусства. А это, в свою очередь, повлекло за собой расширение производства инструментов, которые, хотя и создавались по европейскому образцу, отличаясь по своим акустическим данным, не всегда с точностью воспроизводили и внешние черты своих прототипов.

Новоиспанский иконографический материал XVI—XVII вв., так же как и современный музыкальный инструментарий различных этнических групп Мексики, демонстрирует наличие смычковых хордофонов смешанной морфологии, как-то: скрипок с корпусом лодкообразной или прямоугольной формы, смычковых виуэл с колковой коробкой и резонаторным отверстием гитарного типа и т.п. Как можно отметить, струнно-смычковое исполнительство этого периода также начинает обнаруживать определенные отличия от современного ему европейского искусства, в первую очередь в том, что касается способа держания смычка. Так, не редки в новоиспанской живописи ангелы-исполнители на виолах да браччо, держащие смычок в положении руки “сбоку” или виолончелисты с положением правой руки “снизу”.

В XVIII в. эти отклонения от принятой в Европе нормы приобретают характер системы, в связи с особенностями обучения игре на инструментах скрипичного семейства.

Есть основания предполагать, что первые исполнители на этих инструментах были самоучками, адаптировавшими к новым инструментам уже знакомую им технику игры на виолах да гамба или смычковых виуэлах. Впоследствии, когда в Новой Испании начинается процесс переоснащения состава церковных капелл на манер европейских, с преобладанием смычковых инструментов, прежний способ обучения “исподволь” перестает отвечать возросшим потребностям и заменяется целенаправленной подготовкой исполнителей-струнников.

Примерно с середины XVIII в. актами капитулов столичного и многих провинциальных соборов музыкантам капелл вменяется в обязанность обучение мальчиков-певчих игре на музыкальных инструментах. Причем “многопрофильность”, которая являлась характерной особенностью исполнительской практики инструменталистов церковных капелл, неминуемо должна была выразиться в смешении приемов игры на различных струнно-смычковых инструментах, что наглядно демонстрируется новоиспанской культовой живописью и скульптурой.

Как известно, процесс формирования и совершенствования струнно-смычковых инструментов был неразрывно связан с процессом эволюции смычка, который на протяжении XVII—XVIII вв. был выражен

тенденцией к выпрямлению и удлинению трости с одновременным приданием ей большей эластичности. Мексиканский иконографический материал отражает эту тенденцию. Однако, наряду со смычками, приближающимися к классическому типу: с длинной вогнутой тростью, сформировавшейся головкой и колодкой, снабженной механизмом для натяжении волоса, на полотнах новоиспанских мастеров преимущественно изображаются экземпляры с укороченной выгнутой тростью, примитивной искусственной колодкой (Б.Струве) или даже рудиментарной лукообразной формы. Использование смычков подобного типа должно было представлять непреодолимое препятствие для овладения современной (для XVIII в.) штриховой техникой. Это косвенным образом подтверждает новоиспанская музыкальная литература того периода, в которой крайне редко встречаются указания на исполнение прыгающими штрихами типа спиккато, совершенно отсутствуют пассажи стакато и весьма ограниченно применяется техника переброски смычка через струны. Почти отсутствует фактура быстрых движений мелкими длительностями в детаще, не развивается широкая кантилена — словом, практически не использован тот обширный арсенал технических средств, освоение которых было связано с усовершенствованием смычка и знаменовало прогресс в европейском струнно-смычковом исполнительстве.

В течение первых двух столетий колониальной зависимости условия социальной и культурной жизни Новой Испании не благоприятствовали развитию светских жанров и форм профессионального струнно-смычкового исполнительства. Только в середине XVIII в., с приездом относительно большой группы европейских музыкантов, приглашенных для работы в оркестре столичного театра Колизей, начинают намечаться некоторые позитивные перемены в музыкальной жизни страны. Заимствованный в Испании обычай исполнения небольших инструментальных произведений в антрактах театральных представлений дал возможность некоторым новоиспанским струнникам выдвинуться как солистам. Тем не менее эти публичные выступления исполнителей на струнно-смычковых инструментах становятся регулярными только в период, последовавший за провозглашением Независимости Мексики, когда участвовавшие концерты европейских знаменитостей начинают оказывать влияние на рост популярности скрипки и виолончели в буржуазной среде и служат импульсом для развития национального струнно-смычкового исполнительства.

Т. Берфорд (Новгород, Россия)

Инструментализм Н. Паганини и итальянское вокальное искусство второй половины XVIII — первой половины XIX веков: пути взаимодействия¹

Вопрос о взаимодействии инструментализма Паганини и итальянского вокального искусства соответствующего периода вплоть до настоящего времени не находил освещения в литературе. Отчасти это связано с тем, что подавляющую часть наследия музыканта составляют инструментальные сочинения, а произведения для голоса представлены в ничтожном количестве (четыре небольших опуса). Кроме того, как известно, доминирующую роль в академическом скрипичном исполнительстве всегда играла вокальная “тембровая предустановка” (И. Андриевский). В своем искусстве Паганини игнорировал ее, что привело к оригинальной трактовке инструмента, ставшей для современников артиста и последующих поколений олицетворением паганиниевского скрипичного стиля.

Между тем, искусство Паганини находилось в интенсивном “диалоге” с современной ему вокальной традицией. Одной из основных социокультурных причин, обусловивших интенсивность этого “диалога”, следует признать практику смешанного построения концертных программ. Их основу составляло комплементарное чередование сольных либо ансамблевых вокальных и инструментальных номеров, которые, в свою очередь, противопоставлялись обрамлять оркестровыми номерами. Симптоматично, что для своих концертов Паганини решительно предпочитал вокалистов. В разное время значительное число его знакомых составляли певцы — от сопраниста Дж. Крешентини (чью вокальную методику скрипач высоко ценил) до баса Л. Лаблаша, от примадонны И. Кольбран до скромных ассистентов — Дж.-Б. Гордиджани или А. Този. Свой интерес к вокальному искусству Паганини был склонен экстраполировать на личную жизнь: практически все претендентки на роль “мадам Паганини” профессионально занимались пением.

Все это представляется достаточным основанием для того, чтобы рассмотреть паганиниевский инструментализм и вокальное искусство

¹ Термин “инструментализм” здесь и далее обозначает исторически конкретную систему, образуемую сочетанием объективного и субъективного компонентов — всего комплекса звуковых возможностей инструмента и технического потенциала исполнителя.

Италии как взаимосвязанные явления. Важными аспектами данной проблемы, возникающими на пересечении вокальной и инструментальной исполнительских практик, являются вопросы мелизматике и воплощения принципа мультитембровости.

Относительно первого из упомянутых аспектов хотелось бы предварительно отметить, что вопреки существующей в музыковедении традиции не делать различия между вокальными и инструментальными мелизмами (Ф.Нойманн) возможно различие украшений специфически-вокальных (ориентация одного звука, позволяющая в пределах небольшого отрезка диапазона показать мобильность голоса) и специфически-инструментальных (пассажи, дающие возможность выявления технической оснащенности исполнителя и диапазона инструмента).

Инструментальные эквиваленты вокальных украшений, используемые Паганини, к примеру, в первой части Сонаты для скрипки и гитары (ор. 3, N 2), Дуэте для скрипки соло (C-dur) или при изложении темы вариаций в Capriccio "Nel cor più mi sento", способствуют обнаружению или акцентированию вокального генезиса тематизма. Можно привести также любопытный пример буквального заимствования Паганини украшений из вокального арсенала: хроматическая гамма с трелями на каждом ее звуке, которая присутствует в качестве связки перед финальным проведением рефрена в рондо Второго и Четвертого концертов, была одним из *tours de force* А.Каталани².

Стилистической особенностью пассажей в произведениях Паганини является то, что многие из них имеют нисходящий рельеф, представляющий для исполнения на скрипке несколько большую трудность, чем восходящий. Данную особенность можно также считать следствием влияния вокального искусства на паганиниевский инструментализм: ввиду удобства исполнения голосом, нисходящий рисунок пассажей характерен для бельканто.

Существенным принципом, на котором базировалась итальянская вокальная техника в начале XIX в., является принцип мультитембровости. Он получил непосредственную реализацию в постановке голоса: начиная с эпохи Россини — в противоположность идеально выровненному во всех регистрах певческому голосу XVIII в. —

² Паганини неоднократно присутствовал на ее концертах. В письме к Л. Джерми (от 18 июня 1823 г.) он отзываясь о голосе певицы как о "прекраснейшем инструменте" и фиксирует нотам образчик ее искусства (см.: *Nell E. Paganini: Epistolario*. Geneva, 1982. P. 64).

культивируется тембровая дифференциация регистров. Одним из воплощений указанного принципа представляется наметившаяся тенденция поручать главные партии в оперном спектакле низким мужским голосам, как это имело место в некоторых операх Россини.

Думается, что в параллель отмеченным явлениям вокального искусства могут быть поставлены определенные явления скрипичного искусства, в частности, наблюдаемые в творчестве представителей среднего поколения скрипачей французской классической школы Р.Крейцера и П.Рода. Их искусство по ряду причин (в том числе политических) задавало тон в среде итальянских скрипачей на рубеже веков. В отличие от своего учителя Дж.-Б.Виотти, Крейцер и Род достаточно интенсивно начали применять в своей исполнительской практике аппликатуру позиционного перехода, что способствовало выявлению тембрового потенциала инструмента. Скрипичные концерты Крейцера и Рода (некоторые из которых входили в концертный репертуар Паганини) повсеместно содержат исполнительские указания солисту, касающиеся использования той или иной конкретной струны.

Для творчества Паганини мультитембровая трактовка скрипки приобретает определяющее значение. В качестве примера можно привести тембровую драматургию побочных партий и медленных частей паганиниевских скрипичных концертов, когда тема, излагаемая в высоком регистре, повторяется затем в низком (см. репризу побочной партии в 1-й части Шестого концерта, а также побочные партии более поздних Первого и Третьего концертов).

Одним из ярких воплощений принципа мультитембровости является также заново открытый Паганини особый тембро-регистровый “ярус” скрипки — флажолеты. Аналогом этому тембро-регистру в вокальном искусстве рассматриваемого периода представляется фальцет. Фальцетное пение с успехом применялось младшими современниками Паганини — Дж.Рубини и Дж.Пасти.

Другим тембро-регистровым “полюсом” скрипки в искусстве Паганини становится струна Соль. С одной стороны, игра на баске отражает общую тенденцию европейской инструментальной музыки — применение низких струнных для изложения тематического материала (Бетховен, Шуберт). В то же время использование “басового” регистра скрипки в сочинениях Паганини соотносимо с начавшимся приблизительно в тот же период введением в итальянскую оперу партий главных героев, предназначенных для низких мужских голосов.

Примечательно, что инициаторами обсуждения вопросов мультитембровости стали именно авторы скрипичных трактатов. В этом не-

трудно убедиться, сопоставив дату выхода в свет труда П.Байо (1834), теоретически обобщившего в том числе и ряд паганиниевских достижений, с датой появления из печати исследования М.Гарсии-сына (1840).

Представляется, что изучение творчества Паганини в контексте заявленной проблемы требует дальнейших исследований. Об этом свидетельствуют как приведенные факты, так и то, что Паганини пробовал себя в качестве вокального педагога (среди его учениц — А.Бьянки, сделавшая успешную карьеру).

Н.Покровская (Новосибирск, Россия)

Основные этапы эволюции искусства игры на арфе

Искусство игры на арфе представляет собой систему, в которую включены инструмент с его репертуаром, исполнитель и исполнительские школы, где арфы разных конструкций олицетворяют уровень материального развития общества, а музыка является показателем уровня его духовной культуры. Представляет интерес изучение в контексте общей эволюции музыкальной культуры фактурно-аппликатурных изменений в двигательном аппарате арфиста, обусловленных изменениями в конструкции инструмента.

Уже в Древнем мире арфа занимала ведущее положение среди струнного инструментария. Первоначально ее функция ограничивалась сопровождением пения и танцев. С увеличением количества струн — процессом, отражающим эволюцию музыкальной ладовой системы, происходили изменения в фактуре арфовых текстов, усложнялись игровые приемы, повышалось исполнительское мастерство. Так, из развитого аккомпанемента кифаредов выделились инструментальная музыка и сольное исполнительство кифаристики Древней Греции.

“Строй инструментов, сила и качество звука, тембр, мелодические, гармонические и полифонические возможности... должны отвечать тем задачам, которые характерны для того или иного периода развития музыкальной культуры” (Б.Струве). Арфа оставалась ведущим многострунным щипковым инструментом до тех пор, пока диатонический звукоряд, лежавший в основе строя, не стал тормозом в дальнейшем ее развитии. Кризис инструмента был вызван изменениями в европейской музыке XVI—XVII вв., связанными со становлением мажоро-минорной системы. В произведениях той эпохи все чаще

встречаются модуляции через хроматизацию диатонической фактуры, в которой начинают преобладать гаммообразные движения. Для подобной фактуры арфа не была приспособлена, т.к. вплоть до XVI в. на ней можно было исполнять арпеджио, октавы и аккорды в тесном расположении только в одной тональности.

Как ответил инструмент на требования времени? В тех странах, где арфовое искусство было развито, имело глубокие корни в фольклоре и профессиональные школы (кельтские страны, Испания, Италия, Германия), начиная с XVI в., почти одновременно, появляются инструменты с механикой, позволявшей выйти за рамки диатоники.

Это — арфы с одним рядом и большим числом струн хроматической шкалы, описанные в трактатах Бермудо, Галилея, Преториуса:

- хроматические двухрядные арфы с параллельно расположенными или перекрещивающимися струнами, о которых известно из сочинений Боттригари, Преториуса, Иобернарди, Рибайи, Назарры и др.;

- инструмент монаха Нугена с ручным механизмом для повышения одновременно всех звуков на полтона;

- арфа Пфрангера с 86-ю струнами;

- хроматические арфы с тремя рядами струн, описанные Иобернарди, Марсенном, Бонани.

Инструменты усовершенствованных конструкций широко использовались в ансамблевой музыке эпохи барокко (партия *basso continuo*), в оркестре первых итальянских и испанских опер, в церковной музыке Испании, в творчестве ирландских, уэльских и шотландских бардов. Казалось бы, положение арфы упрочилось. На деле же большинство инструментов было громоздким и неудобным. Сложность представляло исполнение гаммообразных пассажей, т.к. звуки одной гаммы находились в разных рядах и сыграть их одной рукой было невозможно. Между тем, мастерство исполнителей на клавире и виолах возрастало, ускорялся темп музыки, вводилось разнообразие в динамику. Все это для арфы было недостижимо.

Как изменялись посадка за инструментом и постановка рук в ходе эволюции арфового исполнительства? Многочисленные иконографические памятники всех времен демонстрируют нам позитивное разнообразие внешних форм арфы и сравнительно мало изменившуюся позу играющего. Как правило, арфа прислонена одной из трех сторон к груди или правому плечу исполнителя, плоскость струн расположена почти перпендикулярно полу на уровне груди (при малых размерах инструмента) либо на уровне головы (последние три столетия). Но если точности изображения инструмента, позы и положения рук арфистов Древнего Египта можно доверять, т.к. максимальное сходство было

принципиально важным моментом в “культе мертвых”, то чем дальше, тем менее достоверными они становятся. Самыми причудливыми на взгляд современных арфистов и явно не соответствующими действительности являются положения рук на инструментах в изобразительном материале Средних веков. Пальцы направлены то вбок, то вверх, ладонь смотрит на струны, кисти провалены; то левая, то правая рука становятся одна выше другой. Какие звуки, с какой скоростью и какого качества можно было извлечь при таких постановах?

У древнегреческих музыкантов, игравших на арфах б е н т, на струны наложены, как правило, два пальца — большой и указательный. Они направлены, как и ладонь, вверх; остальные пальцы свободно расположены в воздухе. Так извлекали один (сразу двумя пальцами) или два звука (соседних или через струну), т.е. в лучшем случае интервал. На больших арфах д з а — д з а т играли двумя руками попеременно или совместно, когда обе руки были свободны от передвижения колков, служивших транспонирующим устройством. Расположение рук в верхней или нижней части струн позволяло менять силу и тембр звучания.

С IX—XI вв. н.э. на миниатюрах западноевропейской книжной графики можно видеть арфистов и арфисток с маленькими арфами в руках, на которых играли сидя, стоя и даже на ходу в ансамблях с фиделями, духовыми и ударными, причем арфы применялись как мелодические инструменты. Их придерживали одной рукой в вертикальном положении; пальцы другой руки — большой, указательный и средний — располагались почти параллельно струнам. При такой постановке тремя пальцами можно извлекать аккорды и короткие арпеджио. Именно такую взаимосвязь с фактурой исполняемого произведения обнаруживают постановки рук жонглеров, миннезингеров.

Иной была постановка рук у ирландских бардов. На портретах Т.О.Кэрлейна и Д.Хэмпсона хорошо видна левая рука: пальцы находятся почти перпендикулярно к струнам, к ним же повернута ладонь, а большой палец ставится намного ниже по сравнению с другими. Судя по положению кисти, играли только тремя пальцами каждой руки — большим, указательным и средним: играть арпеджио вниз было удобнее, чем вверх. Поэтому характерный признак фактуры в древнеирландской арфовой музыке — нисходящие арпеджио из пяти — шести звуков.

На европейском континенте в раннем Средневековье аккомпанемент был скуднее. Как и другие инструменты, арфа использовалась в светской, церковной и народной музыке. Говоря о фиделе, Б.А.Струве подчеркивал, что разная музыка требовала разной манеры игры, но его

“художественные возможности, звуко-технические качества... были настолько широки, что могли удовлетворить различные требования...” Эти слова, сказанные о фиделе, в равной степени относятся и к арфам XIII—XV вв.

Влияние музыкальной культуры на арфовое исполнительство наиболее отчетливо обнаруживается в период становления мажорно-минорной системы, когда в фактуре инструментальной музыки начинает преобладать мелодическая линия гаммообразных движений. На двух- и трехрядных арфах подобную фактуру можно было исполнить только обеими руками поочередно двух—трехпальцевой аппликатурой. Чтобы участвовать в ансамбле с виолами и скрипками, надо было научиться играть последовательности из четырех и более звуков в одном направлении одной рукой.

К середине XVIII в. формируется исполнительский стиль игры на арфе четырьмя пальцами (кроме мизинца), что дало возможность в достаточно быстром темпе исполнять восходящие и нисходящие гаммообразные пассажи. Наиболее удобной в этом отношении оказалась однорядная арфа с крючками, изобретенная в 1690 г. неизвестным тирольским мастером. С поворотом крючка звучание струны повышалось или понижалось на полтона. Так было положено начало разработке механики, позволяющей изменять настройку арфы во время игры.

Усовершенствованная конструкция инструмента позволяла исполнять диатоническую гамму, которая, однако, звучала хуже, чем арпеджио и аккорды. Настраивалась крючковая арфа, как и клавиесин, в заданной тональности. Хроматические последовательности на ней были неисполнимы.

В 1720 г. И.-Х.Гохбруккер создает педальную арфу. Новая конструкция позволяла исполнение всего клавирного репертуара. Введение пятипальцевой аппликатуры вызвало горячие споры в исполнительской среде. Противники новшества объясняли свою позицию тем, что применение слабого (и короткого) мизинца отрицательно сказывается на постановке рук, что влечет за собой ухудшение качества звучания. Для арфы Гохбруккера писали К.-Ф.Бах, Г.Бенда, представители мангеймской школы и венские классики, а также арфисты-композиторы XVIII в. В их произведениях преобладает фактура гаммообразных движений.

В творчестве композиторов-романтиков классическая клавирная фактура сменилась фортепианной с обилием аккордов и хроматизмов. Для исполнения на арфе Гохбруккера эти произведения были доступны. Устранению недостатков конструкции инструмента во многом способствовала деятельность Я.-Б.Крумхольца. Ему, в частности, принад-

лежит идея о возможности повышения каждой из двух одновысотных струн поэтапно на два полутона: с бемоля на бекар, с бекара на диз. Эта мысль наилучшим образом воплотилась С.Эрарой в его арфе с двукратным движением педалей. Арфу Эрары усовершенствовал Р.Бокса. Он расширил тембровые возможности инструмента за счет введения новых игровых приемов.

Конструкция арфы Эрары имела свои недостатки: непрерывное гудение струн, фальшивое звучание дизезных тональностей, невозможность быстрой смены педалей. На рубеже XIX—XX вв. появилась хроматическая арфа Пейна-Лиона — тип испанской арфы увеличенных размеров с двумя рядами перекрещивающихся струн.

На рубеже XX в. французские виртуозы-исполнители и композиторы способствовали популяризации инструмента, а в 60—70-х гг. создается обширный арфовый репертуар. Это объясняется тем, что современная арфа отвечает тенденциям, присущим музыке XX в.: поиск новых тембров, расширение акустических возможностей инструментария в творчестве композиторов-авангардистов, искреннее стремление возродить утраченные принципы арфового исполнительства композиторами — представителями неоклассицизма.

В соответствии с духом времени конструкция арфы продолжает совершенствоваться. Педали на воздушной подушке позволяют легкую и бесшумную перестановку инструмента, появились электроарфы. Арфовое исполнительство ждет большое будущее, если оно и впредь будет отвечать требованиям развивающейся музыкальной культуры.

В. Брунцев (Санкт-Петербург)

Цитра

(опыт создания частной коллекции)

Общеизвестно, что разнообразие предметов коллекционирования не поддается реальному исчислению. Коллекционеры всего мира собирают самые различные предметы — от картин, книг, значков до самоваров, граммофонов и даже автомобилей. Один человек собирает... паутину!

В нашей стране коллекционеров насчитывается, по-видимому, десятки тысяч. А вот коллекционеров музыкальных инструментов среди них — считанные единицы, несмотря на то, что армия музыкантов-профессионалов и любителей в стране велика.

Различными путями приходят люди к истокам коллекционирования — этого удивительного увлечения, порою захватывающего их на всю жизнь. Многих людей еще в детстве родители или друзья увлекают собирать какие-либо предметы (марки, открытки, монеты и т.п.). Другие приобщаются к той или иной собирательской теме, посещая различные школьные и клубные кружки. Но ряд людей приобщаются к собирательству сами по себе, как бы случайно.

Так произошло и со мной: в детстве, в родительском доме учить меня коллекционированию было некому (отец погиб в 1945 г., в боях за освобождение Венгрии; мама, имея образование в 4 класса, работала переплетчицей, а бабушка была неграмотной).

Но ведь у всякого дела было свое начало! Было оно и в моей коллекции. Я считаю, что это началось задолго до того, как я приступил к собиранию музыкальных инструментов и, тем более, нашел свою тему, как говорят, свою “золотую жилу”.

Еще в 1953 г., учеником 7 класса 1-й школы г. Барнаула, совершенно случайно я пришел в оркестр русских народных музыкальных инструментов, которым руководил П.Г. Вертков. Четыре года я играл в этом оркестре на 4-струнной домре. Мы имели хороший репертуар, который включал в себя самую разнообразную музыку. Например, когда я учился в 9—10 классах, наш оркестр исполнял “Баркаролу” П.И. Чайковского, Увертюру к опере Ж.Бизе “Кармен”. А в 1956 г. мы ездили на смотр художественной самодеятельности в Москву.

Поступив в 1956 г. учиться в Новосибирский институт инженеров железнодорожного транспорта, я с первого же дня стал играть в струнном оркестре института, которым руководил дирижер оркестра народных инструментов Новосибирского радио и телевидения И.М. Гуляев, а через 2 года на эту должность был приглашен один из патриархов русской народной музыки, профессор консерватории В.А. Подельский.

Через год меня пригласили исполнять партию гобоя в духовом оркестре института. Уроки игры на инструменте я брал у гобоиста оркестра Новосибирского театра оперы и балета Р. Акаева. Оркестром руководил большой знаток духовой музыки и энтузиаст художественной самодеятельности В.К. Фугенфиров.

Таким образом, я играл одновременно в двух оркестрах, да еще и в различных ансамблях на домре и мандолине, а будучи 5-курсником, впервые взял в руки 6-струнную гитару и увлекся ею.

Закончив институт и получив специальность инженера-строителя по мостам и тоннелям, я продолжал выступать на сцене как участник художественной самодеятельности. Так было и в Казахстане, где я работал 5 лет, и где мне посчастливилось познакомиться с удивитель-

ным человеком. Им был гитарист А.М. Иванов-Крамской, в 1963 г. приехавший в те края на гастроли и посетивший мой дом. Музыкант играл на моей гитаре и подарил мне свою фотографию с автографом, которую я бережно храню до сих пор как реликвию. Я продолжал играть в оркестре и в Муроме, где служил 2 года в Советской армии в звании лейтенанта, и в Суздале, где работал главным инженером по строительству первого в стране туристического центра.

В 1974 г. находясь в Венгрии в качестве туриста я приобрел народную флейту “фуруйя”. Стал ее осваивать и, ... как это ни покажется странным, именно данный инструмент как бы высвободил дремавшую во мне страсть к коллекционированию музыкальных инструментов¹. Должен признаться, что она захватила меня полностью и, по-видимому, навсегда.

С тех пор, где бы я ни был, куда бы ни ехал, в голове постоянно сидит мысль о новых пополнениях коллекции. Вопросы, связанные с развитием коллекции, я пытаюсь обсуждать практически со всеми людьми, встречающимися со мной где бы то ни было — в самолете, поезде, гостинице... Особенно интересно общаться на эту тему с представителями разных национальностей.

Как правило, такое общение приносит реальные плоды: как минимум — я получаю полезную информацию, как максимум — какой-либо инструмент. В моей памяти много таких примеров.

Зная о моем увлечении, многие инструменты подарили мне родственники, друзья или просто знакомые люди. Достаточно сказать, что каждые 8 из 10 инструментов моей коллекции получены в дар. В каталоге зарегистрировано 358 дарителей. Среди них немало известных деятелей культуры, музыкантов, музыкальных мастеров, любителей музыки. Достаточно сказать, что я располагаю гуслиями работы В.И. Поветкина, которые мне подарил академик Д.С. Лихачев. У меня хранятся гусли известного гуслияра Д. Локшина, концертина П.В. Рудакова, кастаньеты, на которых играл в 1930-е гг. музыкант оркестра Большого театра и т.д.

Не менее знаменитыми мне кажутся инструменты, изготовленные известными фирмами и мастерами. Например, мандолина итальянской фирмы Р. Калаче, концертина фирмы Уитстона, инструменты русских фирм — Ю.Г.Циммермана, И.Ф.Мюллера, монофон работы В. Стерлигова, — перечень легко продолжить.

¹ Подробнее об этом см.: Кошелев В.В. Музыкальные инструменты народов мира в коллекции В.А.Брунцева // Вопросы инструментоведения. Вып. 2. Сб. рефератов Второй Международной конференции сериала “Благодатовские чтения” (Спб., 30 октября — 5 ноября 1995 г.). СПб., 1995. С. 49—56.

На сегодняшний день в инвентарной описи моей коллекции значится 1172 музыкальных инструмента 122 народов из 89 стран мира. При этом, на одних инструментах я неплохо играю, на других — могу продемонстрировать технику игры и характер звука.

Акцентируя внимание на формировании собраний мандолин, гитар, гуслей, варганов и гармоник, я постоянно ощущал потребность в разработке более оригинальной коллекционерской темы. Эта потребность сидела во мне, несмотря на мысль о том, что все уже давно собрано. Например, крупнейший в стране специалист и коллекционер гармоник профессор А.Мирек (Москва) создает Международный музей русской Гармоники; в Якутске в 1991 г. открыт Музей варгана; петербургский коллекционер В.Дерябкин в ближайшем будущем откроет Музей граммофона.

Во всех крупнейших музеях страны имеются отличные коллекции гитар, мандолин, гуслей и других инструментов. Но мне долго не удавалось найти свою тему.

5 лет назад я получил информацию о том, что по телевидению выступила с игрой на цитре некая пожилая женщина из Москвы. Больше я ничего не знал об этом факте. В то время в моей коллекции насчитывалось около 20 цитр, которым я не придавал важного значения как отдельному собранию, тем более, самостоятельной теме коллекционирования. Такому отношению к цитре способствовало также и общее мнение музыкантов об этом инструменте как о “несерьезном”. Достаточно привести такой пример. В 1991 г. на ВДНХ, в павильоне “Советская культура” проходила первая выставка частных коллекций, в составе которой демонстрировались и 100 музыкальных инструментов из моей коллекции. Но ни одна из 10 цитр, которыми я располагал в то время, для участия в экспозиции авторитетной комиссией не была отобрана.

Так вот, на поиски этой исполнительницы я потратил более 2 лет. В конце концов этот поиск увенчался успехом. Цитристой оказалась Нина Константиновна Зверкина, игравшая на цитре с детства. Первые уроки игры на инструменте ей были преподаны отцом, в Самаре. В 1930-х гг. она мечтала поступить в Московскую консерваторию по классу цитры. Но такого класса не существовало, а инструмент казался всем диковинкой.

В доме Н.К.Зверкиной я увидел несколько цитр разных конструкций, ноты, афиши и фотографии цитристов; узнал, что в Москве до сих пор проживает несколько семей бывших цитристов. Там же впервые прочел единственную, пожалуй, публикацию о цитре на русском языке (В.Иодко. Цитра: краткий исторический очерк и описание инструмента. М., 1914). В ее дом многие цитристы, уходя из жизни, передавали свои инструменты и архивы в надежде на спасение данного

вида музицирования.

Одним словом, знакомство с этой замечательной, 87-летней женщиной я рассматриваю как истинную находку, как открытие для себя оригинальной темы коллекционирования. Н.К. Зверкина, угадав, по-видимому, во мне продолжателя своего дела, подарила мне многое из сохраненного ею: инструменты, ноты для цитры, журналы, письма, фотографии и другие документы из архивов цитристов.

Изучая переданные мне материалы, я заинтересовался Маргаритой Ромуальдовной Иодко, племянницей автора брошюры о цитре — Витольда Иодко. Оказалось, что она живет в Москве, является хормейстером школьных хоров, Заслуженным работником культуры России. От нее я узнал о страшной участи, постигшей В.Иодко: в 1941г. в Вильнюсе он был расстрелян фашистами за то, что укрывал в своем доме еврейскую семью — свою любимую ученицу в игре на цитре и ее мать. От М.Р.Иодко я получил в свою коллекцию не только цитру, но и массу материалов, связанных с этим удивительным инструментом. Многое узнал также из биографии ее дяди, видел, как бережно хранит она цитру В.Иодко, его портрет работы младшего брата — Ромуальда Иодко, профессора Строгановского училища, автора известных в 1930-е — 1940-е гг. скульптур “Пловчиха”, “Девушка с веслом” и др., украшавших сады и парки многих советских городов, а также ВДНХ СССР. Ромуальд Ромуальдович сам был отличным цитристом.

После этих знакомств, окончательно уверовав в цитру как в свою тему коллекционирования, я приступил к целенаправленному поиску инструментов, изучению их истории и сопутствующих материалов. Передо мной открылось почти не тронутое, широкое поле деятельности. Выскажусь на этот счет подробнее.

Цитра является модификацией струнного смычкового инструмента “шейхольта”. Конструктивно заверченный тип инструмента сформировался в XVIII в. в регионах Австрии, Баварии, Богемии, Швейцарии. В Россию была завезена при Императоре Николае Первом и быстро приобрела популярность в музыкальной культуре дворцового этикета. Например, уже в 1856 г. появляется сборник пьес для цитры, изданный графом Н.А.Кушелевым-Безбородко. Этой популярностью цитра во многом обязана своему пропагандисту — Ф.Бауэру (соученику И. Штрауса по Венской консерватории), приехавшему в Россию в 1851 г. Его творчество заслуживает отдельного внимания. Здесь же упомяну только о подвижническом труде Ф. Бауэра по созданию нотного журнала “Русский цитрист”, публикация которого осуществлялась с 1883 по 1904 гг.; основанию российского Общества цитристов; открытию в Москве специальных классов по обучению

игре на цитре. Кстати сказать, овладеть игрой на цитре далеко не просто, хотя сохранилось немало Школ игры на цитрах различных конструкций. Представьте себе небольшой резонатор, напоминающий по конструкции гусельный, кладущийся на специальный столик, либо на колени. Над грифом (типа гитарного) натянута 4–5 мелодических струн, которые прижимаются к врезанным ладам пальцами левой руки, а защищаются медиатром, надетым на большой палец правой руки. Остальными пальцами этой же руки защищаются струны аккомпанемента — их на концертной цитре насчитывается до 36. Особенно сложна в освоении техника игры правой рукой. О звучании инструмента можно составить представление по высказыванию Ф. Листа: “Нежный тон цитры, мягкий и властный в то же время, одинаково возбуждает и успокаивает нервы”.

Дело Ф.Бауэра поддерживали и продолжали во многих городах России. В Казани, например, был известен В.А. Парамонов-Радин. В С.-Петербурге существовал квартет цитристов, в состав которого входил Н.И.Привалов. Очень много для становления цитры в России сделали упоминавшиеся братья Иодко. Мне известны также некоторые имена советских цитристов: А.М. Гаусман, В.А.Вырыпаева, В.А. и Д.А. Поповы, О.М. Жуковская, В.Ф. Бородниченко, Хлебников, Митрохин и др.

К настоящему времени мною собраны обширные материалы о цитре и цитристах. Это фотографии цитристов, о которых уже упоминалось; подлинные удостоверения 1914–1915 гг. об окончании московских классов игры на цитре; текст Устава этих классов; письма цитристов, датируемые XX в.; программы и афиши концертов с участием В. Иодко и других цитристов; редкий экземпляр афиши 1912 г. о выступлении СПб. квартета цитр.

В нотное собрание входят подборка журнала “Русский цитрист”; отдельные сборники цитровых пьес, в том числе и упоминавшийся ранее сборник 1856 г. Н.А.Кушелева-Безбородко; различные Школы игры на цитре. Дискография состоит из аудио-кассет с записями зарубежных исполнителей. Особо ценю восстановленную старую магнитофонную ленту 60-х гг., позволяющую нам слышать игру отечественных цитристов В.А., Д.А.Поповых и Н.К.Зверкиной.

Литература о цитре, собранная мною, являет собою зарубежные издания. На русском языке я располагаю только брошюрой В. Иодко (см. выше) и рядом рекламных Каталогов фирм-изготовителей цитр или фирм-посредников по продаже инструментов.

Самую ценную часть моего собрания, безусловно, составляет коллекция цитр. Она насчитывает в настоящее время 80 инструментов, датированных последней четвертью XIX — первой половиной XX вв. В

коллекцию входят цитры различных конструкций: концертные, цитра-арфа, -банджо, -мандолина, -элегия, -гитара. Они подразделяются на собственно щипковые цитры, а также на смычковые, смычково-щипковые, молоточковые, а также клавишные — снабженные демпферным устройством.

В коллекции выделяется самостоятельное собрание аксессуаров: резонаторные цитровые столики (на них кладутся инструменты во время игры), ключи для настройки инструментов, плектры, струны и т.п.

55 инструментов вошли в Каталог², который является первой попыткой в отечественном инструментоведении подобного рода изучения инструмента. Классифицируя мою коллекцию, автор делит ее на четыре вида: “Цитры зальцбургского типа”; “Цитры американского типа (цитрогитары)”; “Цитры клавишные (клавишные, аккордовые, педальные)”; “Цитры смычковые”.

Каталог прошел первичную апробацию в Центральном музее музыкальной культуры им. М.И.Глинки, представлялся автором каталога коллегам из Департамента музыкальных инструментов Метрополитен музея в США, а также членам Международного комитета музеев музыкальных инструментов и коллекций.

Ряд инструментов отреставрирован СПб. мастерами Н.Земелькиным и В.Нориным.

Я отчетливо понимаю, что собранное мною — только малая толика того, что объединяется под названием “цитра”. Что же, тем увереннее я становлюсь, обозревая перспективы изучения этого раздела музыкальной культуры и предвосхищая многие будущие открытия.

Моя мечта — превратить весь собранный материал об этом удивительном и почти забытом инструменте в музей цитры.

² См.: Кошелев В.В. Цитры в коллекции В.А. Брунцева “Музыкальные инструменты народов мира”: Краткий каталог. СПб., 1997 (малотиражная брошюра на рус. и нем. яз.)

В.Брунцев, В.Кошелев (Санкт-Петербург)

М.Иодко (Москва)

Цитра в России (к постановке проблемы)

Данная публикация является результатом сотрудничества между коллекционером, инструментоведом и обладательницей цитр, а также архивных материалов, связанных с В.Р.Иодко — одним из основоположников российской школы цитристов.

На первый взгляд она может показаться несколько претенциозной, поскольку предметом изучения авторы избирают “цитру” — инструмент, имевший в России короткий срок бытования, игру на котором в настоящее время не преподают и на котором практически не музицируют.

На самом же деле тема претенциозна лишь настолько, насколько может быть таковой в наше время любая другая, избираемая исследователями не “на злобу дня”, не в угоду пресловутой “актуальности”, а в соответствии с традициями той или иной науки и вследствие любви исследователей к ней.

В этом нетрудно убедиться, обратившись к истокам отечественного инструментоведения. Так, продуктивность формулы “коллекционер-коллекция музыкальных инструментов-исследователь” успешно демонстрировалась О.М. Петуховым¹, а ее традиционность отчетливо прослеживается в работах, например, А.Ф. Эйхгорна, Н.И. Привалова, Н.Ф. Финдейзена, К.А. Верткова, А.М. Мирека².

Что касается нашей “любви к предмету изучения”, то она очевидна, ибо как без любви к коллекционированию собрать коллекцию и, в свою очередь, как изучать ее, не будучи коллекционером?

¹ См.: *Петухов М.О.* 1) Народные музыкальные инструменты СПб. консерватории. СПб., 1884; 2) Об органологии, истории музыкальных инструментов и возникновении инструментальных музеев при европейских консерваториях / Баян. 1888. № 10. С. 87, 88; Его же. Опыт систематического каталога инструментального музея СПб. консерватории. СПб., 1893.

² См.: *Эйхгорн А.Ф.* Полная коллекция музыкальных инструментов Центральной Азии. СПб., 1885; *Привалов Н.И.* Описание коллекции народных музыкальных инструментов (Рукопись хранится в Архиве СПб. Музея музыкальных инструментов); *Финдейзен Н.Ф.* Музей Придворного оркестра // Русская музыкальная газета. 1903. № 41 от 12 октября. Стб. 949—951; *Вертков К.А.* Русская роговая музыка. Л., 1948; *Мирек А.М.* Гармоника. Прошлое и настоящее: научно-историческая энциклопедическая книга. М., 1994.

Наш выбор обусловлен еще одним фактором: мы в состоянии провести исследование проблемы, так как она имеет источниковую базу.

Об этой базе — ее номенклатуре, возможностях систематизации и способах изучения пойдет речь в предлагаемой статье (данная проблема затронута также и в предыдущей статье настоящего сборника).

Зарубежная специальная литература о цитре — как о многострунном щипковом музыкальном инструменте с грифом (или клавиатурой) и свободно натянутыми струнами аккомпанемента — обширна³. Число же отечественных публикаций на эту тему крайне ограничено. Нам известна лишь одна такая работа, опубликованная русским цитристом В.Р. Иодко в 1914 г.⁴ Она носит компилятивный характер и дает краткие сведения об истории инструмента в целом. Учитывая эти обстоятельства, представляется необходимым методичное изучение всего комплекса специальной зарубежной литературы о цитре в Германии, Австрии, Чехии, Словакии, Швейцарии, Венгрии, США, с целью вычленения сведений о связях инструмента с Россией.

Некоторую информацию о конструктивных модификациях инструментов, мастерах, фирмах, производивших цитры и торговавших ими, мы черпаем из вступительных статей к различным “Школам игры на цитре” и рекламных каталогов⁵.

Ситуация не может казаться странной, поскольку время бытования цитры в России исчисляется 70—80-ю годами (1850-е — 1930-е гг.) Такого промежутка времени, конечно, недостаточно для появления специальной литературы о “завозном” инструменте.

Самостоятельным (пока незатронутым нами) источником является периодика С.-Петербурга, Москвы, Казани и других городов, в которых активно культивировался данный инструмент. По мере обращения к этому источнику и согласно его специфике, мы надеемся получить сведения не только о степени популярности цитры, но и о самых различных сторонах ее бытования.

³ Новейшую библиографию по инструменту см.: *Michel A. Zithern. Musikinstrumente zwischen Volkskultur und Buergerlichkeit. Katalog. Zeip, 1995. S. 174—177.*

⁴ См.: *Иодко В.Р.* Цитра. Краткий исторический очерк и описание инструмента. М., 1914. 20 с. (малотиражная брошюра).

⁵ См., напр.: *Рюдигер П.* Элементы цитровой игры и музыкальные формы для практического сочинения / Пер. с нем. под ред. В.А. Парамонова-Радица. Казань, 1896; Фабрика музыкальных инструментов: Юлий Генрих Циммерман. С.-Петербург, Москва, Рига. Прейскурант. (1906). С. 48—55. См.: Подобные прейскуранты выпускались российскими фирмами “Мюллер”, “Новиков”, “Александров”, “Розмыслов”, “Винокуров” и др.

Важным информативным блоком мы расцениваем музыкальную и музыкально-педагогическую литературу для цитры, которая весьма многочисленна. Достаточно сказать о нотном журнале “Русский цитрист”, издававшемся с 1883 по 1904 г. (полная подборка издания хранится в РНБ). Номера журнала представляют собой нотные сборники, содержащие оригинальные произведения для цитры-соло, цитры в ансамблях с различными инструментами, а также переложения для нее.

Существенным разделом данного блока служат упоминавшиеся “Школы игры на цитре”. Они содержат информацию как о способах овладения игрой на инструментах определенных конструкций, так и об общих принципах игры на цитре. Учитывая ситуацию прерванной традиции преподавания игры на цитре в России и то, что содержание “Школ” можно иллюстрировать цитровой дискографией, их следует отнести к весьма ценным источникам. Что касается “Школ”, то В.А.Брунцевым уже собрано 15 редких изданий. Дискографию же предстоит расширить.

Нельзя сбрасывать со счетов и те сведения, что содержатся в архивах. Например, в результате предстоящей работы в них мы надеемся разыскать следы некогда существовавшего в России Общества цитристов, а также сведения об отдельных исполнителях (см. предыдущую статью сборника).

Несмотря на всю важность перечисленного для изучения цитры, все же основной частью источниковой базы этого инструмента должно считать коллекции самих цитр, хранящиеся в СПб. Музее музыкальных инструментов, Центральном музее музыкальной культуры им. М.И. Глинки (соответственно, 52 и 25 экземпляров)⁶, а также в частном собрании петербургского коллекционера В.А.Брунцева, с изучением которого мы связываем особые надежды.

Собрание В.А. Брунцева представляет собой комплекс, состоящий из коллекции цитр и ее аксессуаров, литературы о ней, архивных, ното-, диско-, иконографических материалов⁷.

Эта коллекция цитр в настоящий момент насчитывает 80 инструментов. Она активно изучается нами. Так, выпущен краткий каталог 55 инструментов, в котором произведена первичная классификация

⁶ Коллекции цитр данных музеев специально не комплектовались. Единственным образчиком их изучения может служить выставка цитр СПб. Музея музыкальных инструментов, входившая в состав постоянной экспозиции Музея вплоть до 1983 г.

⁷ См. предыдущую статью: *Брунцев В.А.* Цитра (опыт создания частной коллекции).

цитр по типам и разработана схема их описаний⁸. Данная работа послужит основой для составления научного (в более строгом смысле этого слова) и детально иллюстрированного каталога.

Важность работы над каталогом в нашем случае трудно переоценить. С одной стороны, она позволяет непрерывно совершенствовать систематизацию источниковой базы цитры и, тем самым, делает ее компактной, если можно так сказать, легкообозримой. А это, в свою очередь, открывает возможности скорейшего генерирования исследовательских идей. С другой стороны, каталог, известным образом, помогает целенаправленно пополнять коллекцию цитр, одновременно расширяя источниковую базу инструмента.

Таким образом, комплексное изучение “цитры” как оригинального, но забытого явления отечественной музыкальной культуры, правомерно, поскольку имеет разветвленную источниковую базу. В нее входят не только коллекции самих инструментов, но и целый ряд вспомогательных источников. Особо отметим, что источниковая база проблемы еще далека до завершения. Это дает авторам надежду на открытие новых аспектов в изучении инструмента.

⁸ См.: Кошелев В.В. Цитры в коллекции В.А. Брунцева “Музыкальные инструменты народов мира”: Краткий каталог. СПб., 1997 (малотиражная брошюра на рус. и нем. яз.)

SUMMARY

The Third International Organology Conference is dedicated to the memory of the outstanding organologist Boris Strouve (1897 – 1947). In the first section called “Memorial” reports of V.Svobodov and I.Macijewski are presented. They acquaint us with the scientific heritage of B.Strouve.

The second part includes the following:

Jeremy Montagu (Oxford, Great Britain). Реферат посвящен раковине (conch trumpet) – аэрофону, широко распространенному во всем мире с древнейших времен. Рассматриваются раковины Венгрии, Крита, Индии, Тибета, Новой Гвинеи, островов Фиджи и других островов Океании, а также Америки и других регионов. Параллельно автор уделяет большое внимание раковинам, созданным из различных материалов, а также инструментам подобного типа, которые заменяли ее в разных регионах на протяжении всей истории существования инструмента. В статье ставится ряд проблем, связанных с акустическим исследованием раковины, а также с исследованием таких инструментов этого типа, на которых можно извлечь более одного звука. Особое внимание уделяется тем ареалам, которые не являются родиной инструмента.

Eugeny Gertsman (St.-Petersburg). The paper deals with the problem of “instrumentalism” in Byzantine church music.

Vitalij Fartushny (Petrozavodsk, Karelia). Vitaly Fartushny explores concerts for oboe with orchestra composed by Carlo Besozzi, composer who lived in the 18th century. This interesting music is practically unknown and is introduced to the scientific turn for the first time. Composer touches the problems of artistic interpretation. Construction of musical phrases, breath, control, intonation and range of strokes, optimal tempo are considered to be in close communication with the particularities of Carlo Besozzi style.

Valery Platonov (St.-Petersburg). The paper discusses the function of traditional Russian instrument balalajka in Fomin’s opera orchestral score of the XVIII century. The author proves that the general function of balalajka is the function of “background” instrument.

Ihor Vedenin (Minsk, Byelorussia). The composer creation of the outstanding byelorussian violinist Mihail Yelsky is reknown at present time. This report is dedicated to his Second Violin Concert.

Alice Timoshenko (St.-Petersburg). The article is dedicated to the phenomenon of tone cluster in the orchestral music of American composer Henry Cowell (1897 – 1965). Two interrelative aspects of its examination may be distinguished in these ways: 1) psycho-acoustic, dealing with the genesis, nature, specific of perception of a cluster; 2) organographic considering the questions of junctioning cluster in orchestral score.

Tatiana Gellis (Petrozavodsk, Karelia). Author considers a correlation between the concepts of St.Lem novel and composer S.Zhukov, who created a Concert version of his own ballet “Solaris”. As in his novel the first level idea “Men – Cosmos” is transformed into dilemma “Man – Man”, which makes both concepts very similar. A contrast between “Light, cultural” ego and “dark, pre-cultural” ego is expressed by means of the timbres.

Percussion instruments without definite pitch are embodiment of “dark pre-cultural” ego. They all have ritual origins which reveals itself in the score (Parts II and VI).

The peculiarity of their use, thematic construction of parts, co-existence in common context makes author come to a conclusion of totemic, ritual interpretation of the group.

Article contains detailed analysis of symbols and signs of totemic or shaman rituals found on the pages of this score.

Valery Syrov (Nizhny-Novgorod, Russia). The problem of genre-style extension of rock-music system is discussed here. It becomes especially clear if we pay attention to timbre-instrumental thinking. Multifopm cultural traditions both European and Oriental are reflected in it. It was in different ways that the set of instruments was enriched: 1) rock-music instruments perfection, end first of all, a guitar; 2) electronic synthesizer dissemination; 3) introduction of natural instruments both academic and folk. Various trends of rock-music as well as separate groups in creative activity of which timbre and instrumental enrichment leads to striking original forms in national aspect are considered in the article. This consideration includes the best examples of rock-music of Britain, Germany, France, Poland, Russia, etc. It is shown here that rock-music has not exhausted its sound and timbre resources yet and is ready for new discoveries.

Angela Saifutdinova (Petrozavodsk, Karelia). This report speaks about instruments of Nantsy. For the first time author convincingly proves the presence of musical instruments in musical culture of Nentsy formerly considered as connected with the vocal art.

Alla Sokolova (Majcop, Adigea). This article deals with the problem of mythological roots of Adigian traditional instrumental culture.

Roman Zelinsky (St.-Petersburg). The paper deals with the problem of the disclosing of symbolic images in Bashkirian instrumental folk music. The complex approach in a study of the linguistic imagery, soul, mentality that is all phenomena helping to know principles of musical thinking, the only condition in the examination of the symbolic of Bashkirian instrumental kjuis.

Stanislava Kouchepatova (St.-Petersburg). Basing on the material of some Lettish song texts the author makes an effort to reconstruct the fragments of archaic motives and symbols connected with the solar cult. The author concludes that the motive of playing was in a myth about the "Heaven Wedding".

Yury Bojko (St.-Petersburg). The article deals with the problem of original construction and technical resources of Petersburg "minorka". Resources may be extended due to the appeal to music of another Russian regions, traditional music of another nationalities and author music.

Faik Chelebi (St.-Petersburg). The author considers regis dastgach being a cyclic composition of instrumental dance melodies to play an important role in an origin and formation another kind of cyclic compositions designated as mugam dactgach.

Alexander Romodin (St.-Petersburg). Author considers the phenomenon of creative personality of folk musician-instrumentalist.

Yhor Macijewski (St.-Petersburg). "Traditional Instrumental Music and Choreography: to the Problem of Systematizing Comparison". The material of the article deals with traditional art of Slavic, Baltic, Finno-Ugric, Romance, Turkic and other ethnoses of Central, East Europa, North and Central Asia. There is three levels typology of music and dance cooperation in syncretic and synthetic creative actions, the forms of these arts interactions. The analysis takes into account the functional, physiological, psychological, sociological, aesthetic, structural aspects of these both artistic phenomena study, their kinetic nature, character of activities of the traditional performers, creative results (musical and dance compositions and their stylistic features).

Sanat Kibirova (Almata, Kazakhstan). In the article author makes an attempt to classify the dances of Eastern Turkestan belonging to the epoch of Souy-Tan.

Alexey Rezepkin (St.-Petersburg). Remains of the wooden box, found

in excavations of the buiral near the stanitsa Novosvobodskaya (Majkop region) are considered in this paper as remains of ancient musical instrument.

Iusouf Stash (Majcop, Adigea). This paper proves convincingly that remains of wooden box found in the excavations of the buiral as the ancient musical instrument.

Alexander Semjenov (St.-Petersburg). The author represents results of xylotomic analyses of remains of wooden objects interpreted as musical instruments. This enables to define the sort of wood.

Veronika Meshkeris (St.-Petersburg). This paper is written on basis of examination of identical musical subjects of Central Asian origin of two Chinese monuments VI A.D. from museums of Western Europe and America (Zhandefu and monument from museum of New York). The author prove that medieval instrumental traditions of Chine connected with musical culture of Middle Asia.

Olga Olejnik (Lvov, Ukraine). In the article the author tries to reconstruct the separate group of lyre instruments and to single it out like the most important component in the cult rites.

Alexander Gnezdilov (Barnaul, Russia). The author suggests variants of the reconstruction of wood materials remains interpreted as remains of a Scythian harp.

Dorota Poplawska (Warszawa, Poland). The report deals with the problem of ancient wind instrument from Novae (Bulgaria). The author dates it to around the 7th century.

Larisa Blagoveschenskaya (Novosibirsk, Russia). This paper is devoted to church bells in academic instrumental music.

Alexsander Nikanorov, Sergey Starostenkov (St.-Petersburg). The article deals with the description of bells in Blagovestnikov Novotorzhsky Borisoglebsky monastery.

Sergey Tosin (Novosibirsk, Russia). The paper is devoted to the problem of the bells placing in a traditional Russian zvonnitza.

Valery Iakovlev (Kazan, Tatarstan). The article deals with the description of church bells of Middle Povolzhje.

Dinara Abdunasyrova (St.-Petersburg). The paper deals with the historical and theoretical aspects of sound aesthetic in the Tatar Folk Fiddleplaying. An idea about sound aesthetic in Tatar Folk Fiddle playing

originally was connected with the tradition of performing on the ancient string bow instrument kubyz. But author considers sound ideal as historically developed phenomenon.

Inna Nazina (Minsk, Byelorussia). In keeping with the age of a performer the author distinguishes three types of Folk Fiddle: the childrens fiddle – “doschechka”, the youths – “dolblionka” and the grownup fiddle.

Anatoly Ivanitsky (Kiev, Ukraine). This essay deals with the folk Ukraine violinist V.Kazimir (b 1919), his performing style and peculiarities of the composer creation.

Pavel Bulatov (Groningen, Netherland). This report describes Sweden folk bow instruments used at concerts of the association “Swenskone”, that propagandizes Sweden folk instrumental music in Netherland.

Eugenia-Rubina Milner (Mexico, Mexico). Present report considers some features of the string-bow playing in New Spain.

Nadezhda Pokrovskaya (Novosibirsk, Russia). In the present report different constructions of a harp has been considered. The author undertakes an attempt to establish connections between the construction of an instrument and the musical text.

Valery Svobodov (St.-Petersburg). The article is devoted to the problem of the interconnection of general pitches and interval structure of tunes.

Tatiana Berford (Nowgorod, Russia). In the essay for the first time an attempt has been made to compare some phenomena of Italian vocal art of late eighteenth and early nineteenth centuries with similar ones of N.Paganini’s instrumentalism.

Valery Broutsev (St.-Petersburg). The author imparts his experience to the creation of private collection of zithers.

Valery Broutsev, Vladimir Kosheliev (St.-Petersburg). The problem of studying the history of zither in Russia is stated.

Compilers: T.Svobodova,
A.Timoshenko

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Абдулнасырова Динара Айдаровна — музыковед; аспирантка сектора инструментоведения РИИИ (Санкт-Петербург).

Берфорд Татьяна Валерьевна — музыковед; аспирантка сектора музыки РИИИ; старший преподаватель кафедры музыки и методики преподавания музыкальных дисциплин Новгородского университета (Новгород, Россия).

Брунцев Валерий Александрович — инженер-строитель, Член Союза архитекторов России; лауреат Гос. премии СССР; член Российского национального комитета Международного совета по музыке (ЮНЕСКО); коллекционер музыкальных инструментов народов мира (Санкт-Петербург).

Бойко Юрий Евгеньевич — композитор, инструментовед, музыкант-исполнитель; кандидат искусствоведения; старший научный сотрудник сектора инструментоведения РИИИ (Санкт-Петербург).

Благовещенская Лариса Дмитриевна — музыковед-кампанолог; кандидат искусствоведения; педагог музыкальной школы (Новосибирск, Россия).

Булатов Павел — скрипач, композитор; основатель Общества “Свэнсконэ”, пропагандирующего шведскую народную инструментальную музыку (Гронинген, Нидерланды).

Веденин Игорь Георгиевич — скрипач, музыковед; кандидат искусствоведения; профессор консерватории (Минск, Беларусь).

Геллис Татьяна Владиславовна — музыковед; кандидат искусствоведения; старший преподаватель кафедры теории музыки и композиции консерватории (Петрозаводск, Карелия).

Герцман Евгений Владимирович — музыковед; доктор искусствоведения; ведущий научный сотрудник сектора музыки РИИИ (Санкт-Петербург).

Гнездилов Александр Ильич — мастер-реставратор (Барнаул, Алтай).

Зелинский Роман Федорович — музыковед, композитор; кандидат искусствоведения; старший научный сотрудник сектора инструментоведения РИИИ; профессор Петрозаводской консерватории (Санкт-Петербург).

Иваницкий Анатолий Иванович — фольклорист-музыковед; доктор искусствоведения; профессор; заведующий кафедрой фольклора и этнографии института культуры (Киев, Украина).

Иодко Маргарита Ромуальдовна — заслуженный работник культуры России, заведующая хоровым отделом методического отдела Комитета по культуре Правительства Москвы.

Кибирова Саньат — музыковед-этнограф, композитор; кандидат искусствоведения; доцент консерватории (Алматы, Казахстан).

Кошелев Владимир Васильевич — инструментовед; эксперт по музыкальным инструментам; хранитель; старший научный сотрудник Коллекции музыкальных инструментов Музея театрального и музыкального искусства (Санкт-Петербург).

Кучепатова Станислава — лаборант сектора фольклора РИИИ (Санкт-Петербург).

Мацеевский Игорь Владимирович — композитор, инструментовед; доктор искусствоведения; ведущий научный сотрудник; заведующий сектором инструментоведения РИИИ (Санкт-Петербург).

Мешкерис Вероника Александровна — археолог, искусствовед; доктор исторических наук; ведущий научный сотрудник Института истории материальной культуры РАН (Санкт-Петербург).

Мильтнер Евгения — инструментовед, музыкант-исполнитель; кандидат искусствоведения; артистка Национального симфонического оркестра; заведующая Отделом музыкальных собраний Национального автономного университета Мексики (Мехико, Мексика).

Монтегю Джереми — инструментовед; профессор Оксфордского университета (Оксфорд, Великобритания).

Назина Инна Дмитриевна — этноинструментовед; кандидат искусствоведения; заведующая кафедрой белорусской музыки Академии музыки (Минск, Беларусь).

Никаноров Александр Борисович — музыковед-кампанолог; действительный член Ассоциации колокольного искусства России; научный сотрудник сектора инструментоведения РИИИ (Санкт-Петербург).

Олейник Ольга Григорьевна — музыкант-исполнитель, инструментовед; старший преподаватель Высшего музыкального института (Львов, Украина).

Платонов Валерий Филлипович — инструментовед; младший научный сотрудник сектора инструментоведения РИИИ (Санкт-Петербург).

Покровская Надежда Николаевна — арфистка; кандидат искусствоведения; старший преподаватель консерватории (Новосибирск, Россия).

Резепкин Александр Дмитриевич — археолог; кандидат исторических наук; научный сотрудник Института истории материальной культуры РАН (Санкт-Петербург).

Ромодин Александр Вадимович — этномузыковед, музыкант-исполнитель; научный сотрудник Сектора фольклора РИИИ (Санкт-Петербург).

Сайфутдинова Анжела — студентка Финно-Угорской Академии наук (Петрозаводск, Карелия, Россия).

Свободов Валерий Александрович — инструментовед, музыкант-исполнитель; кандидат искусствоведения; старший научный сотрудник сектора инструментоведения РИИИ (Санкт-Петербург).

Семенов Александр Ильич — научный сотрудник Эрмитажа (Санкт-Петербург).

Соколова Алла Николаевна — инструментовед; кандидат искусствоведения; старший научный сотрудник Института языка, литературы и истории (Майкоп, Адыгея).

Старостенков Сергей Алексеевич — музыковед-кампанолог; вице-президент Ассоциации колокольного искусства России; научный сотрудник Музея антропологии и этнографии им. Петра Великого (Кунсткамера) РАН (Санкт-Петербург).

Стэш Юсуф — мастер-реставратор; директор Музея этнографии (Майкоп, Адыгея).

Сыров Валерий Николаевич — музыковед; кандидат искусствоведения; доцент кафедры теории музыки Нижегородской консерватории (Нижний Новгород, Россия).

Тимошенко Алиса Анатольевна — аспирантка сектора инструментоведения РИИИ (Санкт-Петербург).

Тосин Сергей Геннадьевич — музыковед-кампанолог, композитор; действительный член Ассоциации колокольного искусства России; доцент консерватории (Новосибирск, Россия).

Фартушный Виталий Петрович — инструментовед, музыкант-исполнитель; Заслуженный деятель искусств Украины; профессор Петрозаводской консерватории (Петрозаводск, Карелия).

Челеби Фаик — музыкант-исполнитель, этномузыковед; преподаватель Российского гос. педагогического университета им. А.И.Герцена (Санкт-Петербург).

Яковлев Валерий Иванович — музыковед-кампанолог; кандидат исторических наук; доцент консерватории (Казань, Татарстан).

Вопросы инструментоведения
Сборник рефератов
Выпуск 3

Вопросы инструментоведения

Сборник рефератов
Выпуск 3

Технический редактор *В.А.Свободов*
Литературный редактор *В.А.Свободов*
Корректурa *Д.Абдулнасырова, А.Тимошенко*
Компьютерный набор: *Н.К.Прибыткова*
Верстка: *Л.А.Сычева*

Подписано к печати 15.10.97. Формат бумаги 60х90 1/16.
Усл.-печ. листов 10. Тираж 500 экз.

Российский институт истории искусств.
190000, Санкт-Петербург, Исаакиевская пл., д. 5.

АОЗТ "ПФ", Санкт-Петербург, пр. Сизова 30, к.4.
Заказ № 10/6.

Лицензия № ЛР №071085 от 22.09.94.

10000

MVI
B-748