

**ВОПРОСЫ
ИНСТРУМЕНТОВЕДЕНИЯ**

Выпуск 6

МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
РОССИЙСКИЙ ИНСТИТУТ ИСТОРИИ ИСКУССТВ



ВОПРОСЫ ИНСТРУМЕНТОВЕДЕНИЯ

Издание дополненное и исправленное

Выпуск 6



Санкт-Петербург

2010

ББК 85.315.3

УДК 781.7

Утверждено к печати ученым советом РИИИ

Сборник подготовлен в секторе инструментоведения

Редактор-составитель В. А. Свободов

Ответственный редактор И. В. Мацевский

Редакционная коллегия:

О. В. Пахомова (отв. секретарь)

Ю. Е. Бойко

А. Б. Никаноров

Д. А. Булатова

Рецензенты: кандидат искусствоведения А. А. Тимошенко

кандидат искусствоведения А. Ф. Некрылова

Английский текст: В. А. Белов

Вопросы инструментоведения: Материалы Шестой Международной инструментоведческой конференции «Благодатовские чтения» (Санкт-Петербург, 3–6 дек. 2007 г.). Вып. 6. Санкт-Петербург, 2010. 200 с.

ISBN 978-5-86845-131-7

© ГНИИ «Институт истории искусств, 2010

© Коллектив авторов, 2010

От редактора-составителя

Уже шестой раз международная элита инструментоведов собирается под сводами дворца графа Валентина Платоновича Зубова. По традиции эти собрания посвящаются памяти наших выдающихся предшественников. На этот раз поводом очередного собрания под эгидой Международной инструментоведческой конференции «Благодатовские чтения» послужила юбилейная дата — 100-летие со дня рождения **Бориса Васильевича Доброхотова**. По сей день идеи его творческой жизни не только успешно живут, но и благотворно развиваются. Об этом свидетельствует состав участников сегодняшней конференции, вызвавшей большой интерес со стороны ученых и исполнителей, а также заявленные темы докладов, как и представленные программы концертных выступлений, непосредственно связанные с творческой деятельностью ученого и исполнителя, память о котором бережно хранят наши сердца. Как это у Метерлинка «В Царстве Прошлого» его «Синей птицы»: «А вы только вспомните нас, и мы к вам придем»!

Вот и мы каждую нашу конференцию вспоминаем своих великих предшественников, и они приходят к нам с тем, чтобы помогать в развитии идей, заложенных в их научных трудах.

Многогранность творческой деятельности Бориса Васильевича определила многообразие проблематики чтений. Отрадно отметить, что на участие в конференции откликнулись исполнители. Заявки на концертные номера в ее культурной программе поступили от таких коллективов, как «Ars consoni» (худ. рук. Владимир Федотов), «Куранта» (худ. рук. Кира Альтерман), «Российский оркестр старинной музыки» (худ. рук. Владимир Шуляковский). Оргкомитет конференции выражает глубокую благодарность профессору Санкт-Петербургской консерватории Асе Агасьевне Варосян и аспирантке ее класса, лауреату международных конкурсов Елене Васильевой (оркестр Мариинской оперы). Слушателей ожидает приятный сюрприз: первое исполнение в Петербурге прелюдии-поэмы «Солнце гор» для арфы Игоря Мациевского. (В творческой биографии Бориса Васильевича арфа занимала особое положение.)

По традиции сборник начинается с мемориала. В нем принимают участие бывшие аспиранты Бориса Васильевича, а ныне такие маститые ученые, как доктора наук Э. М. Прейсман (Красноярск) и Н. Н. Покровская (Новосибирск). С учеными Сибири у сектора давно установились тесные творческие связи, как и с учеными других уголков земли.

Борис Васильевич не успел завершить задуманную им книгу воспоминаний. Сохранилось несколько страничек его рукописи, и думается, что читателю будет интересно с ними познакомиться.

Тональность основного содержания сборника определяет емкая статья Игоря Владимировича Мациевского «Инструментализм и этнокультурная история». Ее название говорит само за себя. Это как бы прелюдия к развитию научной проблематики докладов конференции.

Структура сборника мало чем отличается от структуры изданий, выпущенных сектором под заглавием «Вопросы инструментоведения». Все шесть выпусков этой серии продолжают и дополняют общесекторальную тему «Материалы к “Энциклопедии музыкальных инструментов народов мира”», по которой опубликовано уже два выпуска, третий находится в печати. Мы рады, что на протяжении всей работы сектора вокруг него организовался мощный актив ученых, представляющих лучшие силы отечественного и зарубежного инструментоведения. Среди участников конференции – наши давнишние друзья, которые всегда восхищают нас своими открытиями.

Сектор продолжает курс на развитие междисциплинарных связей, способствующих обогащению не только отечественной, но и мировой инструментоведческой науки. Успешно развиваются творческие контакты сектора с археологами, акустиками, представителями ряда других специальностей; продолжаются научные разработки в области компьютерной техники, звукорежиссуры и т.д.

Хочется особо отметить ту роль, которую играет в развитии инструментоведения проблематика, разрабатываемая в рамках «Благодатовских чтений» круглым столом «Голос в культуре». Его успешной работе мы все обязаны инициативе Ирины Анатольевны Чудиновой и Алисы Анатольевны Тимошенко.

В 2007 году междисциплинарные связи сектора нашли реальную поддержку со стороны такой международной организации, как Санкт-Петербургский Союз ученых, возглавляемый лауреатом Нобелевской премии академиком Жоресом Ивановичем Алферовым. Союз включает в себя ученых разных специальностей: физиков, математиков, химиков, ботаников, биологов, филологов. Вновь созданное подразделение получило название «Секция исторического музыкознания». В нее вступили многие сотрудники нашего сектора. Сектор музыки представлен в ней Евгением Владимировичем Герцманом, всегда с большой охотой откликающимся на все наши начинания. Группу музыкальных археологов возглавила Вероника Александровна Мешкерис. Формирование состава секции продолжается.

Руководство секции и правления Союза ученых выражает надежду, что участники конференции, как и сотрудники других секторов института, пополнят ряды секции в период настоящего научного форума. Необходимые документы для вступления в члены СПб Союза подготовлены. Сек-

ция начала уже активно работать строго по разработанному ей и утвержденному руководством СПб Союза ученых плану. В задачу секции входит расширение на базе межпредметных связей творческих контактов ученых страны с зарубежными коллегами. К настоящему времени собран значительный научный материал по истории инструментальной культуры народов мира, который составляет основу труда отечественных и зарубежных ученых «Музыка тысячелетий в Санкт-Петербурге», включенного в план работы секции.

Организаторы конференции горячо приветствуют участников научного форума, объединившего собой ученых и исполнителей России, Беларуси, Эстонии, Литвы, Палестины, Германии. В числе участников Конференции мы будем считать и тех своих коллег, которым по ряду объективных причин не удалось приехать к нам. К сожалению, по состоянию здоровья не смогла прибыть из Ганновера руководитель международных симпозиумов «Study Group» (ЮНЕСКО) Эллен Хикманн. Она просила передать участникам конференции сердечный привет.

С пожеланием плодотворной работы,

В. Свободов

Игорь Мацевский
(Санкт-Петербург)

Инструментализм и этнокультурная история

Музыкальный инструментализм во всей его системной полноте (инструментарий, его строение, технико-акустические и выразительные возможности, культура изготовления и традиции производства; способы исполнения и исполнительские стили; функционирование, жанры, формы и стили инструментальной музыки; особенности хранения и передачи традиции; специфика обучения, характер профессионализма, взаимодействия создателей, исполнителей и реципиентов музыкальных произведений; своеобразие звукоидеала, музыкального мышления, эстетики и теории) не только сам прошел огромный путь эволюции – от простейших синкретических форм палеолита до специализированных форм реализации рафинированных творений профессионального искусства. В разнообразных формах своего проявления и художественных свидетельствах-артефактах (инструментах, зафиксированных в письменных, иконографических, аудиовизуальных формах фиксации и бытующих в живой исполнительской традиции композициях и импровизациях) инструментализм сохранил глубинную связь с творческой деятельностью *носителей этнической музыкальной культуры*, являясь нередко единственным *памятником* отдельных ее *эпох* и *исторических периодов*.

Вплоть до настоящего времени, в том числе в функционирующих сегодня *реликтах этнических традиций*, мы можем встретиться с проявлениями древнейшего инструментализма. Среди них и реалии, восходящие к архаичным формам использования т.н. физической и биологической музыки (звуковых комплексов живой и неживой природы), существующей за сотни миллионов лет до появления человека на Земле. Эоловы арфы и лиры, приспособленные человеком готовые звуковые орудия, литофоны горных пород, морские раковины, флейты полых растений и птичьих костей, а также специально изготовленные их имитации (типа бычьего рева, жужжалки, вращаемой завывалки и т.п. свободных аэрофонов) и поныне у ряда народов применяются как в *архаических формах функционирования* (магические акции, изгнание злого духа, устрашение диких зверей и отгон их от стада, приманивание животных при охоте, обрядовая практика, музыкальная терапия и т. д.), так и в детских забавах и игровом музицировании.

Связи с физической, биологической музыкой и ее «орудиями» древнейших найгршей и музыкальных инструментов дают *геоантропологическое обоснование* многих не обусловленных иными (стадиальными или миграционными) трактовками *сходных явлений* в различных этнических культурах народов мира – как в инструментарии, так и в музыкальной стилистике (ритмике, строе, звукорядах, мелодике, структуре).

Характерны возникающие на стыке (а порой и в столкновении) различных цивилизаций *скачковые сдвиги* в развитии инструментализма, рождение новых, *этапных* его форм. Любопытны в этом плане ступени эволюции смычковых инструментов: от *лукообразных* монохордов (палеоазиатско-монгольский стык) через *ребаб* (китайско-мусульманский – центрально-азиатский), *ребекко-фидельные* формы (переднеазиатский – юго-восточно-европейский, мусульманско-христианский) до собственно скрипичных форм (на рубеже восточно- и западнохристианских цивилизаций в Центрально-Восточной Европе). Здесь налицо и мифологические ассоциации. Лук, направленный в сторону зверя, – охота. Лук против лука – война. Но лук, нежно глядящий струну другого лука, – любовь и ... музыка. Музыка – любовь противоположных.

Осознание комплекса сходных функциональных и географических предпосылок позволяет с большей степенью достоверности интерпретировать и такие *островные* явления в скотоводческих культурах народов Азии и Европы, как *варган* (*Maultrommel*), искусство игры на *открытых флейтах с голосовым бурдоном* и *горловое пение* (типа *узляу, хоомей* и т.п.). Карпато-балканская зона распространения названных явлений в Европе, разумеется, не случайна.

Все это актуализирует значимость: 1) многоаспектного (с обязательным учетом *эргологии* и *практики изготовления орудий* в соответствующую эпоху и в конкретной среде бытования и производства!) анализа *целостного корпуса инструментария* определенного народа, культурно-исторического ареала; 2) *сравнительно-типологического* исследования того или иного *отдельного инструмента* или *органологического вида* (здесь инициатива принадлежит Э.Эмсгаймеру), а также 3) сближения *исторического инструментоведения с музыкальной археологией* (нацеленной как на артефакты культуры, обнаруженные в археологических раскопках, так и, согласно И.Богданову, на стратиграфические пласты музыкальной памяти), *историей культуры* и *общей историей*.

Но если последнее направление, несмотря на некоторый опыт (К.Закс, Т.Вызго, И.Мачак и др.), сегодня все более привлекает внимание изыскателей, отчего его можно считать пионерским, то инициативы Б.Шароши, О.Эльшека, З.Кумер, Л.Кунца и других, увы, оставшихся немногочисленными авторов национальных томов Руководства (*Handbuch*) по музыкальным инструментам народов Европы, после смерти Э.Штокмана и ликви-

дации ГДР полностью прервались – правда, ныне эту тему подхватил Сектор инструментоведения РИИИ и его сподвижники в Восточной Европе и Азии (С. Субаналиев, О. Герасимов, Н. Бояркин и др.); идея же Э.Эмсгаймера все так и ждет еще своих последователей.

Кооперация разных областей науки предполагает *двухвекторный* характер взаимодействия. С одной стороны, достоверно зафиксированные и корректно атрибутированные археологические факты не только обогащают исследовательскую базу, но и способствуют объективной интерпретации исторических моделей в этномузыкологии. С другой – органологические и собственно музыковедческие данные и выводы существенно сказываются на научной трактовке исторических процессов и в особенности явлений этнической и этнокультурной истории. Последнее обусловлено прежде всего тем обстоятельством, что наиболее архаичные, связанные с древнейшими стадиями культурной антропологии музыкальные орудия обычно делали из легких для изготовления, но, естественно, нестойких материалов (травы, листьев, стеблей и т.п.). Будучи инструментами сезонного (а то и разового – это имеет место в традиционной культуре и сегодня) употребления, они не предназначались для длительного использования, хранения и могли дойти до нас лишь при исключительно благоприятных обстоятельствах. Находимые в археологических раскопках древнейшие *материальные* артефакты музыкальной культуры (из раковин, камней, костей птиц и животных) находятся поэтому в сложных, неоднозначных отношениях с наиболее архаичными *культурно-антропологическими типами*. Сохранение у ряда этносов архаических форм охоты, собирательства, скотоводства обеспечило *высокую значимость*, а потому и *стабильность* основ *репродуцирования традиции* производства и применения ряда древнейших (в том числе – стадияльно архаичных!) звуковых орудий. Их исследование – в координации с данными о других видах материальной и духовной культуры того или иного народа либо культурно-исторического образования – позволяет приходить к более обоснованным *этноисторическим* выводам.

Согласно инструментоведческим данным, губнощелевые флейты (с их характерным шипящим тембром и напряженной, активной манерой артикулирования) относятся к одному из наиболее характерных, *этнорепрезентирующих* феноменов финно-угорских культур (Э. Эмсгаймер). Обнаружение в конце XX – начале XXI веков такого рода аэрофонов не только у народов, этногенез и культурная история которых включает финно-угорский субстрат (русские, татары, башкиры, чувашаи), но и у длительно не контактировавших с уральскими племенами тюркских (алтайских) этносов (например, у кара-кыргызов) позволяет размышлять о соотносимости данного музыкального феномена с енисейской эпохой алтайско-уральской общности. С этим хорошо сопоставимы приангарские археологические открытые

ансамблевые флейты (А.Черныш) одного органологического вида – с *пэ-ляннес* и *куима-чипсанами* коми, брянскими *кувиклами* и курскими *кугиклами*, литовскими *скудучяй*. При этом последние снабжены такими же знаками-символами на стенке инструмента (–, =, x и т.д.), что и названные их енисейские прототипы.

Собственно балтский музыкальный аналог таких флейт – натуральные ансамблевые трубы и квазисутартинный тип ансамблирования, фиксируемый у этнических белорусов северо-восточной Белосточчины (Польша), – служит подтверждением *ятвяжской* (*балтской* – с рельефным *прафинноугорским* субстратом) версии их этногенеза; кстати, такая интерпретация усиливается данными о т.н. рамных берестах – свободном ленточном аэрофоне), функционирующих и на Белосточчине, и у ассимилированных русскими, и у сохранивших свою идентичность вепсов южного Приладожья.

Существенное значение для исторической интерпретации тех или иных музыкальных артефактов имеют данные *эргологии*. Изготовление музыкальных инструментов тесно связано с культурой производства вообще и орудий труда в частности. Тщательно и системно исследовав данный аспект, В. Мараев пришел к принципиально новой и научно аргументированной концепции балтского и прибалтийско-финского ориентира в генезисе и становлении новгородских и псковских *гуслей*.

Принципы изготовления, *манера исполнения*, особенности *функционационирования* в живой пастушеской практике (как *синкретического* звукового инструмента и метательного орудия), а также *терминология* известного по летописным источникам инструмента – *праца* – и в восточном Подолье, и у этнических украинцев Подляшья (юго-восточная Белосточчина) служат важным фактором в интерпретации последних как крайней западной, но *червонно-русской* ветви и соответствующего пути их этнокультурной истории. Сказанное подтверждают также многие иные факторы: ряд других звуковых орудий и музыкальных инструментов, жанровая система инструментальной музыки, типы ансамблей и т.д.

Лишь при инструментоведческом понимании законов *соотносимости инструмента*, корпуса, мензуры, расположения струн хордофона со *способом воспроизведения звука* оказывается возможной достоверная интерпретация *согдийских* арфо-лютен при ненормативных (Р. Садоков) размерах возбuditеля (плектра, смычка или ударника). В свою очередь, новое поле для размышлений открывают обнаруженные археологами и реконструируемые инструментоведами как губно-щелевые флейты из птичьей кости т.н. *сваевой эпохи* (5-е тысячелетие до н.э.) на севере нынешней этнической Беларуси.

Названная проблематика, равно как аспекты научных поисков и интерпретаций, касаются, естественно, и более поздних периодов истории

культуры. Здесь, правда, расширяется и источниковая база: прежде всего, за счет письменных памятников, документов. Но и в этом случае данные этномузыкологии могут оказаться мощным подспорьем. Не случайно восточная граница распространения европейских цимбал четко совпадает с рубежами исторической Речи Посполитой, а скрипка в народной традиции западной и южной России функционирует либо у этнических белорусов и украинцев (западные Смоленщина и Брянщина), либо у их непосредственных соседей (центрально-южная Псковщина, западные Курщина, Белгородчина, Дон и т.д.). То же касается и специфических типов ансамблей (типа *троистой музыки*), жанровых и структурных особенностей исполняемой ими музыки.

Особую значимость для исторических построений приобретают выявленные инструментоведами закономерности *взаимосвязи* между конструкцией, эргологией, способом употребления *инструментов* и артикуляционными, интонационными, ритмическими, композиционными особенностями исполняемой на них *музыки*, а всего ее комплекса – с артикуляцией, фонетикой, ритмикой, лексикой и структурой *речи*. Человек играющий (*homo ludens*) ведь одновременно – и человек говорящий (*homo lovens*). Языковые особенности отразились не только в песне, но и в инструментальной музыке; и не только на уровне артикуляции и периодизации (особенно, на аэрофонах), но и в смысловой фразировке, ритмике, композиционных структурах. То же касается и связей музыки с *движением*, жестом (сама игра на инструменте неотделима от системы направленных жестов-движений), хореографией. Не случайно у многих народов это наиболее распространенная пара реальных функциональных контактов и взаимодействий. Все это позволяет включить в исследовательское поле музыкальной археологии, антропологии и истории данные исторической и этнолингвистики, фольклористики, литературоведения, этнохореологии и истории танца.

Б. В. ДОБРОХОТОВ О СЕБЕ И В ВОСПОМИНАНИЯХ УЧЕНИКОВ

Б. В. Доброхотов

О своей творческой
жизни

Подводя итог пройденному пути, невольно бросаешь взгляд назад и думаешь, все ли прожитое у тебя было правильным? Внимательно перебирая прошлое, смело могу сказать, что если бы мне было суждено прожить вторую жизнь, я прожил бы ее точно так же. Несмотря на кажущуюся разноплановость моей деятельности, в ней все всегда было подчинено единой идее, и кажущееся случайным на деле далеко не случайно, а закономерно.

Мешала ли мне моя многоплановость творчества и то, что в моей жизни были такие странные эпизоды, как преподавание игры на арфе, руководство ансамблем дивизионной самодеятельности и редкое для музыканта-исполнителя обращение к музыковедению, инструментоведению и, наконец, к серьезным занятиям живописи? Нет! Все это не только не мешало, но, наоборот, очень обогащало меня как человека и художника!

Мои родители были отличными музыкантами. Отец, Василий Степанович, один из любимых учеников знаменитого Александра Валериановича Вержбиловича, вышел из рабочей среды. Осиротев в 10 лет, он работал в Тифлисских железнодорожных мастерских. В 18 лет выиграл в лотерею виолончель, увлекся ею и оставил мастерские. После окончания музыкального училища поступил в Петербургскую консерваторию. Своим упорством и талантом добился больших успехов в исполнительском искусстве. Мать, Елена Артемьевна, – талантливая пианистка и одаренная художница. Окончив тифлиское училище, занималась в Петербургской консерватории у А. Н. Есиповой. Она постоянно выступала в ансамблях с А. В. Вержбиловичем, Е. Я. Белоусовым и, конечно, с отцом. Отец вел бурную концертную деятельность. Он принимал активное участие в летних концертах Сестрорецкого курзала, выступая с оркестром под управлением Николая Малько. Отец играл со своей женой, с таким блестящим пианистом, как И. А. Левин, а сонату С. В. Рахманинова исполнял с самим автором.

В 1905 году родители переехали в Баку. Там они явились одними из родоначальников европейского музыкального образования в Азербайджане.

не. Отец был председателем Бакинского отделения РМО. Как-то слышу от отца: «У нас в квартете появился новый, очень талантливый молодой скрипач – Гамбург»¹. Мог ли я тогда представить себе, что спустя много лет мне придется работать долгие годы вместе с таким замечательным, чрезвычайно благожелательным и высоко образованным музыкантом? Начав заниматься у отца на виолончели, я сблизился с его учениками Артюшей Айвазяном и с совсем еще маленьким Арменом Георгианом, с которым уже в зрелые годы много лет проработал в ГМПИ им. Гнесиных. Проф. А. Я. Георгиан – превосходный музыкант: участник квартета «Комитас» и отец известной виолончелистки Каринэ. А кто из юных виолончелистов в начале своей исполнительской карьеры не играл «Грузинский танец» А. Айвазяна и его «Концертный этюд»?!

В 1923-м году семья переехала в Москву. После окончания школы я поступил в студию имени Ф. И. Шаляпина сразу на два отделения – театральное и музыкальное. С успехом играл на сцене и выполнял эскизы декораций и костюмов к постановкам студии. Когда мои эскизы к комедии Шекспира «Виндзорские кумушки» были утверждены, мне выдали на оформление ...12 рублей! Я плакал, мучился, но, в конце концов, сделал все оформление сам. Костюмы шились из простой холстины, и я расписывал их красками прямо на актерах. Было эффектно, но после спектаклей актерам приходилось отмываться в бане, так как краска линяла.

В эти годы я познакомился с педагогами нашей студии Н. В. Салиной и С. Г. Бирман, сблизившись с ними настолько, что часто бывал у них дома. Бирман даже пригласила меня принять участие вместе с ней в записи на радио рассказа Мопассана «Плательщица стульев».

В то время в Москве пользовался особой популярностью театр импровизации «Семперанте», в котором играло только два актера. Я был на спектакле «Гримась» триста раз (каждый спектакль шел с новым текстом!). Однажды актеры вызвали меня за кулисы и сказали: «Нужно сделать оформление к спектаклю, а денег у нас нет. Придумайте, пожалуйста, что-нибудь». Я попросил дать мне три волшебных фонаря, написал на стеклах узоры, как бы подобие обоев. Отражение от стекол фонаря падало иной раз не только на ширмы, но и на актеров, что веселило как участников спектакля, так и публику.

Во дворе студии им. Шаляпина помещалась студия цыганского пения. Там я познакомился с ее руководителем Н. Н. Кручининым, страстным поклонником старинного таборного пения, и с блистательным тенором Д. Ф. Тарховым, который позднее работал в Гнесинском институте. Крепкая дружба связала меня с этими чудесными музыкантами. Ежедневно посещая Музей Бахрушина, я познакомился с основателем музея А. А. Бахрушиным, рассказывавшим мне много интересного о жизни художницы Экстер, авторе эскизов обмундирования бойцов Красной Армии.

Одновременно с увлечением живописью я усиленно занимался на виолончели. Помню, как после одного из концертных выступлений заслужил похвалу отца: «Молодец! Теперь я верю в тебя!». И все же начало моему высшему образованию было положено Высшим художественно-техническим институтом (ВХУТЕИИ), где учился у А. А. Осмеркина и который окончил по классу Д. П. Штернберга с дипломом «мастера станковой живописи». По окончании годичного военного сбора в Дагестане в 1932 году выдержал конкурс в Московскую консерваторию и был принят сразу же на второй семестр второго курса в класс профессора С. М. Козолупова. А у него в то время училась такая талантливая молодежь, как Галина Козолупова, Яков Слободкин, Федор Лузанов, Артем Айвазян, Александр Власов и др. Играть перед ними было очень ответственно. Пожалуй, намного страшнее, чем играть только перед самим профессором. Учитель придерживался старой традиции проведения урока. Во время занятий присутствовали обычно все учащиеся класса. С нами тогда не очень-то церемонились. Помню, как в первую же нашу встречу Козолупов задал мне концерт Боккерини. Печатных нот в библиотеке не нашлось, а ноты надо было достать любым способом. Одолжив на время ноты, пришлось срочно переписать целиком клавир и сольную партию. «К следующему уроку, – сказал мне Козолупов, – принеси мне первую часть наизусть». Занимался я на виолончели в то время по восемь часов ежедневно. С разрешения ректора сдал экстерном за несколько дней 23 предмета и все – на отлично.

В те студенческие годы я вел активную концертную деятельность. С оркестром под управлением К. С. Сараджева сыграл пьесы А. К. Глазунова («Песню менестреля», «Испанскую серенаду»), с дирижером Ю. Тимофеевым – концерты К. Сен-Санса, А. Вивальди. Впервые в Москве исполнил Сонату для виолончели соло П. Хиндемита и «Фантастические вариации» Кастельнуово-Тедеско.

Перебирая мысленно свой консерваторский репертуар, пройденный мной за три с половиной года, только диву даюсь. Я прошел: концерты Давыдова, Боккерини, Гайдна, Дворжака, Сен-Санса, Шумана, «Рококо» Чайковского, «Симфонические вариации» Бозльмана, сонаты Боккерини, Шуберга («Ареджионе»), все шесть сюит Баха и его «Чакону», «Фолию» Корелли, «Вариации» Тартини, «Пьесы в народном стиле» Шумана, пьесы Хиндемита, «Казахские песни» Затаевича и бесчисленное множество других произведений, в том числе в моих транскрипциях, обработках и редакциях. На экзаменах всегда получал оценку «отлично» с примечанием в протоколах кафедры: «Играет стабильно, без единой помарки». Каждый год не менее двенадцати раз я выступал в Малом зале консерватории. В те же годы началось мое увлечение камерным ансамблем. С И. И. Михновским я сыграл буквально все виолончельные сонаты, а на выпуске, впер-

вые в Москве, — все пять виолончельных сонат Бетховена в одном концерте. Оба мы играли их наизусть.

Консерватория направила нас в Крым обслуживать концертами военные санатории. За месяц мы дали более 30 концертов. Я заключил с Миخновским пари: каждый из нас должен был выучить наизусть незнакомое ему произведение, не подходя к инструменту, и без дополнительной подготовки сыграть наизусть тут же на публике. Оба мы выполнили условия пари и таким образом оба его выиграли.

Окончил я консерваторию в 1939 году с отличием, получив большую денежную премию от Комитета по делам искусств. Меня (вместе с Р. Е. Сапожниковым) пригласили вести новый для консерватории курс методики виолончельной игры.

В эти же годы у меня началось увлечение гамбой. Услышав звучание виол в ансамбле В. В. Борисовского, я пришел к Е. Ф. Витачеку и спросил его, не знает ли он, где можно найти у нас в стране старинную итальянскую гамбу? Он ответил, что такого инструмента никогда в своей жизни не видел. И это сказал мне один из самых уважаемых наших мастеров музыкальных инструментов! Тогда я пошел к В. В. Борисовскому и задал ему тот же вопрос. «Когда-то в Москве, — ответил он, — в одном любительском оркестре играл старик, у которого была отличная гамба. Фамилию его не помню». Я обошел все любительские оркестры Москвы и в одном оркестре мне сказали, что старик, игравший на гамбе, играл у них, но давно уже умер. Фамилию его никто не помнил, но адрес сохранился. Жил гамбист на Первой Мещанской: если идти к Рижскому вокзалу, в доме по левой стороне. Обойдя все квартиры во всех домах левой стороны улицы, спустя несколько месяцев я нашел-таки нужную квартиру. Гамбы, к сожалению, там не оказалось. Пришлось еще многие месяцы искать ее, и нашел! Была она в ужасном состоянии, но, когда я проверил дома звучание виолы, то со всей очевидностью осознал для себя, что это и есть тот инструмент, по которому всегда тосковала моя душа! На выпускном экзамене аспирантуры (Малый зал консерватории, 1940 год) я сыграл одно из отделений на гамбе. С тех пор всю свою жизнь не расстаюсь с этим дивным инструментом работы Николо Амати.

Учебу в консерватории совмещал с работой в Госоркестре Союза ССР. В нем я прошел все симфонии Бетховена, Брамса, сюиту *h-moll* Баха. Играл с такими дирижерами, как О. Клемперер и Э. Ансерме (Вагнер, Дебюсси, Стравинский). Коллективом часто исполнялись произведения Н. С. Голованова, с которым меня связывали в дальнейшем дружеские отношения. Год работы в Госоркестре был для меня великой школой музыки, моим музыкальным университетом!..

Началась война, и я был призван в действующую армию. На передовой (на Курской дуге) умудрился даже заниматься музыкой. Там органи-

зовал ансамбль дивизионной самодеятельности. Под Орлом, в периоды боевых затиший, ансамбль дал не менее 300 концертов. Во время похода от Ельца на Курскую дугу сочинял песни на стихи своих однополчан. Исполнял их на взятой с собой виолончели, а потом слышал, как в ночной тиши то одни солдаты, то другие пели эти песни.

Получив из консерватории вызов для защиты диссертации, я демобилизовался и закончил диссертацию на тему «Виолончельные сюиты И. С. Баха». Обратился к академику Б. В. Асафьеву с просьбой прочитать ее. На следующий же день утром Асафьев вызвал меня к себе и вручил диссертацию с подробными своими пометками. К диссертации была приложена записка следующего содержания: «Вы, дорогой Борис Васильевич, в своей работе реализовали для меня тот мираж (русскую книгу о музыкальном исполнительстве и музыкальной текстологии), по которому я тосковал всю жизнь, постоянно его созерцая своим слухом. Желаю счастья в Вашей работе и чтобы Вас начали понимать. Б. Асафьев».

После защиты диссертации меня пригласили на работу в Музей им. М. И. Глинки и в Научно-исследовательский кабинет при Московской консерватории, руководимый Б. В. Асафьевым. В Музее работал текстологом и еженедельно проводил по понедельникам музыкальные вечера, в которых принимали участие Игумнов, Нейгауз, Юдина, Гольденвейзер, Фейнберг, Эрдели, Борисовский, Нежданова, Голованов, Квартет им. Бетховена и многие другие корифеи нашего искусства. С научными докладами выступали и видные музыковеды: академик Б. В. Асафьев, член-корреспондент Академии Наук А. В. Оссовский. В концертах Музея часто принимал участие и я сам, играя на виолончели и гамбе.

В последние годы войны я организовал первое исполнение музыки польского барокко, на котором присутствовало все польское правительство, находившееся в те дни в Москве. Слушая музыку, еще не звучавшую на своей родине, оно было тронуто до слез. С докладом на этом вечере выступила выдающийся польский музыковед доктор Зофья Лисса.

В Театре Ленинского комсомола готовился спектакль «Сирано де Бержерак». Мне позвонил замечательный актер, народный артист СССР Берсенев и сказал: «Ставим сейчас “де Бержерака”. Если рассказывать о той эпохи буду я, то эффект будет не тот. Я – начальник. Можно привести к вам труппу театра?». Я, конечно, согласился. Около 12 часов вечера ко мне пришло столько народа, что стульев не хватило. Сидели на полу, а я рассказывал им об эпохе Бержерака и играл музыку тех лет. Разошлись под самое утро.

В 47-м году, спустя всего лишь два года после окончания войны, в музыкальной жизни столицы произошло знаменательное событие. По инициативе Музея им. М. И. Глинки и при участии Московской филармонии был организован цикл исторических концертов «Русская музыка конца

XVIII – начала XIX веков». Темой я был страстно увлечен, работая целыми сутками без перерыва несколько месяцев подряд. В день писал по сорок страниц партитур! Не могу даже представить, откуда бралось столько сил?! В концертах цикла после длительного забвения наконец прозвучали отредактированные мной произведения Е. И. Фомина (опера «Ямщики на подставе» и мелодрама «Орфей»), Д. С. Бортнянского (опера «Сын-соперник»). Редакция оперы Бортнянского была выполнена мной совместно с моими друзьями, композиторами Ю. В. Киркором, И. Н. Иорданом. На одном из концертов впервые прозвучали произведения А. А. Алябьева, тексты которых были подготовлены мной к концертному исполнению. На суд слушателей была впервые вынесена «Увертюра» Алябьева, его пьесы для голоса с оркестром, первый квартет, трио a-moll, исполненное Э. М. Гилельсом, Д. М. Цыгановым, С. П. Ширинским. Присутствовавший на этом концерте Н. Я. Мясковский подошел ко мне и сказал: «В этот день родился новый гений русской камерной музыки». А Д. Д. Шостакович был в восторге от квартета. В цикле исторических концертов русской музыки прозвучал и А. Н. Верстовский – фрагменты его опер «Пан Твардовский» и «Громобой». Позже я вернулся к творчеству Верстовского и выполнил редакцию «Аскольдовой могиль», которая с 1959 года с неослабевающим бурным успехом долгие годы шла на сцене Киевского академического театра оперы и балета им. Т. Г. Шевченко.

В своей концертной деятельности я постепенно стал отдавать предпочтение виоле да гамба, играя в сопровождении арфы или клавесина. Так, в 50-е годы впервые в Москве мною с М. С. Неменовой-Лунц в Малом зале консерватории была исполнена инструментальным составом авторской версии Соната D-dur И. С. Баха для виолы и клавесина. Присутствовавший на концерте С. М. Козолупов сказал: «Мне всегда не хватает в таких ансамблях звучания виолончели. Впервые слышу органичное сочетание смычкового и клавишного инструментов». Позднее все три гамбовые сонаты Баха я сыграл с М. В. Юдиной, а в Музее А. П. Чехова я сыграл сюиту для виолы да гамба собственного сочинения. Присутствовавшая на концерте М. А. Оленина д'Аальгейм поднялась на сцену, обняла и расцеловала меня. Я был тронут такой реакцией великой певицы на мою исполнительскую деятельность, связанную с опытом возрождения музыкальной атмосферы эпохи Барокко.

В Большом зале консерватории с Госоркестром Союза ССР под управлением Н. П. Аносова я исполнил Концерт для виолы да гамба Дж. Тартини. Несмотря на большой успех, я сделал новую редакцию партитуры и много раз исполнял это произведение на разных концертных площадках, в том числе и во Дворце съездов. Всех моих концертов и не перечислить!

С 1964-го года по 1980-й год возглавлял Совет скрипичных мастеров при Министерстве культуры СССР. Являюсь заместителем председателя

Государственной экспертной комиссии Министерства культуры по закупке новых смычковых инструментов, изготовленных в системе государственных заказов, и членом экспертного совета Госколлекции уникальных музыкальных инструментов при Министерстве культуры. Что касается публикаций, то у меня опубликовано более 300 трудов, среди которых, кроме монографий, много еще и статей в различных энциклопедических словарях. Печатаюсь в журналах «Советская музыка», «Музыкальная жизнь» и т. д. Большое место в моей научной деятельности занимает текстологическая работа, посвященная в основном русской музыке доглинkinского периода. Мною подготовлена новая редакция оперы «Сын соперника» и Концертная симфония Д. С. Бортнянского, выпущено четыре тома Полного собрания песен и романсов А. А. Алябьева, восстановлена инструментовка его мелодрамы «Кавказский пленник», исполненной с большим успехом А. А. Юрловым в Большом зале Московской консерватории всего за несколько дней до смерти дирижера.

За свою длинную жизнь я видел многое: катался на конке, в детстве жил при керосиновой лампе, видел первые полеты Уточкина на странных самолетах, называвшимися тогда аэропланами, ездил по заснеженной Москве на санках, которые в 20-е годы были основным видом транспорта, видел первые трамваи, первые троллейбусы и автобусы, ездил по железной дороге в поездах с паровозом, имевшим широкую трубу, был на похоронах В. И. Ленина. Короче говоря, видел очень многое из того, что ныне уже ушло в область далекой истории.

Квартира, в которой живет человек, всегда является его портретом. Когда в мою квартиру входят новые люди, они всегда восклицают: «Да у Вас настоящий музей!». В комнате, где с половины шестого утра я сижу за письменным столом и работаю, стоит мебель из карельской березы...²

(Текст рукописи подготовлен к публикации В. А. Свободовым.)

¹ Григорий Семенович Гамбург (1900–1967) – дирижер, композитор, альтист. С 1954 г. – профессор ГМПИ им. Гнесиных. В 1943 г. в Москве состоялась премьера виолончельного концерта В. А. Золотарева, посвященного А. П. Стогорскому, исполнившему концерт с оркестром Московской областной филармонии под управлением Г. С. Гамбурга. Сохранились звукозаписи Б. В. Доброхотова с Г. С. Гамбургом, осуществленные Всесоюзным радио (*примечание редактора*).

² На этом рукопись Бориса Васильевича Доброхотова обрывается. Его воспоминания дополнены воспоминаниями его учеников, которыми завершается мемориальный раздел сборника, посвященный памяти замечательного музыканта и дивной души человека. А кусочек мебели из карельской березы сохранила фотография, с которой начинается мемориал. Сколько незабываемых часов было проведено в его рабочем кабинете нами – его учениками и друзьями (В.С.).

Эмиль Прейсман
(Красноярск)

Б. В. Доброхотов – наставник диссертантов

Борис Васильевич Доброхотов являл собой высший образец русского интеллигента: глубоко образованный в области своей профессии, широко эрудированный во многих сферах человеческой деятельности, инициативный, энергичный, всегда доброжелательный и в высшей степени деликатный. Эти качества определяют сущность его деятельности как наставника ученых.

Собственно, Доброхотов не был научным руководителем в общепринятом смысле этого понятия. Стандарты оформления диссертационной работы, библиографического описания используемой литературы, подготовки сопровождающих диссертацию документов его особо не интересовали. Но это не являлось безразличием к судьбе диссертанта и его работы. Просто такие вещи диссертант мог сделать и без помощи научного руководителя, проконсультировавшись с компетентными работниками. Главное, что интересовало Доброхотова в работе с диссертантом, – это мысль и ее письменное выражение. И если здесь присутствовали логика и четкость, свое удовлетворение он выражал кратким и красивым русским словом: «Складно!».

Доброхотов был генератором идей и щедро одаривал ими не только аспирантов, но всех, с кем общался.

Выбор темы определялся органичностью взаимосвязей трех слагаемых. Во-первых, результаты исследования должны были быть таковы, чтобы их можно было реально применить в теории и практике определенной сферы деятельности; тема должна быть интересной как для исследователя, так и для того круга специалистов, которому адресуется работа. Во-вторых, тема должна быть доселе малоизученной или вовсе не изученной, что станет стимулом самостоятельности работы аспиранта и его инициативности. В-третьих, тема должна быть, как музыка – эмоционально захватывающей. В этой триаде заложена квинтэссенция лучших традиций творчества отечественных ученых и литераторов: писать о том, о чем не писать нельзя.

Подобно художнику, который, создавая монументальное полотно, делает вначале общий эскиз, Доброхотов прежде всего уделял пристальное внимание плану работы, считая, что у исследователя изначально должно быть целостное представление о диссертации. Работая над планом, он заострял внимание на определении актуальности, цели и предположитель-

ных выводах исследования: «Зачем, почему и что мы будем делать, к чему мы придем, что мы хотим сказать в итоге?». Осмысливая содержание предполагаемых глав как развернутых доказательств, он направлял конструкцию разделов и их последовательность к кульминации выводов и к общей кульминации – заключению. В соответствии с планом рекомендовал литературу и круг поиска материала.

На начальном этапе работы с особым вниманием относился он к анализу диссертантом материала. И первым вопросом, который нередко задавал при встрече, было искренне заинтересованное: «Ну, что вы нашли?». Материала должно было быть много, должен быть широкий фронт работы. Но, будучи опытным ученым, он хорошо чувствовал, когда накапливалось достаточное количество материала, и умел вовремя остановить диссертанта, с головой окунавшегося в интереснейший, но нескончаемый процесс поиска, деликатной фразой: «Теперь материала достаточно, начинайте писать!».

В период подготовки диссертантом текста работы Доброхотов предлагал (он ничего не требовал, он рекомендовал, советовал, высказывал свои соображения) писать весь текст от введения до заключения, пусть в совершенном осознании того, что это первый вариант: нужно представлять всю картину в целом. И работа над диссертацией шла, как создание художественного монументального полотна: от общего эскиза к конкретике.

Разумеется, в процессе этой работы Доброхотов вычитывал последовательно приносимые фрагменты текста, делал правки, адресовал к новым источникам (книгам, нотам, документам) для уточнения идей и положений, а нередко и конкретики. Он много размышлял над вопросами, прямо или косвенно относившимися к диссертации, рекомендовал встретиться с теми или иными специалистами, казалось бы, не имевшими отношения не только к теме диссертации, но и к музыке: «А вы поговорите с ним – это очень интересный человек!». И всегда был прав. Разговор с таким человеком не всегда приносил новые строчки в текст, но всегда был полезным аспиранту.

Этими беседами Доброхотов стимулировал широкое ассоциативное мышление аспиранта в связи «музыка – живопись – театр – литература» и всегда возвращался к вопросу: «Что мы хотим доказать?». Интереснейшими были часы обсуждения главных идей диссертации! Закономерным следствием становилось избегание излишней описательности, повторов, корректировка конструкции работы, совершенствование ее композиции: идея – аргументация – вывод.

Человек огромного, пытливого, самобытного мышления, Доброхотов умел при наличии аргументации увидеть несостоятельность, идей и точек зрения, казалось бы, освященных традициями или мнением почтенных мужей, логически осмыслить, понять и принять эту аргументацию. Он обладал удивительным умением видеть явление комплексно, мыслен-

но моделировать ситуации, варианты их развития. Приветствовал гипотезы, возникающие в процессе исследования; как правило, давал направление поиска доказательств. И гипотеза становилась научным положением.

На заключительных этапах работы над текстом он обращал пристальное внимание на точность словоупотребления, выражал неприязнь к наукообразию, к надуманному слогосочетанию, выражающему, по мнению иных музыковедов, новые понятия. Считал, что текст должен соответствовать грамматическим нормам русского языка, быть ясным, точным и кратким, и в этом плане высоко ценил работы И. Соллертинского. Темы материалов, предполагаемых диссертантом к публикации, живо обсуждал, а тексты тщательно вычитывал, обращая внимание на точность изложения фактов, точность ссылок и сносок, объем и степень использования литературы. Примером тому являются работы самого Бориса Васильевича.

На протяжении всего периода общения с диссертантом Б. В. Доброхотов обращал внимание на три вещи, помогающие процессу исследовательской работы: предварительное обсуждение идей, положений, содержания диссертации с коллегами, друзьями, родственниками; умение переводить устную речь в письменную; письменную – в устную. Нередко задавал вопрос: «А с кем вы обсуждаете диссертацию?».

По поводу осмысления и предварительного оговаривания тем и содержания научных работ Борис Васильевич писал: «Я смог опубликовать сотни работ только потому, что прежде всего весь план, всю суть выстраивал в голове, потом наговаривал, и следил за качеством интонации (речевой), а уж в конце писал все сразу на машинке... Все это нужно делать предельно кратко и вразумительно» [6 сентября 1984 г.]¹.

Метод подробного продумывания художественной идеи и архитектоники Доброхотов применял не только в музыке: «Конечно, летом буду усиленно заниматься живописью. Вчера купил 20 листов грунтованного картона. Какая это тяжесть! (Представляю веселое удивление на лице Бориса Васильевича. – Э. П.) Теперь нужно на этих листах написать то, что уже написано в голове» [16 июня 1984 г.]

Необходимость обретения навыков перевода письменной речи в устную и умения обсуждать работу Доброхотов отмечал в одном из писем аспиранту накануне первого обсуждения готовящейся диссертации. «Ваше мышление хорошо укладывается в письменную форму, а вот как оно ляжет в разговорную – я пока не знаю. Тут мало знаний, нужно еще что-то! Обдумайте, как предельно кратко изложить суть всех выводов словесно. К этому нужно подготовиться заранее и отрепетировать. Посадите рядом дочку (студентку немзыкального вуза, о чем Доброхотов знал. – Э. П.), пусть она задает вам вопросы, иной раз самые неожиданные, и отвечайте на них. Такая репетиция очень нужна!» [6 сентября 1984 г.]. А в целом подчеркивал, что при устном докладе результатов исследования важна не

столько эмоциональность тона, сколько логика построения материала: от завязки сюжета к кульминации, которую должны составить ясные, четкие выводы, венчающие развитие мысли.

Сам же Доброхотов говорил низким и выразительным, как тембр виолончели, голосом в удобном для слушательского восприятия темпе, не часто, но и не замедляя с нарочитой значительностью. Его речь было очень удобно конспектировать. Каждое слово было точным, и каждая мысль – скульптурно выпуклой.

Он работал с диссертантами спокойно и размеренно: регулярные встречи (объем и направленность «домашнего задания» закономерно вытекали из обсуждения материала); если диссертант жил в другом городе – анализ присланных по почте фрагментов диссертации, письма, телефонные переговоры. Нередко сам звонил диссертанту, предлагая возникшие идеи, рекомендуя источники материала. Все это не исключало многочасовых и заинтересованных обсуждений идей и материалов диссертации при очных встречах. Такие встречи были, в сущности, «мозговым штурмом».

Доброхотов обладал чутким ощущением прекрасного. Видел и значимость дел человеческих. Так, например, высоко оценивал ясность и лаконизм изложения результатов исследований Б. Штейнпрессом: «Они носят точный, словарный характер» [3 марта 1983 г.]. Об исполнении фортепианного концерта Ре мажор И.С.Баха Т.Николаевой с камерным оркестром Литовской консерватории написал: «Играла очень мудро, я от души поздравил ее за кулисами». Здесь же замечает по поводу исполнения оркестром произведений литовских композиторов: «...литовская музыка интересна, нова, явно народна по тематизму, блистательно звучит в оркестре» [15 февраля 1983 г.].

Доброхотов глубоко ощущал поэтичность во всех ее проявлениях. И поэтичность, как главное в искусстве, была органичным слагаемым его многогранной деятельности. Это обрело рельефное воплощение в научных трудах, композиторском творчестве, музыкальном исполнительстве, произведениях станковой живописи, лекторской практике и синтезировалось в педагогике высшей школы, способствующей разрыванию широчайших перспектив развития научных и художественных идей.

¹ Здесь и далее в квадратных скобках письма Б. В. Доброхотова Э. М. Прейсману. Письма Б. В. Доброхотова из личного архива Э. М. Прейсмана:

1. 15 февраля 1983 года.
2. 3 марта 1983 года.
3. 16 июня 1984 года.
4. 6 сентября 1984 года.

Надежда Покровская
(Новосибирск)

Б. В. Доброхотов – первый исследователь истории русской арфы

Широта интересов Бориса Васильевича Доброхотова и охват разработанных им проблем поражают, но до настоящего времени не оценены в должной мере. Одна из сторон его деятельности, оставшаяся в тени, связана с искусством игры на арфе и особенно с русской арфовой культурой.

Мнение о том, что в России вплоть до XX века арфу почти не знали, разделяли не только любители музыки и музыканты, но и сами арфисты. Считалось, что, кроме двух пьес Глинки, никто в России для арфы ничего не писал, что не существовало русской школы игры на арфе, не было выдающихся русских арфистов, а были лишь гастролеры из Германии, Франции и Богемии, что только с приездом в середине XIX века А. Г. Цабеля в стране началось профессиональное обучение игре на арфе. Подобные утверждения можно объяснить тем, что авторы редких публикаций об арфе (И. Поломаренко, В. Дулова и др.) не обращались к архивным материалам.

В 1964 г. вышли в свет два тома хрестоматии «Сонаты, вариации, фантазии для арфы (арфовая классика)» под редакцией В. Б. и Б. В. Доброхотовых. Во вступительной статье первого тома изложены основные этапы развития инструмента и краткие биографии виднейших арфистов. Среди них впервые упомянуто имя великого русского арфиста Николая Дебитте и впервые поставлен вопрос о роли любительства в развитии русской музыкальной культуры. Вступительная статья второго тома носит методический характер: в ней указано, как следует исполнять штрихи, встречающиеся в произведениях арфовой классики, и впервые говорится о Ксавье Дезаргю – одном из создателей французской классической методики игры на арфе.

В двухтомнике дана интереснейшая подборка произведений лучших арфистов Европы по первоизданиям XVIII–XIX веков: Я. К. Крумпхольца, Я. Л. Дусика, Ф. Ж. Надермана, М. П. Дальвимара, Р. Н. Ш. Бокса, Э. Пэриш-Альварса. Особенно ценным является опубликование по рукописям из кабинета рукописей сектора источниковедения РИИИ сочинений арфистов, живших в то время в России: Ж. Б. Кардона, А. Н. Лепена и А. К. Дюмур, а также «Интродукции и вариаций на тему песни «Хав козак за Дунай» Н. П. Дебитте по московскому изданию 40-х годов XIX века Миллера и Гротриана. Это един-

ственное дошедшее до нас крупное сочинение Девиitte, масштабное, концертного плана, по которому можно судить об игре автора – виртуозной, темпераментной и высокохудожественной. Прихотливый ритмический рисунок, яркая динамика, сочетание мелкой техники в *Vivace* с растяжкой при максимальной певучести в проведении темы и отточенности штрихов – все это делаетopus Девиitte эффектным до броскости и предельно трудным. В зарубежной прессе его сочинения названы самыми классическими в арфовой музыке. Можно добавить, что это – подлинно русская музыка с ее певучестью, благородством и соразмерностью формы.

При том репертуарном голоде, который был в стране в 40–60-е годы прошлого века, выпуск двухтомника – энциклопедии арфовой классики – стал событием исключительной важности. До того арфисты играли лишь салонные пьесы Хассельмана, Годфруа, Обертюра, несколько виртуозных сочинений Цабеля и две пьесы Глинки. Произведения крупной формы классического арфового репертуара не были известны. В хрестоматии Доброхотовых были обнародованы сонаты, вариации и фантазии, показательные для творчества каждого из корифеев арфового искусства. По расположению материала можно также судить об этапах творчества Надермана и Бокса, об усилении виртуозного начала с появлением арфы С.Эрара, о связях арфового искусства с доминирующими тенденциями европейской музыки конца XVIII – середины XIX века.

Наконец, впервые были опубликованы сонаты и вариации Кардона, Дюмур и Лепена, созданные для арфы в России, с использованием русского песенного тематизма. Для этого понадобились многие годы поисков в хранилищах Ленинграда и Москвы, которые можно считать настоящим подвигом ученого. В архивах он искал не только биографические данные, но прежде всего русский арфовый репертуар, который один только мог подтвердить существование русской арфовой школы, дать представление об уровне игры исполнителей и масштабах распространенности арфового искусства в стране. И Борису Васильевичу удалось это сделать.

Арфовая педагогика и методика обучения игре на арфе – еще одна из сторон его деятельности. Среди окружавших его людей было много арфисток и арфистов. В начале 1930-х годов он познакомился с замечательной арфисткой и энтузиастом своего дела Ксенией Александровной Эрдели. Знакомство перешло в длительный творческий контакт и большую человеческую дружбу. Они вместе работали в Госоркестре, часто концертничали в Москве и по стране.

Многие начинания К. А. Эрдели в области педагогики, в расширении арфового репертуара, в поисках арфовых сочинений русских композиторов в архивах были подсказаны ей и поддержаны Борисом Васильевичем самым действенным образом. Так было и с первым исполнением Квинтета Д. Бортнянского 17 апреля 1944 г. при участии братьев Реентович, С. Ди-

жура и Б. В. Доброхотова (виола да гамба), и с написанием мемуаров Эрдели «Арфа в моей жизни», которые Борис Васильевич отредактировал и сопроводил вступительной статьей.

Он был тесно связан многими интересами с талантливой арфисткой-педагогом К. К. Баклановой-Кржижановской. Она преподавала в Музыкальном училище при МГК и в ЦМШ, занималась методической работой и отредактировала две тетради этюдов Л. Конкона op. 26 (1937 г.). Клементина Каспаровна воспитала и научила играть на арфе по методу своего педагога А. И. Слепушкина Валентину Борисовну Райкину-Доброхотову, которая также большую часть жизни отдала педагогике. Коллегами Бориса Васильевича в Госоркестре были Е. Сулимова, А. Эльдарова, Е. Мальявина. Позднее в круг его знакомств вошли ученицы К. К. Баклановой, его жены и К. А. Эрдели.

Первая проблема, с которой столкнулся Доброхотов в кругу интересов арфистов-учителей, была проблема педагогического репертуара: даже начинающие учились играть не по арфовым этюдам, а по этюдам Шитте и Черни. Не было методических пособий, кроме блестящей работы Н. Г. Парфенова «Техника игры на арфе. Метод проф. А. И. Слепушкина» (1927 г.). Положение в педагогике осложнялось еще и существованием двух арфовых школ: московской и ленинградской.

Представители обеих школ были выдающимися профессионалами. Глава московской – А. И. Слепушкин – концертировал в Европе и был приглашен на должность профессора Лондонской королевской академии музыки. Его ученик Н. Г. Парфенов окончил с большой серебряной медалью Московскую консерваторию, концертировал, играл в лучших оркестрах страны и до ареста преподавал в МГК. Представителями петербургской школы, во главе которой с середины XIX века стоял европейски известный арфист-виртуоз и композитор Альберт Генрихович Цабель, были широко концертировавшие профессионалы Д. Андреев, Е. А. Вальтер-Кюне, К. А. Эрдели и Н. И. Амосов. Доброхотов был знаком с представителями обеих школ, мог сравнить их достоинства, оценить ту и другую школу – и умел остаться объективным.

Он стал искать корни обеих школ в наследии старых мастеров. В его личной библиотеке были «Школы» Надермана и Бокса, а среди раритетов нотного отдела РГБ он обнаружил III издание «Школы игры на арфе» К. Дезаргю, едва ли не лучшую из французских классических методик. Кроме того, он сам решил учиться играть на арфе и овладел инструментом настолько, что после смерти Валентины Борисовны смог стать педагогом ее учениц. При ее жизни он участвовал в выборе их репертуара, был первым консультантом и судьей всех ученических выступлений.

Как инструментоведу ему хотелось больше знать об устройстве арфы и о секретах ее тембрального богатства. Ему импонировали звук арфы

и ее уникальные акустические возможности. Поэтому он стал писать музыку для арфы. Его рукописи нами обнаружены в фондах.

30 апреля 1965 г. на Международном музыкальном конкурсе им. Глинки в Малом зале МГК на концерте класса К. А. Эрдели ее ученицей Е. Малышевой были исполнены 3 прелюдии для арфы Доброхотова.

Закономерным стало его участие в жюри Всероссийского конкурса арфистов и альтистов в 1963 г. в Ленинграде и его статьи об этом конкурсе в журнале «Советская музыка». Он заинтересованно следил за успехами нового поколения арфисток: О. Эрдели, Э. Москвитиной, Э. Кузьмичевой, за деятельностью квартета арф. Он высоко ценил талант Т. Тауэр, считал, что она могла бы играть самые сложные из фантазий Пэриш-Альварса.

Сам он уже собирал материал для новейшей истории арфы в России. Это видно по его вступительной статье к мемуарам К. А. Эрдели «Арфа в моей жизни» (1967 г.). Содержание книги охватывает почти столетие, с конца 70-х XIX по 60-е гг. XX века – драматичный период русской истории, о котором рассказывает одна из самых талантливых представительниц русской интеллигенции, разносторонне образованный музыкант, арфистка, композитор и патриот своей родины. По воспоминаниям К. А. Эрдели можно представить себе все сложности становления русской и советской школы игры на арфе и роль автора мемуаров в этом процессе, которую можно назвать творческим и человеческим подвигом. Безусловно, в публикации такой книги нужна была квалифицированная помощь. Доброхотов отредактировал текст, скомпоновал по главам документы и факты. Им же составлены список трудов К. А. Эрдели и указатель имен, упомянутых в тексте.

В 1968 г. вышла в свет популяризаторская работа Е. Р. Язвинской «Арфа». В ней кратко говорится об основных этапах развития арфового искусства в Европе и России вплоть до середины XX века. Только Н. П. Девитте упоминается почему-то в сноске на странице 40 как зарубежный арфист, писавший вариации на темы русских песен.

В 1975 г. В. Г. Дулова издала книгу «Искусство игры на арфе», посвященную исполнительскому мастерству арфиста. Очерки по истории арфы имеют в ней обзорный характер и основываются на уже известных фактах. Начало профессионального образования русских арфистов связывается с открытием консерваторий в Петербурге и Москве, весьма высоко оценивается педагогическая деятельность А. Г. Цабеля и А. И. Слепушкина. Новыми в публикации являются автобиографические сведения и обширная информация об успехах молодого поколения арфисток, выпускниц классов К. А. Эрдели, В. Г. Дуловой и Е. А. Сеницыной на Всероссийском и Международных конкурсах.

Следующими по времени публикациями в 1976–77 и затем в 1985 г. были наши программы для вузов по вновь созданным курсам истории исполни-

тельства на арфе и по методике обучения игре на ней. Их редактором стал Б. В. Доброхотов. В программах по истории исполнительства и в кандидатской диссертации о педальной арфе в России (1989) мы описали о проблеме любительского музицирования, уже затронутой Б. В. Доброхотовым, и неоднократно упоминали имя Н. П. Девитте как великого русского арфиста. В нашей монографии «История исполнительства на арфе» (1994) говорится уже о серьезной роли любительства в создании русской музыкальной культуры, о русских арфистах, игравших в московских оркестрах, и о виртуозе К.Шульце. Целая глава исследования, написанная по архивным материалам РО РНБ и ЦГАЛИ, посвящена Н. Девитте.

Последней по времени работой, посвященной выдающемуся представителю русского арфового искусства Н.П.Девитте, стала книга Е. Л. и В. С. Уколовых «Распятый на арфе» (2001). Самым ценным в ней представляется пиетет, с которым авторы отнеслись к его феноменальной личности, а также то, что они разыскали портрет музыканта и обнародовали списки сочинений и стихи Девитте. Но собственно о его творчестве арфиста – исполнительском и композиторском – сказано то, что уже было опубликовано в других изданиях, и, в первую очередь, во вступительной статье Б. В. Доброхотова к I тому «Сонат, вариаций и фантазий для арфы». К сожалению, имени Доброхотова в книге Уколовых нет. Не упомянут и Э.Пэриш-Альварс, хотя имя этого блистательного арфиста известно всем крупным историкам музыки.

Причиной смерти Девитте в Англии 20 апреля 1844 г. Уколовы считают отравление и называют арфиста, «жившего в Лондоне и кровно заинтересованного» в его гибели. Это Р. Н. Ш. Бокс. Но с 1839 года Бокс не жил в Лондоне. Зато весь сезон 1843–44 г. в Лондоне концертировал и преподавал Э. Пэриш-Альварс, и в его честь 15 апреля 1844 года в Королевском музыкальном обществе сэра Г. Бишоп давал обед, на котором присутствовали все арфисты столицы, певцы, музыканты и несколько гостей. Отчет об этом торжестве был помещен в «Морнинг пост», но, по-видимому, остался неизвестным авторам книги со странным названием «Распятый на арфе». С ее страниц мы больше узнаем о Девитте-поэте, философе, композиторе, чем о Девитте-арфисте. Тем не менее, труд Уколовых очень важен. Однако научная ценность издания была бы намного больше, если бы авторы указали источники своих сведений.

По этим немногочисленным публикациям видно, как тяжело вызревала мысль о своеобразии и самостоятельности русской арфовой школы, о ее достоинствах и непреходящем значении творчества ее лучших представителей, начиная с конца XVIII века: Ж. Б. Кардона, А. К. Дюмур, А. Н. Лепена, К. Шульца, Н. П. Девитте, А. И. Слепушкина. Подлинно научная основа этого процесса были заложены трудами выдающегося музыканта, инструменталиста и человека Бориса Васильевича Доброхотова.

*Валерий Свободов
(Санкт-Петербург)*

О своем Учителе и друге

– Что с тобой?! – еле слышно прошептала Ольга Павловна, подбежав к мужу, сидевшему, как обычно, уже ранним утром за письменным столом.

– Не волнуйся Оленька, – ответил Борис Васильевич. – Я буду жить вечно, – и сердце его остановилось...

Это случилось в июне 1987 года. Прошло всего несколько дней с защиты докторской. Защищалась книга двадцатилетней давности «А. А. Алябьев».

Сюжет с защитой возник неожиданно и развивался молниеносно. Сидим как-то с Борисом Васильевичем на его диване из карельской березы, беседуем, а он мне: «Как Вы думаете, стоит ли в моем возрасте затевать волокиту с докторской? Оля категорически против». Я, не задумываясь, ответил: «Конечно, стоит!». Много теплых слов услышал на своей защите ученый. Оппоненты характеризовали диссертацию как открытие, а председательствовавший на Совете Юрий Всеволодович Келдыш извинился перед соискателем за то, что так долго его открытие пробивало себе путь. Правда, и Н. Я. Мясковский, и Д. Д. Шостакович, и многие выдающиеся исполнители давно уже оценили по достоинству подвиг ученого, связанный с открытием творчества А. А. Алябьева, но лавры официального признания этого открытия пришли к Борису Васильевичу с явным опозданием, по поводу чего и выразил искреннее сожаление Юрий Всеволодович.

«А было это так, – рассказывал мне Борис Васильевич. – Война. Иду по Москве. Бомба попала в нотную библиотеку. На веревках, как сушится обычно белье, сушатся листы нотных рукописей, но кто знает, чьи это рукописи?! Вот я по листочку-то и собрал их: оказался архив Алябьева!». Титаническими усилиями ученого были спасены и возвращены мировой культуре утерянные сокровища отечественной музыки. А в портфеле некогда опального композитора насчитывалось более пятисот произведений самых разнообразных жанров! Борис Васильевич удивлялся: «Нет человека, который бы не знал и не восхищался “Соловьем” Алябьева. Но не мог же композитор, написавший гениальный романс, больше ничего не написать?!».

Открытие Б. В. Доброхотова заключалось не только в том, что им был обнаружен архив забытых произведений А. А. Алябьева, не исполнявшихся даже при жизни автора. Ученый открыл нам имя нового классика отечественной музыкальной культуры, плодотворно работавшего всю свою жизнь под запретом царской цензуры. Об этом открытии заявил на защите докторской диссертации Бориса Васильевича сам Юрий Всеволодович Келдыш, горячо поддержав мнение оппонентов и всех принявших участие в разгоревшейся на защите дискуссии о вкладе ученого в науку. Архив А. А. Алябьева был открыт Б. В. Доброхотовым в годы войны (помогла вражеская бомба): вот уж правда – «Нет худа без добра!». Книга о композиторе была им опубликована в 1966 году, а двадцать лет тому назад, за неделю до смерти Б. В. Доброхотова, Ученый Совет по защитам докторских диссертаций Государственного Института Искусствознания единогласно проголосовал за присуждение Борису Васильевичу искомой степени.

Где-то в середине прошлого столетия в исполнительской среде пробуждается повышенный интерес к музыке западноевропейского Барокко. Возрождение искусства игры на гамбе у нас в России связано с исполнительской деятельностью Б. В. Доброхотова. В своих воспоминаниях он довольно подробно останавливается на этом периоде своей жизни. А вот как попала к нему в руки рукопись виолончельных сюит И. С. Баха, факсимиле которой было опубликовано в 1929 году Д. Алексаняном, – об этом он не успел написать. Зато мне запомнился его рассказ. В 1945-м году Борис Васильевич оказался в Берлине, и первое, что он сделал, пошел в Городскую библиотеку. Рукопись, принесенная архивариусом, произвела на него неизгладимое впечатление: «Какие могут быть сомнения? Размашистый почерк гения!». Напомню, что сам Диран Алексанян, как и его учитель Пабло Казальс, подлинную рукопись И. С. Баха считал копией, выполненной второй женой композитора Анной Магдаленой Бах.

За открытием рукописного оригинала виолончельных сюит И. С. Баха, последовал еще ряд открытий, к которым Борис Васильевич имел непосредственное отношение. Это прежде всего русское Барокко (Д. С. Бортнянский, И. Е. Хандошкин и др.). Сколько раз ученый просил меня помочь ему найти архив Д. С. Бортнянского! Б. В. Доброхотов точно знал место нахождения архива. Он его видел собственными глазами до войны, и где? В нотном хранилище Ленинградской Капеллы! Но его там уже не оказалось, как и в других архивах города на Неве. В суতোлке довоенных и послевоенных лет рукописи Д. С. Бортнянского, которые тщетно разыскивались ученым, бесследно исчезли, и мне, к величайшему своему сожалению, так и не удалось помочь Борису Васильевичу.

В последние годы своей жизни Борис Васильевич с юношеским энтузиазмом помогал мне в моих опытах по возрождению инструменталь-

ных жанров эпохи Барокко (игра со смычковым басом). И, конечно, большую помощь, прежде всего моральную, он оказывал мне в моих попытках реконструкции авторского текста (ноты, артикуляция, аппликатура) оригинала виолончельных сюит И. С. Баха. Беседуя часами по телефону и обсуждая насущные проблемы инструментоведения, мы до минимума сокращали километраж от Москвы до Ленинграда. Сколько счастья приносили эти беседы нам обоим! Большое спасибо дорогому Борису Васильевичу за нашу с ним дружбу. Как радостно сознавать, что дело его жизни живет и развивается. Тому порукой сегодняшняя Конференция. Светлая память моему учителю – виолончелисту, ученому и Человеку!

ПО МОТИВАМ ТВОРЧЕСКОГО НАСЛЕДИЯ Б. В. ДОБРОХОТОВА

Ирина Вискова
(Москва)

Русский классицизм и волшебная флейта Александра Алябьева

Творчество Александра Александровича Алябьева занимает уникальное место в истории русской музыки. Его партитуры поражают в первую очередь широтой стилистического охвата этого поистине универсального художника при сохранении им яркой индивидуальной характерности художественного почерка. Его музыка подобна гигантскому мосту, соединяющему эпохи и культуры: русский классицизм, традиции «*Harmoniemusik*»¹ с прозрениями Глинки и Даргомыжского; новейшие достижения западно-европейской музыкальной культуры с оригинальными принципами претворения национального фольклора². Искрящийся темперамент, безудержная фантазия, проникновенная лирика, ярчайшая концертность его партитур ничуть не уступают творениям Дж. Россини и К. М. Вебера, не говоря о целом ряде не столь великих его современников.

Во многих отношениях дилетант в композиторском творчестве, А. А. Алябьев предстает перед нами как подлинный виртуоз инструментального письма, не имеющий себе равных в современной ему России. Поистине с классическим совершенством он оперирует многочисленными сложнейшими по тем временам техническими приемами, создавая удивительную по прозрачности рисунка, но в то же время прихотливую и затейливую звуковую вязь. Достаточно заглянуть в любую из его партитур, чтобы убедиться, насколько совершенно владеет композитор пониманием тембральных и технических особенностей каждого инструмента, насколько умело и виртуозно использует их краски и сочетания.

Это можно наглядно проследить на примере употребления им различных духовых инструментов, столь частое обращение к которым является знаковым для всего его творчества и оригинальным, новаторским для русской музыки того времени. С одной стороны, здесь сказались традиции «гармонической музыки» XVIII века, столь широко распространенной в России трудами приезжих иностранцев, например Джованни Паизиелло, чьи дивертисменты и инструментальные ансамбли можно назвать классическими образцами такого рода музыки. С другой – новаторским для Алябьева стало придание этим инструментам ответственной драматургии.

ческой нагрузки, а также их разработка как концертирующих инструментов с использованием значительных технических сложностей. Квартеты и квинтеты духовых инструментов выступают как самостоятельные тембральные солирующие комплексы, служа основой для колористической палитры при создании художественной концепции произведения.

А. Алябьев пристально интересовался духовыми инструментами, их ансамблями и оркестрами, большое внимание уделяя в творчестве не только авторским работам, но и транскрипциям³ сочинений других авторов. По косвенным данным можно предположить, что еще мальчиком он обучался игре на флейте в семье своего музыкально просвещенного отца, тобольского губернатора. Он был тесно связан с военными музыкантами и во время своего французского похода. Не случайно флейта явилась неким лейтмотивом всей его не только творческой, но и личной жизни. Можно предположить, что звук этого поистине волшебного инструмента был путеводным и спасительным для него в трудную минуту, что, возможно, он отождествлял себя с героями бессмертной оперы Моцарта, с которой познакомился еще в детстве, идущими вослед звукам флейты между пропастью и пламенем.

Что представляла собой флейта в России в первой четверти XIX столетия? Об этом можно судить по каталогу коллекции музыкальных инструментов, хранящейся в Санкт-Петербургском музее музыкальных инструментов⁴. Согласно каталогу, в это время в России преобладали восьмиклапанные инструменты⁵, которые были непосредственными предшественниками инструментов, созданных немецким мастером Карлом Бёмом. Как и в среде западноевропейских исполнителей, в России ценились флейты, сделанные французским мастером Клодом Лерентом и английскими мастерами Ричардом Поттером, а также его сыном Вильямом Хенри Поттером⁶. Из инструментов, представленных в музее, обращает на себя внимания поперечная флейта, сделанная из хрусталя, с надписью «G. Laurent a Paris, 1823»⁷ и флейта из пальмового дерева со штампом «Potter Johnson's court Fleet street London»⁸. Хрустальные флейты, изготавливаемые в мастерской Лерента, были весьма распространены в начале XIX века⁹.

Звучание флейт этой поры было мягким и нежным, но довольно слабым. Архаичный клапанный механизм ограничивал технические возможности этих инструментов в тональностях с большим количеством знаков. Узкие игровые отверстия часто имели косые сверления, что давало возможность расположить их под пальцами исполнителя, но при этом приводило к неровности звучания флейтового звукоряда. Дело осложнялось также использованием вилочной аппликатуры и частичным закрытием отверстий, сохранившихся со времен одноклапанных флейт, которые не позволяли исполнять длинные хроматические последовательности в быстром темпе и создавали трудности для многих трелей¹⁰.

А.Алябьев – создатель уникального Квартета для четырех однородных флейт. Подобный состав был повторен в истории музыки только еще один раз в XX веке Александром Черепниным. В алябьевской партитуре поражает прекрасное знание и ощущение специфических приемов флейтовой техники, среди которых: понимание характерного для флейты рисунка мелодических линий, многочисленные форшлаги, в сочетании образующие своеобразные фонические аккордовые комплексы, значительные по тому времени тесситурные и технические сложности. Виртуозно разработаны в духе «концертного романтизма» не только сольные фрагменты партии первой флейты, но и партии других мелодических голосов, прихотливая полифония которых требует от исполнителей большого искусства. Сама стилистика Квартета, носящая немного военный и маршеобразный характер в экспозиции и репризе (как отзвук Николаевской эпохи) в сочетании с элегической, экспрессивной разработкой очень типична для Алябьева, постоянно сталкивающего в своих сочинениях различные образные пласты. (Кстати, сама военная тема Квартета заимствована композитором из балета его друга Фридриха Шольца.)

Другой интересный пример использования композитором однородного тембрального комплекса – симфония с четырьмя солирующими валторнами: замечательное по яркой концертности произведение, некое удивительное сочетание моцартианства со звуковой стилистикой доморощенных русских придворных оркестров. Проникновенная лирика в сочетании с характерными военными и охотничьими сигнальными компонентами образуют причудливую звуковую палитру, в своеобразии которой сразу чувствуется алябьевская рука.

В одном из первых русских классических деревянных духовых квинтетах – алябьевском Квинтете До мажор – смелая по своей виртуозности партия флейты выдает прекрасное знание инструмента. Произведение не было закончено автором, впоследствии его удачно восстановил Б. В. Доброхотов, по возможности сохранив авторские штрихи. Здесь, как и в других своих произведениях, Алябьев использовал штриховую палитру от простого legato до staccato через редкий по тем временам, но особенно любимый композитором, штрих – точки под лигой. В Квинтете ощутимо знакомство композитора с произведениями Антонина Рейха и Франца Данци, влияние которых сказалось в специфических приемах ансамблевого письма: использование ансамблевых пар (флейта – гобой, флейта – кларнет), «туттийные» унисоны в изложении главной партии, сочетание триольного и двухдольного пассажного членения. Драматическое обрамление жизнерадостного Allegro создает яркий контрастный образ, как будто бы предвосхитивший всю жизнь композитора (Квинтет, видимо, принадлежит к раннему периоду его творчества).

Одним из первых русских композиторов Алябьев создает развернутые солирующие партии флейты-пикколо и поручает этому инструменту особую драматургическую роль, например, в музыке комического балета «Волшебный барабан, или Следствие Волшебной флейты» (1827), которая является, на наш взгляд, знаковой для алябьевского творчества. Извечный конфликт между силами добра и зла получил чисто моцартианское воплощение в виде драматургического сопоставления лейттембров двух действительно волшебных инструментов. Доброе начало с чисто алябьевским изыском представлено целым квартетом флейт (звукокомплексом, уже использованным им ранее в отдельной пьесе), в то время как литавры олицетворяют, разумеется, злые силы. Сюжет балета, к сожалению, не сохранился. Но Б. В. Доброхотов в книге, посвященной творчеству композитора, сделал, исходя из музыкальных перипетий балета, удачную попытку пересказа либретто¹¹.

Здесь мы могли бы предположить, что образ света и добра, как некая путеводная нить, за которую человек держится в трудные минуты жизни, прочно связан в сознании Алябьева именно с флейтовыми звучностями. Может быть, именно его «волшебная флейта», которую он с детства хранил в душе, словно бы переняв ее у своего великого предшественника – Моцарта, помогала ему пройти через все невзгоды и перипетии собственной жизни, указывая путь в некий волшебный мир добра, любви и справедливости.

Возможно, утверждению в его сознании особой мистической роли какого-либо музыкального инструмента в жизни человека сыграли идеи европейского масонства, с которыми композитор мог познакомиться и во время своего французского похода, да и у себя на родине, где они тогда, как говорится, витали в воздухе. В духовных сочинениях Алябьев почти полностью порывает с традицией канонического православного пения, создавая произведения даже на собственные духовные тексты¹², что косвенно свидетельствует о воздействии на него масонского мировоззрения.

Алябьев был выдающимся просветителем, посвятившим всего себя делу «культурного духовного преобразования человечества». Где бы он ни находился, он везде занимался просветительской деятельностью. Неудивительно, что он, будучи сыном своей эпохи, верил в мистическую силу музыкального инструмента над человеком. Как некий священный тотем, флейта хранила его на протяжении всей многотрудной судьбы. Он придавал особое сакральное значение этому инструменту, и, судя по объему и непреходящим художественным ценностям им созданного, по тому творческому огню, который он пронес через всю свою жизнь, «волшебная флейта» действительно оказывала на него удивительное воздействие, сохраняя его и передавая ему свою магическую духовную энергию.

¹ Чрезвычайно верно заметил Ю. В. Келдыш в работе, посвященной проблемам стиля в русской музыке: «Особенностью того исторического этапа, на котором закладывались основы национальной композиторской школы в России, были обилие и пестрота стилистических течений, между которыми не всегда можно установить вполне четкую границу». Ю. В. Келдыш. Проблема стилей в русской музыке XVII–XVIII веков. «СМ», 1973, №3. С. 58–65.

² Harmoniemusik – «гармоническая музыка» XVIII – начала XIX века. Термин «гармоническая музыка», или «гармония», первоначально применялся по отношению к ансамблю из 6–8 инструментов, в состав которого входили две-три пары деревянных духовых с валторнами. Музыку для «Гармонии» в совершенстве постиг Моцарт. Подробнее см.: Березин В. В. Духовые инструменты в музыкальной культуре классицизма. М. 2000.

³ До наших дней сохранились транскрипции Алябьева для духового оркестра: увертюры к опере Л. Керубини «Фаниска» и к опере И. Вейгля «Швейцарское семейство».

⁴ Каталог собрания музыкальных инструментов. Ленинградский институт театра, музыки и кинематографии. Автор-составитель Г.И. Благодатов. Под редакцией К. А. Верткова. СПб., 1972.

⁵ Восемиклапанная поперечная флейта имела клапаны: *dis gis b f c cis es f c* длинным рычагом для мизинца левой руки.

⁶ Вильям Генри Поттер (William Henry Potter, 1760–1848), представлявший династию известных английских инструментальных мастеров, учился и работал со своим отцом Ричардом Поттером (Richard Potter, 1726–1806). Он присоединился к работе в мастерской отца приблизительно в 1801 г. и продолжил семейные традиции после его смерти. Вильям создавал инструменты высочайшего качества. По мнению известного исполнителя-виртуоза того времени Чарльза Николсона (Charles Nicholson), флейты Поттера наряду с инструментами Мильхауза (Milhouse) и Монцани (Monzani) чрезвычайно высоко ценились в лондонской среде.

⁷ В каталоге ее описание выглядит следующим образом: «Флейта поперечная с надписью: “G. Laurent a Paris, 1823”, из 4 колен, хрустального стекла, снаружи – каннелюры. Головка подстроечной пробки перламутровая, кольца и клапаны серебряные, позолоченные, канал обратноконический, 14 игровых отверстий, 6 с закрытыми и 2 с открытыми клапанами, дл. 67 см. № 852».

⁸ Флейта поперечная со штампами: «Potter Johnson’s court Fleet street London» и «Potter London Patent» (около 1800 г.), из 5 колен, пальмового дерева, пробка головки и кольца из кости, канал обратноконический, 14 игровых отверстий, 6 с закрытыми и 2 с открытыми клапанами, клапаны системы Поттера, инструмент отделан особо тщательно, дл. 66,3 см. № 2.

⁹ Известно, что подобными инструментами владели четвертый американский президент Джеймс Мэдисон, император Франции Наполеон I, король Голландии Луи Бонапарт, король Испании Жозеф Бонапарт и император Австрии Франц I.

¹⁰ Б. В. Доброхотов в списке произведений в конце своей книги делает ссылку на таблицу трелей, исполняемых на флейте, сохранившуюся в архиве композитора. Автограф (фонд Алябьева, № 453). Доброхотов Б. В. Александр Алябьев. Творческий путь. М., 1966. С. 318.

¹¹ Доброхотов Б. В. Александр Алябьев. Творческий путь. М., 1966. С. 65–72.

¹² Написанные композитором Всенощная, Литургия Св. Иоанна Златоуста, несколько Духовных концертов не были одобрены Синодом.

Владимир Третьяченко
(Красноярск)

К вопросу о развитии инструктивной разновидности жанра скрипичного концерта

Жанр сольного концерта, являющийся исключительно емкой и репрезентативной формой музыки, был воспринят скрипичной педагогикой из исполнительской практики еще в XVIII веке. Монументальность формы концерта, позволяющая воплощать различные образные состояния и развертывающуюся на этой основе музыкальную драматургию, яркие выразительные средства (красочная кантилена, виртуозная техника, тембральная, динамическая, артикуляционная колористика и т. д.) приобрели в педагогике значение важного комплексного дидактического средства.

Выделение детской музыкальной педагогики в особую отрасль музыкального образования, активный поиск методов и средств совершенствования процесса обучения скрипача приводят на рубеже XIX–XX веков к появлению концертов, написанных с воспитательными целями. Создававшиеся высокопрофессиональными музыкантами, исполнителями и педагогами (Ф. Зейтцом, О. Ридингом, Х. Ситтом, Г. Холлендером, Ф. Кюхлером, А. Губером и другими), они отражали сложившиеся традиции (прежде всего, классического скрипичного концерта) в плане музыкальной формы, выразительных средств и исполнительских приемов¹ и были рассчитаны на возрастные возможности юных музыкантов.

Развитие скрипичной педагогики в XX веке, обусловленное, помимо прочего, совершенствованием критериев, методов и средств воспитания скрипача, освоением современного музыкального языка, широчайших пластов национальной музыки разных народов, до той поры не включавшихся в общий процесс развития академической музыкальной культуры, требовало новых художественных решений и в жанре ученического концерта. В первой половине XX века появляются ученические концерты отечественных авторов (А. Яньшинова, А. Комаровского), ориентированные на традиции русской классики и решенные в жанрово-лирическом плане.

Процесс обновления музыкального языка получил отражение в «молодежном» концерте. Ярким примером таких сочинений стал Скрипичный концерт Д. Кабалевского (1948), отличающийся ясностью выразительных средств и реалистической конкретностью музыкальных образов. Эта музыка не только адресована молодежи, в ней также была сделана попыт-

ка воссоздать внутренний облик адресата, воспринимаемый через светлую лиричность, динамичность музыкального развития, активность движения, импульсивность ритмики, создающих «учащенное дыхание» музыки.

Тематизм концерта Кабалевского был безоговорочно воспринят как пример обобщенной «молодежной» лирики, которая получила отражение в скрипичных концертах П. Гутина, Ю. Чичкова, Т. Бакрадзе, С. Бугачевского, Б. Страннолюбского, Молодежном концерте Э. Каппа, Концертино Н. Ракова, Маленьком концерте Л. Книппера, Втором концерте К. Сорокина, Концертино Б. Зейдмана и др.

Вторая половина XX века привнесла новые черты в художественно-инструктивные концерты. В рамках ориентации традиции на классику (остающейся незыблемым идеалом реалистического искусства) продолжается расширение географических границ жанра концерта, что создает предпосылки выявления новых интонационных резервов и их разработки канонизированными формами письма. Это отчетливо проявляется в национальном колорите: болгарском в Концертино В. Стоянова, украинском в Концертино К. Шутенко, грузинском в Концерте Н. Гудиашвили, народов Севера в Концертино Ж. Металлиди, польском в Концертино Г. Бацевич, русском в Концертино Н. Баклановой, Концерте П. Гутина, Детском концерте В. Третьяченко, Концертино Н. Соколовой, Концерте С. Бугачевского, бурятском – в Маленьком концерте Ю. Ирдынеева и др. Последнее произведение можно назвать впечатляющим примером преломления в скрипичном исполнительстве не только народнопесенных интонаций и манеры народного пения, но и исполнительских традиций игры на народном смычковом инструменте хуре. Использование таких сочинений в педагогической практике открывает большие возможности для углубления музыкально-слуховых и эстетических представлений учащихся и расширения круга исполнительских приемов.

Традиционная модель ученического концерта, ориентированная на музыкальную классику и песенную стилистику, к концу века получает новый импульс к развитию. Применение в ученических концертах форм и принципов развития музыкального материала, присущих старинной музыке (прежде всего, эпохи барокко), и современного музыкального языка открыло новые возможности для развития дарований юных скрипачей. В таких произведениях, частично сохраняющих элементы сонатной драматургии, значительно обновляется интонационная основа, структура музыкальной ткани (проявляющаяся то в виде токкатной фактуры, то в остинатных приемах, напоминающих *basso ostinato*, то в применении старинных видов концертирования и т.д.).

Пример этому мы находим в Концертино Г.Бацевич и в «Ученическом концерте» № 1 В. Кроткевского, где токкатное движение последо-

вательно используется не только для создания эффекта концертности, но и в качестве основного элемента развития музыкального материала. Применение его в одночастном концерте В. Кроткевского, включающем разделы с резко контрастными образами, создает высокий уровень динамизма как эмоционально-образной, так и технической сфер концерта.

Несмотря на несомненные достижения в жанре ученического концерта, следует отметить, что количественный и качественный уровень таких сочинений находится сегодня в противоречии с широким распространением скрипки в музыкальной практике и в образовательной сфере. Несомненно, это является следствием происшедшего в XIX веке размежевания исполнительского, композиторского и педагогического триединства на обособленные специальности. Появляющиеся сегодня сочинения этого жанра создаются преимущественно педагогами. Отличаясь высоким уровнем «скрипичности», они нередко ограничены как условностями специфики инструктивного сочинения, так и степенью композиторского профессионализма их создателей.

В то же время ученический концерт далеко не исчерпал возможности формообразования и стилистики. В этом плане интересно мнение К. Орфа. Отмечая, что жанр сольного концерта в том виде, в каком он создавался в XIX веке в связи с развитием виртуозности, сегодня изживает себя и клонится к упадку, Орф указывает на возможность возникновения иных видов инструментального концерта. Один из возможных путей развития жанра подсказывает ускорение «пульса окружающей жизни». Помимо дальнейшего расширения географических границ, перспективы развития жанра видятся и в динамизации формы (отход от заакадемизированности трехчастного цикла классико-романтического концерта), и в разнообразии принципов музыкального развития, мелодических и ритмо-гармонических компонентов.

¹ Не случайно эти сочинения характеризуются типизированностью интонаций (героико-патетических в минорных тональностях и фанфарно-призывных – в мажорных), фактурных приемов (сочетание дуолей и триолей; ломаных гаммообразных пассажей; штриховых комбинаций, включающих «Виотти-штрих», спиккато, мартле; разложенные трех-четырёхголосные аккорды, исполняемые в поступательно-возвратном движении и др.).

Валерий Свободов
(Санкт-Петербург)

И. С. Бах и современность

Когда 50 лет тому назад вышли из печати виолончельные сюиты И. С. Баха в редакции А. П. Стогорского, в среде виолончелистов разразился страшнейший скандал, отголоски которого нет-нет и по сей день дают о себе знать. Поводом к скандалу послужил впервые предпринятый редактором опыт реконструкции текста рукописи, считавшейся многими авторитетами копией оригинала, небрежно выполненной второй женой композитора Анной Магдаленой. Такого мнения придерживались Пабло Казальс, Пьер Фурнье и многие другие выдающиеся виолончелисты.

Дело в том, что к середине прошлого столетия в виолончельном исполнительстве сложилась традиция интерпретации произведения И. С. Баха на основе текстов вольных редакторских разночтений, значительно отличавшихся от текста сохранившейся рукописи, факсимиле которой было впервые опубликовано Д. Александяном в 1929 г. Тексты многочисленных редакций сюитного цикла композитора значительно отличались от рукописного текста, переписанного с оригинала якобы Анной Магдаленой. А на самом-то деле, как утверждал А. П. Стогорский, развивая идеи Б. В. Доброхотова, – от текста автографа И. С. Баха.

«Позор на весь мир!» – так озаглавил свое письмо в ЦК КПСС заведующий кафедрой виолончели ГМП им. Гнесиных профессор А. К. Власов. Пасквиль подписали многие уважаемые виолончелисты, за исключением виолончельной кафедры Ленинградской консерватории, возглавлявшейся в те годы профессором Г. С. Михалевым. В защиту редакции А. П. Стогорского выступили такие музыканты, как Д. Д. Шостакович, А. Б. Гольденвейзер, председатель Баховского общества д-р В. Нойманн (Германия, Лейпциг). Григорий Пятигорский писал брату: «Дорогой Шура! Я восхищен твоей работой и от всей души тебя поздравляю... Из всех изданий сюит Баха твоё – самое близкое к правде. Твоя работа всегда будет солидной охраной гения этих сюит». А вот мнение Е. В. Гиппиуса: «Меня глубоко взволновало и как музыканта и как теоретика... опубликованная Музгизом Ваша критическая редакция шести виолончельных сюит Баха. Горячо поздравляю Вас с этой работой, расцениваемой мною как одно из крупнейших событий в нашем музыкознании»¹.

Текст оригинала своими новациями настолько опережал свое время, что и сегодня его фактурно-артикуляционные и аппликатурные стереотипы остаются для многих непонятными. Отсюда и весь разгоревшийся вокруг редакции А. П. Стогорского сыр-бор, когда ни сам редактор, ни Б. В. Доброхотов, увлеченные идеей первооткрывателей рукописного подлинника И. С. Баха, не смогли достаточно убедительно объяснить своим оппонентам сделанное ими открытие. Это Б. В. Асафьев пожелал соискателю кандидатской степени, молодому ученому, чтобы его стали понимать (см. статью Б. В. Доброхотова «О своем творческом пути» и журнал «Музыкальная жизнь» 1984, №14, с. 7–8).

В письме к своему другу Линднеру Макс Регер писал: «Aber glauben Sie mir, all die man als so großen Fortschritt anpreist, die hat unser großer unsterblicher Bach schon längst und viel schöner gemacht» («Но поверьте мне, что все принимаемое нами сегодня за большое открытие сделал давно и намного совершеннее наш великий Бах»). Это конец XIX века, но его слова не утратили своей актуальности и сегодня, в самом начале XXI столетия. Взять, к примеру, такую проблему, как преломление в виолончельном творчестве И. С. Баха народной традиции европейского смычкового исполнительства игры соло со всеми присущими ему фактурно-аппликатурными и фактурно-артикуляционными стереотипами.

Автору настоящего доклада посчастливилось быть редактором одного из уникальнейших явлений современного композиторского творчества – «Вступление в Апокалипсис» Игоря Мациевского.

В эпоху барокко народная традиция игры соло на смычковом хордофоне перешла в академическое исполнительство западноевропейской музыкальной культуры, достигнув вершины своего развития в композиторском творчестве И. С. Баха. В XX веке вновь пробуждается исполнительский интерес к игре соло, что не могло остаться незамеченным композиторами академической среды. Достаточно вспомнить такие шедевры, написанные для виолончели соло, как сюиты М. Рegerа, сонаты З. Кодая, С. Цинцадзе, Б. Бриттена и многие другие произведения корифеев европейской классики. Так был продолжен опыт возрождения на концертной эстраде игры соло, предпринятый М. Рegerом, перу которого, в отличие от И. С. Баха, создавшего шестисюитный цикл для виолончели соло, принадлежит трехсюитный цикл. В наши дни впервые в мировой композиторской практике Игорь Мациевский возрождает народную традицию игры соло на смычковом инструменте в жанре, представляющем собой цикл, состоящий из двух сонат.

Гениальным открытием И. С. Баха в области виолончельной музыки явилось и то, что он написал не просто шесть разнохарактерных сюит для виолончели соло, а явился создателем шестисюитного цикла, в котором шесть самостоятельных танцевальных циклов, состоящих из шести час-

тей, объединяет одна общая музыкальная идея. Эта идея развивается в рамках глубоко продуманного тонального плана «1+5», где Первая сюита выполняет функцию Прелюдии к остальным пяти сюитам: G-dur(№1) – d-moll(№2) – C-dur(№3) – Es-dur(№4) – c-moll(№5) – D-dur(№6). Получается как бы замкнутый цикл, в котором тональность Шестой сюиты выполняет функцию доминанты гармонии к тональности Первой сюиты.

И. С. Бах опередил свое время на несколько веков. Виолончельное баховедение, к сожалению, до сих пор еще не обратило внимания на логику его шестисюитной композиции, хотя исполнителями второй половины XX века уже осуществлялась попытка исполнения цикла в одной концертной программе. Такие опыты интерпретации шедевра мировой инструментальной культуры относятся к исполнительскому творчеству Даниила Шафрана, Аллы Васильевой. Думается, что не прижились эти опыты на концертной эстраде лишь потому, что основу эксперимента составляли тексты, далекие от оригинала. Возвращение виолончельным сюитам И. С. Баха первозданной красоты подлинника, вместо свободных редакторских обработок, ставит перед исполнительством XXI века проблему целостного восприятия произведения как шестисюитного цикла.

Что же касается сонатного диптиха Игоря Мациевского, то его сонаты объединены в одно целое общей музыкальной идеей. На эту идею, как и у И. С. Баха, работают приемы композиторской техники, которым всецело подчинены исполнительские приемы.

¹ Выдержки из писем цитируются по книге А. П. Стогорского «Жизнь в музыке». Минск: БелГИПК, 2002. С. 30–31.

Юрий Бойко
(Санкт-Петербург)

Особенности переложения для гитары сольных скрипичных и виолончельных произведений И. С. Баха

В подавляющем большинстве оригиналами для гитарных транскрипций служат произведения для фортепиано, реже – для других клавишных инструментов и симфонические партитуры. Все эти исполнительские средства объединяет одно: они обладают большими фактурными возможностями, чем гитара. Вследствие этого фактуру оригинала приходится приспосабливать к возможностям гитары, порой жертвуя отдельными элементами музыкальной ткани. Скрипка и виолончель соло обладают, по сравнению с гитарой, меньшими фактурными возможностями, что предоставляет транскриптору широкое поле для обогащения фактуры оригинала. Последнее – процесс более творческий, чем приспособление фортепианной или оркестровой ткани к возможностям гитары, и здесь многое зависит от ощущения транскриптором стиля оригинала, от его способности стать на позицию автора и домыслить за него те элементы фактуры, которые из-за ограничений, связанных с инструментом, в нотный текст не вошли.

Сольные скрипичные сонаты и партиты и виолончельные сюиты И. С. Баха отличает большое разнообразие фактуры – от одноголосия до максимального использования многоголосных ресурсов инструмента. В последнем случае порой бывает достаточно буквального переноса оригинала на гитару фактуры оригинала, что многие транскрипторы и делают, ограничиваясь расстановкой аппликатуры. Однако и здесь предпочтительнее использовать все технические ресурсы гитары – диапазон, аккордику и т.д. Это, в частности, позволяет сделать басовую линию более логичной.

Что касается одноголосия, то для творчества И. С. Баха в целом весьма характерно заложенное в его недрах *скрытое многоголосие*. В скрипичных и виолончельных сонатах, партитах и сюитах оно является следствием переноса полифонического мышления композитора на мелодические по своей природе инструменты. Гитара обладает большими возможностями многоголосия, из которых нас в данном случае интересует продление звучания струны после того, как пальцы правой руки перешли на другую струну (чего лишены смычковые инструменты). Это позволяет одними лишь средствами фактуры и связанной с ней апплика-

туры (распределение материала по струнам), не приписывая к оригиналу ни одной ноты, выявить возможности скрытого многоголосия. Рассматриваемые произведения предоставляют транскриптору широкое поле для выявления скрытого многоголосия – от простейшего арпеджио, реализуемого на разных струнах, до переключки нескольких мелодических линий.

Многие стилистические черты скрипичных и виолончельных произведений И. С. Баха связаны с особенностями инструментария. Одна из них – *внутренний бурдон*, при котором звучание открытой струны сопоставляется со звучанием прижатой при их постоянном перекрещивании. На гитаре можно достигнуть большего тембрового контраста, чем на скрипке или виолончели, за счет большего количества струн и их комбинаций (в том числе несоседних), а также более частого перехода со струны на струну при сохранении высокой позиции.

Ввиду различий в строе скрипки, виолончели и гитары, на последней не всегда имеется нужная для внутреннего бурдона открытая струна. В необходимых случаях ее с успехом заменяет простой флажолет, чаще октавный. Однако большинство транскрипторов проходят мимо возможности такой замены. А. Сеговия в известном переложении Чаконы попросту проигнорировал предписанный И. С. Бахом внутренний бурдон. Несмотря на двустильную нотацию, указанная аппликатура не позволяет «оторвать» бурдон от мелодической линии. Флажолет не только позволяет это сделать, но и способствует большему тембровому расслоению двух пластов фактуры.

Неотъемлемой чертой сольных скрипичных и виолончельных произведений И. С. Баха являются *многозвучные аккорды*. Как известно, если трехзвучный аккорд может быть исполнен слитно (только форте), то четырехзвучный непременно арпеджируется. Оптимальным гитарным эквивалентом смычкового аккорда является пяти- и шестизвучный, в котором несколько нижних звуков извлекаются большим пальцем. Буквальное следование смычковой фактуре (аккорды в широком расположении, извлекаемые слитно) серьезно исказит характер произведения.

Из приемов, не связанных непосредственно с особенностями инструментария, весьма характерен и почитаем многими транскрипторами *гармонизирующий бас*. Здесь транскриптору предоставляется богатое поле решений – от минимальных «точечных» вкраплений отдельных басов до радикального вмешательства в оригинал. Окончательное решение во многом определяется жанром. Для прелюдий и аллеманд более характерен гармонизирующий бас «крупным помолом» с учащением его пульса на кадансах, причем весьма важно слышание транскриптором гармонической «подоплеки» в преимущественно одноголосной фактуре. Для более подвижных танцев (менуэтов, бурре, гавотов, жиг) предпочтительнее более оживленный ритмический рисунок гармонизиющего баса. Квинтэссенцией

приема является наша экспериментальная транскрипция куранты из II виолончельной сюиты со свинговым басом, навеянным известным вокальным ансамблем «Swingle Singers».

Продолжением линии гармонизирующего баса часто служат «*знаки жанра*» – так в рабочем порядке мы называем характерные для менуэтов, бурре и жиг кадансовые ходы баса (либо басовые связки между повторениями частей) после остановки мелодической линии. В своих транскрипциях мы ввели эти знаки жанра там, где они отсутствуют в оригинале. Между тем, некоторые транскрипторы ошибочно относят эти ходы к мелодии, дополняя их «точечным» гармонизирующим басом.

Дальнейшим развитием гармонизирующего баса является *домысливание гармонии*, причем если гармонизирующий бас, как правило, приписывается к одноголосной фактуре, то средние гармонические голоса дополняют в основном двухголосный оригинал, в котором нижний голос, обычно отдаляемый в процессе переложения на октаву от верхнего, подсказывает гармоническое решение. Последнее не освобождает транскриптора от необходимости следовать стилистике оригинала. Между тем, такими отступлениями от стилистики грешит переложение А. Сеговии Анданте из II скрипичной партиты. Здесь и произвольное употребление обращений аккордов, игнорирующее авторскую басовую линию, и гармонии, не свойственные И. С. Баху.

Следующий прием, предполагающий более радикальное вторжение в оригинал, – *домысливание полифонических голосов*. Прием применяется крайне редко и при особых обстоятельствах. В нашей практике есть только два случая его применения. Остановимся на одном из них, где прием применен последовательно на протяжении всей части цикла. Это вторая часть прелюдии из V виолончельной сюиты, негласно именуемая фугой, хотя И. С. Бах, ввиду одноголосного изложения, не дал ей такого жанрового определения. Несмотря на отсутствие многоголосия, здесь налицо другой признак фуги – 11 проведений темы в различных транспозициях и трансформациях, перемежаемые интермедиями, построенными на общих формах движения. В своей транскрипции мы попытались реконструировать реальную фугу, которая могла бы быть написана на эту тему для другого инструмента или ансамбля. Один из неотъемлемых компонентов любой фуги – противосложение. Мы не стали навязывать автору свой тематический материал, пусть даже побочный. Несложный анализ показывает, что данная тема, состоящая из двух элементов, может сама себе служить противосложением. Достаточно сдвинуть на длину каждого элемента (один такт) имитацию темы, чтобы образовалась каноническая секвенция с двойным контрапунктом октавы, которая является «движущей силой» многих баховских фуг, – настолько полифонически мыслит И. С. Бах даже в одноголосии! Противосложение, выражаясь фигурально,

«слишком удержанное» – оно везде ниже темы. Это, казалось бы, лишает фугу контрапунктических перестановок, но, во-первых, они содержатся в самой канонической секвенции, во-вторых, некоторые полностью орнаментированные проведения темы меняют ролями ее и противосложение: верхний голос, идущий сплошными шестнадцатыми, воспринимается как противосложение, нижний, с его более рельефным рисунком, – как тема.

В отличие от нашей, транскрипция этой фуги, сделанная И. Пермяковым, характеризуется преобладанием гармонизиющего баса, примененного нами только в интермедиях. Несмотря на это, И. Пермяков обозначил свою транскрипцию как «Прелюдия и фуга».

Рассмотренные приемы переработки скрипичной и виолончельной фактуры в гитарную могут комбинироваться в пределах одной части, создавая необходимый фактурный контраст. Например, при повторах, которыми изобилуют танцевальные формы баховских партит и сюит, такой контраст дает противопоставление авторского двухголосия разведению этих двух голосов на октаву с домысливанием гармонии. Различные приемы транскрипции могут послужить также средствами достижения контраста в парных танцах¹. Как правило, композиторы, обращаясь к этой форме, стремятся к фактурному, а иногда и к ладотональному контрасту между частями. Для усиления этого контраста наиболее естествен «прямой» порядок видов фактуры: первый танец – домысливание гармонии, второй – гармонизирующий бас, хотя возможен и обратный.

Накопленный нами опыт гитарной транскрипции сольных скрипичных и виолончельных произведений может быть использован при переложении этих произведений для других инструментов и инструментальных составов.

¹ Имеются в виду, естественно, не те танцы, которые танцуют в паре, а разновидность старинной формы «[название танца]-I – [название танца]-II – [название танца]-I da capo senza repetizione» (AABB CCDD AB).

*Егор Студинов
(Вологда)*

Пятипальцевая техника гитариста и изменение конструкции инструмента

В последние годы в российской исполнительской школе на классической гитаре вслед за клавиром, виолончелью, контрабасом и баяном, подспудно начинает развиваться техника игры с использованием приема «ставка». Термины «пятипальцевая аппликатура» и «ставка» заимствуются гитаристами соответственно из баянной и виолончельной¹ школ в наиболее родственных гитаре значениях.

Заметим, что российская инструментальная школа нередко являлась колыбелью подобных инноваций и позволим себе бросить беглый исторический взгляд на развитие аналогичной техники после ее утверждения на клавире. Внедрение ставки в игру на виолончели приписывается Луиджи Боккерини, хотя этот прием именовался русскими коллегами «шарниром Давыдова». По нашему мнению, второе название имело хождение помимо прочих еще и потому, что этот прием начал развиваться на русской почве даже ранее европейской или, во всяком случае, не позднее эпохи Боккерини, а главное – независимо от него. Возможно, подтверждением этому станет иконографический материал. Но прежде уместно вспомнить А. Конан-Дойла: Шерлок Холмс, разглядывая портретную галерею Баскервилей, случайно обнаруживает сходство между одним из предков сэра Чарльза и его нынешним соседом. Подобно упомянутому сюжету мы наткнулись в Череповецком музее на портрет виолончелиста, выполненный неизвестным русским романтиком. Позируя художнику, музыкант «необычно» держал руку, очевидно, желая увековечить этим свою прогрессивность.

Сегодня отечественные гитаристы тоже удерживают приоритет разработки пятипальцевой техники, получая международные отклики. Тем не менее, ее развитие на гитаре идет гораздо медленнее, чем могло бы.

Среди причин, тормозящих внедрение ставки в гитарную технику, можно выделить сам инструмент в его нынешнем виде. Аналогичные явления признаются и другими инструменталистами. Так, разработчик пятипальцевой техники на баяне Н. Ризоль пишет: «Формирование техники нельзя рассматривать изолированно от процесса совершенствования конструкции инструмента, а также развития репертуара и исполнительского мастерства» [1]. При этом введение большого пальца в игру на клавире

не предусматривало изменений в конструкции инструмента. При игре на виолончели и контрабасе имеются опорные точки корпуса играющего, и полное высвобождение левой кисти исключительно для игры существенно не влияет на устойчивость инструмента. В отличие от клавира и смычковых, баянистам пришлось продумывать некоторые новые элементы конструкции инструмента, что, вероятно, предстоит проделать и гитаристам. Например, Н. Ризолу пришлось пересматривать способ держания инструмента (крепление и фиксация меха ушком для пальца и ремнем), обуславливающий раскрепощение правой кисти². В итоге новая техника на баяне победила, хотя неоднозначно по сравнению с другими инструментами, в чем сыграла свою роль не только традиция, но и необходимость сравнительно более существенных изменений в его конструкции.

Аналогичная виолончельной или баянной техника игры на гитаре лежит в русле традиций профессионального исполнительства и на этом инструменте. Казалось бы, эти традиции не подразумевают изменения конструкции гитары. Тем не менее, обратим внимание на некоторые детали ее конструирования в свете внедрения новой техники.

Поскольку большой палец при ставке не находится с тыльной стороны грифа, а участвует в игре наряду с остальными, то он вместо противодействия остальным пальцам, прижимающим струны к грифу, сам участвует в этом прижатии, усиливая давление на гриф. Выпускаемые в России гитары имеют, как правило, регулируемое ключом винтовое соединение (смысл которого скорее в сокрытии дефектов) грифа с корпусом. Такое подвижное соединение имеет люфт, позволяющий грифу «сламываться» в обратную сторону под силой прижатия пальцев. Очевидным следствием этого является проблематичность пятипальцевой игры на таких гитарах. Впрочем, заказные гитары изготавливаются мастерами, как правило, с «глухим» креплением грифа.

Но даже для таких гитар требуется определенная сопротивляемость грифа «на изгиб». Традиционная форма сечения грифа обеспечивает в этом отношении достаточную прочность, но нередко для облегчения грифа и для удовлетворения индивидуальных представлений об удобстве игры гриф делают плоским, без каких-либо «ребер жесткости» (и, соответственно, без металлического прута внутри). В профессиональных инструментах все больше проявляется тенденция к облегченному, тонкому грифу, возможно благодаря косвенному влиянию электрогитары, а также использованию прочных материалов. Однако ширина и толщина (безотносительно к форме сечения) грифа гитары (несмотря на складывающиеся стандарты и предпочтения) все-таки имеют значение для использования ставки. Ведь изгиб грифа даже на доли миллиметра при прижатии пятью пальцами и отсутствии противодействия со стороны большого пальца, особенно в первых позициях, делает данную конструкцию гитары малоприспособной для

пятипальцевой техники, поскольку струны могут касаться следующих ладков и дребезжать.

Перераспределение нагрузок на гриф, связанное с использованием ставки, дает не только «излом» грифа в месте его крепления к корпусу гитары, но и избыточное противодействие предплечья правой руки. Частично компенсирующий вектор направляется на скручивание деки вокруг оси грифа, а пятипальцевая игра в первой позиции дает попросту экстремальные нагрузки на названные части гитары.

Хотя в нашей практике не наблюдалось поломок гитар именно в связи с освоением данной техники игры, внимание мастеров к усилению пружин верхней деки все же необходимо, ибо упругие деформации этих частей гитары имеют место. Расчет прочности пружин верхней деки и приклейки в области широкой части деки вверху и до подставки мы относим к желательным «стационарным» коррекциям самой гитары, обусловленным возможностью развития пятипальцевой техники. На эти места приходится изменяемое по величине противодействие правого предплечья, практически отсутствующее при обычном положении большого пальца левой руки за грифом.

Тем не менее, отсутствие этих корректив не может служить препятствием внедрению новой техники, а факультативные пожелания к конструкции гитары можно даже расширить. Так, в современной исполнительской практике гитаристов при игре в высоких позициях (за XII ладком) даже ортодоксальные «четырепальчники» прибегают к выведению большого пальца из-за грифа, чтобы свободнее дотягиваться, а точнее, естественным образом, без растяжек, свободно переносить кисть на уровень последних ладков. Но еще во второй половине XX века это было не так. Нормативным считалось положение кисти, упоминаемое в книге В. Бобри «Техника Сеговии» [2], при котором «Во время игры в высоких позициях большой палец движется к трепельной стороне инструмента»³.

С сегодняшних позиций можно без труда отыскать в этих уроках ряд противоречий, что, однако, не входит в нашу задачу. Ведь уроки Маэстро следует принимать в историческом контексте развития техники. Для Сеговии было безусловным, что «единственная задача большого пальца левой руки – создавать контрсилу давлению на гриф остальных пальцев»⁴. И поэтому «когда Сеговия играет в высоких позициях (свыше 12 ладка), его большой палец находится на трепельном краю грифа, поддерживая остальные пальцы. При игре в высоких позициях не следует поощрять практику, при которой большой палец висит в воздухе, оставляя остальные пальцы без поддержки»⁵.

Несмотря на столь авторитетное мнение, развитие техники игры не останавливается никогда. Ради полноценного использования высоких позиций целесообразно упрощение контуров пятки грифа (изготовление

этой детали в конфигурации и функции «откоса» без выемок для погружения большого пальца). При игре за XII ладком упрощенная форма пятки не мешает приверженцам ни традиционной, ни пятипальцевой техник. Более того – это, возможно, косвенно сможет стимулировать освоение гитаристами пятипальцевой техники игры.

Среди педагогов класса родственных гитаре щипковых инструментов всегда были музыканты, благосклонно относящиеся к усовершенствованиям инструмента и – более того – сами этим занимавшиеся. Так, профессор Санкт-Петербургской консерватории И. И. Шитенков в свое время демонстрировал преимущество откидного порожка на домре. Вместе с профессором по классу балалайки консерватории А. Б. Шаловым в 1992 году в Псковском музыкальном училище они ознакомились с демонстрацией автором этих строк некоторых художественных и технических возможностей гитарной пятипальцевой техники, после чего нашли в ней более революционные, нежели эволюционные следствия для конструкции гитары. Оценив определенные перспективы новой техники, они не менее зорко подметили проблемы компенсации давления пальцев левой руки и неустойчивой фиксации инструмента. В целях их устранения они с ходу предложили использовать специальный жесткий упор от предплечья или плеча других частей корпуса – например, в головку грифа. Условно назвав его упором-шиной (по аналогии с шиной, накладываемой при переломах), они имели в виду, конечно же, прилагаемую к гитаре конструкцию элемент (неразборная гитара с упором не мыслится), подвижную или закрепляемую намертво подставку не под ногу, а под саму гитару.

Использование упора решило бы проблему и частичной компенсации давления пальцев, и фиксации положения кисти относительно грифа. Кроме того, гитара без упора не приспособлена к начальному периоду освоения пятипальцевой техники в первых позициях. Упор нужен и для предохранения инструмента от избыточного давления, на которое он не рассчитан, и адаптации к самой обновленной постановке руки, и для компенсации давления плечом, подобно шпилью у контрабаса или виолончели.

Проблема внедрения упора в профессиональную исполнительскую и педагогическую практику заключена не столько в предложении его удачной конструкции и налаживании его производства, сколько в его сомнительной целесообразности по достижению свободы владения этой техникой игры. На определенной стадии обучения пятипальцевой технике упор уже не облегчает игру, а скорее затрудняет ее. В целом его использование плохо согласуется с традициями исполнительства на классической гитаре, и отнюдь не только по причине их консерватизма. Соблюдая традиции и одновременно утверждая новую технику игры, вовсе не обязательно по-

новому «обустроить» инструмент. Это породит раскол жанра на «гитару» и «гитару с упором» подобно «войне» баянистов – четырех- и пятипальчиков. Следовательно, нельзя забывать о традициях, об историческом, эстетическом и других подходах в оценке эволюции конструкции инструмента.

¹ В контексте темы применение ставки на контрабасе условно объединено с виолончельным, а сравнительное использование большого пальца на клавише не рассматривается.

² *В настоящее время баянисты пользуются исключительно двумя плечевыми ремнями, что освобождает правую руку от одной из функций – противодействия сжиму меха. Кроме того, гриф пятирядных баянов, а также аккордеонов (кнопочных и клавишных) выполнен заподлицо с тыльной стороной корпуса, что способствует выносу большого пальца на клавиатуру. (Прим. Ю.Бойко)*

³ Цитата по кн.: Вайсборд М. Андрес Сеговия и гитарное искусство XX века. М.: Советский композитор, 1989. с. 182.

⁴ Там же, с. 181.

⁵ Там же, с. 182–183.

Литература

1. Ризоль Н. Принципы применения пятипальцевой аппликатуры на баяне (правая клавиатура). М.: 1977.
2. Bobri V. The Segovia Technique. New York, 1972.

Павел Кравчун
(Москва)

Реставрация органа академической капеллы Санкт-Петербурга

В конце августа 2007 г. была завершена реставрация исторического органа Академической Капеллы Санкт-Петербурга, осуществленная по личному распоряжению Президента Российской Федерации В. В. Путина. Работа длилась почти два года, из них более полугода заняли работы на немецкой органостроительной фирме «Netmann Eule» (г. Бауцен). Орган после реставрации был торжественно открыт 1 октября 2007 г.

В данной работе кратко рассматриваются история инструмента и итоги его реставрации.

Здание Капеллы приобрело свой современный вид в 1886–1889 гг. Проектируя его, архитектор Л. Н. Бенуа планировал установку органа. В декабре 1887 г., после командировки в Германию, Бенуа предложил заказать орган «со столярною богатою отделкою» «лучшему в Европе фабриканту Валькер и К^о в Лудвигсбурге, близ Штутгарда»¹. Проектную диспозицию удалось разыскать среди архивных документов. Орган должен был иметь 32 регистра, 2 мануала, педаль, механическую трактуру (Kegelladen). Инструмент мог бы стать первым концертным органом в России². К сожалению, средства, отчасти из-за позиции М. А. Балакирева, не были выделены³.

Лишь спустя 40 лет – в 1927 г. – в Капелле был установлен орган, перенесенный из Голландской реформатской церкви (Невский проспект, 20). Инструмент был построен в 1891 г. той же фирмой «Валькер».

Валькеровский инструмент был не первым органом в Голландской церкви. Первые упоминания об органе в старом здании храма относятся к 1790-м гг. В 1809 г. Иоганн Таль из Дерпта установил новый орган, стоимость которого составила 4500 руб. «без скульптур и покраски»⁴.

Нынешнее здание церкви возведено в 1831–1833 гг. по проекту Павла Жако. Орган был построен в 1833 г. Георгом Людвигом Фридрихом из Дерпта, он имел 2 мануала, педаль, 23 регистра (8 из них были взяты от старого органа И. Таля)⁵.

Г. Л. Фридрих работал в Петербурге более 20 лет: помимо органа Голландской церкви, он в 1815 г. реконструировал орган в Английской церкви, в 1816 г. выполнил ремонт инструмента в церкви св. Петра на Невском

проспекте, а в 1836 г. построил 14-регистровый орган в лютеранской церкви Кронштадта.

Среди проектных листов Голландской церкви удалось обнаружить чертеж проспекта (фасада) органа, датированный 1832 г.⁶. Он практически совпадает с проспектом органа Капеллы. Таким образом, орган Капеллы унаследовал свой проспект от органа Голландской церкви. Органный проспект Фридриха–Жако является самым старым в России и считается памятником декоративно-прикладного искусства.

Инструмент был опробован в церкви 9 ноября 1833 г. комиссией петербургских органистов (П. Куцый, О. Черлицкий, Х. Белинг, Г. Келлер, А. Черлицкий, А. Т. Адамс и др.)⁷. 14 января 1834 г. пастор Тамминг освятил церковь в присутствии принца Оранского и его сына – будущих голландских королей Вильгельма II и Вильгельма III. Среди гостей был и барон Геккерен, приемный сын которого Дантес три года спустя смертельно ранил на дуэли А. С. Пушкина.

В 1844–1845 гг. орган был отремонтирован.

В разные годы в Голландской церкви работали органисты Вагенаар (упоминается в 1793 г.), Сильвестр Вильгельм Лампинг (с 1806 по 1822), Георг Шульц (с 1822 по 1837), Карел Ван Арк (с 1837 по 1880). В 1882 г. органистом Голландской церкви стал Йоханнес Каппель⁸.

В 1891 г. было решено установить в церкви новый орган. Выполнение заказа поручили знаменитой уже тогда фирме «Валькер». Заказ был принят в мае 1891 г., а 16 декабря инструмент прибыл в Петербург. Место для него было уже готово: сразу после демонтажа старого органа. В церкви под руководством А. А. Гимпеля были сооружены новые хоры. В январе 1892 г. инструмент зазвучал под сводами церкви.

Новый орган имел 28 регистров, 3 мануала, педаль, пневматическую трактуру (Kegelladen). Давление в вивдладах было одинаковым – 90 мм водяного столба.

20 января 1892 г. комиссия с участием Й. Каппеля, Л. Гомиллуса, К. Гомиллуса и Ф. Виссендорфа дала положительный отзыв об инструменте⁹, и с тех пор уже более 115 лет орган радует слушателей своим звучанием.

В 1911 г. фирма «Валькер» расширила орган на 4 регистра.

В 1926 г. голландская община прекратила существование. В те годы были уничтожены десятки петербургских органов. Однако органу Голландской церкви повезло. В комиссию, определявшую в марте 1927 г. судьбу имущества церкви, вошли органист Ф. Ф. Грибен и тогдашний руководитель Капеллы М. Г. Климов. По их настоянию орган был передан Капелле. В зале были сделаны перестройки, и органный мастер Г. Б. Куят с двумя племянниками взялся за перенос инструмента. 15 сентября 1927 г. работа была завершена (об этом свидетельствует надпись на стене внутри органа).

40 лет прослужил орган в Капелле без реконструкции. В конце 1950-х гг. возникла мысль об его замене. Проект нового органа был предложен чешской фирмой «Rieger-Kloss» в начале 1958 г. (4 мануала, 70 регистров, электрическая трактура)¹⁰. Это был проект типичного для того времени большого псевдобарочного органа. Фирма предложила также 2 варианта нового проспекта органа (фасад Жако-Фридриха предполагалось уничтожить).

К счастью, проект не был реализован. Возможно, помешало отсутствие средств, а возможно, и причины иного свойства. Среди заметок И. Браудо того периода находим: «Новые органы принципиально лучше, а фактически хуже. Несомненно, что барокко является кульминацией органостроения, но сложность в том, что качество новых инструментов часто ниже романтических», «качество барочных органов под сомнением»¹¹.

Работа по установке новых органов в СССР координировалась Советом по органостроению при Министерстве культуры¹². В 1960 г. зам. председателя совета Л. И. Ройзман направил в Ленинград письмо, в котором предлагал реанимировать проект нового органа для Капеллы¹³. Однако и в этот раз валькеровский инструмент уцелел.

Лишь в 1967–1968 гг. чешские мастера реконструировали орган. Они частично заменили пневматическую трактуру на электрическую, установили новую кафедру, изменили систему воздухообеспечения, значительно понизив давление, из-за чего орган утратил полнозвучие. Инструмент был расширен до 45 регистров, диапазон клавиатур увеличен. Пространственная схема органа была изменена. Однако основа осталась валькеровской: из 32 старых регистров в том или ином виде осталось 27.

С 1996 г. началось обсуждение планов реставрации валькеровского органа. Однако средств город не находил. В 1999 г. в Голландии, во Фризенфейне, был создан фонд реставрации органа Капеллы, задачей которого был сбор средств. Голландской фирмой «Flentrop» из Заандама и автором этих строк был разработан проект реставрации. Однако фонд смог собрать лишь небольшую часть необходимых средств и позже прекратил свою деятельность.

В 2003–2005 гг. концертный зал Капеллы был отреставрирован. Многим элементам архитектурного оформления зала был возвращен первоначальный вид. Особое внимание уделялось сохранению уникальной акустики зала (работы курировал МГУ).

В сентябре 2005 г. Капеллу посетил Президент Российской Федерации В. В. Путин. В ходе осмотра только что отреставрированного зала он поинтересовался нерешенными проблемами. Тогдашний генеральный директор Капеллы Е. Е. Колчин назвал главной задачей реставрацию исторического валькеровского органа. Президент России пообещал найти средства на реставрацию. Свое слово Президент сдержал. Уже в октябре

для разработки реставрационного задания и последующего контроля за ходом работ была создана группа экспертов: П. Н. Кравчун (руководитель), Н. И. Оксентян, Ю. С. Пронцкетис, В. А. Шляпников. В ноябре было разработано реставрационное задание, и в январе 2006 г. в Капеллу поступили проекты, предложенные органостроительными фирмами из нескольких стран Европы. В результате конкурса право реставрировать инструмент получила известная немецкая органостроительная фирма «Eule» из Баутцена (Саксония).

К маю 2006 г. были окончательно согласованы диспозиция и основные технические решения по проекту, и 7 июня был подписан договор на реставрацию. В августе 2006 г. орган был демонтирован и отправлен в Баутцен. В конце февраля 2007 г. реставрация на фирме была завершена. В марте инструмент прибыл в Капеллу, где начался полугодовой период его монтажа, наладки, интонировки и настройки. Руководитель работ по монтажу и наладке – Конрад Денхардт, главный интонировщик – Грегор Хике. Все работы – от проектирования до интонировки – проводились в сотрудничестве с российскими экспертами.

При реставрации главное внимание было уделено сохранению исторической субстанции инструмента и улучшению акустических условий его звучания (орган находится в глубокой узкой нише). Все валькеровские трубы, виндлады и оригинальная пневматическая часть трактуры были сохранены. Измененные чешской фирмой валькеровские трубы возвращены к оригинальному виду. Несколько регистров воссоздано по случайно сохранившимся образцам валькеровских труб старого органа.

Пространственная схема органа, во многом определяющая его звучание, была в основном сохранена. При ее анализе были выявлены возможности расширения органа. Обновленная диспозиция насчитывает 57 регистров (на 12 больше, чем раньше). Добавлены 32-футовый регистр, несколько 16-футовых, а также ряд регистров, часто использовавшихся в валькеровских органах такой величины.

Воздушная система органа выполнена по валькеровским образцам. Главный мех – прежний. Каждый из Werk'ов имеет дополнительный мех. Давление возвращено к оригинальному валькеровскому (около 90 мм).

Новый пульт органа изготовлен по образцу пульта валькеровского органа Голландской церкви.

Усиление звучания органа без изменения положения инструмента в зале было достигнуто чисто акустическими средствами: за органом была возведена специальная звукоотражающая стена, в швеллере 3-го мануала выполнены дополнительные боковые створки, а занавес, отделяющий помещение органа от зала, выполнен из специальной звукопрозрачной ткани. В результате орган в звуковом отношении как бы «выдвинулся» в зал, хотя фактически остался на том же месте.

Интонировка органа заняла почти 5 месяцев. Общий ее план был об- сужден заранее. Тем не менее, иногда между интонировщиками и авто- ром этой работы возникали серьезные споры относительно характера ин- тонировки того или иного регистра или трубы. Главным требованием было сохранение мягкого валькеровского характера звучания органа. Этого уда- лось добиться, смягчив звучание ряда высоких регистров.

Помимо реставрации большого органа, для Капеллы был изготовлен передвижной четырехрегистравый орган-позитив с переменной высотой строя, что особенно важно для исполнения старинной музыки в составе камерных ансамблей.

¹ РГИА, ф. 482, оп. 2, сдат. оп. 770-72, д. 109 (ч. 1), л. 523–523об.

² Фактически первый концертный орган в России был установлен фирмой «Валь- кер» в 1893 г. на эстраде петербургского зоосада (П/Р/21, инструмент не сохра- нился).

³ Архитектор Л. Н. Бенуа вспоминал: «Согласно моей композиции предполагалось за эстрадой поставить орган в нише: это дало бы значительное углубление и есте- ственное убранство всей сцены... Но полупомешанный Балакирев, как настоя- щий ханжа, все отменил» (см.: *Бенуа Л. Н. Записки о моей деятельности* / Публи- кация В. А. Фролова // Невский архив. М.; СПб, 1993. Вып. 1. С. 32–33).

⁴ De Nederlandsche Hervormde Gemeente te St. Petersburg 1717–1898. S Gravenhage, 1900. S. 111–112.

⁵ ЦГИА СПб, ф. 40, оп. 1, д. 204, л. 4 об.–5.

⁶ Там же, д. 166а, л. 1.

⁷ Там же, д. 204, л. 17об, 18.

⁸ De Nederlandsche Hervormde Gemeente...

⁹ ЦГИА СПб, ф. 40, оп. 1, д. 303, л. 2.

¹⁰ ЦГАЛИ СПб, ф. 186, оп. 1, д. 35, л. 2, 3.

¹¹ Там же, д. 25, л. 68, 82.

¹² Упразднен в 1988 г. в связи с передачей его функций Экспертному совету по органостроению Международного союза музыкальных деятелей.

¹³ ЦГАЛИ СПб, ф. 186, оп. 1, д. 39, л. 8–8об.

Michael Oehler
(University of Music and Drama, Hanover)

Christoph Reuter
(University of Cologne)

Воспринимаемая естественность реальных и синтезированных звуков деревянных духовых инструментов с вибрато

Исследуется с помощью слуховых тестов воспринимаемая естественность реальных и синтезированных звуков фагота с вибрато.

Звуковые стимулы были сгенерированы с помощью развиваемой в настоящее время методики для анализа и синтеза звуков духовых музыкальных инструментов, основанной на теории формирования импульсов. Методика позволяет контролировать амплитудные и частотные параметры на различных стадиях формирования звукового сигнала.

С помощью известных слуховых тестов (ANOVA and Tukey HSD) было показано, что модуляция тембра (при комбинированной модуляции ширины импульса и длительности цикла) является важным фактором для воспринимаемой естественности звуков фагота с вибрато. Полученные результаты могут быть полезны для синтеза звуков, а также для исследований тембра.

Perceived Naturalness of Real and Synthetic Woodwind Vibrato Sounds

Abstract:

The perceived naturalness of real and synthesized bassoon vibrato sounds is investigated in a listening test. The stimuli were generated by means of a currently developed synthesis and analysis framework for wind instrument sounds, based on the pulse forming theory. The framework allows to control amplitude and frequency parameters at many different stages during the sound production process. Applying an ANOVA and Tukey HSD test it could be shown that timbre modulation (a combined pulse width and cycle duration modulation) is an important factor for the perceived naturalness of bassoon vibrato sounds. Obtained results may be useful for sound synthesis as well as in the field of timbre research.

Précis:

1. Background

In several experiments it was shown, that vibrato is an important factor for the perceived naturalness in wind instrument sounds ([1], [2], [3], [4]). The main perspective in many studies is either phenomenological ([5], [6]), physiological ([7]), historical ([8]), aesthetical ([9]) or performance related ([10]). In the following study however, vibrato and micromodulations were investigated from a source oriented perspective along the natural sound generating process. Using this method, it is possible to control amplitude and frequency parameters at many different stages during the sound production

2. Aims

This approach seems to be promising, because besides the existing useful results concerning vibrato rate, extent, intonation and central pitch, a deeper insight into the typical shape and behavior of the modulation of wind instrument sounds as well as a better understanding of the relevance of each individual vibrato parameter can be provided. Based on preliminary experiments it is therefore suggested, that timbre modulation is an often underestimated factor for the perceived naturalness of vibrato sounds.

3. Methods

Modulated bassoon sounds were synthesized by means of a currently developed (German Research Foundation supported) synthesis and analysis framework for wind instrument sounds ([11], [12]). Based on the pulse forming principle ([2]), realistic source-oriented pulse width and cycle duration modulations as well as more unnatural but often used AM and FM-modulations could be produced. Together with real bassoon sounds, the stimuli were rated in a listening test by 60 subjects (28 female, 32 male, $M = 32.53$, $SD = 10.586$) on a 6-digit scale from natural to unnatural.

4. Results

A conducted ANOVA showed ($p < .01$) that the different types of modulation significantly affect the perceived naturalness of the vibrato sounds. According to the subsequently performed Tukey HSD test the stimuli sound with combined pulse width and cycle duration modulation is perceived as natural as the original bassoon sound (group A). In the second group (B) pulse width modulation, cycle duration modulation and the combined AM and FM-modulation are all perceived significantly less natural than group A ($p < .01$). The third group (C) consists of discrete AM and discrete FM-modulation and is perceived significantly less natural than group B ($p < .01$).

5. Conclusions

The results support the hypothesis, that source-affected timbre modulation is an important factor for the perceived naturalness of bassoon vibrato sounds.

The use of the currently constructed synthesis and analysis framework for wind instrument sounds is an alternative method to analyze modulation effects. Further investigations may be useful for exploring new sound synthesis algorithms as well as for other experiments in the field of timbre research.

Literature

- [1] Ando, Y. & Shima, T. (1976). Physical properties of the flute tone and its subjective goodness of quality. *J. Japanese Musicological Soc*, 22, 68–81.
- [2] Fricke, J. P. (1996). Die digitale Klangsynthese auf der Basis von Impulsfolgen. Gezielt generierte Spektren und ihre Variation im Sinne der Klangfarbengesetze. In: Enders, B. (Hrsg.). *Neue Musiktechnologie II*. Mainz, 188–215.
- [3] Meyer, J. (1991). Zur Auswirkung des Vibratos auf das Klangspektrum von Musikinstrumenten und Gesangsstimme. *DAGA 1991*, 865.
- [4] Nishimura, A., Kato, M. & Ando, Y. (2002). Effect of the fluctuations of harmonics on the subjective quality of flute tone. *Proceedings of Forum Acusticum Sevilla 2002*, 1–4.
- [5] Diaz, J.A. & Rothman, H.B. (2003). Acoustical Comparison Between Samples of Good and Poor Vibrato in Singers. *The journal of Voice*, 17, 179–184.
- [6] Reuter, C. (2004). Vibrato and Micromodulations as Cues for Timbre Segregation. *Proceedings of the Russian Institute of History of Arts and European Organology*, December 6-10, St. Petersburg 2004, 168–171.
- [7] Richter, W. (1995). Bläseratmung, Kehlkopf und Vibrato. *Das Orchester*, 7, 23–24.
- [8] Moens-Haenen, G. (2004). *Das Vibrato in der Musik des Barock: ein Handbuch zur Aufführungspraxis für Vokalisten und Instrumentalisten*. Graz: Akad. Dr.- u. Verl.-Anst.
- [9] Arfib, D., Couturier, J.-M. & Kessous, L. (2005). Expressiveness and Digital Musical Instrument Design. *Journal of New Music Research*, 34, 125–136.
- [10] Ely, M. C. (1992). Woodwind vibrato in the band class. *Music Educators Journal*, 79, 29–33.
- [11] Oehler, M. & Reuter, C. (2006a). Digital Pulse Forming – a new approach to wind instrument sound synthesis. *Proceedings of the 9th International Conference on Music Perception and Cognition (ESCOM)*, Bologna 2006, 1518–1524.
- [12] Oehler, M. & Reuter, C. (2006b). Virtual wind instruments based on pulse forming synthesis. *Journal of the Acoustical Society of America (JASA)*, 120, 3333.

Владимир Шуляковский
(Санкт-Петербург)

Четыре источника и четыре составные части аутентизма

Едва ли кто из посетителей концерта 10 июня 1890 года в Оксфорде догадывался, что присутствует при историческом событии. Но именно в этот день прозвучала музыка XVII века, исполненная на оригинальных инструментах – клавесине и виоле да гамба. Известный британский музыкант и ученый Арнольд Дольметч сыграл тогда вместе со своей дочерью Еленой несколько произведений классика английской виольной музыки Кристофора Симпсона. Вскоре за этим концертом последовал целый ряд других, каждый из которых стал эпохальным событием, будь то исполнение камерной музыки или опер Перселла, первая из которых – «Король Артур» – была поставлена в 1691 г.

Следует отметить, что выбор программы для первого концерта был не случаен. Ведь известно, что К.Симпсон, кроме славы гамбиста-вируоза, слыл еще и крупным теоретиком исполнительства. В 1659 г. он опубликовал свой трактат «The Division Viol», в котором впервые были подробно изложены принципы игры на виоле да гамба. К этой книге прилагались также и несколько сочинений автора, которые, собственно, и были сыграны в упомянутом концерте. Легко предположить, что многочисленные рекомендации и правила исполнения виольной музыки XVII века, изложенные в этом трактате, были тщательно изучены А. Дольметчем и применены к исполнению произведений К. Симпсона, так что, скорее всего, возможность руководствоваться в исполнении непосредственными указаниями автора сыграла решающую роль в выборе программы первого концерта.

Все это говорит о том, что Дольметч безусловно понимал, что сделать исполнение действительно исторически достоверным поможет лишь тщательное изучение трактатов XVII–XVIII веков. Именно этому ученый и посвятил впоследствии значительную часть своей жизни. Результатом этих исследований стала его книга «Интерпретация музыки XVII и XVIII веков», которая была опубликована в Лондоне в 1915 г. Эта книга, содержащая выдержки и цитаты из наиболее важных трактатов XVII и XVIII веков, а также пространные комментарии, выводы и обобщения автора, стала важнейшим источником информации по исполнению музыки Барокко для

нескольких поколений музыкантов и послужила образцом для таких исследователей, как Дэвид Бойден («История скрипичного исполнительства от возникновения до 1761 года»), Роберт Донингтон («Исполнительство на струнных в эпоху барокко»), Турстон Дарт («Интерпретация музыки») и многих других.

Необходимо подчеркнуть, что во времена А. Дольметча вопрос о том, по каким нотам играть ту же английскую музыку XVII века, не вставал. Старинная музыка практически не издавалась, и все приходилось играть по оригиналу: либо по копии с рукописи, либо по какому-нибудь достаточно древнему изданию. В наше время особо актуальным стал третий важный момент, характеризующий аутентичное исполнение: тщательная работа с текстом музыкального произведения, которая подразумевает использование факсимиле авторской рукописи или, по меньшей мере, прижизненного издания. Во многом это объясняется тем, что за последние 50 лет количество выпущенных нот с произведениями XVII и XVIII веков существенно возросло. Большая часть таких изданий содержит весьма значительные редакторские наслоения, которые зачастую до неузнаваемости искажают первоначальный текст. Все это довольно сильно затрудняет работу исполнителя над произведением.

Что же касается рукописи, то, помимо конкретного музыкального текста, в самом графическом образе нот, в способе их написания подчас содержатся подсказки по фразировке, темпу и артикуляции. Кроме того, старинные рукописи великолепно передают общую атмосферу эпохи, позволяя исполнителю на интуитивном уровне понять много из того, что становится недоступным при пользовании современными изданиями.

Безусловно, в работе с рукописями есть и свои сложности. Некоторая свобода, например, в написании лиг у И. С. Баха, часто может стать предметом разночтений. Подробная работа с рукописью необходима, так как та или иная трактовка каждого «многозначного» места, собственно, и будет являться интерпретацией в подлинном значении этого слова, позволяя исполнителю в каждом конкретном случае продемонстрировать свой вкус, знание стилистики и просто музыкантское чутье.

Еще одним важным признаком аутентичного исполнения, на которое уже во времена А. Дольметча обращали пристальное внимание, является вопрос строя – как его абсолютной высоты, так и температуры. Как известно, получивший сейчас широкое распространение «барочный» строй $a^1=415$ Hz (примерно на полтона ниже современного 440 Hz), конечно же, имел место в XVIII веке, но далеко не всегда и не везде. Во Франции, например, в конце XVII – начале XVIII веков бытовал строй 392 Hz, в Англии в то же время существовал строй 420 Hz. Затем, на протяжении XVIII века, абсолютный строй постоянно «полз» вверх. В Вене в 70-х гг. XVIII века мы уже имеем строй 430 Hz – идеальный для исполнения му-

зыки Моцарта и Гайдна. А ближе к концу XVIII века в Петербурге Джузеппе Сартти повысил строй до 436 Hz. С другой стороны, в Италии начала XVII века существовал строй 440 Hz, и даже выше. На некоторых сохранившихся до наших дней оригинальных итальянских органах XVI и XVII веков встречается строй 445 и даже 450 Hz!

Очевидно, что вопрос абсолютной высоты строя очень важен не только для вокалистов, для которых в современном строе, например, баховские сопрановые партии оказываются чрезмерно высокими, а басовые и теноровые партии Монтеверди слишком низкими. Любой исполнитель на струнном инструменте знает, что вследствие изменения силы натяжения струн, которое неизбежно происходит при повышении или понижении абсолютной высоты строя, тембр инструмента существенно меняется. Это становится очевидным при исполнении той же французской музыки начала XVIII века, которая, даже будучи исполнена на оригинальных инструментах, теряет значительную часть своего неповторимого своеобразия в случае использовании строя 415, не говоря уже о строе 440.

Важнейшим выразительным средством музыки эпохи Барокко является также система настройки, или темперация, которая в каждом конкретном случае также должна точно соответствовать исполняемому произведению. Необходимо отметить, что равномерная темперация, принятая сегодня, стала нормой только лишь какие-то 100 последних лет, окончательно утвердившись лишь после изобретения электронных приборов для настройки. Часто приводимый пример в защиту этого типа темперации – «Хорошо темперированный клавир» (ХТК) И.С.Баха, подразумевающий именно «хорошую» темперацию (а не равномерную, как считают ее сторонники), – наоборот, служит весомым аргументом *против* равномерной темперации.

Для того чтобы это понять, необходимо вспомнить, что на протяжении сотен лет в европейской традиции, опиравшейся в своей основе на натуральный обертоновый ряд, были в ходу самые различные виды темперации. Сам обертоновый ряд, как известно, является звуковой иллюстрацией физического закона колебаний струны, которая колеблется не только всей своей длиной, но и половинной, четвертой, восьмой и т. д. частью. Возникающие при этом звуки являются высшими (ober) тонами по отношению к основному, а образующиеся интервалы становятся результатом соотношения простых числовых пропорций (1:2 – октава, 2:3 – квинта, 3:4 – кварта, и т.д.).

Чем дальше от основного тона находился звук, тем более «несовершенным» в физическом, (а как считали ранее, и в символическом) смысле удаленным от «божественной благодати» основного тона представлялся обертон. Особая проблема в натуральном ряду возникает с 11-м обертоном, который лежит между f^2 и f_{15}^2 , что делает кварту $c^2 - f^2$ несколько расширенной. Зато пропорция 4:5:6 давала абсолютно чистое мажорное

трезвучие (*Trias musicum*). Именно оно стало основой европейской гармонии. Оно же почиталось в свое время мистическим музыкальным воплощением Святой Троицы.

Наиболее древние типы температур ставили перед собой задачу как сохранить в максимальной чистоте «божественность» обертонового ряда, так и решить целый ряд проблем, связанных с удаленными «несовершенными» звуками. Одним из таких способов настройки стала так называемая «среднетоновая» температура, или чистый строй, легко применимая практически к любой музыке XV и XVII веков. В ее основе акустически чистые большие терции (4:5), которые получают за счет некоторого увеличения или уменьшения других интервалов. Главной особенностью этого строя является невозможность энгармонической замены – следствие того, что все квинты в этом типе температуры несколько заужены. Сделано это для того, чтобы терции – основа средневековой и ренессансной гармонии – оставались идеально чистыми. Поэтому квинтовый круг в среднетоновой системе разомкнут, а количество тональностей, пригодных для игры, весьма ограничено.

Необычайно интересно звучат в среднетоновом строе хроматизмы и хроматические пассажи, так как расстояния между полутонами здесь оказываются разными. Некоторые интервалы расположены очень близко, и полутоном между ними воспринимается лишь как изменение окраски одного и того же звука. Другие полутона, напротив, воспринимаются практически как большая секунда.

Среднетоновый строй звучит очень мягко и гармонично, но, несмотря на это, у него есть и свои слабые места. В частности, все пригодные для игры тональности звучат в нем одинаково. В конце XVII и начале XVIII веков эту проблему попытались решить несколько ученых музыкантов, среди которых своей наиболее убедительной схемой выделялся немецкий теоретик и органист Андреас Веркмайстер. Его «хорошую» температуру с успехом применил И. С. Бах в своем знаменитом ХТК. Как следует из самого названия, «темперировать» означает «выравнивать», т. е. настраивать некоторые интервалы слегка неточно для того, чтобы другие интервалы звучали чище. В частности, современная равномерная температура, позволяющая играть во всех тональностях, подразумевает чистое звучание только лишь октавы, а все остальные интервалы искажены выравниванием полутонового ряда. Между тем, в хорошо темперированных строях, кроме октавы, очень чисто звучат большие терции, которые, однако, настроены также неодинаково. Лишь с-e, f-a, g-h и d-fis настроены чисто. Другие большие терции настроены у Веркмайстера не столь совершенно. Квинты также абсолютно чисты, кроме слегка уменьшенных: c-g, g-h, d-a и h-fis. Все это дает возможность использовать этот строй для игры во всех тональностях.

Но в отличие от современной равномерной темперации, где все тоналности звучат совершенно одинаково, у Веркмайстера каждая тоналность приобретает только ей присущую краску. Например, C-dur значительно меньше напряжен и звучит значительно мягче A-dur'a. Интервалы, строящиеся на одних и тех же ступенях мажора и минора, в разных тоналностях звучат совершенно по-разному. Следствием этого является то, что каждая тоналность имеет свой собственный характер. Именно эту особенность «хорошей» темперации и использовал И. С. Бах в своем знаменитом сочинении. Только играя на клавесине, настроенном в строе Веркмайстера, мы сможем по достоинству оценить тоналную драматургию ХТК, которая становится результатом разнообразных интонационных напряжений, увеличивающихся при отдалении от центрального C-dur. Кроме того, только в «хорошо» темперированных строях (кроме Веркмайстера, широкое распространение имели темперации Кирнбергера и Валотти) становится понятным смысл использования тех или иных тоналностей в большей части сочинений композиторов XVIII века, где, например, h-moll подразумевает совершенной другой аффект, в отличие от того же c-moll.

Таким образом, мы видим, что уже с момента своего зарождения аутентичное исполнительство складывалось как минимум из четырех составляющих – оригинального инструментария, использования приемов игры, документированных в источниках соответствующего времени, факсимильного нотного материала и, наконец, строя и темперации. Отсутствие хотя бы одной из этих составляющих превращает исполнение лишь в попытку его стилизации.

Это хорошо видно на примере музыкантов, которые используют оригинальные инструменты, но играют на них по-современному (на виоле да гамба со шпилем и без ладков, на клавесине как на фортепиано, на блокфлейте с постоянной вибрацией, которая, как известно, в XVII и XVIII веках была разновидностью украшения, и пр.).

С другой стороны, есть и «академические музыканты», играющие на современных инструментах, исполнение которых отличается значительной исторической корректностью и знанием исполнительских приемов эпохи. Однако признать их исполнение в строгом смысле аутентичным также не представляется возможным.

Кира Альтерман
(Санкт-Петербург)

К истории исполнительства старинной музыки в Санкт-Петербурге

Впервые старинная музыка¹ прозвучала в Малом зале Филармонии в начале 60-х гг. XX века в исполнении московского ансамбля «Мадригал», организованного А. Волконским. Первым ленинградским исполнителем старинной музыки был флейтист В. Федотов. В 1967 г. он провел абонемент в зале Академической капеллы; в 1985 г. создал свой ансамбль «Ars sononi», который концерттировал до 1992 г. На 70-е гг. пришелся первый расцвет ансамблевого исполнительства старинной музыки. В этот период созданы 4 профессиональных ансамбля: «Pro anima» (рук. Г. Гольштейн, 1972), «Musica practica» (рук. И. Шумилов, 1979), «Res facta» (рук. А. Борейко), а также два ансамбля В. Жигарова и Н. Сиротской.

Инструментарий первых ансамблей поначалу был довольно ограниченным, преобладали блок-флейты. В 80-е гг. появляются клавесин, барочный гобой, барочная скрипка, виола да гамба, лютня. Рождаются еще 4 ансамбля: «Барокко-консорт» (рук. А. Кискачи, 1984), «Куранта» (рук. К. Альтерман, 1985), «Российский ансамбль старинной музыки» (рук. В. Шуляковский, 1988), «Новая Голландия» (рук. П. Андреев, 1989).

Участниками ансамблей были как профессионалы, так и любители. Руководитель и создатель ансамбля – всегда профессиональный музыкант – нередко являлся и педагогом участников своего ансамбля. Со временем появились и музыканты-педагоги, обучающие игре на старинных инструментах: И. Шумилов, О. Кузьмин, А. Кискачи (блок-флейта); В. Радченков (клавесин); А. Лесников и А. Бируля (лютня)². Появились и вокалисты, возродившие особую манеру пения: контртенора Э. Курмангалиев, О. Безинских, Ю. Полудняков, а также москвичи О. Рябец и В. Каган. В старинное исполнительство пришли также женские голоса. Самой яркой в этом плане вокалисткой была и остается М. Филиппова, сотрудничавшая с ансамблями «Pro anima» и «Новая Голландия». Родились и вокальные ансамбли: «Cantilena» (рук. Е. Петрова, 1993), «Cantica – Gagliarda» (рук. Л. Кузина, 1998, г. Выборг), «Per artem» (рук. Л. Стоянова, 1994), ансамбль четвертитоновой музыки (рук. Г. Парфенова, 2002), а также женские дуэты – «Российская Эрата» и «Амоге» (рук. К. Альтерман, 1999).

Перед всеми старинными ансамблями стоит проблема аутентизма – исторического характера исполнения как в инструментальной, так и в вокальной музыке. В большей степени удается историческая стилизация ансамблям «Cantilena», «Drolls», «Longa – Brevis», «Новая Голландия», «Барокко-консорт» и особенно ансамблю «Musica Petropolitana», все участники которого учились в Европе и стали организаторами международного фестиваля «Early music» (с 1998 г.).

Появились в Петербурге и мастера – изготовители старинных инструментов: Ф. Равдоникас, А. Батов, С. Шек, П. Чилин, Б. Муратов, П. Андреев, А. Попов.

Со второй половины 1990-х гг. в Петербурге стали регулярно проводиться два фестиваля старинной музыки: чисто петербургский («Viva la musica antiqua!», организатор – ансамбль «Куранта») и международный («Early music», организатор – ансамбль «Musica Petropolitana»).

Особую нишу в старинном исполнительстве занимают единственная в Санкт-Петербурге Школа старинной музыки («Schola cantorum», Петергоф, рук Л. Подгайская) и Детский театр старинной оперы «Ad libitum» при Детской школе искусств № 4 Фрунзенского р-на (рук. А. Великотная). Театр поставил в аутентичной манере оперы «Дидона и Эней» Г. Перселла и «Бастьен и Бастьенна» В. А. Моцарта.

¹ Под старинной музыкой мы понимаем западноевропейскую и русскую музыку IX–XVIII веков: раннее и позднее Средневековье, Ренессанс, Барокко и Классицизм.

² Корифеями лютни в те годы были московские музыканты В. Вавилов и Г. Моченков.

ПРОБЛЕМЫ СОВРЕМЕННОГО ЭТНОИНСТРУМЕНТОВЕДЕНИЯ

Валерий Яковлев
(Казань)

Каталог музыкальных инструментов Национального музея Республики Татарстан как важный ресурс музейно-этноинструментоведческого исследования

В 2006 г. научно-исследовательский проект «Музыка музея» Национального музея Республики Татарстан (НМРТ) стал победителем грантового конкурса «Меняющийся музей в меняющемся мире» Благотворительного фонда Владимира Потанина в номинации «музейные исследования».

В данном проекте предпринята попытка комплексного, многоаспектного анализа музыкального инструментария фондов Национального музея Республики Татарстан.

Одной из главных задач проекта является подготовка к публикации «Каталога музыкальных инструментов Национального музея Республики Татарстан». В этот Каталог должна войти краткая информация обо всех музыкальных инструментах, находящихся в культурно-историческом пространстве музея. Идея создания Каталога заключается в том, чтобы привлечь внимание широкой общественности прежде всего к незаслуженно забытым в России, Татарстане, Волго-Уралье традиционным музыкальным инструментам, а также к отдельным инструментам, вышедшим в настоящее время из активной музыкально-исполнительской и педагогической практики.

Цель создания каталога – атрибутирование и введение в научный оборот новой информации о музыкальных инструментах, находящихся в фондах НМРТ.

Задачи Каталога:

- выявить количественный и качественный состав музыкального инструментария;
- провести научную систематизацию (классификацию и типологию) музыкальных инструментов;
- определить народные и научные названия музыкальных инструментов;
- определить конструктивно-морфологические признаки, параметры и свойства инструментов;
- уточнить источники поступления музыкальных инструментов.

Таким образом, «Каталог музыкальных инструментов Национального музея Республики Татарстан» по замыслу авторов представляет собой аннотированный перечень входящих в фонды музея музыкальных инструментов, расположенных в определенном порядке, отражающем общепринятую систематизацию музыкальных инструментов.

В России специальные каталоги музыкальных инструментов издавались редко. Широкую известность получили следующие каталоги: А. Ф. Эйхгорн «Полная коллекция музыкальных инструментов народов Центральной Азии» СПб., 1885; М. О. Петухов «Опыт систематического каталога инструментального музея Санкт-Петербургской консерватории» СПб., 1893; Н. П. Акимова-Малова «Краткий каталог музыкальных инструментов и изображений» Л., 1927; Г. И. Благодатов «Каталог собрания музыкальных инструментов» Л., 1972; В. М. Куликов «Музыкальные инструменты народов Советского Союза в фондах государственного Центрального музея музыкальной культуры им. М. И. Глинки. Каталог» М., 1977. Известны также каталоги, содержащие информацию об отдельных музыкальных инструментах, как, например, недавно опубликованная работа В. В. Кошелева «Цитра. Иллюстрированный каталог цитр и цитровых аксессуаров из коллекции В. А. Брунцева» (СПб., 2002).

Вместе с названными работами в России получили распространение научные издания, близкие по замыслу к Каталогу, однако более объемные по изложению материала («Иллюстрированные описания», «Путеводители», «Атласы»). Среди них научную ценность имеют, например, работы О. М. Петухова («Народные музыкальные инструменты музея Санкт-Петербургской консерватории» СПб., 1884), А. Л. Маслова («Иллюстрированное описание музыкальных инструментов, хранящихся в Дашковском этнографическом музее в Москве» М., 1909), В. М. Беляева («Первая Всесоюзная выставка музыкальных инструментов народов СССР: Путеводитель» М., 1938), Г.И.Благодатова («Постоянная выставка музыкальных инструментов. Путеводитель» Л., 1972), а также «Атлас музыкальных инструментов народов СССР» (М., 1975) К. А. Верткова, Г. И. Благодатова и Э. Э. Язовицкой.

К сожалению, это те немногие, наиболее распространенные и широко используемые в научно-исследовательской, поисковой работе каталоги, справочные издания, содержащие ценные сведения о музыкальных инструментах, находящихся прежде всего в профильных музеях Москвы и Санкт-Петербурга.

В настоящее время активную научно-поисковую, исследовательскую работу по каталогизации музыкальных инструментов, находящихся в музеях, проводит ведущий научный сотрудник, хранитель Коллекции музыкальных инструментов музея музыки в Шереметевском дворце (в прошлом – Санкт-Петербургского Музея музыкальных инструментов)

В.В.Кошелев. Им опубликован ряд работ, в которых подчеркивается необходимость создания специальных каталогов музыкальных инструментов, соответствующих требованиям современной инструментоведческой и музееведческой науки.

Для НМРТ также необходим подобный каталог, представляющий собой фундамент для исследования традиционных музыкальных инструментов волго-уральских и других народов, а также музыкальных инструментов, используемых в академической исполнительской и педагогической практике.

В процессе подготовки материалов для «Каталога музыкальных инструментов Национального музея Республики Татарстан» выявился целый ряд сложных проблем, связанных с историей, теорией и практикой музееведческого изучения музыкальных инструментов и требующих специального рассмотрения и анализа. Наиболее значимыми проблемами, по нашему мнению, являются следующие:

1. Формирование состава музыкального инструментария НМРТ.
2. Актуальные проблемы музееведческого изучения и экспонирования музыкальных инструментов НМРТ.

Ирина Пчеловодова

(Ижевск)

Удмуртские традиционные музыкальные инструменты и коллекционирование*

Коллекционирование – важное направление в сохранении материальной и духовной культуры этноса. Это своего рода документация, фиксирующая быт той или иной эпохи, традиции, культуры. Благодаря музейным коллекциям, сегодня мы можем видеть многие ушедшие из употребления предметы быта материальной культуры, к числу которых относятся и музыкальные инструменты.

Одна из ранних коллекций, в состав которой входит музыкальный инструмент удмуртов, относится к началу XX века. В 1906 г. земским учителем из села Шаркан был осуществлен целенаправленный сбор материалов по бесермянской культуре в Глазовском уезде Вятской губернии (ныне Глазовский район Удмуртской республики). Благодаря этому в Российском Этнографическом музее была сформирована коллекция И. К. Зеленова, состоящая из 119 предметов¹. В число предметов, несущих информацию о свадебном ритуале бесермян, входит музыкальный инструмент *быз* – вольтка (422. 226). Исследователь А. М. Карпов приводит его описание: инструмент «имел выделанный из телячьей кожи “мех” с короткой деревянной трубкой сбоку, на другом конце монтировалась мелодическая трубка с 5-ю отверстиями; две “басовые”, бурдонные трубки, объединенные тонким ремешком с рожком на конце... для быза были характерны пищики из камыша»².

На сегодняшний день в УР одна из богатых коллекций удмуртских традиционных музыкальных инструментов хранится в фондах Национального музея имени Кузубая Герда. Данная коллекция наиболее полно отражает инструментальную культуру удмуртского народа. Здесь имеются археологические находки, инструменты, датированные XIX веком, а также отреставрированные инструменты, и инструменты изготовленные в XX–XXI вв.

Архаичный инструментарий связан с охотничьей деятельностью. Это свисток из медвежьего зуба начала I тысячелетия до н.э., найден-

* Работа выполнена при финансовой поддержке гранта РГНФ (06-04-0382в) в рамках проекта «Образ России в современном мире».

ный на раскопках городища Чеганда I Каракулинского района УР³, и охотничьи манки на рябчиков из кости – *сяла чипсон* (421.2), найденные на городище Дондыкар Глазовского района УР⁴. Манки датируются IX–XII веками.

Из числа охотничьих в фондах музея хранится один из древних и уникальных инструментов удмуртов – *чипчирган* (423.1) – натуральная продольная труба без грифных отверстий и мундштука⁵, изготовленный из тростника в 1937 г. виртуозным исполнителем на этом инструменте И. А. Шабалиным (д. Шаклеи Селтинского района УР). Этим же мастером в 1940 г. сделан и другой инструмент – *узъы гумы* (421.2) – комбинированная продольная губно-щелевая флейта со свистковым вырезом⁶.

Коллекция глиняных свистулек – *шуланъёс* (421.221.42)⁷ – представляет XX век: 1950 г. – д. Кырчим Селтинского района УР, изготовитель А. Беляев, и 1990-е гг. – г. Ижевск, автором является современный мастер-изготовитель глиняных свистулек А. П. Степанов. Благодаря усилиям этого мастера, *шулан* получил дальнейшую жизнь в виде новых форм и образов, опирающихся на мифологию удмуртов⁸.

Особую ценность коллекции представляют две удмуртские волынки – *быз* – конца XIX века, вышедшие из употребления уже в начале XX века. Одна из них привезена из д. Абашево Глазовского уезда (Юкаменский район УР) – деревни проживания бесермян. Воздушный резервуар этого инструмента сшит из телячьей кожи в виде мешка с тремя трубками: одна для вдувания воздуха, вторая – мелодическая с грифными отверстиями, третья – бурдонная, на конце которой закреплялся раструб из рога животного. Место бытования второй волынки – тот же Глазовский район УР (деревня неизвестна). Воздушный резервуар ее сшит из шкуры теленка с тремя отверстиями, в которые были вставлены три трубки, имеющие те же функции⁹.

Среди идиофонов представлены две трещотки – *тактытон/тагра* (111.24). Одна из них датируется началом XX в., привезена из д. Нижние Юри Сарапульского района УР; другая сделана в 1960-е гг. З. П. Дерендяевым из д. Асан Кезского района УР¹⁰. В 2005 г. И. Капитоновым из д. Среднее Кечёво Малопургинского района УР был реконструирован один из самобытных инструментов удмуртов – *тангыра* – набор ударяемых стержней (111.212)¹¹.

В двух экземплярах имеется *кубыз* (321.322) – скрипка. Самый ранний из них изготовлен в 1920-е гг. мастером И. Н. Кузнецовым из д. Порез Малмыжского района Кировской области¹². Второй инструмент сделан современным мастером А. П. Степановым¹³.

Ярким образцом инструментальной культуры удмуртов является *крэзь* (314.12) – гусли. Не случайно в фондах музея этот инструмент представ-

лен в большом количестве. По костяной подставке X века с городища Иднакар Глазовского района УР С. Н. Кунгуровым в 1994 г. был реконструирован *пыж крезь* – пятиструнные гусли¹⁴, а в 2006 году в музее появился вариант *пыж крезя* без верхней деки, сделанный А. П. Степановым¹⁵. Имеются также три бытовых *крезя* конца XIX века. Два из них с четырнадцатью струнами¹⁶, один – с пятнадцатью¹⁷. К числу ритуальных инструментов относится *Быдзым крезь* (Великие/Священные гусли). П. М. Богаевский в «Очерке быта Сарапульских вотяков»¹⁸ отмечает, что под игру на гусях шаман (*туно*) исполнял танец, во время которого, впадая в исступленное состояние, выкрикивал имя будущего жреца. Быдзым крезь, хранящийся в фондах Национального музея, изготовлен в конце XIX века К. Т. Башининым из д. Старый Сентек Сарапульского уезда Вятской губернии (Завьяловский район УР). Приобретен музеем в середине 70-х гг. XX века от его сына (не в очень хорошем состоянии). Этот инструмент был отреставрирован в Тарту в 1978 г.¹⁹.

Последним пополнением музея являются барабан – *дымбыр* (211.211)²⁰, и бубен – *бубин* (211.311)²¹, изготовленные мастером А. П. Степановым в 2006 году.

С недавнего времени целенаправленный сбор традиционных аэрофонов ведется и в Удмуртском ИИЯЛ УрО РАН. Внимание к этой группе инструментов связано с тем, что аэрофоны составляют одну из многочисленных групп традиционной музыкальной культуры удмуртов и представляют собой исторически многослойный комплекс. До сих пор бытуют архаичные формы, которые своими истоками восходят к древнейшим формам трудовой деятельности людей – охоте и пастушеству.

Из числа охотничьих инструментов в коллекции имеются *сяла чипсон* / *сяла пеллян* – рябчиковый манок, сделанные в 2005 г. современным охотником И. П. Седовым из липовой коры и гусяного пера (1964 г.р., д. Вишур Кизнерского района УР). Также представлен *чипчирган*, который изготовил из дягиля лесного Е. А. Худяков (1937 г.р., д. Н. Унте́м Кезского района УР) в 2003 г. Им же сделан другой инструмент – *узы гумы*, причем Евгений Андреевич до сих пор продолжает играть на этом инструменте. Весьма примечательным представляется факт адаптации *узы гумы* Е. А. Худяковым к современным условиям бытования. Традиционный материал, т.е. стебель дягиля (тростника, пикана, борщевика), исполнитель считает невыгодным, так как он недолговечен, а потому предпочтение он отдает лыжным палкам, резиновому шлангу, пластмассовым трубкам. Модифицируя материал, Евгений Андреевич сохраняет прежнюю традиционную форму инструмента, для чего верхнюю часть инструмента делает из широкой трубки, либо для нижнего выходного отверстия используется узкая трубка. На наш вопрос, почему так, Евгений Андреевич ответил, что при широком отверстии затрачивается слишком много воздуха и долго играть не получается.

Имеются и другие виды открытых флейтовых инструментов, сделанных из тростника. *Шулан чипсон гумы* – свисток из дятлы лесного: свистковый механизм сохраняется как у тростниковой флейты, но длина инструмента может варьироваться. Так, в коллекции имеются инструменты длиной 21 см, 30 см и 44 см. Кроме того, флейта могла иметь и грифные отверстия (не более двух). Из этого же растения делается другой инструмент, представляющий собой закрытую трубку с частичной продольной прорезью-щелью (расщепленным стеблем) – *шулан гумы* (412.11).

Среди инструментов детской игровой культуры в нашей коллекции появились свистулька из ржаной соломы – *куро чипсон* (422.211.1) и деревянная свистулька из бересты – *пулэсь туй шулан* (412.14). Эти инструменты сделаны в 2007 г. в Глазовском районе УР А. Ф. Семеновым (1938 г.р., д. Чиргино) и А. С. Дзюиным (1930 г.р., д. Курегово).

В 2007 г. В. П. Золотарева (1933 г.р.) из д. Золотарево Глазовского района рассказала об игре на дудке из болиголова – *шулан йыр висёнлэсь пеллян гумы* (421.111.21). Этот инструмент использовался преимущественно в среде девочек.

К числу пастушьих инструментов относится *тутэктон* (412.14) – рожок. Для нашей коллекции пастуший рожок сделал Н. А. Пронин (1941 г.р.) из д. Среднее Кечево Малопургинского района УР в 2006 г. Весьма интересно его замечание о том, что трубку делал только кузнец: под воздействием огня медь или железо свертывали в трубку конусообразной формы.

Собранные в коллекции традиционные инструменты удмуртов дают возможность сопоставлять и сравнивать удмуртскую инструментальную культуру с культурой других народов. Кроме того, такого рода коллекции являются хорошим наглядным материалом в процессе обучения в общеобразовательных, средних и высших учебных заведениях.

¹ Фролова И. С. Комплектование коллекций по этнографии бесермян в собрании Российского этнографического музея // О бесермянах. Сборник статей. Ижевск, 1997. С. 121–129.

² Карпов А. М. Древние музыкальные инструменты (К этнографическому изучению) // Истоки искусства Удмуртии. Ижевск, 1989. С. 16.

³ Хранится под № 116/42.

⁴ Хранятся под № 23/390; 23/357/3-5.

⁵ Хранится под № 2277–вс.

⁶ Хранится под № 2276–вс.

⁷ Хранятся под №№ 14871–УРМ (1950 г.); 28807/1-3–УРМ (1990-е гг.).

⁸ Степанов А. П. Традиционный удмуртский музыкальный инструмент шулан в системе этнокультурного развития // Музыкальный инструментарий народов Поволжья и Урала: традиции и современность. Материалы научно-практической конференции в рамках II Регионального фестиваля «Воршуд» (24 июня 2004 г.). Ижевск, 2004. С. 19–21.

⁹ Первый из них хранится под № 1200–УРМ, второй – под № 2720–УРМ.

¹⁰ Первая – под № 1226–УРМ, вторая – под № 5537–нв.

¹¹ Хранится под № 14211–нв.

¹² Хранится под № 9673/1-2–нв.

¹³ Хранится под № 33878/1-2–УРМ.

¹⁴ Хранится под № 14421–нв.

¹⁵ Хранится под № 33156–УРМ.

¹⁶ Хранятся под №№ 1199–УРМ и 1262–УРМ.

¹⁷ Хранится под № 2331–УРМ.

¹⁸ *Богаевский П.М.* Очерк быта сарапульских вотяков // Сборник материалов по этнографии при Дашковском Этнографическом музее / Под ред. В.Ф.Миллера. – В. III. М., 1988. С. 28–29.

¹⁹ Хранится под № 29033–УРМ.

Благодарю за сотрудничество Туркевич Елену Алексеевну – старшего научного сотрудника, хранителя фондов Национального музея УР имени Кузубая Герда.

²⁰ Хранится под № 33879/1-3–УРМ.

²¹ Хранится под № 33880/1-2–УРМ.

Андрей Киселев

(Чебоксары, Чувашская республика)

К проблеме изучения чувашских народных музыкальных инструментов и инструментального исполнительства

Традиционный чувашский инструментализм – явление не только музыкально-художественное, но и историческое, социальное, этническое. В течение тысячелетий он сохранял архаические элементы, восходящие к различным этапам этногенеза и исторического прошлого народа.

Представление об относительно хорошей сохранности архаики в чувашской народной музыке может быть дополнено аналогиями в других сферах духовной культуры. Современной наукой признаются глубокая самобытность чувашского языка, сохранившего древнейшие черты лексики и фонетики. Архаичностью отличаются также структура народного костюма и орнамент вышивок. При этом следует отметить, что чувашская музыкальная архаика не ограничивается простейшими примитивными формами, она несет в себе признаки высокоразвитого искусства.

Чувашский народ, имеющий богатую музыкальную культуру, уже с древнейших времен создавал разнообразные музыкальные инструменты. По различным описаниям композиторов и исследователей удастся выявить более пятидесяти видов музыкальных инструментов.

С древних времен сохранились традиции проведения обрядов и масовых праздников с участием музыкантов. О большой приверженности к музыке и о древности бытования музыкальных инструментов у чувашей свидетельствует особое почитание музыкантов. Их считали почти волшебниками, а музыкальные инструменты обожествлялись либо имели своих божественных покровителей. К примеру, С. М. Михайлов пишет: «Думают чувашки по своему суеверию, что пузырьник может колдовать и привораживать силою пузыря...».

Музыкальные инструменты, их названия, описания или способы изготовления – нередко единственный источник сведений о музыкальной жизни традиционного общества. Основные виды музыкальных инструментов чувашки получили от своих предков, входивших в состав болгаро-суварских племен. Происхождение некоторых видов инструментов следует искать в древней цивилизации Центральной Азии (IV–III века до н. э.), а также в очаге индоевропейских культур.

Актуальность изучения инструментов сегодня возрастает не только в связи с уточнением и проверкой многих устоявшихся выводов о музыкальных традициях народов, но и с выработкой новых методологических подходов к их изучению.

Из музыкальных инструментов, сохранившихся, видимо, с древних времен, и у чувашей, и у современных болгар бытуют *шахлич* (открытая флейта), *сарнай* (волынка), *купас* (шейковый смычковый хордофон) и различные виды ударных, например *параптан*. Разновидности этих инструментов распространены с древних времен и у ряда других народов. Это позволяет предполагать, что из перечисленных хордофонов, аэрофонов и идиофонов многие были известны и проточувашским племенам, в том числе и до появления их на Волге.

Некоторый свет на вопрос о музыкальных инструментах волжских болгар проливает археология. Такие данные подтверждают активное функционирование музыкальной культуры волжских болгар, оказывавшей влияние и на соседние народы.

Об активном бытовании музыкальных инструментов у чувашей в XVIII–XIX веках писали Г. Ф. Миллер, П. С. Паллас, А. А. Фукс, В. А. Сбоев, А. Ф. Риттих, В. А. Мошков и другие этнографы и путешественники. Ф. П. Павлов еще в 20-х гг. XX века указал на разнообразие чувашских музыкальных инструментов и перечислил их названия.

Обрядовые и лирические песенные мелодии древнего происхождения, трудовые и ритуальные наигрыши на старинных музыкальных инструментах составляют ядро чувашской музыкальной культуры, ее «классику». Именно в них сформировалась система художественных выразительных средств, объединяемая понятием традиционного стиля чувашской народной музыки.

Однако собственно исследование традиционной чувашской инструментальной музыки сегодня только начинается. Существенным подспорьем в этой работе могут послужить новые формы полевого изучения традиционного музыкального исполнительства с применением современных программно-технических комплексов, новых методик интервьюирования, транскрипции, анализа используемых приемов и практики традиционного обучения музыкантов. В частности, более высокое качество звукозаписи, удаление лишних шумов без потери музыкальной информации, изменение скорости воспроизведения и высоты звучания, а также возможность наглядного спектрального и тембрального анализа позволяют решать исследовательские задачи на значительно более высоком уровне познания.

Инна Назина
(Минск, Республика Беларусь)

К истории скрипки в Беларуси

Летом 1995 г. в Минске на выставке, организованной Белорусским научно-методическим центром игры и игрушки, наше внимание привлек необычный экспонат – примитивная детская «скрипочка-дощечка» работы известного народного мастера В. С. Протасевича (1913–1995) родом из д. Роспы Копыльского района Минской области. Этот смычковый хордофон представлял собой плоскую дощечку небольших размеров и формы, подобной верхней деке скрипки. Дощечка была вырезана вместе с короткой и довольно широкой шейкой, которая заканчивалась удлиненной прямоугольной головкой с закругленными верхними углами. В головку, перпендикулярно ей, были вставлены два колка, а к шейке прикреплен гриф. В установленной на дощечке треугольной подставке с двух сторон на одном уровне были прорезаны щели для закрепления струн из лески. Другим концом струны были зацеплены за выступ, также вырезанный вместе с дощечкой. Необычностью формы отличался и смычок, сделанный из согнутого дугой прутика, между концами которого были натянуто несколько нитей лески.

Поскольку на протяжении тридцатилетних этноинструментоведческих полевых экспедиций по Беларуси нам не приходилось видеть такие примитивные смычковые хордофоны, а только слышать о них от народных скрипачей, то, естественно, хотелось выяснить, не является ли представленный на выставке инструмент, так сказать, «плодом воображения» мастера (особенно учитывая его склонность к экспериментаторству). Однако выяснить что-либо о детской «скрипочке» не удалось, так как выставка музыкальных инструментов Протасевича оказалась посмертной. Оставалось искать «обходные» пути, обратившись к работам по белорусской этнографии, иконографии, к данным собственных полевых экспедиций, а также историко-сравнительного этноинструментоведения. Их изучение позволило обнаружить зримые следы детских примитивных смычковых хордофонов.

Об их реальности свидетельствует, например, описание «лучинной скрипки», осуществленное в конце XIX века знатоком народно-инструментальной культуры Витебщины Н. Я. Никифоровским: «Кусок толстой лучины, обломок толстой доски, старое трепало, у которого уже есть гото-

вая шейка, с протянутыми вдоль насмоленными нитками, которые проходят через лучинную же кобылку, дает *подобие скрипки* (выделено мной. — И. Н.), а пасма конских волос, натянутая на согнутом прутке и в свою очередь сильно насмоленная, позволяет извлекать из нитяных струн сякие-такие переменные звуки. При усовершенствовании мастерства, скрипка доходит до формы скрипичной деки и даже имеет колки» [1, с. 174].

В конце XIX века упоминание о двухструнной скрипке находим в описании обряда колядования в фольклорно-этнографической работе Д. Булгаковского «Пинчуки»: «Как шчинальник, либо запевала, считается между колядниками необходимым человеком, так и колядники не обходятся без доморощенного скрипача, который, не умолкая, наигрывает на двухструнной скрипке своей дорогой от дома к дому и на дворе хозяев» [2, с. 4–5].

В монографии Ч. Петкевича «Духовная культура Речицкого Полесья», изданной в 1938 г., есть рисунок детской скрипки [3, с. 245], изображающий инструмент в виде дощечки, имеющей форму верхней деки скрипки. Дощечка вырезана вместе с короткой и широкой шейкой и закругленной головкой. Перпендикулярно ей вставлено четыре колка для струн. Пройдя над шейкой без грифа и выпуклой подставкой, они цепляются внизу парно за две «пуговицы», находящиеся на дощечке. Как видим, при наличии у «скрипочки-дощечки» четырех струн сохраняется принцип их парного деления и крепления на «деке», что в средневековье было характерно для фиделей.

В 1970-е — первой половине 1980-х гг. об изготовлении примитивных «скрипочек» из сосновых дощечек, не воспроизводящих форму скрипичной верхней деки, со струнами из конских волос, закрепленными на противоположных концах дощечки, с дугообразным смычком-прутиком, не раз рассказывали мне, вспоминая о своем детстве, взрослые скрипачи¹. Кстати, изображение такого смычка в руке играющего ангела имеется на иконе XVIII века «Св. Онуфрий» из Воскресенской церкви д. Антополь Дрогичинского района Брестской области [4, с. 115].

Историческая «неслучайность» «скрипочки-дощечки» Протасевича подтверждается и данными польских этноинструментоведов. Так, Ян Стеншевский в статье «Скрипка и игра на скрипке в польской народной традиции» сообщает о примитивной детской «скрипочке» без резонансового корпуса, с двумя струнами и дугообразным смычком, обнаруженной в районе Опочно Кельцевского воеводства. Инструмент, известный под названием «беднарка» («*bednarka*»), был сделан сандомирским бондарем из выпуклой бочковой дощечки и имел две струны-провода [5, с. 65].

Однако особое значение для освещения вопроса о «скрипочке-дощечке» имеет монография польского этноинструментоведа Эвы Далиг «Народные скрипичные инструменты в Польше» [6]. Используя сведения, опубликованные другими исследователями (Я. Собеска, Я. Стеншевский),

а также лично обследовав образцы примитивных хордофонов, хранящихся в музейных собраниях страны, она выделила архаичные смычковые хордофоны в особую группу, которая репрезентирует, по ее мнению, наиболее древнюю, «предскрипичную фазу» развития [6, с. 9], имеет первичную, одноэлементную форму [6, с. 13], отличается примитивизмом исполнения, отклонениями в конструкции от решений, принятых в народном производстве народных струнных инструментов [6, с. 141]. Исследовательница пришла к вполне закономерному выводу о том, что все известные ныне первичные формы хордофонов «отличаются большой свободой, даже морфологической неповторимостью, делающей из единичных экземпляров интересное и существенное явление» [6, с. 142].

Исходя из совокупности имеющихся в нашем распоряжении фактов, можно считать, что «скрипочка на дощечке» (выражение Э. Далиг), изготовленная В. С. Протасевичем, отражает важный, скорее всего, ранний этап становления конструктивных принципов скрипки и общего процесса исторического формирования смычковых хордофонов у разных славянских народов – белорусского, польского, словацкого. Если исходить из этого положения, то можно объяснить, почему белорусы считают скрипку инструментом местного происхождения и называют ее «скрипа», «скрипуля», считая, что она выросла из скрипа ели. Этим объясняется естественность и легкость повсеместного вхождения классической скрипки в крестьянскую инструментально-исполнительскую практику Беларуси.

Более того: конструктивные особенности детской «скрипочки-дощечки» Протасевича «подсказывают» ответ и на другой вопрос: почему многие народные скрипачи пожилого возраста, держа в руках четырехструнный инструмент фабричного производства, используют только две струны, играя в бурдонном стиле: на первой или второй струнах обычно исполняется мелодия, вторая же или первая, или третья остаются, соответственно, открытыми (четвертая струна применяется довольно редко). Истоки возникновения скрипичного бурдонного стиля восходят, по нашему убеждению, ко времени появления примитивных двухструнных хордофонов. В связи с этим сошлемся на высказывание Б. Струве об инструментах с плоской подставкой: «На смычковом... струнном инструменте плоская струнная подставка имела смысл только в тех случаях, когда смычком вели одновременно по нескольким струнам. Такой способ звукоизвлечения был распространен, как известно, в исполнительской практике XV столетия во время игры на инструментах виольного типа» [7, с. 67].

Такого же мнения придерживается и Э. Далиг, отметившая весьма ограниченные возможности детских инструментов-игрушек; их в «некоторых случаях достаточно, вероятно, только для исполнения аккомпанирующей, ритмо-бурдонирующей функции» [6, с. 142]. Примечательно, что вплоть до конца XX века практика скрипично-ансамблевого музицирования в Бе-

ларуси устойчиво сохраняла этот тип аккомпанемента в партии второй скрипки. Зато солирующая скрипка синтезировала в одном исполнительском акте совместное интонирование мелодии и ритмо-бурдонирующего сопровождения, причем это стало возможным уже на раннем этапе развития смычковых хордофонов, как только их конструкция обогатилась грифом и выпуклой подставкой. Это подтверждает рисунок старинной полесской скрипки [8, с. 233], генетически, бесспорно, связанной с детской «скрипкой-дошечкой».

В заключение подчеркнем, что примитивная детская «скрипочка-дошечка» В. С. Протасевича является замечательным, «насыщенным» источником информации. Ее исследование убедило в том, что в Беларуси такие первичные, изначальные формы смычковых хордофонов были известны с давних времен, что в процессе многовекового развития они подверглись существенным изменениям, достигнув совершенства в конструкции классической скрипки, что их морфологические особенности предопределили формирование двух исполнительских стилей – бурдонно-ритмического и бурдонно-полифонического, сохранявшихся в традиционной скрипичной практике вплоть до конца XX в.

1. Материалы личных полевых экспедиций по Могилевщине.

Литература

1. *Никифоровский Н. Я.* Очерки Витебской Белоруссии. 2. Дударь и Музыка // Этнографическое обозрение. Кн. 13–14. № 2–3. М., 1892.
2. *Булгаковский Д.* Пинчуки. СПб., 1890.
3. *Pietkiewicz Cz.* Kultura duchowa Polesia Rzeczyckiego: Materiały etnograficzne. Warszawa, 1938.
4. *Назина И. Д.* Белорусские народные музыкальные инструменты: Струнные. Минск, 1982.
5. *Стеншевский Ян.* Скрипка и игра на скрипке в польской народной традиции // Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка: Сб. ст. и материалов: в 2-х ч. М., 1987–1988.
6. *Dahlig Ewa.* Ludowe instrumenty skrzypcowe w Polsce. Warszawa, 2001.
7. *Струве Б.* Процесс формирования виол и скрипок. М., 1959.
8. *Dahlig Ewa.* Ludowe instrumenty skrzypcowe w Polsce. Warszawa, 2001.

Динара Булатова
(Санкт-Петербург)

Скрипка в жизни и творчестве татарских писателей

Произведения татарской литературы дореволюционного и послереволюционного периода содержат в себе богатейшие и интереснейшие материалы о татарской народной культуре. Художественные произведения, как правило, не являются научным материалом, так как могут содержать определенную долю художественного вымысла. Татарская литература первой половины XX века большей частью носит бытописательный характер, т.е. передает особенности жизни татарского города и деревни. Образы, которые содержатся в произведениях того времени, татарские писатели черпали из реальной действительности, из жизни татар своего времени. При изучении татарской драматургии, прозы и поэзии наше внимание было обращено прежде всего на предмет наших исследований – скрипичную традицию татар. Татарские драматурги, поэты и писатели – Мирхайдар Файзи, Фатхи Бурнаш, Шайхзада Бабич, Наки Исанбет – оставили в своих произведениях интереснейшие сведения о татарской скрипичной традиции и о татарских скрипачах.

Множество воспоминаний о татарских скрипачах оставил в своем творчестве и в воспоминаниях драматург и прозаик Мирхайдар Файзи (1891–1928). Большая часть его жизни прошла в деревнях Оренбургской области и Башкортостана, где он ежедневно наблюдал игру татарских музыкантов, в том числе и скрипачей. Файзи любил татарский фольклор, являлся бережным хранителем татарских песен. В составленном им сборнике народных песен неоднократно встречается упоминание об любимом инструменте татар – скрипке. «Звук скрипки зажигает мое сердце; тяжесть жизни отделяет от любимой», – читаем мы в одной из песен. Сохранились сведения, что сам Мирхайдар Файзи хорошо играл на гармонии и мандолине, музицировал вместе с татарскими скрипачами и очень часто слушал и наблюдал их игру. Два его стихотворения – «Осенняя мелодия» (1914) и «Мелодия Юлука» (1919) – содержат поэтический образ скрипки:

«Природою весеннею разбужены сердца,
Скрипичную мелодию я слышу без конца...»

Мелодия Юлука (Пер. Л. Кузиной)

Творчество Файзи содержит множество образов татарских скрипачей – Бари из драмы «У берегов реки Урал» (1917–1918), Ахметуллы из драмы «Деревенский праздник» (1913–1924), Багаз из драмы «Жалкая» (1913), Салиха из рассказа «Сарвиназ» (1923). Воспоминания Файзи сохранили подлинные имена скрипачей, игру которых он слышал: Набиуллы из д. Жуная, Ахмета из д. Юлук. В последний период жизни (1923–1924 гг.) писатель приезжал в Казань и наблюдал, как молодежь каталась на лодках по реке Кабан, пела, играла на гармонике и скрипках.

Татарские скрипачи фигурируют в произведениях другого татарского писателя – Фатхи Бурнаша (1898–1946). Исследователи его творчества отмечают, что как бытописатель он не имел равных себе в татарской литературе. Очень достоверно он передал в своих произведениях татарские обычаи, праздники, игры. Среди действующих лиц самого известного его произведения «Яшь йорэкляр» («Молодые сердца») (1919) есть татарский скрипач Сулейман, образ которого тонко передан драматургом. Очень бережно и трогательно скрипач называет свой инструмент «сандугачым» («мой соловей»). В одном из более поздних произведений, «Ялгыз Ярулла» («Единоличник Ярулла») (1940), передан городской быт, когда скрипка активно используется в домашнем музицировании, на ней играют девушки (в драме – Салима и Гайния).

Творчество поэта Шайхзады Бабича (1895–1919) было тесно связано с его народными корнями. Прожив короткую жизнь, он оставил много прекраснейших страниц, поэтизирующих и воспевающих народную жизнь. Прекрасно игравший на мандолине, поэт тонко чувствовал музыку. Исследователи его творчества отмечали необыкновенную музыкальность его стихов. Стихотворения «Курай», «Мандолина», «Скрипка» проникнуты музыкальным духом, в них передан восторг перед любимыми в народе музыкальными инструментами. В стихотворении «Скрипка» (1915) Бабич передает свою безграничную любовь и восхищение инструментом, фантастической красотой его звучания, без которого жизнь кажется поэту бессмысленной. Голос скрипки поэт сравнивает с голосом райской птицы. «Только ты – родник моих тонких чувств и тонких печалей, ты – источник самых волшебных звуков и царица музыкальных инструментов», – эти строчки поэта могли быть посвящены только самому любимому инструменту.

Татарский драматург, поэт и ученый-фольклорист Наки Исанбет (1899–1992), автор поэм, баллад, стихов и песен, а также 30 пьес, всю свою жизнь был тесно связан с татарским фольклором. Наки Исанбет – собиратель и составитель сборников «Детский фольклор татарского народа» (1941), «Татарские народные пословицы» (т. 1–3, 1959–1967), «Татарские народные загадки» (1970). За трехтомник «Татарские народные пословицы», вобравший в себя десятки тысяч мудрых народных изречений, писатель

в 1968 г. был удостоен звания лауреата Государственной премии Республики Татарстан имени Г.Тукая. Этот труд – сокровищница татарского народного быта, татарских обычаев, обрядов, праздников, игр, песен. Особое место в сборнике занял раздел, посвященный музыкальным инструментам татар. Среди них, помимо думбры, гармонии, курая и др. есть и два смычковых инструмента – кубыз и скрипка, которые упоминаются в шести пословицах. Очень ценным является замечание собирателя об инструменте кубызе, под которым, по его словам, «подразумевается не только женский инструмент последнего времени “авыз кубыз” (“ротовой кубыз”), но и древние инструменты “кыл кубыз” (“струнный кубыз”) и “кул кубыз” (“ручной кубыз”), держащийся в руках». Пословицы содержат информацию о способе изготовления струн скрипки из конского волоса, однако в них нашло отражение и негативное отношение к этому виду струн в связи с распространением жильных: «Чем делать скрипку из конских волос, лучше брось ее в печь и свари суп». Во всех пословицах кубыз и скрипка скорее используются как некие всем хорошо знакомые и близкие национальные символы: «Не кубыз заставляет плясать, а его душа заставляет плясать» – пословица, отражающая необходимость делать все с душой; «скрипка и гармонь хоть и разного вида, мелодия же у них одна» – пословица об общности мыслей, действий, поступков; «скрипка с возрастом лишь становится лучше» – о положительном влиянии времени на все земное.

Таким образом, татарские писатели внесли большой вклад в понимание традиционного татарского быта. Их творчество – один из богатейших источников для изучения народного музыкального творчества. Здесь мы находим еще одно подтверждение того, что скрипка – один из самых любимых и очень распространенных в прошлом у татар народных инструментов.

Литература:

1. *Файзи М.* Сайланма эсэрлэр. 2 томда. Т. 1. Т. 2. Казан: Таткнигоиздат, 1957.
2. Мирхэйдэр Фэйзи шэхси архивынын тасвирламасы / Тоз. Д. Г. Абдуллина. Казан, 1988.
3. *Файзуллин М., Абдуллина Д.* Мирхайдар Файзи: Повествование о жизни. Казань: Татар. книж. изд-во, 1982.
4. *Бурнаш Ф.* Сайланма эсэрлэр. 2 томда. Т. 1. Казан: Тат. кит. нэшр., 1959.
5. *Бабич Ш.* Сайланма эсэрлэр. Казан: Тат. кит. нэшр., 1958.
6. Татар халык мэкальлэре / Жьпоч. һәм тоз. Н. Исанбэт. Казан: Тат. кит. нэшр., 1967. 3 томда. Т. 3. 1014 б.

Новый источник данных о русском народном инструментарии в Поволжье XIX века

Как ни странно, в истории этнографического изучения русской народной инструментальной культуры вторая половина XIX века представляет собой чуть не белое пятно. Если описания второй половины XVIII века (Штелин, Беллерман, Гютри), а также первой половины XIX века (Тучков, Терещенко, «Энциклопедический Лексикон» Плюшара) дали относительно подробную (хотя при этом географически весьма неопределенную) информацию о практике крестьянского музицирования, авторы второй половины XIX века больше обращали внимание на орфографическое изучение имеющихся исторических источников и музейных экспонатов. Лишь в начале XX века в работах Н.И.Привалова и других ученых вновь особое внимание начинает уделяться этнографическим аспектам.

Инструментоведческой науке приходится извлекать свидетельства о живом бытовании народных музыкальных инструментов за интересующий нас период из более или менее разрозненных этнографических очерков. При этом до сих пор не были учтены две краткие рукописные статьи, хранящиеся в Научном архиве РГО в Санкт-Петербурге¹. Статьи написаны членом-сотрудником ИРГО Е. Т. Соловьевым в 1876 г. в Казани. Первая из них – «Струнная музыка русского народа» (разр. 48, оп. I, № 107) – включает восемь сшитых страниц, написанных чернилами и включающих как текст исследования, так и рисунки инструментов. Единая, сплошная нумерация листов в рукописи отсутствует; в данном случае мы используем условную пагинацию, начиная ее с титульного листа. На девятой странице рукописи помещен комментарий неизвестного автора, выполненный карандашом и пока не прочитанный.

Аналогичным образом оформлена и вторая рукопись – «Древние духовые орудия по части народной музыки в России» (разр. 48, оп. I, № 108), – состоящая из одиннадцати страниц. Дальнейших сведений об авторе рукописей обнаружить пока не удалось. Судя по описанию звукоряда одного из духовых инструментов, Е. Т. Соловьев обладал по крайней мере элементарными представлениями о теории музыки. Язык рукописи архаичен; время от времени встречаются отклонения от орфографии, принятой в XIX веке².

В работах описаны в основном русские народные инструменты Казанской, Симбирской, Самарской, Саратовской и северной части Астраханской губерний. Все представленные музыкальные инструменты тщательным образом соотнесены с рисунками к тексту. Автор, судя по всему, знал описанные инструменты по собственным наблюдениям и, по-видимому, слышал игру по крайней мере на некоторых из них.

Из струнных инструментов Е. П. Соловьев вначале описывает балалайку – как с треугольным, так и с овальным корпусом (№ 107, с. 2–3, рис. на с. 6). Употребляется балалайка, по словам автора, «преимущественно для веселых и плясовых песен».

Далее представлены гусли псалтыревидного («шлемовидного») типа (№ 107, с. 3, рис. на с. 6). Автор приписывает гусли в основном чувашам, но при этом отмечает, что «на них играют и русские». Корпус делается из сосны, число струн «из металлических и медных проволок» может достигать тридцати шести. Игра на гусях, по оценке Е. П. Соловьева, «весьма разнообразна». Другая разновидность псалтыревидных гуслей – с корпусом в виде равнобедренного треугольника – носит название «торбан» (с. 3–5, рис. на с. 6). По материалу корпуса и струн, а также по числу струн этот инструмент аналогичен первому типу и «преимущественно распространен у русских». По описанию строя трудно сделать какие-либо выводы. Ясно лишь минимальное количество струн (шестнадцать) и возможное деление фактуры на ведущую и – не всегда обязательную – «вторую или басовые ноты». Рисунки показывают инструменты с восемнадцатью (гусли) и двадцатью восьмью (торбан) струнами.

Последний из описанных хордофонов известен после публикаций Н. И. Привалова как «бандурка». Поволжская бандурка (с. 5, рис. на с. 8) описывается автором рукописи как «род гитары с пятью», а «иногда и 12-ю струнами».

Из духовых Е. Т. Соловьев под названием волынка описывает разные по устройству идиофлотные кларнеты (см. № 108, с. 2–3, рис. на с. 8). Варианты названия – «жилейка» (Егорьевский уезд Рязанской губернии) и «гудок»: «Волынка <...> устраивается из простой тростниковой трубочки <...>, иногда прибавляется к ней простой коровий рог <...>; делаются также волынки из двух тростниковых дудочек, вставленных в коровий рог <...>, а иногда употребляется [нрзб.] и одна дудочка и при этом на конец рога надевается коровий пузырь <...>. У чувашей в Казанской губернии встречается и такая волынка, которая делается из двух жестяных трубочек, уложенных в деревянный желобок».

Название «волынка» используется как собирательное. Перед нами простой вид жалейки (с раструбом и без него), двойная жалейка, и чувашский шапар. Но есть и волынка с мехом и одинарным чантером (игровой трубочкой). Однако чантер странным образом примыкает раструбом к пу-

зырю, а вдвунная трубка вообще отсутствует – как в описаниях инструментов, так и на рисунке. Ясно, что инструмент в том виде, в котором он представлен в рукописи, звучать не может.

Далее описывается дудка – открытая продольная флейта с внутренней щелью. Число грифных отверстий «бывает от 4 до 6, но более правильными инструментами считаются такие, которые имеют с одной стороны 6 отверстий, а с другой 2» (с. 4, рис. на с. 9). На рисунке нижний конец инструмента обозначен как «до», а отверстия на противоположной надрезу стороне последовательно (снизу) как «ре», «ми», «фа», « соль », « ля », « си »; верхний конец опять обозначен как « до » – этим автор, видимо, хотел указать на верхнюю октаву, производимую передуванием. Находящиеся на противоположной стороне два отверстия, обозначены как « си » и « фа ». Функция их не вполне ясна, поскольку дополнительных звуков они, судя по описанию, не дают.

Охотничий рожок (с. 4, рис. на с. 10) состоит из согнутого в спираль конического ствола из меди. Аналогичная натуральная труба – пастуший рожок Казанской губернии, в то время как деревянный вариант рожка Егорьевского уезда Рязанской губернии имеет прямой конус, шесть отверстий на лицевой и две на тыльной стороне. Судя по рисунку, в верхний конец вставлен небольшой предмет, вид и функция которого неизвестны. Возможно, что это двойной язычок из бересты.

Свирель (там же) Соловьев описывает как деревянный цилиндр со вставленным костяным или металлическим свистком. Число и расположение грифных отверстий, по данным автора, соответствует и дудке, и рязанскому пастушьему рожку.

Манок на рябчика (с. 5, рис. на с. 11) состоит из гусяного пера, имеющего в середине небольшое отверстие. С двух полых концов вставлены две березовые палочки, «из которых одна срезана наискось, а другая входит в перо несколько прочнее». С конца срезанной палочки исполнитель слегка дует в отверстие, от чего образуется звук, напоминающий крик рябчика. Уточнение способа звукоизвлечения и возможные аналоги среди охотничьего инструментария требуют дальнейших исследований.

Общим названием «свисток» (с. 6, рис. на с. 11) автор обозначает и бересту, положенную между двух деревянных палочек, и сложенную втрое игральную карту, и глиняную свистульку в виде утки (скорее всего, без грифных отверстий). Здесь автор также описывает функцию инструмента: «для произнесения свиста в плясовых песнях или в других случаях». Мы не знаем точно, на всех ли типах свистка исполнялись плясовые наигрыши, но вероятно, что это прежде всего касается свистульки в виде глиняной утки. По крайней мере, налицо параллель к использованию таких уток в знаменитой вятской свистопляске, известной по словарю В. И. Даля (статья «свистать / свистопляска»).

Последнее из описанных звуковых орудий – «гребень» (с. 6–7, рис. на с. 11) – представляет собой свободный аэрофон. Приложенная к обыкновенному гребню бумажка струей воздуха приводится «в колебательное сотрясение и таким образом производит ряд быстро сменяющихся друг друга дребезжащих звуков».

* * *

Очерк Е.Т.Соловьева, несомненно, способен обогатить наши представления о русских народных инструментах XIX века, тем более, что автор включает и такие звуковые орудия, к которым профессиональные исследователи народного инструментария после него либо не обращались вообще, либо обратились совсем недавно.

Вместе с тем нельзя не заметить, что компетенция автора ограничена – это относится и к описанию волынки, и к малопонятному обозначению строя торбана и гуслей. С осторожностью также следует отнестись к указаниям Соловьева о числе грифных отверстий на аэрофонах. Три раза автор называет необычное соотношение $6+2$. Можно предполагать, что автор механически перенес число отверстий на дудке на другие духовые.

Ограниченный характер носят также этнографические сведения о роли инструментов в деревенской общине в целом. В то же время, последовательность приводимых Соловьевым инструментов может в какой-то мере соответствовать степени их распространения. Самоочевидно, что автор следует некой морфологической систематике лишь на уровне деления инструментов на струнные и духовые. Выдвижение на первое место и балалайки, и монолингвальных аэрофонов вполне соответствует их значимости в деревенской музыкальной практике середины XIX века. Гармоника, широко распространившаяся уже во время написания статей, автором не упоминается. Он мог попросту не считать гармонику духовым инструментом или же исключить ее из круга русских народных инструментов.

Новые для этноорганологии сведения Е. Т. Соловьева можно свети главным образом к следующему:

1. Балалайка с овальным корпусом известна в XIX веке преимущественно по данным о Вятской губернии³, но здесь документировано ее распространение также и в Поволжье.

2. Распространение псалтыревидных гуслей у русских – факт очевидный (по крайней мере для тех, кто готов принять к сведению общеизвестные источники XVIII века⁴), но в работе Соловьева впервые засвидетельствована треугольная форма псалтыревидных гуслей («торбан») как особенность инструментария у русского населения Поволжья.

3. Ареал распространения бандурки, известной в Южном Приуралье⁵, по данным Соловьева (по сути дела, первооткрывателя этого инструмента), расширяется и на поволжский регион.

4. Материалы Соловьева о волынке, при всех явных недостатках ее описания, весьма ценны – ведь они подтверждают распространенность этого инструмента у русского населения Поволжья. Название «гудок», означающее в других случаях фрикционные хордофоны с бурдоном (русскую разновидность фиделя или донскую лиру) может указывать на бурдонную трубку, пропущенную в описании Соловьева наряду с вдвунной. В таком случае, из всех многочисленных свидетельств о русской волынке инструмент, описанный Соловьевым, ближе всего к типу, упомянутому в работе Штелина, где волынка фигурирует как свиной или бычий пузырь с двумя, реже тремя вставленными тростниковыми трубками («Rohr-Pfeifen»)⁶.

5. В статью об аэрофонах автор включил неизвестные пока (по крайней мере, в русском инструментарии) манок и сложенную игральную карту. Глиняная свистулька, скорее всего, впервые в Поволжье описана как инструмент для сопровождения плясовых песен. Данные о других флейтах (сви-рель) и о рязанском пастушеском рожке еще требуют дальнейшей проверки.

Представляется необходимым издание полного текста работ Соловьева. Желательно также сопоставление его данных с коллекцией Санкт-Петербургского государственного музея театрального и музыкального искусства, где хранятся экспонаты бывшего собрания ИРГО. Не исключено, что некоторые музыкальные инструменты, описанные исследователем, еще сохранились.

¹ Автор выражает глубокую благодарность заведующей Научным архивом РГО М. Ф. Матвеевой, обратившей внимание автора на этот источник. С любезного разрешения РГО рукопись была сфотографирована автором данной статьи и И. И. Стесевым.

² Здесь мы ссылаемся на предварительные наблюдения научного сотрудника Рукописного отдела Гамбургской Государственной и Университетской библиотеки В. Г. Карцовника.

³ Привалов Н. И. Танбуровидные инструменты русского народа // Известия Санкт-Петербургского общества музыкальных собраний. Вып. 6. СПб., 1905. С. 21.

⁴ Подробнее см.: Väisänen A. O.: Das Zupfinstrument *gusli* bei den Wolgavölkern // Juhlakirja Yrjö Wichmannin kuusikymmenvuotispäiväksi. Helsinki 1928. S. 303–246 (= Suomalais-ugrilaisen seuran toimituksia; 58). О бродячих гуслирах с эпическим репертуаром в Поволжье конца XIX в. см., в частности: *Morgenstern U.* Volksmusikinstrumente und instrumentale Volksmusik in Russland. Berlin, 1995. S. 28–29, 31–32.

⁵ Привалов Н. И. Танбуровидные инструменты русского народа. С. 41–42.

⁶ *Stählin J.* Nachrichten von der Musik in Russland // Haigolds Beilagen zum Neue ränderten Russland. T I, 2. Riga – Leipzig, 1770. S. 70. Книга ранее издавалась на русском языке: Штелин Я. Музыка и балет в России XVIII века. Л., 1935. Речь идет скорее об одинарном чантере с одним или двойным бурдоном, так как двойные чантеры у русских волынок нигде не упоминаются.

Надежда Александрова
(Санкт-Петербург)

Удмуртские женские металлические украшения как музыкальный инструмент

Определение корпуса музыкального инструментария – одна из важных задач исследователя, обращающегося к удмуртской культуре. В решении данного вопроса необходимо учитывать различные факторы. Важными представляются эстетические воззрения, а также традиционные взгляды удмуртов на музыкальное искусство. Направленность инструментального звукоизвлечения на решение жизненных задач – практических, магических, эстетических (И. В. Мациевский) – считаем основным критерием отнесения к музыкальному инструментарию.

Вслед за Н. Бояркиным, Г. Бадмаевой, С. Субаналиевым к музыкальным инструментам относим металлические наборы женских украшений, принадлежащие праздничному костюмному комплексу. Данный вид звукового оформления костюма – это наследие общепермской эпохи (VII–III вв. до н. э.), времени существования ананьинской археологической культуры предков удмуртов и коми. Тесные контакты представителей ананьинской культуры со скифским миром предопределили общие предпочтения в оформлении костюмных комплексов, мужских и женских, звучащими металлическими аксессуарами. Феномен демонстрирует необычайную сохранность.

Современные головные, шейные, нагрудные комплекты, чересплечные перевязи женских костюмных комплексов обычно трактуются как украшения. Но это не отменяет многозначного восприятия данных металлических аксессуаров. Помимо эстетической функции можно назвать охранительную, дифференцирующую по полу и социальному положению функции, функцию звукового оформления костюма. Данному виду аксессуаров свойственен пучок функций, и выделять какую-либо одну главенствующую позицию не считаем целесообразным. По-видимому, сконцентрированность различных функций в данном виде предметов помогла им устойчиво существовать на протяжении тысячелетий.

В общем плане существующие женские металлические украшения представляют собой тканевую основу различной конфигурации и площади с нашитыми монетами. Металлические костюмные аксессуары, созда-

ющие особую звуковую ауру, являются доминирующим акцентом, выражающим единую сущность практических, магических и эстетических моментов в оформлении одежды современным удмуртским населением.

Глубокое осмысление данный вид костюмных аксессуаров может получить благодаря традиционным представлениям удмуртов о труде кузнецов, высокой ценности металлов, монетах как стабильном атрибуте обрядов, ритуалов, магических акций. Металлические украшения женских костюмных комплексов отмечены высоким статусом в удмуртской культуре в связи с их большой материальной ценностью, а также значимостью в традиционном сознании.

Владимир Мараев
(Санкт-Петербург)

Проблемы типологии кантелевидных инструментов

Типология кантелевидных инструментов по внешним ярким морфологическим признакам чаще всего не способна обеспечить задачи культурной (этнической) идентификации. Практически все морфологические культурно-идентифицирующие признаки применены самими исследователями, и сама эта типология (морфология) нетерпимо относится к «смешанным типам», не имея при этом в арсенале «чистых типов».

«Чистый тип» – понятие для кантелевидных инструментов глубоко абстрактное и обязательно назначенное исследователем, а не самой культурой. Исходя из формальной морфологии, все имеющиеся в наличии кантелевидные инструменты представляют собой «смешанные типы», хотя имеют общие черты, из которых составить «чистый тип» физически невозможно. Такой «среднестатистический» тип существует лишь теоретически. Описать его можно приблизительно так: среднего размера (от 30 см до 80 см), в форме неправильного четырехугольника, корпус изготовлен из цельного куска древесины, полый внутри, струнодержатель – из металлического стержня, линия колков – под углом к струнодержателю на противоположном от него конце инструмента; струны и колки в идеальный «чистый тип» не вписываются, так как тоже могут служить культурно-идентифицирующим признаком или делать тип «смешанным». Как видно из описания «чистого типа», при попытке изготовления «эталонной» модели инструмента неизбежно возникнут непреодолимые технические трудности (например, «полый изнутри»), и музыкальный инструмент из этой модели не получится, даже если эти трудности как-либо удастся преодолеть.

Подчиненные типу морфологические признаки, которыми пользуются исследователи кантелевидных инструментов, часто логически сходны с элементами тройной оппозиции (триема назначенными равноудаленными полюсами), которыми можно оперировать, но которые при этом не поддаются формулировке и анализу. Специалист, занимающийся определенным типом инструмента, достаточно легко, «на глаз», определяет инструменты хорошо известного ему типа, но зачастую не может сформулировать идентифицирующие морфологические признаки. Так, напри-

мер, почти как научный факт признается, что угол между длиннейшей стороной и линией колков у каннеля несколько острее, чем у канклес, но, по видимому, никто и никогда не сможет точно установить в градусах тот самый угол, менее величины которого – убедительный признак каннеля, а более этой величины – бесспорный признак канклес.

Самым четким идентифицирующим признаком инструмента до недавнего прошлого считалась информация, полученная от лица, передавшего (продавшего) этот инструмент, но, к сожалению, и этот признак не обладает достаточной валидностью. Информанты, владеющие не одним языком, могли давать различную, часто противоречивую информацию разным исследователям (П. Аристе, 1940, И. Тынурист, 1975).

Тамила Джани-Заде
(Москва)

Музыкальные инструменты с тюркским наименованием «купуз» («кобус», «кобыз» и т. п.) – представители рубабовых хордофонов

Значение хордофонов для формирования музыкального профессионализма в культуре Исламской цивилизации (VII–XII века) велико. Древнегреческая кифара и арфа при дворах арабских халифов уступили место чашечным хордофонам, среди которых лидировал *ал-'у:д* (он же – «лютня»). Это было вызвано ценностями новой культуры, которая требовала от инструмента, сопровождавшего мужское сольное пение, воспроизведения не только точных по высоте тонов, но и ритмики. Ритмизация достигалась ударами плектра по струнам *уда*. Широкое распространение получил также щипковый хордофон с длинной шейкой – *танбур*. В трактатах по музыке появляется еще один струнный инструмент – *рабаб (рубаб)*, который не звучал при дворе, но был популярен у аджамских народов. Обращение к исламским хордофонам позволяет увидеть не только их разнообразие, но и особую эстетическую, морфологическую иерархию. Наибольшее распространение получили составные щипковые хордофоны чашечной конструкции. В трактатах они отделялись как от хордофонов, имевших рамную или цитровидную конструкцию, так и от смычковых инструментов стержневого (пико-лютневого) типа. Классификация же самих чашечных хордофонов обнаруживала три различные семейства: *лютневидные (уд)*, *танбуровидные* и *рубабовидные*.

В описаниях рубаба отмечают такие его признаки, как наличие двух резонаторных полостей (не всегда одинаковых по размеру, иногда лишь очерченных углублениями – «талией») и кожи, покрывающей полностью или частично верхнюю деку. Под рубабами в средние века подразумевались те хордофоны, которые имели отношение к древним «лютням», имевшим собирательное наименование *ру:д* (пехл. – «струна»). Позже этот термин был заменен новоперсидским – *та:р*. К ним относился и предшественник *уда* – древнеперсидский *барбут*, покрываемый кожей с не отделенной от корпуса шейкой. Большинство же иранских танбуров имело отдельную длинную шейку и покрывалось сверху чаще деревом. Рубабы могли иметь как короткую, так и длинную шейку, а также исполь-

зоваться и как щипковый, и как смычковый инструмент. Важно, что, в отличие от «безголовых» танбура и домбры, рубаб имел специально выделенную большую головку с колками, подобную той, что была на барбате и уде. Примерами таких рубабов являются современный афганский рубаб с короткой шейкой и памирский рубаб с длинной шейкой.

Наряду с древними изображениями восточноиранских хордофонов, относившихся в основном ко времени Кушанского царства, имеется немало изображений рубабовидных инструментов («иранских гитар») на декоративных предметах IX–XI веков. Наличие щипковых рубабов с длинной шейкой в иконографии как до XIV века, так и после, свидетельствует о широком их бытовании. Соединяя в себе морфологические качества уда и танбура, такие хордофоны оказались особенно интересны и перспективны. Судя по изобретенному в XIII в. персидским музыкантом Сафи ад-Дином инструменту *мугни* и по описаниям разных *удо-танбуров* его последователем 'Абд ал-Кадиром, они отличались не только двухкамерным (бисферическим) резонатором, покрываемым порой тонкой кожей, но и квартовой настройкой, как на уде. Это привело к возникновению ряда новых хордофонов, в которых достоинства уда соединились с техникой игры на танбуре, требовавшей активного движения левой руки вдоль грифа.

Обновленные рубабовидные хордофоны выделились в XV–XVII веках, когда культура исламской цивилизации развивалась под воздействием индо-мусульманской моды, исходившей от тюркских правителей. Щипковые рубабы приобрели популярность при дворе Великих моголов, о чем свидетельствует богатая иконография и возникновение «*рабабийя гхараны*». Среди щипковых *рубабов* распространение получил также инструмент с наименованием «*копуз*». Он впервые был описан в трактатах Ал-Мараги, а позже – в текстах турецких и среднеазиатских авторов. Имея тюркское происхождение, слово «*копуз*» в своих лингвистических вариантах (*копуз*, – *гупуз* – *кобус* – *кобыз*, – украинская «*кобза*», – *комус*, – *хамус*, – монгольское *хур*) широко бытовало среди тюрков и монголов. Очевидно, данный термин был основным для обозначения музыкального инструмента у тюркских народов. Подобное наименование носят не только хордофоны (у шорцев, алтайцев, телеутов, казахов, каракалпаков), но и широко практикуемые в Азии варганы.

Струнный щипковый *копуз* с длинной шейкой бытовал среди тюркской и могольской аристократии в XIV–XVI веках и ценился высоко. В поэзии рядом с метафорическим сравнением уда в качестве «шаха» *копуз* получал ранг «принца» (*шах-заде*). Нам удалось идентифицировать морфологические признаки этого щипкового *копуза* (*копуз-е озан*), имевшиеся в письменных источниках, с изображениями его в иконографии тимуридского периода. Этот *копуз* не только запечатлен на миниатюрах и фресках, но и реально сохранился среди инструментов императорского

оркестра в Коллекции инструментов Научно-исследовательского института китайской национальной музыки при Центральной консерватории в Пекине. Здесь имеется экземпляр копуза со времен династии Мин. Сохраняется его тюркское название *копуз*, которое произносится по-китайски как *хоу-пу-ссу* (*хуньбусы*, *хобусы*). Аналогичный, но более массивный инструмент с названием *кабус* бытовал в Мекке и Омане (в Хадрамауте – *канбус*). Он появился в Аравии во времена правления там тюрков-сельджукидов и сохраняется в коллекции «мекканских музыкальных инструментов» в Этнографическом музее Лейдена. К сожалению, такой щипковый *копуз* исчез и не встречается в современной инструментальной практике, видимо, потому, что на западных землях Ирана был создан новый рубабовидный инструмент – тар, а на востоке распространение получили смычковые рубабы.

Отрицать то, что название *рубаб* относилось также и к смычковым хордофонам, нет смысла, потому что на практике такие рубабы бытуют по сей день, но при этом они отличаются от смычковых стержневой конструкции. Например, известный в Средней Азии кобыз не совпадает конструктивно с *гиджаком*, *кеманчей*, *рабабом* арабов-бедуинов, китайским *хуцинем* и др. Описываемый в трактатах рубаб, даже если и подразумевался в качестве смычкового инструмента, то имел черты близкие *руду* или *барбуту*. Таким образом, морфологические признаки рубабовидных инструментов не менялись в зависимости от манеры игры на них. Интересно, что упоминаемый в X веке в «Послании братьев чистоты» смычковый инструмент с пехлевийским наименованием *шишак* (араб. – *шу:шак*) описывался в словарях-фархангах XIV века, написанных на территории Азербайджана и Индии, так: «*шушак* – это четырехструнный рубаб, то есть *чахарруд*, или *чахартар*». О том, что данный рубаб был действительно смычковым, говорит совпадение суффикса «ак» в словах «*шишак*» и «*гиджак*». Поэтому убедительной представляется лингвистическая версия, что один и тот же инструмент, известный у казахов и каракалпаков как кобыз, у киргизов получил наименование «*кыяк*», что подчеркивает смычковую его сущность. Связь рубабов с древними образцами персидских «лютен», которые в центральных районах исламского мира культивировались в качестве щипковых инструментов – *барбата*, *уда*, а на востоке (в кочевой среде) – в качестве смычковых, прослеживается в наименованиях некоторых смычковых хордофонов (у афганцев, белуджей, индийцев), содержащих компоненты «*рубаб*» и «*руд*»: *дильруба*, *соруд*, *саринда*.

Фаик Челеби
(Санкт-Петербург)

О трех сентенциях, связанных с историей исполнительства на таре

Тар – 11-струнный плекторный хордофон, главный музыкальный инструмент азербайджанского мугамного искусства. Прежде чем обратиться к интересующим нас сентенциям, следует дать хотя бы краткое сведение о струнах тара.

Первая пара струн называется *аг симлер* – букв. белые струны (*аг сим* – белая струна в ед. ч.) и соответствует звуку *до* первой октавы. Однако в определенных случаях она может строиться на *си*, *си бемоль* и *ля* малой октавы. Но в любом случае звуковысотность пары белых струн в нотной записи условно указывается как *до*. Строй же всех остальных струн инструмента, разумеется, зависит от высоты белых струн.

Вторая пара струн именуется *сары симлер* – букв. желтые струны (*сары сим* – желтая струна в ед. ч.) и строится на кварту ниже – *соль* малой октавы.

Следующая струна тара – это одинокий *аг сим* – белая струна, которая в так называемом общем строе (*умуми кёк*) тоже настраивается на *до* первой октавы (к понятию «общий строй» вернемся чуть позже).

Рядом с одиночной белой струной находится *кёк сим* – букв. струна для строя (или строев), которая в общем строе соответствует звуку *до* малой октавы.

Очередная струна тара называется *бем сим* – букв. низкая (т. е. низкозвучающая) струна – и в общем строе звучит как *соль* большой октавы (эта струна имеет еще и другие названия, о которых здесь говорить не будем).

Дальше следует пара струн под названием *зэнг симлер* – букв. звонкие струны (в ед. ч. *зэнг сим* – звонкая струна), которая настраивается на *соль* первой октавы.

И, наконец, последняя пара струн также называется *зэнг симлер* (звонкие струны), но соответствует звуку *до* второй октавы.

Отметим, что звонкие струны тара называются как *зэнг симлер*, так и *джингене симлер* (*джингене сим* в ед. ч.) в том же значении. Или их просто называют *джингенелер* (*джингене* в ед. ч.).

Теперь вернемся к понятию *умуми кёк* – общий строй.

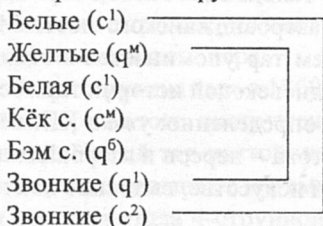
Звуковысотное (квартовое) соотношение белых и желтых, а также звонких струн никогда и ни в коем случае не меняется. Что же касается настройки одиночной белой струны, кёк сим и бем сим, то она неустойчива, и при исполнении разных мугамов эти струны настраиваются по-разному. Полученные строи способствуют возникновению аккордов, чрезвычайно обогащают звуковую палитру тара и исполняемого на нем мугама. Когда названные струны настраиваются в вышеуказанном порядке, то это считается общим строем. Общий строй применяется к целому ряду мугамов. Существует около тридцати мугамных строев на таре.

После описания струн тара можно говорить о сентенциях, объявленных в названии статьи. Вот первая из них:

Джингене тарын тэрэзисидир – Звонкие струны – равновесие (для) тара.

Почему так ценятся звонкие струны и о каком равновесии идет речь?

Представим порядок расположения струн тара схематически, начиная с пары белых струн.



Как видим, струны, издающие звук *до*, т. е. пара белых и пара звонких струн, расположены по краям, что имеет колоссальное значение для общего звучания тара, с одной стороны, и для удобства осуществления разнообразных исполнительских приемов – с другой.

Вторыми от краев расположены струны, издающие звук *соль*, – пара желтых и пара звонких струн. Подобное «симметричное» расположение этих струн тара на самом деле приводит к равновесию в напряжении струн и с той и с другой стороны и обеспечивает богатство звучания инструмента.

Вторая сентенция также связана со звонкими струнами: *«Джингенесиз тар ягсыз аш кимидир»* – «Тар без звонких струн, что плов без масла».

Это изречение хоть и отличается от предыдущего по лексическому составу, но тематически с ним связано, содержательно расширяет его и утверждает. И вправду, тар без звонких струн немыслим для музыканта, как плов без масла для восточного человека. Без них общее звучание тара сильно беднеет. Для убедительности можно сравнить звучание азербайджанского тара со звучанием иранского тара, на котором отсутствуют джингене.

Мы вспомнили иранский тар не случайно. Еще полтора века назад не было таких дифференцированных понятий, как азербайджанский и иранский тары. Был один тар, на котором играли и азербайджанцы, и персы. Как раз приводимые выше изречения и возникли в связи с этой дифференциацией. Обратимся к истории тара.

Название «тар» впервые встречается в одном из четверостиший персидского поэта Баба Тахира (ум. в 1055 г.) и у азербайджанского поэта Гатрана Тебризи (1010–1080). Но известно, что четверостишия Баба Тахира в течение веков распространялись устным способом (рукописи этих стихов относятся лишь к XVIII–XIX векам) и нередко смешивались с другими такими же странствующими четверостишиями. В связи с этим может возникать сомнение об авторстве Баба Тахиру того четверостишия, в котором упоминается тар.

Исследователь тара В. Абдулкасимов пишет, что название этого инструмента после XI века в течение нескольких веков ни в азербайджанских, ни в персидских источниках не встречается. Только в XVI веке о таре идет подробная речь в одной из поэм великого азербайджанского поэта Мухаммеда Физули (1498–1556). В дальнейшем тар упоминается в стихах и других поэтов. Нужно отметить, что в средневековой истории тара есть много белых пятен. Но одно можно сказать определенно: уже в XIX веке только у двух народов мусульманского Востока – персов и азербайджанцев – тар занимал главное место в макамном искусстве, вытеснив из этой сферы уд.

К концу 60-х гг. XIX века в Северном (Кавказском) Азербайджане в Верхней (Нагорной) Карабахской области в городе Шуша, крепко державшем в это время «переходящее знамя» мугамного искусства у себя в сильном соперничестве с городами Баку, Шеки, Шемаха и т.д., великий тарист Мирза Садых Асад оглы (1846–1902) – народ его ласково называл как Садыхджан (Садых – душа моя; джан – душа) – реконструировал старинный 5–6-струнный тар (целый ряд образцов таких инструментов еще в 80-е гг. XX века мы исследовали в Музее музыкальных инструментов в Ленинграде). До Мирзы Садыха и в Иране, и в Азербайджане на таре играли, держа его на коленях (персы по сей день играют на таре в такой постановке). Он же после определенных изменений корпуса и грифа инструмента поднял его на грудь. Проведя ряд экспериментов для увеличения количества струн, музыкант остановился на 11-струнном таре. Две пары звонких струн (джингене) являются нововведением именно Садыхджана. Все эти и другие изменения резко подняли техническо-исполнительские возможности инструмента. Народ называл тар Садыха «волшебным таром», а его самого – «отцом тара». Видный азербайджанский ученый А. Бадалбейли пишет: «Тар, рекон-

струированный Мирза Садыхом, в течение очень недолгого времени распространился по всему Закавказью, Дагестану, Туркменистану. С тех пор и до настоящего времени музыканты продолжают играть на тех инструментах, которые делаются именно по модели тара, созданного Мирза Садыхом».

Отталкиваясь от истории тара, эту же мысль ученого можно изложить в более подробном, расшифрованном виде: – новый азербайджанский тар за короткий срок распространился в Северном и Южном (Иранском) Азербайджане, Армении, Грузии, Дагестане и относительно позже – в Узбекистане, Таджикистане, Туркменистане и Турции. Во всех этих странах по сей день играют именно на новом азербайджанском таре, т. е., на таре Садыхджана. Со времен Мирза Садыха Азербайджан является страной тара, как Италия – страной оперы.

В усовершенствовании тара сыграл огромную роль также другой великий тарист – ровесник Мирза Садыха бакинец Мирза Фарадж Рза оглы (1847–1927). Он ввел в практику новые приемы игры и целый ряд исполнительских штрихов, уточнил аппликатуру в исполнении мугамов согласно строению нового тара.

Реконструкция тара в 1860-х гг. открыла новую эру не только в 9-вековой истории этого инструмента, но и в истории всей азербайджанской музыки. Новый тар настойчиво требовал усовершенствования кеманчи, всегда участвовавшей в мугамном ансамбле с таром. В результате 3-струнная кеманча стала 4-струнной. Реконструкция тара также оказала большое влияние на мугамную ладовую систему и строение дастгахов.

С тех пор новый азербайджанский тар немислим для инструменталиста без звонких струн, в связи с которыми и возникли вышеприводимые сентенции, по сути дающие техническую характеристику инструмента.

Третья сентенция связана со способом держания инструмента. Она также возникла после реконструкции тара Мирза Садыхом, т. е. после поднятия тара с колена на грудь. *Тары дюз тутсан, юз иль чаларсан* – Тар будешь держать правильно, сыграешь и в сто лет.

В постановке исполнительского аппарата тариста, как и любого инструменталиста-профессионала, очень важна правильность положения кисти, рук и пальцев. Таристы, имеющие хорошую постановку, никогда не играют на других плекторных хордофонах (на сазе, уде, тамбуре и др.), мотивируя это тем, что *эль кёрланыр* – рука (т. е. постановка) портится, и это правда. Многие таристы, имеющие неудачную постановку, но обладающие музыкальным дарованием, переходя на другой хордофон, в том числе и на гитару, находят себя и превращаются в великолепных исполнителей. Данная сентенция играет роль уставной статьи для тариста и указывает на то, что он должен постоянно следить за своей постановкой.

Все рассмотренные сентенции облечены в форму пословицы. Однако следует вспомнить, что для пословиц, в том числе связанных с музыкой, кроме буквального смысла, характерен еще и переносный смысл. Например, азербайджанская пословица «Кто учится играть на зурне в семьдесят лет, тот сыграет в могиле» применяется не только к профессии музыканта, но и к другим профессиям, требующим долгих лет обучения. Но рассмотренные здесь сентенции имеют буквальный смысл и выполняют поучительную роль. Это пословицы определенного профессионального мира. Подобные образцы встречаются и в среде представителей других областей традиционного искусства, а также народных ремесел. И они, как правило, всегда глубоко связаны с историей и практикой соответствующего искусства или ремесла. Тому примером являются рассмотренные нами в этой статье «инструментальные» пословицы.

Ангелина Алпатова
(Москва)

Архаические типы индонезийского гамелана: история и современность

Истоки гамелана¹ восходят к Донгшонской культуре, распространенной на островах Юго-Восточной Азии – Яве, Бали и Суматре в III–II тыс. до н.э. Во Вьетнаме и Мьянме она также известна как культура бронзовых барабанов. Исследователи считают, что бронзовые музыкальные орудия существовали в ритуальных ансамблях того времени наряду с инструментами из дерева, бамбука и кожи.

С древних времен специфическим для традиции гамелана является отношение к нему как к одушевленному существу. Это проявляется, прежде всего, в присвоении названия каждому отдельному набору инструментов. Подобное отношение становится понятным в контексте мифологических представлений народов Юго-Восточной Азии, сохраняющихся до наших дней. Один из архаических типов гамелана носит название «Кодхок нг-рек»² (дословно – «кваканье лягушки»), что указывает на его связь с культом воды. Музыкой этого гамелана, как и игрой на бронзовых барабанах³, вызывали дождь [1].

В соответствии с анимистическими верованиями индонезийцев, каждый гамелан уникален и реализует базовую для их социальной и духовной жизни идею семейно-родственных отношений. При формировании гамелана инструменты рассматриваются как части единого целого, находящиеся в «кровнородственных» отношениях с другими, поэтому они никогда не изготавливаются мастерами как отдельные, независимые от других образцы. Типичной является модель парных инструментов – «мужского» и «женского». Неповторимость тембров и даже внешнего декора инструментов при вариантности составов гамеланов приводит к исключительному многообразию оркестров и ансамблей в стране. «Единство в многообразии» – эти слова на гербе Индонезии в полной мере можно отнести и к искусству гамелана.

В то же время особенность гамелана заключается в том, что его основу составляют идиофоны. Среди них – одиночные гонги и наборы гонгов, металлофоны и ксилофоны, тарелочки и барабаны. К ним добавляются мембранофоны, хордофоны и язычковые аэрофоны. В целом ансамбль или

оркестр может включать от 10–15 до 60 инструментов. Это позволяет рассматривать гамелан как типологически близкий ансамблям и оркестрам, распространенным в арабской, индийской, китайской и западноевропейской музыкальных культурах. Характерно, что среди исполнителей гамелана важное место занимает певец: человеческий голос с характерным тембром трактуется как еще одна краска в общей палитре звучания оркестра.

Прототипы современного инструментария гамелана датируются IX–XI веками., о чем свидетельствуют изображения на барельефах храма Боробудур. В яванских письменных источниках (хроника «Канди Панатаран» и индуистский эпос «Рамаяна») также есть упоминания о гонгах и других идиофонах гамелана. К этому же периоду относится обычай разделения оркестра гамелан на два состава. «Громкий» гамелан в строе *пелог*⁴ включал гонги, барабаны и инструменты типа гобоя и использовался для сопровождения массовых обрядов и процессий на открытом воздухе, а «тихий» или «мягкий» гамелан в строе *слендро*⁵ (металлофоны, ксилофоны и флейты) участвовал в придворных церемониях и предназначался для утонченных ценителей. Около XVI века на Центральной Яве оба состава были объединены в большой гамелан, но виды их настройки сохранялись вплоть до XX века. В конце XV – начале XVI веков вместе с переселенцами из государства Маджапахит яванский тип оркестра попал на о. Бали [4]. В современной музыкальной практике в Индонезии используются составы оркестров этого времени – «Мунганг», «Карабален» и упомянутый выше «Кодхок нгорек». В тот же период традиция гамелана проникает на Западную Яву, приводя к появлению сунданского гамелана. Позднее гамелан становится обязательной принадлежностью представлений традиционного театра марионеток *ваянг кулит*. В оркестрах и ансамблях чаще используется строй «тихого» состава – слендро [2; 3].

Знакомство западной цивилизации с искусством индонезийского гамелана в полной мере началось в XIX веке. Ранее в Европу вывозились лишь отдельные образцы инструментария, воспринимавшиеся как экзотические. В коллекции музыкальных инструментов Ж. Рамо был ксилофон *гамбанг* из яванского гамелана. В 1816 г. два набора гамелана, предположительно яванские, были привезены в Великобританию⁶, а в присутствии английского композитора У.Кротча демонстрировал искусство игры на ксилофоне *гамбанг кайю* знатный яванец Рана Раден Дипура. К концу XIX века яванские гамеланы были представлены на нескольких европейских выставках: в 1879 г. в Арнеме (гамелан «Мангкунераган»), в 1882 г. в Лондонском Аквариуме и в 1889 г. на Всемирной выставке в Париже, где гамелан был замечен К. Дебюсси. С 1883 г., времени проведения Международной колониальной выставки в Амстердаме, гамеланы наряду с другими (прежде всего продовольственными) товарами становятся предметом импорта в Западную Европу. В 1893 г. гамеланы демон-

стрировались на Всемирной выставке им. Колумба в Чикаго и с этого момента получили самое широкое распространение в США⁷.

В первой половине XX века на Яве и Бали насчитывались уже тысячи гамеланов, которые были принадлежностью как общинных организаций, деревенских кукловодов или частных лиц, так и правительственных учреждений, радио- и телевизионных станций, дворцов, театров и музеев. До наших дней на Центральной Яве гамеланы сопровождают храмовые ритуалы, связанные с культом риса, и представления театра теней. В религиозных процессиях на Восточной Яве участвует гамелан «Рейог», а женским танцам с пением аккомпанирует гамелан «Тайюбан». На Западной Яве гамеланы сопровождают спектакли театра марионеток, и по всей Индонезии они являются неперенными участниками свадебных церемоний. Характерно, что гамеланы также исполняют «чистую» музыку, предназначенную для эстетического восприятия, – в этом качестве выступает гамелан «Кленган» на Центральной Яве. В целом гамеланы имеют высокий социальный статус, что выражается в специальных знаках уважения, почтения, которые им оказывают. И в наши дни гамеланам продолжают присваивать поэтические собственные имена, а при обращении с ансамблем и музицировании соблюдаются определенные предписания и обрядовые действия. Обязательными являются молитвы и жертвоприношения перед началом и после музицирования [2].

Во второй половине XX века происходит выход традиции гамелана за пределы Индонезии и Юго-Восточной Азии в целом. Важную роль в этом процессе сыграли научные труды ведущих этномузыкологов и практическая работа по внедрению гамеланов в систему университетского образования. В 1941 г. Я. Кюнст и группа его учеников во главе с Б.Ийзердраагом создали гамелан «Бабар Лайяр» в Нидерландах. По их примеру японский музыкант Коизуми Фумио ввел гамелан в Уэслианском университете, а Хан Куо-Ханг – в Северном Университете Штата Иллинойс и на Тайване. В настоящее время большое количество гамеланов центрально-яванского, балийского и сунданского типов находятся в Великобритании (более 40 наборов инструментов), Северной Америке (более 150 наборов), Восточной Азии, Австралии и Новой Зеландии, Латинской Америке и Тропической Африке. По моделям аутентичных инструментов в наши дни изготавливаются новые образцы, составляющие самостоятельные наборы [3].

В настоящее время гамелан стал ведущей формой ансамблевого музицирования не только в традиционной музыке островов Индонезии, но также и в Малайзии и на Филиппинах. В основе таких ансамблей – металлические двухсторонние барабаны и гонги или наборы гонгов. К ним присоединяются гобой или флейты, музыкальные луки, скрипки или цитры *качати* (*целемпунг*), металлофоны и металлические палки-брусочки. С инструментальным звучанием сочетаются звуки голосов, причем использу-

ется не только сольное, но и хоровое пение. К ансамблям, созданным по модели гамелана, относят и составы из деревянных (в т. ч. бамбуковых) идиофонов, выполняющих функции барабанов и гонгов⁸. До сих пор характерной особенностью традиции гамелана является отсутствие единого стандарта настройки инструментов, входящих в какой-либо оркестр или ансамбль. Не существует двух одинаковых по строю гамеланов. В то же время в современных составах приняты два типа настройки, связанных с традиционными «громким» и «тихим» составами. Кроме того, в балийских гамеланах за основу берется некая общая средняя, приблизительная настройка всех парных инструментов, имеющихся в гамелане. Могут использоваться 5 ступеней из 7-ступенного звукоряда. Именно это создает эффект характерного тембрового мерцания и придает специфический оттенок звучанию, отличающему балийский гамелан. Наряду с классическими и новыми в Индонезии сохраняются архаические формы гамелана в строе *пелог*: «Мунгганг»⁹ и «Карабален»¹⁰. В двух крупных культурных центрах Явы – Джокьякарта и Суракарта – в старинные придворные гамеланы входят также ксилофоны и металлофоны [2].

В современном мире гамелан получает широкое распространение уже не как принадлежность этнических общин из Индонезии или Малайзии, а в качестве существующего самого по себе характерного музыкального символа или образа региона Юго-Восточной Азии. Важную роль в процессе популяризации гамелана играют посольства Индонезии в разных странах мира. По образцу классических яванских гамеланов делаются наборы инструментов, которые находят большое применение в системе общего и специального музыкального образования в Западной Европе и США. В этих целях изготавливают портативные или переносные составы – например, такие, как известный Манчестерский гамелан. Специфичен тип современного американского гамелана, в котором правила настройки составов *слендро* и *пелог* соблюдаются нестрого. Вместо традиционных бронзы и железа при изготовлении инструментов используются такие современные материалы, как алюминий (несколько подобных наборов гамеланов были сделаны Л.Харрисоном в сотрудничестве с У.Колвигом). В настоящее время проводятся международные фестивали гамеланов, в которых принимают участие оркестры и ансамбли из стран Западной Европы и США. Широко известны гамелан *гендинг* из Нидерландов и составы из так называемой Деревни гамеланов под Бостоном.

¹ Понятие «гамелан» происходит от индонезийского «*gamel*» (дословно «ударять») и обозначает «оркестр в классической музыке Индонезии» (о. Ява). Этим термином принято также называть модель ансамбля традиционной музыки на островах Индонезии, Малайзии и Филиппин.

² Состав: 2 ксилофона *бананг*, деревянный *бьонг*, *кенонг*, тарелочки *роджех*, *кенданг* *гендинг* и *кенданг кетипунгом* а также гонг *агенг*.

³ По краям дисков ритуальных бронзовых барабанов располагали бронзовые скульптурные изображения лягушек, покровителей водоемов, символов водной стихии.

⁴ Октава делилась на 7 приблизительно равных частей.

⁵ Октава делилась на 5 приблизительно равных частей.

⁶ Один из них и сейчас находится в Британском Музее этнологии. В дальнейшем гамеланы стали использоваться в Великобритании для экспериментальной работы в акустических лабораториях – их изучали такие специалисты, как Ч. Бецтон и А. Эллис. Изучение гамеланов внесло весомый вклад в формирование новой науки – этномузыкологии.

⁷ В настоящее время один такой гамелан размещается в Чикагском музее.

⁸ Например, *колинтанг* в Минахаса. Есть и ансамбли без барабанов – такие, как *кулинтанг луник* в Лампунге (Малайзия).

⁹ Состоит из гонговых наборов *бонанг кленанг* и *бонанг гамбьонг*, одного горизонтального одиночного гонга *кенонг* и двух – *пенонтонг*, барабанов *кенданг гендинг* и *кенданг кетипунг*, двух гонгов *агенг* и пары тарелок *роджех*.

¹⁰ Включает *бонанг кленанг* и *бонанг гамбьонг*, один-два *кенонга* и *пенонтонг*, *кенданг гендинг* и *кенданг кетипунг* и гонг *агенг*.

Литература

1. Васильченко Е. «...Подобно зыбкому свету луны, отраженному в пруду...» О сутях и именах в яванской музыке // Проблемы терминологии в музыкальных культурах Азии, Африки и Америки. Сб. научн. трудов МГДОЛК им. П.И.Чайковского. М., 1990. С. 185–215.
2. Becker J. Traditional Music in Modern Java: Gamelan in a Changing Society. Honolulu, 1980.
3. Kunst J. Music in Java. The 3rd ed. The Hague, 1973.
4. McPhee C. Music in Bali. New Haven and London, 1966.
5. Sumarsam. The musical practice of the Gamelan Sekaten // Asian Music, 1981, № 2, vol. XII, p. 54–73.

Инструментальные и вокально-инструментальные жанры арабской музыки

Лад и интонация, как известно, неразрывные стороны одного процесса музыкального формообразования, выявления художественного образа в музыке. Это особенно отчетливо проступает в монодийных культурах. Вне лада невозможна народная музыкальная практика; лад проявляется в интонационном содержании мелодии. Обнаружение закономерностей мелодического развертывания одновременно есть путь к раскрытию и ладовых закономерностей, так как в живом мелосе взаимодействие звуков происходит не в статике, а в процессе развития.

Вот почему успех в изучении народных ладов всегда обусловлен опорой на конкретные мелодические образцы. Это и побудило нас рассмотреть некоторые принципы формообразования на примере ряда образцов, принадлежащих различным жанрам арабской музыки устной традиции. В этих жанрах особенно ясны законы того или другого лада. В развитии мелодики музыкальных культур Ближнего и Среднего Востока следование четким конструктивным закономерностям сочетается с принципом импровизации. В понятие «импровизация» в данном случае мы вкладываем тот же смысл, что и известный египетский музыковед Самха Эл-Холи: настроение исполнителя, его фантазия, соединенные с теоретическими знаниями, его техническое мастерство.

Классификация арабских жанров устной традиции

Жанры, сформировавшиеся в процессе многовекового развития арабской музыки, составляют две группы: 1) инструментальные, 2) вокальные с инструментальным сопровождением. Все они отчетливо отражают высокую степень зависимости содержания и формы монодии от норм конкретного лада. Каждая из названных групп содержит жанры, связанные с определенной метrorитмической организацией, и метрически свободные жанры. К числу вокально-инструментальных жанров арабской музыки относятся народные песни, «дор и мувашшах», и жанры, сложившиеся в творчестве народных певцов – сказителей «рауый», некоторыми особенностями близкие к искусству азербайджанских ашугов. Все

они имеют определенную метроритмическую организацию. Среди вокальных жанров следует назвать также мауаль, не имеющий устойчивого размера и в известном отношении родственный азербайджанскому мугаму.

Самаи, башраф, тахмила, лонга, относящиеся к инструментальным жанрам арабской музыки, характеризуются определенностью своей метроритмической структуры. Такасим, по принципам ладового развертывания сходный с азербайджанским инструментальным мугамом, не имеет четко определенного размера.

Такасим является наиболее популярным инструментальным жанром в арабской музыке. Это жанр сквозного развертывания. Его «вокальный двойник» – (по выражению Самхи эль-Холи) – мауаль – тоже единственный в своем роде среди вокальных жанров арабской музыки устной традиции. Вокально-инструментальной аналогией арабского такасима в странах Северной Африки (Алжир, Тунис, Марокко) является истихбар, в Индии – рага, в Иране и Азербайджане – мугам и т. д.

Инструментальная
группа жанров

Вокально-инструментальная
группа жанров

С метроритмом

Метрически
свободная

С метроритмом

Метрически
свободная

Башраф
Самаи
Тахмиля
Лонга
Современные
инструментальные
песни
Танцевальные
мелодии

такасим

Дор
Мувашшах
Творчество
рауый
Народные
песни

мауаль

Такасим – самый сложный из жанров арабской музыки устной традиции.

Башраф – один из типичных инструментальных жанров, связанных с принципом многочастной рондообразной формы. Он не всегда является лишь составной частью сюитного цикла, но может быть и самостоятель-

ным жанром. Башраф типичен не только для арабской музыкальной культуры, он распространен и в музыке многих народов Ближнего и Среднего Востока; истоки его теряются в глубине веков. Башраф постоянно упоминается в средневековых восточных трактатах о музыке.

Наиболее характерное для этого жанра образно-эмоциональное содержание – героико-эпическое, торжественно-повествовательное и философское, чему соответствует, как правило, медленный темп (анданте), простота и четкость метра 4/4, сохраняемого на всем протяжении мелодического развития. Другой чертой арабского башрафа является постоянное число куплетов. Четыре его куплета содержат равное число тактов – четырнадцать. Башраф представляет собой крупную инструментальную композицию рондообразной формы – одну из разновидностей «восточного рондо»: 1-й куплет, припев; 2-й куплет, припев; 3-й куплет, припев; 4-й куплет, припев.

Самаи, как и башраф, принадлежит к восточным рондообразным формам. Жанр этот исполняется ансамблем тахт или солистом в сопровождении ударных инструментов даф и табля. Припев несет в самаи функцию возврата к основному ладу и всегда завершается тоникой. Основным отличием самаи от других жанров арабской музыки устной традиции является постоянство размера 10/8. Самаи звучит всегда на фоне непрерывного ритма ударных инструментов. Этот ритм называется самаи-сакил (тяжелый).

Тахмиля – жанр арабской музыки устной традиции, соответствующий одной из форм религиозного песнопения касыда (стихи). В касыде небольшой унисонный мужской хор, открывая форму, приобретает значение метрически четкого мелодического построения типа рефрена. За ним следует свободная импровизация певца-солиста. Солист и хор неоднократно чередуются. Светский жанр тахмиля исполняется в сюите васла либо сразу после башрафа, либо вместо него, в качестве прелюдии. Обычно ее исполняет вся группа виртуозов ансамбля тахт (восточный ансамбль).

Лонга – инструментальная пьеса оживленно-танцевального склада. Стремительное движение, обилие скачков в мелодии, изящные пассажи делают лонгу ярко выраженным виртуозным жанром. Лонга является трехчастной формой. Характер музыки лонги и, в частности, ее структура, присутствие в мелодике тонально-функциональных отношений говорит о ее позднем происхождении. Лонга – жанр, который исполняется либо группой виртуозов инструментального ансамбля тахт в унисон, либо одним из его участников.

О дифференцированном принципе образного отражения в башкирском инструментальном фольклоре

Дифференцированный принцип образного отражения в творчестве башкирских кураистов четко наблюдается в инструментальных кюях «Кара-юрга» (дословно «Вороной иноходец»). В этом названии совмещены два признака – масть и аллюр. При передвижениях на дальние расстояния, обычных в кочевой жизни, всадники тратили много сил, поэтому особо ценились лошади с ровным ходом, на которых седоков не трясло. Таким свойством обладают иноходцы («юрга»). В «Толковом словаре» В. Даля находим: «иноходь – конская побежка, в которой лошадь заносит обе ноги одного бока вместе» [1, с. 297], или «иноходь, когда обе ноги одного бока выкидываются разом» [1, с. 151].

Инструментальную версию «Кара-юрги» впервые зафиксировал С. Рыбаков в экспедиции на Южный Урал в 1895 г. [2, № 110]. В этой версии инициальная строка состоит из двух строго повторяющихся такто-мотивов, довольно точно изображающих целостную картину передвижения лошади на фоне окружающего пейзажа. Мелодия – моторная, несущая бодрость и веселье, она окунается также и в плясовую стихию.

Вторая строка по отношению к первой – развивающая, ее мелодический абрис уже отражает другой взгляд кураиста, смещенный вниз, на ноги движущейся лошади, отчего звуки курая стали изображать ее походку. Мелодия начинает дробиться. Полутактовые мотивы становятся повторяющимися, увязывающимися с перестановкой противоположных пар ног иноходца. Каждая четверть, раздробленная на шестнадцатые или восьмые, фиксирует касание ног о землю, и, как видно, полный двухдольный двигательный цикл кара-юрги укладывается в полутактовый двухчетвертной мотив, а в цельной мелодической строке отмерено ее 8 шагов.

Третья мелодическая строка отражает ту же картину движения лошади, но совершенно иными исполнительскими приемами: перестановка противоположных пар ног кара-юрги изображена дробными мотивами, «перекидываемыми» в крайние регистры – верхний и нижний.

Четвертая, заключительная строка отличается хазматическим ладовым колоритом (скачками на значительные интервалы), отчего характер мело-

дли определяется «бросаемыми» звуками, подчеркнута ассоциируемыми с побужкой кара-юрги, когда, напомним, у иноходца, по выражению В.Даля, «...обе ноги одного бока выкидываются разом».

Принцип музыкального развития рассмотренного рыбаковского варианта «Кара-юрга» совпадает с таковым в нотации одноименного кюя башкирского композитора Х. Ахметова [3], также состоящего из четырех мелодических строк с подобной композиционной драматургией.

Заметим, что заключительная строка второго кюя отличается ритмической модуляцией, когда появление одиноких долгих половинных нот музыкально символизирует, по-видимому, остановку лошади или ее топтание на месте с переминанием передних и задних ног. Каждая последующая строка регистрово перемещается вниз, причем самыми нижними становятся интервально разделенные звуки, акцентирующие выразительно-замедленную лошадиную иноходь.

Таким образом, рассмотренные варианты кюев «Кара-юрга» в записи С. Рыбакова и Х. Ахметова представляют собой сквозную музыкальную форму, сочетающую четыре мелодических построения на сюитной основе. Из этих музыкальных примеров видно, что башкирские кураисты владеют дифференцированным, образным восприятием и соответствующим музыкальным отражением, когда наряду с целостным охватом образной картины движения лошади в инициальном периоде в последующих, развивающих построениях внимание кураистов переключается на локальные образные участки, избирательно иллюстрирующие, в частности, походку коня, и они уже реализуются в более детализированном масштабе.

Литература

1. Даль В. И. Толковый словарь русского языка. Современная версия. М., 2001.
2. Рыбаков С. Г. Музыка и песни уральских мусульман. СПб, 1897.
3. Рукописный фонд фольклорного кабинета Уфимского гос. института искусств. Инв. 93, № 64.

*Гулджахон Юсуфи
(Вильянди, Эстония)*

Народные мелодии в интерпретации Йоханнеса Розенштрауха и в творчестве Эдуарда Тубина

Материалом для доклада послужила звукозапись эстонской народной мелодии в исполнении Йоханнеса Розенштрауха (цитра)¹, написанной в 1947 г. фортепианной пьесы Эдуарда Тубина «Полька гуслияра» из цикла «Четыре народных напева с моей Родины». В качестве вспомогательного источника использован тематическо-библиографический каталог произведений Э. Тубина [1]. Биографические данные взяты из интервью с Э. Тубиным [2] и народным музыкантом Й. Розенштраухом, опубликованные в Швеции [3].

Творческое наследие Э. Тубина музыковеды начали исследовать сравнительно недавно. Основное внимание уделено его симфониям. Ряд работ о симфонизме Э. Тубина опубликовали Офелия Туйск, Март Хумал и Маргус Пяртлас. Об одной из ранних симфоний («Легендарная») Ханс-Гунтер Лок написал дипломную работу в Эстонской Академии музыки. Фортепианному творчеству Э. Тубина посвящена работа Урве Липпус [4].

К народной музыке Э. Тубин обращался часто. Первое его произведение для оркестра, «Эстонские народные танцы», было написано еще в ученические годы (1929). Вероятно, не простая случайность то, что весной 1938 г. композитор направился в Будапешт, где работали известные энтузиасты народной музыки Б. Барток и З. Кодай. Летом этого же года он направился собирать народную музыку. Книга регистрации Эстонского архива народного творчества свидетельствует, что посетителем архива, в котором имелась обширная коллекция записей и нотаций народной музыки, Э. Тубин стал после возвращения из этой поездки².

Эстонский автор А. Киппасто-Сисаск связывает увлечение Э. Тубина народной музыкой со стремлением самых различных народов создать в XX веке свою собственную национальную музыку и утверждает, что это «новый романтизм» [5]. Это относится как к самому раннему периоду творчества Э. Тубина, так и к позднему. Не будем оспаривать это несколько категоричное утверждение. Несомненно, найдутся композиторы, для которых народная музыка служит средством самоидентификации с какой-либо культурной общностью. В случае с Э. Тубиным народная мелодия

не знак, а сущность. Тубин берет у народа не только мелодию, но и дух. Народная мелодия необходима ему потому, что она являет собой органическое составное его художественной реальности. В шутку он как-то заметил, что это не он использует народные мелодии, а народные мелодии используют его.

Чтобы понять глубинную внутреннюю связь композитора с культурой народа и его музыкой, стоит обратиться к его детским годам.

О начале своего музыкального пути Эдуард Тубин рассказывает: «Я начал играть на флейте-пиколо с шестилетнего возраста. Мой брат, который работал школьным учителем, скончался в молодом возрасте от туберкулеза. От него мне осталась скрипка и флейта-пиколо. Этот инструмент очень подходил для моих пальцев. Я начал изучать инструмент, и мой отец показал мне одну ноту. Смотри, здесь нота “g”. У отца были ноты, так как он сам играл на тромбоне. Вскоре я настолько освоил технику игры, что мог ходить вместе с отцом играть в оркестре. Кажется, мне было тогда восемь лет. Мои домашние занятия проходили на пастбище, когда я пас свиней. На вольной природе хорошо дуду дуть. Потом была первая немецкая оккупация (1918), когда отец продал на базаре в Тарту теленка и купил мне фортепиано³. Это был очень старый инструмент, развалюха совершенная, но струны были на месте, и можно было играть. Никто, и отец тоже, не умел играть на нем. Но я начал осваивать его. У нас дома была книга хоралов Пуншеля. В первый день я играл по ней верхний голос, на второй день добавил второй голос, на третий день играл теноровый голос. И потом потребовался еще один день, чтобы управиться с нижним голосом. Затем я смог играть хоральные мелодии».

В 1920–1926 г. Э.Тубин учился в Тартуской учительской семинарии. Одновременно в 1924 г. он поступил в Высшее музыкальное училище города Тарту. Основным предметом для себя он выбрал композицию, которую преподавал Хейно Эллер. Приблизительно в это же время Э.Тубин начал сочинять.

Виртуоз на цитре Йоганнес Розенштраух, по прозвищу Кандле-Юсс (Юсс-гусляр), родился в 1891 г. Его образование ограничилось двумя классами начальной школы. Родители отдали его в ученики к золотых дел мастеру. Повзрослев, он зарабатывал на жизнь случайными профессиями – типичный образ жизни музыканта из народной среды.

Более постоянную работу Й. Розенштраух нашел в Институте Гимнастики, который открылся в Таллинне в 1931 г. Для участников обязательным предметом был народный танец, и Розенштраух аккомпанировал им на цитре.

Перед приходом советских войск в 1944 г. Й. Розенштраух, как и Э. Тубин, эмигрировал в Швецию.

О своем пути музыканта он рассказывал так: «Мне было девять лет, когда отец купил мне на рынке в Раквере маленькую цитру за 65 копеек. Отец купил продавцу водку и велел показать, как надо играть. Водку выпили, а из учебы ничего не получилось. Я начал сам изучать игру на цитре. От родителей я унаследовал способность к музыке».

Гусли, каннель по-эстонски, вышли из употребления в первой половине XIX столетия. Сохранились они только на юго-востоке Эстонии. Простейшая диатоническая цитра без грифа, фотография которой приведена в книге В. В. Кошелева [6, с. 33] под номером 792-III, появилась в конце XIX столетия и быстро завоевала популярность. На таком инструменте играл Й. Розенштраух, настраивая его в до-, ми-, фа- и соль-мажоре.

Исполненная Й. Розенштраухом танцевальная мелодия – это одночастная композиция, которая складывается из варьированного повтора мелодической фразы АВ А₁В₁ А₂В₂ А₃. Исполнение отличается большой виртуозностью и хорошим чувством формы. Инструменталист выделяет такие важные разделы, как вступление и заключение. Композицию предворяет краткое вступление: аккорд, исполненный *staccato* на *forte* с последующей паузой. В народной инструментальной музыке это характерный прием, когда исполнитель в начале либо аккордом, либо перебирая струны, дает настройку своего инструмента. Начало пьесы отмечено небольшим замедлением. В основной части композиции темп постепенно ускоряется. В каждой последующей строфе инструменталист находит новые ритмические варианты темы. Отчетливо прослушиваются отдельные штрихи и даже короткие паузы. В конце композиции – замедление и заключительный аккорд на арпеджато.

Особого внимания заслуживает фактура композиции. Известно, что Й. Розенштраух не обладал абсолютным слухом, не был знаком с музыкальной грамотой, зато имел прирожденное чувство гармонии. Кроме применения трезвучий основных ступеней он использовал трезвучия побочных ступеней и их обращения. Среди эстонских цитристов он единственный, кто применял доминантсептакорд с обращениями. При этом обращают на себя внимание аккомпанирующие голоса, выполненные очень тонко и с большим вкусом. Их фактура колеблется от одно- до трехголосия. Аккорды сопровождения при этом часто звучат в разложенном виде.

Цикл фортепианных пьес «Четыре напева с моей Родины»⁴ был создан Э. Тубиным в 1947 г. Особый интерес представляет третья пьеса «Полька гусяра» (*Kandle polka*), созданная композитором под непосредственным впечатлением от игры И. Розенштрауха. Сохранилась звукозапись пьесы в исполнении Й. Розенштрауха. Это уникальный случай, когда имеется возможность работать с оригинальной звукозаписью конкретного народного исполнителя, чья интерпретация послужила творческим

импульсом для композитора⁵. К сожалению, нотация, выполненная самим композитором⁶, осталась для нас недоступной.

В фортепианной пьесе преобладает свободное вариационное развитие. Она построена по принципу постепенного усложнения. Это проявляется на примере фактуры, которая от одно- и двухголосной, совершенно прозрачной, с каждой последующей вариацией все более уплотняется, доходя до 7–8-голосного изложения, создавая тем самым впечатление оркестрового звучания.

Пьеса начинается кратким вступлением, в котором движение по ступеням ля-бемоль мажорной гаммы на педали в темпе *rubato* создает впечатление перебора струн. Из этого поступенного хода позже сформируется тема. На протяжении следующих четырех тактов складывается остиная мелодическая формула-сопровождение, на фоне которой появляется тема. Излагая вначале эту формулу одногласно, композитор с каждой последующей вариацией увеличивает количество голосов. Отталкиваясь от интерпретации Й. Розенштрауха, композитор сохраняет куплетно-вариационную форму⁷. В первой вариации тема излагается сначала с сопровождением одногласного баса, затем двухголосно на фоне октавных басов и трехзвучных аккордов. Вторая вариация полностью складывается из аккордовых комплексов, в крайних голосах которых прослушивается тема. В заключительной вариации, наряду с аккордовыми комплексами, композитор значительно расширяет амбитус темы, передавая ее из одного регистра в другой.

Посредством отдельных приемов (аккордов, выписанных арпеджато, и вспомогательных нот в сочетании с одно-, двух- и трехголосием) Э. Тубин имитирует щипковое звукоизвлечение на цитре. В пьесе преобладает аккордовая фактура. Взяв за образец исполнение Й. Розенштрауха, композитор предписывает постепенное ускорение темпа.

Сравнивая два варианта польки, можно высказать некоторые предположения. И в том, и в другом случае это высокохудожественные опусы. В первом случае автором является композитор-профессионал, во втором – природный талант. Каждый исходит из возможностей своего инструмента. Э. Тубин, сохраняя форму композиции, дополняет ее вступительным разделом. В обоих вариантах найдены интересные ритмические решения: переменный размер с чередованием 2/4, 3/4 и 5/8 в композиторской и ритмическое варьирование в рамках двухчетвертного размера в традиционной версии.

Обращает внимание прозрачная фактура Розенштрауха, которая опирается на трезвучия и септаккорды с обращениями. Исполнение Й. Розенштрауха отличается выразительной динамикой и темповой свободой.

Подобные изменения темпа предусмотрены и в нотной записи Э. Тубина. Его хрупкое одноголосие перерастает в сложную аккордовую фактуру. Это терцовые, кварто-терцовые и секундо-квартовые комплексы, на которые указывает У. Липпус [4] в анализе раннего фортепианного цикла Э. Тубина.

¹ На эстонском языке все виды цитр без грифа называются «каннель» или «симбел». Каннель – это эстонский аналог гуслей звончатых, а симбел происходит от слова «цимбаль».

² www.folklore.ee/ri/era/nt/PF9/Lock.htm (на эст. яз.).

³ В оригинале – «tahvelklaver» (нем. Tafelklavier) – столообразное фортепиано с корпусом, как у клавикорда.

⁴ Части цикла: Вальс с вариациями (Valss variatsioonidega), Посевная песня (Viljategemise laul), Полька гусяра (Kandle polka) и Танец под гумном мудреца (Tants targa reheall).

⁵ Автором статьи выполнены нотации инструментальных композиций Й. Розенштрауха.

⁶ Расшифровки хранятся в Стокгольме, в Шведской Музыкальной Библиотеке (Statens Musikbibliotek).

⁷ Следует иметь в виду, что подавляющее большинство эстонских танцевальных мелодий имеют тексты.

Литература

1. *Vardo Rumessen «The Works of Eduard Tubin»*. Tallinn, 2003.
2. Интервью с Э.Тубиным – Газета «Välis-Eesti». 18 mai 1981.
3. Интервью с Й. Розенштраухом – Газета «Välis-Eesti». 11 juuli 1948.
4. *Lippus U. Rahvaviisidest Eduard Tubina klaveritsükli «Süit eesti karjaseviisidest»* – Rmt.: Soome-ugri rahvaste muusikapärandist. Tallinn, 1977. Lk. 50).
5. «Tulimuld», 1962, nr. 4. C. 264.
6. *Кошелев В. В.* Цитра. Иллюстрированный каталог цитр и цитровых аксессуаров из коллекции В. А. Брунцева. СПб., 2002.

Маргарита Тимофеева
(Великий Новгород)

Инструментальная игра как имманентное свойство скоморошьего искусства в современном композиторском творчестве

Скоморошество, многократно описанное в литературе, до сих пор остается трудноопределимым для науки. Став частью культурного наследия, оно воплощается в музыке, как правило, сознательно, для воссоздания облика прошлого. Встречаются и примеры интуитивного обращения к этому источнику. Специфика его воплощения такова, что воссозданное всегда является результатом авторской *реконструкции* – либо сознательно поставленной научно-художественной задачей, либо интуитивным обретением в процессе творчества на основе слухового опыта. Интуитивное постижение и воплощение, основанное на общих законах творческого мышления, может открыть новые пути и для науки.

Поначалу приоритетными в обращении к скоморошеству стали театральные жанры. Избранный для анализа Концерт для народного оркестра «Перепутаница» И. Мациевского принадлежит другому жанру. В произведении, на наш взгляд, синтезированы оба подхода к воплощению профессионального игрового инструментального начала – важнейшей составляющей синкретического искусства скоморохов.

В исследовании программного произведения одним из главных является вопрос о соотношении звуко содержания и его слововыражения. Хотя в названиях произведения и его частей нет упоминания о скоморохах, но и слово «перепутаница», как и авторское указание на концертный жанр, наводят на мысль о возможном претворении скоморошьего начала. Соотнесем названия целого и частей (Переборы, Проголосная, Перепляс). Последние известны как народные термины. Значение слова «путаница» – беспорядок, несоответствие, противоречие, несуразица, непонятность. Приставка «пере» либо усиливает исходное значение, либо подчеркивает намеренное переименование. Важно и то, что действие направлено на *соединение* объектов, в соответствии со значением слова «путь» (веревка для связывания ног скота, птицы, применяется и для соединения жениха с невестой).

Композитор, называя так концерт *post factum*, т.е. руководствуясь взглядом со стороны, очевидно, отмечает соединение и путание чего-то изначально определенного и раздельного, а значит – шутит, играет, иронизи-

рует и обращается с этим к слушателю. Так в названии отражается исходная установка на игру. В фольклорном ряду слово «перепутаница» читается как синоним народных терминов: перевертыш, перегудка, небылица, скоморошина. А они имеют прямое отношение к скоморошьему творчеству и репертуару. В названиях частей, казалось бы, ничего скоморошеского не слышится, но только не скомороховеду. Исследование источников на предмет поиска терминов подтверждает, что именно слова с приставкой «пере» на всех этапах истории устойчиво связаны с описанием творчества скоморохов и указывают на характерную для них вторичную, преобразующую деятельность. Следовательно, они также позволяют рассматривать содержание музыки в скоморошьем контексте, внося дополнительные штрихи. Так, термин «переборы», кроме основных значений (экспонирование, чередование, введение, украшение), получает дополнительные: переосмысление, переигрывание. В термине «перепляс» усиливается соревновательность. А в слове «перепутаница» слышится ироничное усиление: нарочитая путаница, шутка, игра в путаницу. Но в условиях программы-названия, принятой ретроспективно, ее содержание уместно рассматривать лишь в плане соответствия звуковому результату. Попытаемся обнаружить, что же и как *перепутано* в концерте и какие инструментальные игры занимают автора.

Во-первых, необычен арсенал тембровых средств, в котором перепутаны инструменты симфонического, андреевского оркестров и исконно народные (здесь солирующие). «Путаница» наблюдается не только в звучании *tutti* в финалах крайних частей, но и в постоянном чередовании и соединении их в ансамблях. Во-вторых, следствием этого оказывается путаница их строев, звукорядов, ладов. Горизонтальное чередование порождает контраст эпизодов, ладовую пестроту и лоскутность целого, а вертикальное сложение дает эффекты поли-тембров, ладов, тональностей. В условиях простого тематизма эти эффекты представляются не следствием сложного содержания, а приемами композиторской игровой техники. В-третьих, путаницу вносит жанровый подзаголовок *concerto grosso*, отсылающий нас к традициям иного времени и культуры. Как известно, с начала становления жанра главные его черты – контрастность звуковых масс и тембров, противопоставление солирующих групп и оркестра, акустическая и техническая игра-соревнование в виртуозности. Они действительно имеют место в «Перепутанице». Но русская жанровая природа тематизма, способы его изложения и переизложения, форма и драматургия имеют мало общего со старым европейским *concerto grosso*. Однако при всей внешней путанице и стилистической пестроте названий есть то общее, что позволяет произведению не быть алогичным. Это обращение к традициям инструментальной игры, суть которой едина и для композиторов XVII века, творивших в концертном жанре, и для их современников – скоморохов.

Главной драматургической идеей первой части представляется игровая диспозиция сольных тембро-тем в ансамбле с оркестровыми группами. Тембро-темы, как персонажи народного театра, экспонируются каждая в характерной только для нее фактуре и интонационно-ритмическом выражении. Некоторые взаимно спроецированы, словно заняты «своей игрой» (гармони Des и C; дудка и жалейка, балалайка и скрипка). По звучанию они подобновариантны, что позволяет им подменять друг друга в ансамблях. Оставаясь темброво-оригинальными, они выполняют и функцию сопровождения. Так, сольная народная балалайка звучит то с флейтой, то с жалейкой, то с рожками, реализуя свои гармонические возможности. Аналогично, но реже вступает в ансамблевую игру скрипка. Остальные тембро-персонажи настолько оригинальны, что функционируют как «вещи в себе» – сверкают самоцветами на пестро-лоскутном звуковом фоне. Таковы тема японской флейты, наигрыши гуслей и волынки, гимн рожков. Канвой, фоном и «декорациями» для персонифицированного прохода звуковысотных тем служат неопределенно-высотные остигатные ритмы различных ударных инструментов. Они украшают и организуют каждое тематическое проведение: одни сопровождают тему на всем ее протяжении, другие присоединяются позднее, третьи подхватывают ее конец и соединяют с началом следующей, словно сшивая красочные лоскутки в одно пестрое полотно. Принцип свободного *перебора* и *перекомпоновки* тематического материала в первой части можно сравнить с игрой в калейдоскоп. Подобная техника – комбинаторика – известна по сочинениям Стравинского. Картины-сцены масленичного гуляния из балета «Петрушка» в ряду других произведений, говорящих языком инструментального наигрыша, вызывают прямые аналогии с «Переборами». Те же праздничность, ярмарочность, показное мельтешение тем, за которыми встает сходный зримый ряд образов. Жанровые и другие различия этих произведений, созданных с интервалом почти в сто лет, совершенно очевидны, а их сходство – не парадокс, а следствие воплощения стихии инструментальной игры.

Драматургия первой части целиком обусловлена стадией экспонирования материала. Здесь отсутствует иерархия построений типа «тема — развитие». В веренице эпизодов, нанизанных на нить остигатных ритмов, спонтанности больше, чем закономерности. В результате возникают ассоциации с праздничным шествием персонажей-масок. Драматургические функции тембро-тем разнообразны. Наиболее долгоиграющими оказываются темы гармоник. Возвращение их тембра вносит черты рондальности, а возврат гармони *in Des* – эффект репризы. В «точке золотого сечения» (с 82 т.) обнаруживается «изюминка» – тембровая метаморфоза: единственный случай, когда жалейка, пленяясь звучанием «иностранки» флейты, теряет «свое лицо» и перенимает ее новомодный мотив. Концер-

тно-игровая установка и народно-праздничный характер тематизма поддерживаются и тонально-гармоническими средствами: в горизонтальном и в вертикальном ряду гармоний и ладов преобладают мажорные краски, часто с миксолидийским оттенком. Единственная минорно окрашенная тема флейты – и та звучит на фоне фа-мажорной темы балалайки, образуя с ней игривое блюзовое сочетание. Ее пониженные, словно «съехавшие» тоны, утрированные «кайфующими» трелями, рождают комический эффект «смакования», напоминая приемы джазовой игры.

Вторая часть читается как тембро-акустическая картина-медитация замечательной красоты и внутреннего сосредоточения, строгость и замкнутость которой выражаются в стройной концентрической форме. Значение части в цикле не ограничивается традиционным лирическим отступлением. Оставаясь в рамках инструментально-жанрового контекста (несмотря на вокальный ориентир в названии), она несет метроритмическое расслабление, освобождение от квадратности, периодичности и двигательной рефлексии крайних частей. Став в цикле «тихой кульминацией» в традициях мастерского сольного исполнения инструментальной «музыки для себя», она ведет за собой по пути созерцания, погружения, очищения.

Третья часть, «Перепляс», наполнена игрой ритмов и фактур, мотивов и тематических структур, тембров и жанровых начал (песенного, инструментального, плясового), подобно синкретизму скоморошьяго искусства, сочетавшего в себе пение, инструментальную и актерскую игру, пляс, балагурство и игравшего разными гранями в зависимости от обстоятельств.

Подытожим обнаруженные приметы претворения скоморошьяго начала, сопоставляя их с источником. Во-первых, это тембровый эксперимент – необычно смешанный оркестр с участием разностилевых ударных и передачей их функции некоторым струнным. Как известно, в арсенале скоморохов ударные стабильно использовались наряду с духовыми и струнными («гудебными сосудами»), образуя ансамбли на ритмической основе. Во-вторых, это персонификация тембров и фактурная типизация тем. Аналогичным явлением у скоморохов представляются инструментальные специализации и даже персонификация – использование этих терминов в качестве имен и прозвищ (Гусля, Дуда, Сопель и т.д.). Парадно-походное экспонирование тембро-тем в концерте напоминает проходы-шествия скоморохов под звучание инструментов, упоминаемые в документах. В-третьих, это идея игры, нашедшая воплощение в концерте на разных уровнях содержания, формы, музыкального языка. Для скоморохов игра, переигрывание – это суть их творческой деятельности. Одно из свидетельств тому: «игра» – народный термин, и однокоренные ему слова из других источников, определяющие ремесло скоморохов, из чего следует: скоморох – человек играющий. В-четвертых, подчеркнем, что речь шла об *инструментальной игре* как о способе профессионального самовыражения.

А владение инструментом у скоморохов считаем первым и неизменным атрибутом профессии.

В современной авторской музыке стихия скоморошества воплощается в жанре концерта не впервые. Анализируя эти произведения, мы убеждаемся, что композиторская практика как ранее, так и ныне, не лишена способности, в чем-то опережая науку, постигать законы художественного творчества прошлого путем интеллектуально-интуитивного погружения в родственную профессиональную среду. Этот путь представляется актуальным в изучении столь закрытого для науки явления, как скоморошество.

Ольга Пахомова
(Санкт-Петербург)

Макро- и микроуровни «дисперсии света» в сонористических композициях

О возможности дисперсного варианта сонорности впервые (в известной нам музыковедческой литературе) упоминает Е. В. Назайкинский. По мнению ученого, *дисперсную, полихромную и магматическую* сонорность правомерно отнести к творчеству К. Пендерецкого, а *пуантильную* – к творчеству А. Веберна [1, с. 42]. Действительно, равноправие двенадцати тонов в сонористических композициях и стремление к использованию всех их одновременно обнаруживают существенное сходство с явлением *дисперсии света*, суть которого как физического закона состоит в разложении пучка белого света на спектр цветов.

О подобной «дисперсии света» в сонористике можно говорить на нескольких макро- и микроуровнях.

1. Микроуровень вертикали: спектральная система построения темброккомплексов.

В гармонической системе XX века в чисто символическом плане произошло своеобразное «преломление», иначе говоря – прохождение звука сквозь некую призму. В результате 12 хроматических полутонов и шире – 24 четвертитона октавы – стали использоваться вне мелодических, интонационных позиций. Основой техники композиции в сонористике стало применение их в комплексе, в единстве друг с другом. Хроматическая гамма как бы переосмыслилась в сторону буквального своего значения. С древнегреческого, («хрома») переводится как «цвет, краска, эмоция». Многоцветные, многокрасочные, многоэмоциональные, иначе говоря – полихромные темброккомплексы получили в сонористике широкое распространение. Вместе с тем сформировалась особая гармоническая система, с новыми принципами и законами. В большей степени гармонические новшества отразились на технике кластеров, достигшей своего апогея в 60–80-е годы XX века.

Основная композиционная единица в сонористических произведениях – сонор, тембровый блок или комплекс, состав которого может быть различен по ряду параметров (тембр, динамика, длительность, артикуляция и т. д.). В звуковысотном отношении такой комплекс чаще всего яв-

ляется кластером, включающим в себя всю шкалу звуков, лишь ограниченную определенным диапазоном. Подобное стремление к сплошному заполнению и озвучиванию доступного слуху звукового пространства позволяет провести аналогию со *спектральным излучением света*. Только при наличии всех оттенков цветов спектр света действителен. Точно так же и все двенадцать тонов в звуковых комплексах сонористических произведений выполняют свою роль и в каком-то смысле незаменимы. Количество тонов внутри комплексов не обязательно связано с числом 12, как и цветов в спектре – не обязательно 7. В сонористических темброкомплексах используются как максимальное количество тонов (одновременное озвучивание всего спектра звуков, охватывающего несколько октав, как, например, в первых тактах «Атмосфер» Д. Лигети), так и минимальное (погружение в один звук, «Флуоресценции» К. Пендерецкого, с. 68–85). В данном случае значение имеет скорее то, что задействованы все доступные варианты.

Существует огромное множество вариантов темброкомплексов. Их звуковысотное строение может быть связано не только с полутонами или четвертитонами. «Темперировать» октаву можно самыми разными способами. Темперации, более дробные, чем полу- и четвертитоновые, в темброкомплексах также встречается довольно часто. Принципиально не мыслимые как аккорд, все эти созвучия с различным внутренним строением можно уподобить свечениям звезд. По словам С. Хокинга, «...некоторые очень специфические цвета вообще отсутствуют в спектрах звезд, причем отсутствующие цвета разные для разных звезд. Поскольку, как мы знаем, каждый химический элемент поглощает свой определенный набор характерных цветов, мы можем сравнить их с теми цветами, которых нет в спектре звезды, и таким образом определить, какие элементы присутствуют в ее атмосфере» [2, с. 59–60]. Данное сравнение особо применимо к сонористическим произведениям на космическую тематику («Космогония» К. Пендерецкого, «Атмосферы» Д. Лигети, «От каньонов к звездам» О. Мессиана, «Макрокосмос» Дж. Крама...). С точки зрения своего звуковысотного строения, а также собственно тембровых, динамических и других свойств, каждый темброкомплекс индивидуален и в каком-то смысле подобен индивидуальностям светящихся объектов космического пространства.

Оперирование подобными темброкомплексами составляет основу сонорной техники, уподобляя ее одному из направлений абстракционистского искусства – *ташизму* (живописи пятнами). Однако основная особенность и в каком-то смысле привилегия «сонористического ташизма», возникающая за счет наличия временных музыкальных параметров, состоит в возможностях передачи внутренней жизни в темброкомплексах, преобразование их одного в другой, столкновения и наслоения, помещение в разную среду...

2. *Макроуровень горизонтали: отражение внутреннего спектрального строения темброкомплексов на соединении их между собой.*

Проявления 12-тоновой шкалы имеют место как внутри темброкомплексов, то есть на уровне вертикали, так и в соединении их между собой и выстраивании динамики форм, то есть в горизонтальной плоскости. Для истории гармонии этот закон совсем не нов. Строение вертикали всегда имело свое отражение в горизонтальных параметрах музыкального языка – отклонениях, модуляциях, тональных планах. Чем изощреннее становилась аккордика, тем свободнее были модуляции в тональности далеких степеней родства. Аккордовая вертикаль вполне может диктовать свои законы для горизонтали.

К примеру, композиция заключительной части «Трех поэм Мишо» В. Лютославского («Отдых в несчастье») строится на буквальном завоевании спектра двенадцати тонов. К точке золотого сечения части ведут четыре темброкомплекса, выстроенные по восходящей хроматической гамме. Но в тот момент, когда все точки звукового спектра, казалось бы, завоеваны, оказывается, что среди двенадцати не хватает лишь одной – той, к которой вела вся цепь центральных тонов, – Fis. И следующий звуковой блок восполняет этот недостающий пробел. Двигаясь октавными шагами вверх и в самую глубину, последний темброкомплекс постепенно растворяется в воображаемом пространстве.

3. *Микроуровень горизонтали: воспроизведение «дисперсии света» в сонористической партитуре.*

Учитывая этимологию слова «дисперсия» (от латинского «dispersio» – «рассеяние»), в сонорной технике композиции часто можно наблюдать соответствующие процессы. Один из самых распространенных типов формирования сонорных темброкомплексов использует прием постепенного наслоения. Звуки могут появляться один за другим, расширяя звуковое пространство вверх и вниз и используя либо хроматический ряд, либо звукоряд с иной интервальной структурой.

В кульминационном эпизоде «Флуоресценций» К. Пендерецкого, после длительно выдержанного погружения в пространство одного звука C [от 68-й до 85-й цифры!], расширение диапазона звучания происходит, например, с уклоном в нижние этажи спектра. Первый этап рассеивания звуков [ц. 85–88] расширяет пространство C до трех с четвертью тонов, однако неравномерно – вверх лишь до D на четверть тона выше, а вниз до gis. Второй этап рассеивания расширяет объем звучания через прием глоссандирования уже до ноны [ц. 89].

Характерная особенность «рассеиваний» в композиции К. Пендерецкого «De natura sonoris № 2» заключается в трактовке струнной группы оркестра. В формировании отдельных темброкомплексов каждый инструмент группы имеет общую с другими точку отсчета (центральный тон),

но разную конечную точку, получаемую путем глиссандо. За один и тот же промежуток времени исполнители достигают определенных звуков, имея в результате заполненный четвертитонами участок пространства, иными словами – участок спектра. Графическим отражением этого приема в партитуре становятся вытянутые треугольники. [ц. 3–4].

Ярчайший аудиовизуальный пример дисперсии представляет собой один из темброккомплексов первой части из «Трех поэм А. Мишо» В. Лютославского («Мысли»). Процесс рассеяния словно передан композитором в соответствии с *корпускулярно-волновым дуализмом* природы света. Звуки-кванты рассеиваются в этом эпизоде звучания на первый взгляд хаотично, однако это лишь поверхностное впечатление. Ни один из них не появляется раньше своего предназначения. Направление распространения обусловлено 12-тоновой шкалой. От звука D, центрального тона темброккомплекса, вверх постепенно рассеиваются частицы-тоны [46–52 тт.].

Микропроцессы рассеивания звука и света переведены в сонористической партитуре на макроуровень за счет временных параметров музыки. Подобные примеры, использующие возможность манипуляций со временем и в связи с этим погружение в саму материю, составляют уникальную черту музыкального искусства.

4. Макроуровень вертикали: спектральная трактовка оркестра.

Если о системе употребления 12 тонов в сонористике можно говорить как о микроуровне спектральной техники, то отношение сонористов к диапазону отдельных инструментов, к группам оркестра и ко всему оркестру в целом можно назвать макроуровнем.

Сонористический оркестр подобен одному большому инструменту с множеством температур, с тончайшими градациями цвета, света и тени, насыщенности и светлоты. В оптическом плане озвучивание 12-тоновыми комплексами разных регистров оркестра подобно активизации определенных областей при спектральных световых излучениях¹. Вся группа видимых человеком излучений в цветоведении поделена на 3 зоны со свойственным для каждой из них диапазоном – синюю (с длинами волн от 400 до 490 нм), зеленую (490–570 нм) и красную (580–720 нм) [3, с. 9]. Аналогично этому звучат и сонористические темброккомплексы, использующие доступный для слуха звуковой диапазон (16–20000 Гц) и как бы направляющие внимание слушателя к колорированию (высвечиванию) то одной, то другой зоны спектра. То же сравнение можно отнести к отдельным инструментам, расцветивающим разные зоны своих диапазонов, а также к оркестровым группам, использующим свои спектральные возможности. В результате получается широчайшая звуко-цветовая палитра оркестровых возможностей.

Звуковысотный диапазон расширен в сонористических композициях до предела. Так, К. Пендерецкий обращается не просто к звукам, тради-

ционно задействованным в исполнительской практике, но к звукам, находящимся на грани доступности для каждого отдельного инструмента. Не случайно в партитурах композитора появляется специальное обозначение для крайних верхних и нижних звуков, что говорит о частом использовании подобного приема. Символически этот процесс можно назвать стремлением выйти за пределы возможностей человеческого слуха, преодолеть невозможное, приблизиться к свету.

О стремлении расширить звуковую палитру свидетельствует и огромное количество в сонористических партитурах ударных инструментов с определенной и неопределенной высотой звука, а также использование звуков и шумов внемузыкального происхождения². Композиторы словно стремятся проникнуть в область ультра- и инфразвуков, что созвучно стремлению современной им научной мысли познать природу инфракрасных и ультрафиолетовых излучений³.

Сонористика по-новому осветила как качество звучаний, так и их количество, представив весь спектр звуковых красок – от самых светлых до самых темных. В истории академической музыки это направление, возможно, стало кульминационным этапом, в котором очерчены крайние границы звукового пространства. Дальнейшее изменение музыкальных гармонических систем шло уже в сторону погружения в сам звук, в его собственные спектральные свойства.

¹ Аналогия спектральных излучений распространяется здесь в узком смысле на октаву, замкнутую двенадцатью тонами, в широком – на весь диапазон доступных оркестру звуков.

² Например, распиливание кусочков дерева и железа, стук пишущей машинки, шелест пергамента, звук свистка, электрического звонка и сирены во «Флуоресценциях».

³ Звуки некоторых ударных инструментов, особенно короткие высокочастотные щелчки, действительно находятся у порогов человеческого слуха.

Литература

1. Назайкинский Е. В. Звуковой мир музыки. М., 1988.
2. Хокинг С. Краткая история времени: От большого взрыва до черных дыр / Пер. с англ. Н. Смородиной. СПб., 2000.
3. Артюшин Л. Цветоведение. М., 1982.

*Станислав Пучков
(Санкт-Петербург)*

Современный музыкальный язык и некоторые особенности управления исполнительскими параметрами синтезированного звука

Гипотеза о происхождении музыки из человеческой речи на основании предположения о том, что своей формальной логикой музыка обязана воздействию синтаксических законов языка, представляется весьма дискуссионной.

В известном смысле, речь и музыка – явления взаимодополняющие: каждое включает черты другого. Речь предполагает преимущественную установку на рациональность, на логику статичных понятийных различий и вневременные описания феноменов в некий избранный момент их существования. Музыка опирается на синкретическую всеобъемлющую чувственность, концентрирует восприятие на качественной полноте звукового феномена в его диахроническом развёртывании.

Язык музыкального искусства разветвляется на множество «субязыков» по географическим и этническим признакам (традиционная музыка народов мира, композиторские национальные школы XVII–XX веков и т.д.), по стилистическим направлениям и видам композиторской техники (импрессионизм, атонализм, сериализм и др. в начале и середине XX века). Для XX – начала XXI века характерны индивидуальные музыкально-теоретические композиторские системы.

Стилистика европейской академической музыки сформировалась в результате длительного развития музыкального языка в недрах традиционного искусства, культовой и светской музыки.

На первоначальной стадии развития музыкального языка формировались интонация, метроритмика, средства передачи эмоций в музыке: агогика и тембр (поиски формант в вокале, приемов звукоизвлечения в инструментальной музыке, а также тембровых микстов в вокальном многоголосии и инструментальных ансамблях).

Следующий, более зрелый этап развития музыкального языка – поиск и конструирование музыкальных форм и стилей и, в конечном счете, создание музыкальных концепций, основанных на полифоническом и гомофонно-гармоническом принципе и наполняемых разным смыслом и содержанием.

Можно говорить о *нескольких этапах* формирования музыкального языка. До 500 г. н. э. господствовали хирономия, экфонетические знаки, буквенные нотации. Это период появления в музыкальном языке символов-архетипов. Примерно к 1100 г. на смену буквенной нотации приходят невмы, дающие возможность сольмизации и фиксации интервалов. Это, в свою очередь, обусловило становление полифонии. Для этого времени характерно разделение музыканта и слушателя, а также поиск способов фиксации ритма (мензуральное письмо). В XV веке, в связи с развитием инструментальной музыки, начинает применяться табулатура. К началу XVI века появляется цифрованный бас, совершенствуются метр, гармония, строй, динамика. Для последующих эпох и стилей характерна все большая детализация нотного письма.

С точки зрения структуры коммуникации, происходит разделение исполнителя и композитора, переход от живой музыки к звукозаписи (на грани XIX–XX веков), и, наконец, появление электронной музыки. Вехи прогресса в области формальных конвенций: партитура, музыкальные автоматы, аудиозапись.

В этом плане традиции академического музыкального искусства продолжает *синтез звука*, представляя собой новаторский прием в творчестве современного поколения художников. У «живого» и синтезированного звука сходств больше, чем различий:

- аддитивный синтез – сложение простых сигналов (подобно обертоновому ряду);
- спектральные изменения звука – фильтры синтезатора (аналогично поискам и формированию формант);
- вибрация – генератор LFO (подобно вибрации струны, воздушного столба и проч.);
- динамическое развитие синтезированного звука – генератор Envelope (аналогично динамическому развитию натурального звука на разных временных этапах: атака, продолженное звучание, затухание).

Главное отличие звука, полученного с помощью синтеза, – отсутствие физического тела как источника звука и корпуса как резонатора. Рассматривая в таком историческом ракурсе процессы формирования звука, необходимо учитывать: с применением синтеза звука управление исполнительскими параметрами синтезатора осуществляется посредством команд MIDI-технологий. Обращение к синтезу звука ознаменовало собой переход от непосредственного музицирования на натуральных инструментах к программированию музыки в музыкальных компьютерных технологиях и, следовательно, к формированию нового музыкального языка, *нового подхода к исполнительской практике* (функцию исполнителя берет на себя электроника) и новых художественно-эстетических норм.

Мы предполагаем, что универсальный способ управления параметрами синтеза звука MIDI-программирования исключает использование (и, тем более, механическое перенесение) исполнительского опыта традиционной формы музицирования.

Если гипотеза верна, возникает ряд вопросов.

1. Возможно ли формирование *альтернативного исполнительского опыта*, или нового музыкального языка, на основе MIDI-программирования или иных современных (машинных) методов создания музыкального произведения?

2. Если альтернативный исполнительский опыт уже стал реальностью, то в каких направлениях музыки и как конкретно это происходит?

3. Почему в академических жанрах электронного музыкального искусства наблюдается застой, в то время как коммерческие и некоммерческие производные этих жанров бурно эволюционируют?

Совершенно очевидно, что ответы на поставленные вопросы позволят найти выходы из кризисной ситуации современной музыкальной культуры. Рассмотренное нами направление исследований представляет собой перспективную область современного искусства.

Гдалий Гармиза
(Санкт-Петербург)

Проблема стиля в музыкальной звукорежиссуре

Понятие стиля в музыкальной звукорежиссуре раньше не рассматривалось. И дело не только в том, что искусство звукозаписи является молодым. Долгое время звукорежиссуру считали прикладной сферой. Первые звукорежиссеры имели техническое, а не музыкальное образование. Отсутствие высококачественной техники и должных профессиональных навыков не позволяло в тех условиях достигать убедительных результатов в звукопередаче. Отсюда представление о том, что качество фонограммы определяется степенью достоверности передачи слуховых ощущений, порождаемых живой музыкой. Такой подход и сегодня имеет полное право на существование, когда речь идет о хроникальной записи музыкального действия в конкретном помещении. До сих пор существуют приверженцы данного вида звукозаписи, проводится множество исследований в области акустики, нацеленных на создание систем звукозаписи и звуковоспроизведения, максимально достоверно передающих атмосферу так называемого «первичного звукового поля», создаваемого исполнителями. Согласно этой позиции, собственно творческий процесс завершается на стадии исполнения музыкального произведения, а звукозапись – процесс технический. Безусловно, даже при подобном подходе имеют значение такие факторы, как, например, выбор оптимального расположения микрофонов. И уже возможность изменения одного этого параметра позволяет варьировать характер передаваемого звучания в достаточно широком диапазоне. Однако только на этом основании говорить о каком бы то ни было стиле звукорежиссуры представляется некорректным.

С появлением многомикрофонной, а затем и многоканальной записи появились новые технологии, открывающие все больше возможности управления различными параметрами звукозаписи. И эти возможности были взяты на вооружение творчески настроенными инженерами звукозаписи.

С этого момента можно говорить о *музыкальной звукозаписи* как о *виде творческой деятельности* и появлении новой профессии звукорежиссера (саунд-продюсера, тонмейстера). У звукорежиссера стало появляться все больше возможностей уточнять детали записанного материала: менять баланс, приближая или отдаляя отдельные голоса, менять тембры и т. д. Студия стала использоваться не только для записи «партитур», немислимых в реальном звучании (например, методом наложения), но и как «инстру-

мент» для создания музыки. Процесс звукозаписи приобрел более творческое и индивидуальное начало. Звукотехнические инновации нашли свое применение прежде всего в новых музыкальных стилях: поп-, рок-музыке. В результате развитие технологий звукозаписи способствовало свободе действий звукорежиссера и резко возросло художественное значение звукорежиссуры.

На первый взгляд, рассмотрение звукорежиссуры как музыкального исполнительского искусства может показаться необычным. Однако даже при записи академической музыки, когда имеется зафиксированный нотный текст, возможно бесчисленное множество вариантов звучания, каждый из которых будет обладать своим эстетическим смыслом. И именно *звукорежиссёрская трактовка* музыкального произведения является собой конечное звено в цепочке создания произведения, определяющее в итоге тот результат, который получит адресат аудиопродукции. Вспоминаются слова Г. Рождественского: «Грамзапись – особый вид исполнительского искусства, ничего общего с концертом не имеющий. Запись на пластинку доставляет удовлетворение, но практически творчество дирижера здесь лишь один из компонентов, наряду с работой звукорежиссера».

Современная студийная аппаратура позволяет: синхронно (в акустически единых или разделенных условиях) или последовательно (с наложением) записывать, монтировать и редактировать звуковой материал; регулировать баланс между источниками звука; корректировать частотный спектр сигнала; панорамировать сигнал; обрабатывать звук для получения различных эффектов. Немаловажное значение имеет расположение источников звука и микрофонов, а также возможность безмикрофонной записи электромузыкальных инструментов.

Широкие возможности варьирования характера звучания в зависимости от звукорежиссерского воздействия на материал дают полное право причислить профессию музыкального звукорежиссера к *музыкально-исполнительским специальностям* и рассматривать студию звукозаписи как *музыкальный инструмент*. Совокупность избранных методов звукозаписи и выразительных средств коренным образом воздействует на эстетику конечного результата и определяет *стиль музыкальной звукорежиссуры*¹.

В роли признака стиля звукорежиссуры часто выступает характерная для данного звукорежиссера или музыкального коллектива специфическая обработка каких-либо элементов звуковой картины либо приемы выстраивания драматургии произведения. Вместе с яркими элементами звуковой формы сосуществуют и подчиненные им нейтральные для данной стилистики элементы, характеризующие, тем не менее, в рамках общей системы индивидуальный стиль.

Звукорежиссерские, как и инструментально-исполнительские стили, примыкают к стилям редакторским. Степень вмешательства в авторский

замысел может быть различной – от незначительной коррекции до кардинальной творческой переработки. В процессе анализа общих элементов в творчестве исполнителя-инструменталиста и музыкального звукорежиссера намечаются общие тенденции к изменению роли первого и второго в зависимости от музыкального стиля или жанра, в котором они работают.

В академической музыке исполнитель по-своему интерпретирует авторский текст, привнося свои собственные штрихи, темпо-ритмические, динамические и тембральные нюансы. В музыкальной звукорежиссуре, в свою очередь, существует так называемая *реалистическая\рекреативная* фонография, при которой создается *электроакустический аналог* реальному звуковому действию.

Звукорежиссерские привнесения носят уточняющий характер (подобно академической нотной редакции). Уточняются могут оттенки тембров, динамический баланс, а в стереофонии – локализация и размеры виртуальных акустических источников в звуковой картине, акустические особенности помещения.

В неакадемической музыке, помимо допущения свободной интерпретации, исполнитель часто выступает как собственно автор или соавтор музыкальной композиции, так и аранжировщик и импровизатор. Здесь, по существу, стирается грань и меняется соотношение между фигурами исполнителя и композитора. Подобное явление широко распространено и в звукорежиссуре данных стилей и жанров. Так называемый жанр *импрессионистской\креативной* фонографии, напротив, подразумевает активное звукорежиссерское вмешательство в звучание исходного музыкального материала, творческую редакцию «звукового тела». Такой подход предполагает полное *конструирование* звукорежиссером звуковой картины, допуская наличие акустических аномалий: создание звуковой картины, не имеющей аналогов в реальном мире, специфическая обработка звука, искусственно искажающая тембры и т.д. Именно такого рода эстетика стала характерной для фонографии массовых музыкальных стилей и жанров, начиная с середины 60-х гг. XX века. Звукорежиссуру в данном случае можно уподобить как исполнительскому, так и композиторскому искусству.

В современной неакадемической музыке существует понятие «саунд», обозначающее характерное звучание музыкального коллектива, исполнителя и т.д. Часто его ошибочно отождествляют со стилем звукорежиссуры. Однако следует отметить, что понятие «саунд» является гораздо более широким и определяется всей совокупностью средств музыкальной выразительности: инструментальным составом, манерой исполнения, гармонией, фактурой, динамикой и т.д. И звукорежиссура является неотъемлемым элементом в этой цепочке.

Поскольку мы рассматриваем звукорежиссуру как сферу *исполнительского искусства*, то в типологии стилей звукорежиссуры можно отталки-

ваться от уже принятой типологии стилей в музыке. Однако при этом следует учесть некоторые *специфические особенности*, присущие именно музыкальной звукорежиссуре, в первую очередь связанные с прогрессом звукозаписывающей техники

В целях систематизации стилей музыкальной звукорежиссуры можно выделить такие понятия, как: *авторский (индивидуальный) стиль, исторический стиль, индивидуальный стиль музыкального коллектива*². Представляется также целесообразным выделять стили звукорежиссуры в рамках музыкальных стилей, направлений и жанров (стиль звукорежиссуры в рок-музыке, джазе, народной музыке и т. д.).

Существенным явлением для теории стиля является то, что в системах рядоположенных стилей, особенно индивидуальных, действуют законы притяжения и отталкивания (так называемые стилевая *конвергенция* и стилевая *дивергенция*). Другой важный момент: стили в музыкальной звукорежиссуре формировались и формируются под воздействием как внутренних (субъективных), так и внешних (объективных) факторов.

Одним из главных *объективных* факторов во всех стилях музыкальной звукорежиссуры является уровень развития техники звукозаписи. Так, в 60-х гг. огромное число записей рок-музыки было сделано по технологии перезаписи материала с четырех дорожек на две с последующим дописыванием материала. Эта процедура приводила к неизбежным потерям качества. Кроме того, такая организация процесса работы оказывала огромное воздействие на формирование *концепции сведения*, что коренным образом отразилось на стилистике записей. Основным устройством создания искусственной реверберации в эти годы были эхо-камеры. Эти и другие условия в конечном счете стали объективными детерминантами *исторического стиля* того времени.

Субъективный фактор в музыкальной звукорежиссуре проявляется в виде *авторского (индивидуального) стиля*. В формировании данного стиля принципиальными являются внутренние, *субъективные* факторы: психические, физико-физиологические, социально-личностные черты, профессиональный склад звукорежиссера, система его художественных, эстетических, практических и прочих установок, его музыкальный и общий жизненный опыт и т.д. На протяжении творческого пути у любого звукорежиссера, с какими бы направлениями музыки и в каких бы стилях он ни работал, выкристаллизовываются собственные эталоны звучания, излюбленные приемы, методики построения драматургии, связанные с личным опытом, художественными предпочтениями и пр. Отдельные мастера выделяются особенной яркостью и новаторством своего стиля, оказывая влияние на множество музыкантов и звукорежиссеров.

Как и в других музыкально-исполнительских сферах, для звукорежиссуры актуально понятие *артикуляции*. В ряде случаев оно может высту-

пать одним из наиболее характерных атрибутов *авторского стиля*. Проявлением артикуляции в звукорежиссуре можно считать характер динамического изменения параметров технического инструментария, влияющих на звуковую картину, при записи или перезаписи фонограммы. Так, можно выделить, к примеру, плавную или резкую артикуляцию. Сюда же относится любое динамическое изменение уровня сигнала, панорамы, количества и качества эффекта и т. д.³

К авторскому стилю звукорежиссуры примыкает *индивидуальный стиль музыкального коллектива*, обычно неразрывно связанный с его «сандом». В истории английской рок-музыки встречаются такие случаи, когда после выработки индивидуального звучания на одном или нескольких альбомах звукорежиссер перестает работать с данным коллективом; группа начинает самостоятельно продюсировать последующие альбомы, а стилевые признаки его работы остаются.

Поскольку искусство музыкальной звукорежиссуры обязано своим возникновением научно-технической революции и развивалось в условиях глобализации, а его выразительные возможности расширились во всем мире практически синхронно с эволюцией технических средств, обособлять *национальные стили* звукорежиссуры представляется дискуссионным. Однако в отдельных источниках (книгах и интервью) немало упоминаний о существовании различных звукорежиссерских национальных школ⁴, стилей микширования отдельных культурных центров⁵ и т.д.

Проблема стиля в музыкальной звукорежиссуре как одной из сфер исполнительского искусства является перспективной, еще малоизученной и требует дальнейшей разработки и исследования.

¹ В этом смысле искусствоведческое понятие «стиль» вполне правомочно распространить и на звукорежиссуру.

² Рабочее определение автора.

³ В современных компьютерных технологиях реальная исполнительская артикуляция звукорежиссера на микшерском пульте может заменяться виртуальным изменением звуковых параметров в рамках интерфейса программной цифровой рабочей станции. Однако и в данном случае профессиональный звукорежиссер при работе руководствуется собственной «внутренней артикуляцией» и принимает окончательное решение, руководствуясь индивидуальным слухом и вкусом.

⁴ Известный отечественный звукорежиссер В.Б.Бабушкин говорил в своем интервью об особенностях немецкой, французской, американской, китайской и турецкой школ звукозаписи. http://art1.artefakt.ru/sound/school/article/?article_no= Babushkin 1998

⁵ Б.Овсинский в книге «Руководство инженера сведения» пишет о преобладании (на Западе) вплоть до конца 80-х гг. трех основных стилей сведения: нью-йоркский, лос-анджелесский, лондонский. Стили иных культурных центров так или иначе попадали под влияние одного из этих трех (см.: *Owsinski B. The Mixing Engineers Handbook*. Vallejo, CA: Artistpro.com, LLC, 1999).

Екатерина Давиденкова
(Санкт-Петербург)

Вербальные экспертные оценки музыкальных тембров

В отличие от таких субъективных характеристик звука, как высота и громкость, тембр является характеристикой многомерной. Само понятие «тембр» означает «окраска, качество тона». В целях изучения механизмов восприятия данного слухового ощущения разработаны методы шкалирования его размерности и созданы специализированные компьютерные программы, которые позволяют построить графики, представляющие параметры тембра в трехмерном пространстве. Исследователями в крупнейших научных центрах мира, таких как Институт коммуникативной акустики (Германия), ИРКАМ (Франция), Лаборатория акустики Университета Калифорнии (США) и т. д., проводится большое количество слуховых экспериментов, в которых используются данные методы. Одной из актуальных проблем при этом становится определение не только математических, но и вербальных параметров оценки, применяемых в процессе эксперимента и при анализе полученных результатов.

С целью составления и классификации глоссария вербальных экспертных оценок музыкального тембра проводятся эксперименты, опирающиеся на два метода изучения. Первый базируется на анализе вербальных экспертных оценок, полученных в процессе прослушиваний, второй – на анализе вербальных определений, применяемых в отношении музыкальных тембров, собранных в процессе опросов экспертов без применения каких-либо прослушиваний.

Метод, основанный на прослушиваниях, заключается в проведении ряда слуховых опытов, сфокусированных на описании восприятия тембра представленных музыкальных звуков. При этом проводятся также прослушивания пар звуков, одинаковых по звуковысотностным параметрам, но отличающихся по тембру, с целью получения вербальных оценок таких параметров, как сходство и различие отдельных музыкальных тембров, а также классифицирования полученных синонимов и антонимов, что позволяет свести полученные определения к ряду часто применяемых и наиболее точных по значению.

При втором методе оценки экспертов получают в результате их собственного личного опыта и также классифицируются по следующим при-

знакам: оценки, относящиеся к музыкальным тембрам в целом, и оценки градаций сходства и различия между музыкальными тембрами. Важное значение имеют также критерии отбора респондентов по принципу их профессиональной деятельности, так как различные сферы предполагают определенный слуховой и аналитический опыт, что, соответственно, предопределяет специфику применяемой лексики.

В качестве примера приведем опыт опроса во время экспериментов, проведенных в Пражском музыкальном центре акустических исследований, когда одна группа респондентов состояла из преподавателей и студентов класса скрипки Пражской Академии Музыки, а ко второй относились исполнители и настройщики органов. Первая группа приняла участие в прослушиваниях звуков скрипки, вторая, соответственно, органа. В результате удалось зафиксировать большое количество специфических вербальных оценок, отражающих нюансы тембрового восприятия музыкантами-профессионалами.

Также интересен опыт слуховых экспериментов, направленных на сравнительную оценку различия и подобия тембров, проведенных в Калифорнийском университете во время 6-й интернациональной технологической конференции технологических направлений в изучении музыки. Там часть респондентов являлась музыкантами-исполнителями, музыкантами, часть – преподавателями музыкальных дисциплин и часть – инженерами и программистами. В результате оказалось возможным сравнить не только полученные данные применительно к основной задаче эксперимента, но и специфику восприятия музыкальных тембров в связи с различным профессиональным музыкальным опытом респондентов.

Составление глоссария вербальных определений и классификация полученных оценочных позиций – необходимая база для проведения любых экспериментов в области восприятия музыкальных тембров. Субъективность природы исследуемых явлений позволяет исследователям подвергнуть анализу обширный спектр вербальных оценок, что дает возможность построения подробных трехмерных графиков, отражающих многоплановость психоакустического восприятия музыкальных тембров.

ИСТОРИЧЕСКОЕ ИНСТРУМЕНТОВЕДЕНИЕ: ЛИТЕРАТУРНЫЕ ИСТОЧНИКИ И МУЗЫКАЛЬНАЯ АРХЕОЛОГИЯ

Евгений Герцман
(Санкт-Петербург)

Псалтерионы в античных письменных источниках

ПСАЛТЕРИОН (ψαλτήριον, ὡς ὑδῦδῶν ψάλλειν – бряцать) – инструмент, о котором не сохранилось почти никаких конкретных сведений, помогающих узнать его строй и особенности применения в музыкальной практике. Поллукс (IV 59) лишь упоминает его при перечислении струнных инструментов. По сообщению Афиная (IV 183 С), историк Ююба утверждал, что «псалтерион усовершенствован Александром из Кифер¹ добавлением большого [числа] струн». К сожалению, время жизни этого музыканта неизвестно, и нет никакой возможности установить, с какого периода псалтерион стал многострунным. Во всяком случае, он вошел в историю древнегреческой музыки как инструмент, обладавший большим количеством струн, звук на котором извлекался не п л е к т р о м, а п а л ь ц а м и. Это обстоятельство дало основание выделить среди античных струнных инструментов особую группу с пальцевым способом игры и именовать их псалтерионами. Следовательно, «псалт» (ψαλτήρ или ψαλτής) – это тот, кто бряцает по струнам не плектром, а пальцами². Если на различных разновидностях струнных инструментов играли и плектром, и пальцами, то на псалтерионах – только пальцами.

Сохранилась шуточная эпиграмма поэта I века н. э. Лукилия («Палатинская антология» XI, 187), героем которой является псалт:

Σιμόλος ὁ ψάλτης τοὺς γείτονας ἔκτανε πάντας
νυκτὸς ὅλης ψάλλων, πλὴν ἑνὸς Ὀριγένους·
καρὸν γὰρ φύσις αὐτὸν ἐθήκατο· τοῦνεκεν αὐτῷ
ζωὴν ἀντ' ἀκοῆς δῶκε περισσοτέρην.

*«Псаллируя всю ночь, псалт Сими́л
всех соседей казнил, исключая одного
Оригена, ибо природа сделала его
глухонемым, вследствие чего ему
вместо слуха долгая жизнь дана».*

Псалтерион стал известен как многострунный инструмент. Но с течением времени количество струн на псалтерионе постепенно вновь уменьшается, и в христианскую эпоху инструмент имел уже в основном не бо-

лее 10 струн. Именно такое количество струн у сохранившихся образцов псалтерионов, по своей внешней форме напоминающих кифару.

МАГАДИС (μάγαδις) – инструмент треугольной формы из семейства псалтерионов. Афиней (XIV 635 F) сообщает, что историк Дурис с Самоса (его жизнь и деятельность относят к III веку до н. э.) производил название этого инструмента от некоего «Магдиоса, фракийского племени» (Μάγδιος Θρακῆς γένος). Сохранившиеся свидетельства, касающиеся количества струн магадиса, крайне противоречивы. Дифирамбист и лирический поэт (предположительно рубежа V–IV вв. до н. э.) Телест говорит о 8-струнном магадисе (см.: Афиней XIV 637 A), а в уцелевшем (там же, XIV 635 C) стихе Анакреонта можно прочесть: «Я бряцаю на 20-струнном магадисе» (ψάλλω δ' εἴκοσι χορδαῖσι μάγαδιν ἔχω).

Большинство источников сообщает, что магадис был многострунным инструментом с двухордными струнами, настроенными в октаву. Во всяком случае, название этого инструмента способствовало появлению специального термина «магадизировать» (magad...zein), что в античной музыкальной практике обозначало «играть октавами».

Сохранилось, кажется, одно-единственное упоминание о характере звучания магадиса, проскользнувшее в словах вышеупомянутого Телеста. Он определяет звучание инструмента как «кератофонос» (κερατόφωνος), т. е. подобное звучанию рожка. Скорее всего, в таком определении запечатлен не тембр, а сила звука, которая, по сравнению со звучанием других струнных инструментов, была более похожа на сильное звучание рожка. Все остальные предположения непродуктивны, поскольку сопоставление звучаний струнного и духового инструмента само по себе весьма условно и нереально.

В трактате Афиней (XIV 636 F) записано: «Псалтический инструмент магадис, как говорит Анакреонт, – изобретение ливийцев» (ἡ γὰρ μάγαδις ὄργανόν ἐστι ψαλτικόν, ὡς Ἀνακρέων φησί, Λυδῶν τε εὕρημα). Однако Поллукс (IV 61) сообщает, что древний комедиограф Канфар считал его изобретением фракийцев.

Магадис был одним из древнейших инструментов, так как он упоминается уже поэтом Алкманом. Особо необходимо отметить, что магадис часто встречается в текстах, приписываемых Анакреонту (наряду с *барбитоном* и *пектидой*), как инструмент, сопровождающий исполнение любовных песен.

ПЕКТИДА (πῆκτις ὡῶ πῆκτις) – инструмент, широко известный в древнем мире и часто упоминающийся в литературе. Однако сохранившиеся сведения о нем во многом противоречивы и не дают оснований для формирования однозначных представлений. Так, согласно ученику Аристотеля Аристоксену и историку Менэхму (у Афиней (XIV 635 E), «пектида же и магадис – это один и тот же [инструмент]» (πῆκτις δὲ καὶ μάγαδις τὸ αὐτόν)). Но такое сообщение не подтверждается другими источниками.

В античной литературе часто упоминается о лидийском происхождении пектиды, хотя первым исполнителем на этом инструменте нередко называют знаменитую греческую поэтессу Сафо. Скорее всего, в этом следует видеть не подлинное историческое свидетельство (поскольку истории не дано знать первого исполнителя на любом из античных инструментов), а дань уважения к творчеству Сафо, в стихах которой часто упоминается пектида.

Существует предположение, что в древней Греции был еще один инструмент, подобный магадису и пектиде, называющийся «феникса» (φοῖνιξ – буквально: *пальма*). По свидетельству историка Сема с Делоса (Афиной XIV 637 В), его название связано с тем, что ручки этого инструмента изготавливались из финикийской пальмы. Уменьшительное название инструмента – «феникион» (φοῖνικιον). Однако для того, чтобы установить, насколько феникс идентичен магадису и пектиде, потребуется еще обстоятельно изучить все материалы.

Э п и г о н и о н (ἐπιγόνειον) – инструмент также из семейства псалтерионов. Это подтверждается сообщением Афиней (IV 183 С – D), утверждающего, что Юба «упоминает ... и эпигонион, который ныне переделан в вертикальный псалтерион» (μνημονεύει ... καὶ ἐπιγόνειον, ὃ νῦν εἰς ψαλτήριον ὄρθιον μετασχηματισθέν). По свидетельству Поллукса (IV 59), эпигонион имел 40 струн. Однако о его диапазоне, звучании и способах звукоизвлечения нам ничего не известно. Не исключено, что у него, подобно магадису, были октавные ходы струн. Древние источники утверждают, что этот инструмент якобы был назван по имени своего изобретателя Эпигона – музыканта, творчество которого сейчас относят к VI веку до н. э. Он родился в Амбракии³, но жил и работал в Сикионе⁴.

Некоторые исследователи допускали, что эпигонион может определяться как разновидность арфы, струны которой располагались горизонтально, как на цитре. Но, как уже указывалось⁵, в древнегреческой специальной лексике даже не было слова «арфа» и, естественно, не могло быть инструмента с таким названием. В процессе изучения эпигониона высказывалась и весьма сомнительная этимология названия инструмента: от ἐπί – *на* и γόνυ – «колено», и это должно было доказывать, что эпигонион во время исполнения лежал на коленях музыканта. Так же малоубедительно мнение, не основывающееся на источниках, что диапазон инструмента мог составлять от 3 до 5 октав.

Таким образом, эпигонион – один из тех античных инструментов, скудные сведения о которых не дают возможности составить даже самые общие представления о нем.

С а м б и к е (σαμβύκη) или с а м б и к с (σάμβυξ) – инструмент треугольной формы из семейства псалтерионов. Некоторые свидетельства говорят о том, что в самбике использовались короткие струны и поэтому

тесситура инструмента должна была быть высокой. Так, Аристид Квинтилиан («О музыке» II 16), подразделяя инструменты на женские и мужские, пишет, что «самбике – женственная, ибо будучи низкого происхождения и благодаря небольшой величине струн при большой высоте [их звучания] она приводит к расслабленности [души]» (τὴν ... σαμβύκη πρὸς θηλύτητα, ἀγεννή τε οὖσαν καὶ μετὰ πολλῆς ὀξύτητος διὰ τὴν μικρότητα τῶν χορδῶν εἰς ἔκλυσιν περιάγουσαν). Существует предположение, что струны самбике были настроены попарно в октаву, как и у магадиси. Однако крайне трудно установить, насколько такое предположение справедливо.

По одной версии, самбике получила свое наименование от одноименной осадной машины, использовавшейся в войсках древнего мира. Согласно сведениям, приведенным у Афиней (XIV 634 A), осадная машина «называется самбике, потому что, когда она поднимается, то получается форма корабля, соединенного с лестницей. И [музыкальный инструмент] самбике в чем-то подобен [ей]» (καλεῖσθαι τε σαμβύκην, ἐπειδὴ ὅταν ἐξάρθῃ γίνεται σχῆμα νεῶς καὶ κλίμακος ἐνοπιούμενον, ὁμοίον δὲ τί ἐστὶν καὶ τὸ τῆς σαμβύκης). К сожалению, такое описание вряд ли помогает представить внешний вид осадной машины и дает еще меньше сведений о форме музыкального инструмента. По другой же версии, которой придерживался историк неизвестного времени Скамон из Митилены (у Афиней XIV 637 B), самбике называется так, потому что «она изобретена неким Самбиксом» (αὐτὴν εὐρεθεῖσαν ὑπὸ Σάμβυκος τινός). Вместе с тем, знаменитый деятель раннего христианства Клемент Александрийский (ок. 150–215) верил, что она была изобретена «троглодитами»⁶ («Строматы» VI 11). Историк же Неант из Кизика и словарь «Свида» сообщают, что самбике была изобретена поэтом Ивиком (предположительно VI век до н. э.) или, во всяком случае, усовершенствована им.

На самбике мог играть не только мужчина – «самбикист» (σαμβυκιστής), но и женщина – «самбикистрия» (σαμβυκίστρια).

ТРИГОН (τρίγωνον ὡς τρίγωνος – буквально: *треугольник*) – еще один инструмент треугольной формы, также имевший струны различной длины. Число его струн неизвестно. Однако Платон («Государство» III 399 D) и Аристоксен (у Афиней – IV 182 F) относят тригон к многострунным инструментам. Это дает основание считать, что количество его струн превышало традиционные 7. В том же смысле следует трактовать сообщение Гесихия: «тригон – это разновидность инструмента-псалтериона» (τρίγωνον εἶδος ὄργάνου ψαλτηρίου), т.е. инструмента с большим количеством струн, на котором играли без помощи плектра, непосредственно пальцами. Действительно, в античных источниках тригон рассматривается как инструмент, родственник барбитону, магадису и самбике (Афиней IV 182 F).

Сохранившиеся свидетельства показывают, что тригон являлся древним инструментом, использовавшимся, как правило, для сопровождения пения. Но впоследствии он постепенно исчез из музыкальной практики

(см.: Афиней, там же). В пору его расцвета на нем играли как мужчины, так и женщины, а иногда и девочки. Так, в Национальном Археологическом музее в Афинах хранится древнее мраморное изображение, которое теперь принято называть «Арфист из Кероса»⁷ (хотя в действительности это изваяние представляет собой исполнителя на тригоне). В то же время Платон (относимый к V в. до н. э.) пишет (у Афиней XV 665 В): «И я видел другую [маленькую девочку], державшую разновидность тригона, а затем она спела под его аккомпанемент какую-то ионийскую песню» (καλλιην [κορίσκη] τρίγωνον εἶδον ἔχουσαν, εἶτ' ἦδεν πρὸς αὐτὸ μέλος Ἰωνικόν τι). Некоторые из древних авторов считали, что тригон сирийского происхождения (см.: Афиней IV 175 D).

Наряду с тригоном, в музыкальной практике древней Греции был известен и другой струнный инструмент треугольной формы, называвшийся «ямбик» (ιαμβύκη – *ямбический*). О нем упоминает Поллукс (IV 59), перечисляя струнные инструменты. Предполагается, что он сопровождал пение «ямбов» – песенок, текст которых был написан в ямбическом размере и с сатирической направленностью содержания. Во всяком случае, по свидетельству Афиней (XIV 636 В), Филлис с Делоса (писатель неустановленного времени) утверждал, что «ямбиками называли [те инструменты], под которые пели ямбы» (ἐν οἷς γὰρ ... τοὺς ἰαμβοὺς ἦδον ἰαμβύκας ἐκάλουν). При первом знакомстве с этой информацией может сложиться впечатление, что *ямбик* – особое наименование тригона, применявшееся, когда тот сопровождал ямбы. Однако в указанных источниках *ямбик* упоминается наряду с тригоном. Следовательно, не исключено, что античные авторы считали их двумя самостоятельными инструментами.

ПАНДУРА (πανδοῦρα, πανδοῦρίς, πάνδορος, уменьшительное – πανδοῦριον). Этот инструмент стоит особняком среди всех струнных инструментов Древней Греции. Он отличается от других псалтерионов тем, что на нем играли плектром, а от разновидностей лиры и кифары – длинным грифом.

Очевидно, название «пандура» произошло от πάν – «все» и τὸ δῶρον – «дерево», т.е. полностью сделанное из дерева. Пандура отличалась длинным грифом и сравнительно небольшим корпусом, который в примитивных формах инструмента изготавливался из панциря черепахи или даже из тыквы. Пандура чаще всего называлась «трехструнником» (τρίχορδον), так как имела 3 струны. Не исключено, что она была единственным в античности инструментом из того семейства, которое впоследствии будет представлено популярной *лютней*. Но никаких материалов о конструкции пандуры не сохранилось. Античные авторы не сообщают также никаких данных о способах игры на ней. Единственное, что можно установить: на пандуре играли *плектром*, державшимся в правой руке, а пальцами левой руки прижимали струны к грифу.

Немногочисленные свидетельства источников, связанные с пандурой, касаются, в основном, ее происхождения. По мнению якобы самого Пифагора, изложенному в его книге «О Красном море» (Афиней IV 183 F 184 A), «пандуру создали троглодиты⁸ из выращенного в море лавра» (ἐκ τῆς ἐν τῇ θαλάσσῃ φρούμένης δάφνης). Однако Поллукс (IV 60) пишет следующее: «Трехструнный же, который ассирийцы называли пандурой, являлся их изобретением» (τρίχορδον δὲ ἕτερον Ἀσσύριοι πανδοῦραν ὠνόμαζον· ἐκείνων δ' ἦν καὶ τὸ εὔρημα). Если сопоставить эти два мнения с данными, которыми сейчас располагает наука, то точка зрения Поллукса окажется ближе к истине, так как именно в Месопотамии обнаружены древнейшие изображения инструментов, по своим признакам приближающиеся к семейству лютни, к которому принадлежит и пандура. Но древние эллины не знали названия «лютня» (хотя в исследовательской литературе античную пандуру иногда неверно именуют этим названием, возникшим в значительно более позднюю историческую эпоху)⁹.

¹ Киферы – остров и город у входа в Лаконский залив.

² К сожалению, это не всегда учитывается филологами-переводчиками. Так, например, в русском переводе эпиграммы Гедила (III век до н. э.), сохранившейся у Афиней (VIII 344 F), «псалт» переводится как *арфист* (см.: Греческая эпиграмма. Издание подготовила Н.А. Чистякова. СПб., 1993. С.98). Но древняя Эллада не знала слова «арфа» (ἄρφα), а в Древнем Риме существительное *harpe* обозначало «серп» или «кривую саблю». Во времена античности существовал инструмент, который своей треугольной формой отдаленно напоминает современную арфу. Это – «тригон» (см. далее). Однако вряд ли его следует именовать арфой. Вообще стремление называть античные инструменты современными названиями аннулирует своеобразие древнего инструментального мира.

³ Амбракий – город в южном Эпире, к северу от Амбракийского залива.

⁴ Сикион – город в северо-восточной части Пелопоннеса.

⁵ См. сноску 2.

⁶ Буквально: «живущими в пещерах». Так в древнегреческих источниках зачастую именовались жители Эфиопии.

⁷ Керос – маленький остров Кикладской группы в Эгейском море, на котором был обнаружен этот памятник.

⁸ См. сноску 6.

⁹ Кроме перечисленных важнейших струнных инструментов, в античных источниках часто встречается упоминание «канона» (κανόν) или «монохорда» (μονοχορδον). Но этот *однострунный*, судя по всему, никогда не использовался в музыкальной практике, а служил неким «прибором» для акустических экспериментов, целью которых были математические выражения музыкальных интервалов (о конструкции канона см.: Герцман Е. Пифагорейское музыкознание. СПб., 2003. С. 264–270). Особенно известны в этой области были пифагорейцы, последователи знаменитого и полубогородного Пифагора с Самоса.

Вадим Массон
(Санкт-Петербург)

Музыкальная деятельность трех исторических эпох – первобытной, эпохи древних цивилизаций и эпохи государств Средневековья и Нового времени

Музыкальная деятельность и тесно с ней связанная система изготовления специальных инструментов проходит ряд важных этапов в истории человечества. Звуковое сопровождение связывалось прежде всего с охотничьей деятельностью. В качестве инструментов использовались различные трубки и изделия типа примитивных тамтамов. Также в ходе раскопок находили инструменты типа флейты.

Деятельность по изготовлению музыкальных инструментов резко усложняется по мере социальной эволюции и зарождения управленческой структуры древних обществ. Все это, особенно с появлением царской власти, привело к дифференциации и специализации соответствующего вида музыкальных инструментов и способов их использования. Появляются новые инструменты многоразового использования типа арфы. Изображения такого рода инструментов и музыкантов мы встречаем в ряде гробниц шумерской эпохи. Подготовка своего рода специалистов приводила к их передвижению по международным торговым путям. В процессе военной специализации получает особую значимость военная музыка, хотя и в упрощенной форме представленная в составе культуры ранних кочевых царств. Однако все это были подсобные, хотя, по уровню подготовки мастеров и инструментов, – высокопрофессиональные массовые явления.

Это происходит во время третьей эпохи в пору средневековых государств и особенно их развития в пору формирования особых социальных структур. Хорошо известны действия европейских монархов по подготовке особого рода специалистов, соединяющих музыкальную деятельность и процесс создания специальных произведений для исполнения. Театры Западной Европы служат тому наглядным подтверждением. Усложняется и сам процесс изготовления специального инструментария, включая знаменитые органы. Это становится своего рода профессиональным видом деятельности, раскрывая всю полноту общекультурного достижения.

Вероника Мешкерис
(Санкт-Петербург)

К проблеме генезиса древнетюркской музыкальной культуры Евразии (Прототипы хордофонов по данным музыкальной археологии)

Вопросы происхождения тюркского инструментария неизбежно затрагиваются в связи с открытиями памятников музыкальной археологии в Средней и Центральной Азии. Эта особая область музыкального востоковедения в настоящее время стала междисциплинарной наукой, опирающейся на данные археологии, органологии и письменных источников. В докладе рассматриваются редкие «музыкальные находки» разнотадических культур, географически разрозненные, однако имеющие общие генетические корни.

Пратюркская эпоха (I тыс. до н.э.). Древнейшие азиатские хордофоны могут рассматриваться лишь в контексте изучения культуры скифо-сакской среды индоевропейского этноса. В настоящее время пока возможны лишь отдельные опыты отождествления памятников музыкальной археологии с прототипами национального тюркского кобыза – алтайскими хордофонами Пазырыка (Basilov, 1992) и «музыкальным луком» петроглифов Чулак (каньон Тайгак близ Алматы – Мариковский, 1950). Дискуссионен генезис смычковых инструментов в Средней и Центральной Азии (Бахманн, 1973; Вызго, 1980; Дончев, 1992), прототипы которых существовали по данным современной науки не раньше первых веков н. э. Однако в письменных источниках они упоминаются лишь в эпоху раннего средневековья (VI–X вв. н.э. Бахманн, 1990). Повторное визуальное изучение вышеуказанных петроглифов Чулак – необходимое условие для внесения корректив в расшифровку семантики сцены, а также – возможность углубления органологического аспекта исследования. Ныне мы располагаем всего лишь ребусной копией «пиктограммы», интерпретированной более полувека назад на уровне научной гипотезы. При реконструкции чулакского хордофона следует иметь в виду его необычный геометризованный абрис, напоминающий угловую арфу, звук на которой извлекался удлиненным плектром-стрелой, упомянутой в отрывке из Рамааны, приведенном из книги Ч. Девы (1980) в докторской диссертации Вызго-Ивановой (2002). В этой связи важны реконструкции угловой алтайской арфы

(Lawergren, 1986, 1990, 1992; Олейник, 1995; Гнездилов, 1997), вносящие существенный вклад в изучение хордофонов Востока. Преемственная связь казахской домбры со щипковыми хордофонами Кангюйского Хорезма (Садоков, 1970) ныне приобретает не только органо-логический аспект, но и проблемную основу появления этого инструмента в Средней Азии и интеграцию его в античный мир (Вызго-Иванова, 1999). Приведенные данные позволяют поставить вопрос о культурологическом, разноэтничном синтезе истоков и становлении инструментального творчества номадов пратюркской эпохи.

Эпоха раннего Средневековья (V–VIII вв. н. э.). Статуэтка всадника-бахши, поющего и играющего на барбаде (двухструнной лютне), найденная на городище Эр-кала (цитадель Старого Мерва), рассматривается в двух аспектах: и как произведение музыкального фольклора в среде древних номадов, и как ценный археологический источник исторического инструментоведения (Мешкерис, 2001). Аналогичная двухструнка является атрибутом эфталитской персоны, воспроизведенной на рельефе оссуария из Канки V в. н. э. (Абдуллаев, 1974), что свидетельствует о распространении этого архаического хордофона в обществе номадов в эпоху вторжения в Среднюю Азию хионитов, эфталитов и тюрков. Подтверждением гипотезы В. Бахманна (1990) о среднеазиатском происхождении струнных смычковых инструментов является мервская фигурка гиджакиста (Абубакирова, 1999, с.132–133; *Mittelasiens* 1987, Abb. 165).

Немногочисленные скульптурные памятники музыкальной археологии приоткрывают тайну сложного процесса слияния местных и кочевнических культурных традиций в эпоху становления ранней средневековой культуры.

Тюркский элемент в степной музыкальной культуре Евразии мусульманской эпохи (XI–XIII вв. н. э.). Исторический аспект изучения тюркской смычковой традиции кипчако-половецкого Поволжья на основе анализа каменных изваяний (балбалов) проявился в интерпретации А. А. Чарикова (1981) Джамбульской каменной статуи XII–XIII вв. н.э. с изображением кочевника со смычковым музыкальным луком-монохордом. Анализ уникального памятника Казахстана расширил ареал тюркской культуры Волго-Уральского круга. Цепь времен от парфянской эпохи к ранним векам мусульманского средневековья выстраивается в сопоставительном семантическом анализе истоков иконографии кочевника-музыканта Джамбульской стелы (Brentjes, 2001). Взаимодействие евразийских степных культур тюркского происхождения отражает заключение Д. А. Абдулнасыровой (1999) о существовании кобуза, упомянутого в письменных источниках в древней культуре Поволжья.

Разнопрофильное изучение творческих взаимодействий тюркских народов Евразии, исследование конвергентной причинности стереотипных художественных явлений в профиле исторического инструментоведения – базовая основа разработки взаимообогащенных творческих историко-музыковедческих проблем этномузыкологии.

Литература

1. *Basilov V. N.* The scythian Harp and the Kazakh kobyz // *Foudation of Empire // Archaeology and Art of the Eurasian steppes.* California, Los Angeles. 1992. P. 77–101.
2. *Мариковский П. И.* О наскальных изображениях в горах Чулак // *Вестник АН Каз. ССР № 6* 1950. С. 73–79.
3. *Бахманн В.* Среднеазиатские источники о родине смычковых инструментов // *Музыка народов Азии и Африки*, 2, М., 1973, С. 349–373; *Истоки игры на струнным смычковых инструментов Средней Азии // Борбад и художественные традиции народов Центральной и Передней Азии: история и современность.* Душанбе, 1990. С. 125–127.
4. *Вызго Т. С.* Музыкальные инструменты Средней Азии. Исторические очерки. М., 1980. С. 5. *Дончев С.* К вопросу о происхождении смычковых инструментов в наиболее раннем появлении // *Вопросы истории и теории искусств.* Чебоксары, 1992.
6. *Чайтанья Дева.* Индийская музыка. М., 1980.
7. *Вызго-Иванова И. М.* Генезис и исторические судьбы музыкальных традиций Средней Азии и Казахстана. Дис. на соискание ученой степени доктора искусствоведения. СПб., 2002.
8. *Садоков Р. И.* Древние среднеазиатские лютни с фрикционным способом звучания // *Этнография и археология Средней Азии.* М., 1979.
9. *Lawergren B. O.* The Ancient Harp of Pazyryk a Bowed instrument // *Foundations of Empire. Archaeology and Art of the Eurasien stepps.* California, Los Angeles, 1992. P. 101–117.
10. *Олейник О. Т.* Возвращаясь к пазырыкской арфе // *Этнографическое обозрение.* 1995, № 6. С. 80–90.
11. *Гнездилов А.* Скифская арфа из Пазырыка: от реконструкции к созданию нового концертного инструмента // *Вопросы инструментоведения.* Вып. 4. СПб., 2002. С. 91–95
12. *Садоков Р. И.* Музыкальная культура древнего Хорезма. М., 1970.
13. *Вызго-Иванова И. М.* Общие явления в древних музыкальных культурах Евразии (на примере анализа одного типа лютневого инструмента) // *Изучение культурного наследия Востока. Культурные традиции и преемственность в развитии древних культур и цивилизаций.* СПб., 1999. С. 139–140.

14. *Мешкерис В. А.* Эркалинский всадник-музыкант и археолого-исторические параллели / К изучению истоков иконографии // Роль ахалтекинского коня в формировании мирового коневодства // Материалы Международной конференции / Ашхабад, 2001.
15. *Абдуллаев К.* Уникальная находка терракотового фриза // Общественные науки Узбекистана, 2, 1974.
16. *Mittelasien*, Abb. 185 = *F. M. Karomatov, V. A. Meskeris, T. S. Vyzgo.* Mittelasien, Musikgeschichte in Bildern, Band II, Lief 9.
17. *Абубакирова Н.* К изучению музыкальной культуры доисламского Мерва (по археологическим данным и письменным источникам) // Изучение культурного наследия Востока... – 1999, С. 132-133; *Mittelasien*, Abb. 185.
18. *Чариков А. А.* Статуя музыканта XII века // СА, 2, 1981, С. 289–291.
19. *Brenties B.* Musikant, Schaman oder Befehlshaber ? // Studies zur Musikarchaologie 1 Orient Archaeologie. Band 6. Deutsches archaeologies institut Orient – abteilung. Rahden / Westf.. P.P. 11–21.
20. *Абдулнасырова Д.* Тюркский кобуз: историко-археологический аспект // Изучение культурного наследия Востока... С. 430.

Валерий Платонов
(Санкт-Петербург)

Многоствольные флейты степного Прикубанья эпохи бронзы

Археологические памятники неолита, ранней и средней бронзы обитателей древнего Прикубанья, изготовленные из кости и рога, немногочисленны. Среди небольшого количества находок выделяются наборы небольших полых трубчатых костей. Данные изделия обнаружены при раскопках курганов так называемой предкатакомбной культурной группы, появление которых относят к III тыс. до н.э. Набор из восьми полых трубчатых костей был обнаружен в кургане 3, погребение 2 (станция Днепро-Днепровская), из девяти – в кургане 5, погребение 10 (станция Брюховецкая). Археологи атрибутировали свои находки как «флейты Пана» (Трифонов, 1991, 128), которые, судя по всему, пять тысяч лет тому назад могли представлять собой собственно аэрофоны, состоящие из восьми («днепровская»), или девяти («брюховецкая») заполированных и частично окрашенных охрой птичьих костей, длина которых «колеблется приблизительно от 80 до 60, а диаметр от 17 до 5 мм» (Трифонов, 1983, 112).

Прототипом собственно многоствольной флейты была, по-видимому, появившаяся в эпоху древнего каменного века палеолитическая открытая или закрытая продольная флейта без грифных отверстий. Такие аэрофоны характерны и для эпохи бронзы. На территории современного Татарстана в могильнике Такталачук (II тыс. до н. э.), расположенном в низовье реки Белой недалеко от деревни Уразаево (Актамьшский район), при раскопках была найдена отшлифованная кость цапли длиной 161 и диаметром 10 мм. В эпоху бронзы она могла представлять собой аэрофон типа одноствольной открытой продольной флейты. Однако отсутствие на ней грифных отверстий позволило археологам Е. П. Казакову и П. Н. Старости-ну атрибутировать свою находку не как самостоятельный аэрофон, а как фрагмент инструмента – волго-уральской «многоствольной флейты типа флейты Пана» (Яковлев, 2001, 244). Эта довольно смелая гипотеза, однако она имеет под собой прочный фундамент. Если даже данная отшлифованная кость цапли и не являлась в прошлом фрагментом флейты Пана, то именно комбинация таких фрагментов, т. е. собственно продольных флейт, предоставляла человеку эпохи неолита и бронзы возможность получения любых последовательностей звуков разной высоты. Именно на этой основе в неолите от одноствольной продольной флейты ответвляется под-

вид многоствольной флейты – инструмента, имеющего, как писал Курт Закс, «огромное значение для сравнительного музыкознания и для истории культуры вообще, потому что это – древнейший инструмент со звукорядом <...>, к тому же верно сохраняющий звукоряды <...> вследствие своей неизменчивости и позволяющий удобное и достоверное тонометрическое их измерение» (цит. по: Квитка, 1986, 244).

Кость, из которой изготовлены прикубанские многоствольные флейты, уже на протяжении пяти тысяч лет является самым распространенным (после полых зонтичных растений, бамбука, дерева и глины) материалом, который использовался и используется для изготовления флейт. К сожалению, нам неизвестно, из костей каких птиц изготовлены «днепровский» и «брюховецкий» многоствольные аэрофоны и что это за кости. В этой связи можно провести параллель с находкой четырех обработанных *плечевых* птичьих костей в одном из курганов эпохи бронзы в Нижнем Подонье. Одна из них – кость «дрофы, остальные – кости птиц отряда гусеобразных» (Мелентьев, 1963, 57). Отметим также костяные трубочки «из птичьих *ножных* костей» (Синицын, 1959, 162) (здесь и далее курсив наш. – В. П.) из погребального инвентаря кургана эпохи бронзы в Нижнем Поволжье. Традиция изготавливать многоствольные флейты из костей птиц сохранялась вплоть до середины XIX столетия. Коми-пермяки, например, выделяли свои инструменты «из *крыловых* перьев лебедя» (Жуланова, 1997, 157). В Чердынском уезде Пермской губернии многоствольные флейты изготавливали «из *гусиных* перьев» (Зеленин, 1991, 371). В Эквадоре и Колумбии известны миниатюрные многоствольные флейты «из *перьев* кондора» (Пичугин, 1971, 104) и т. д. и т. п. Можно предположить, что и прикубанские флейты также изготавливались из плечевых, ножных или крыловых костей птиц различных видов.

Саму по себе трубчатую кость или комплект костей можно считать музыкальным инструментом только условно. Она становится таковым только с момента ее простейших преобразований. Прежде всего, «материал, по-видимому, длительно размачивался древними мастерами» (Верещагин, 1981, 153). Затем у нее срезали эпифиз, а из диафиза удаляли костный мозг. В наших двух случаях у восьмиствольной «днепровской» флейты и девятиствольной «брюховецкой» отсутствуют оба эпифиза. Это позволяет нам отнести данные находки к категории открытых многоствольных флейт.

На пути преобразования одноствольной продольной флейты в многоствольную перед обитателями Степного Прикубанья возникла конструктивная проблема скрепления разрозненных костей. Бог лесов и полей Пан, сделав из тростника свирель – пастушескую флейту, соединил несколько трубочек при помощи воска. Но отдельные продольные флейты можно и связать при помощи растительных волокон, притом самыми различными способами. Но можно было, как показывает современная практика, ничего это-

го не делать, а просто удерживать костяные трубочки руками. Такой способ конструирования характерен для русских многоствольных флейт – курских кугикл и брянских кувикл. Мы не знаем, какой из этих способов применял человек эпохи бронзы. Это, к сожалению, не позволяет нам точно установить формы инструментов. Можно только предположить, что если это были действительно многоствольные флейты, то, вероятнее всего, в форме плота. Продольные флейты у таких инструментов подбирались в ряд и скреплялись друг с другом, так как удерживать в одной и даже двух руках восемь или девять костяных полых трубочек очень неудобно, а скорее всего невозможно. Из всех известных способов соединения костяных продольных флейт следует отдать предпочтение связыванию стволов друг с другом, так как этот способ считается наиболее древним по сравнению с другими.

Заключительным этапом в изготовлении музыкального инструмента были полировка изделия и нанесение на него орнамента. Все стволы двух прикубанских многоствольных флейт заполированы. Орнамент отсутствует. Большинство стволов частично покрыты охрой. Ритуальное окрашивание покойников прослеживается повсеместно. Однако обращает на себя внимание то обстоятельство, что сплошного обсыпания костяков охрой не отмечается. Может быть, этим объясняется и частичное окрашивание охрой многоствольных флейт? Можно ли рассматривать частичное окрашивание некоторых костей как форму орнамента – вопрос, который мы пока оставим без ответа. Скорее всего, это способ выделить данные кости из числа остальных им подобных. Этнографы отмечают, что «традиция красить или чернить зубы распространена в настоящее время у многих народов Африки и Южной Азии, которые делают это для того, чтобы стать не похожими на зверей, у которых белые зубы» (Бромлей, Подольный, 1982, 9).

Некоторые кости имеют следы «порчи». Какова природа этого явления? Возможно, всему причиной время? Да, но, тем не менее, иногда предметы погребального инвентаря обнаруживают следы так называемой «умышленной порчи». Охотники Прибайкалья, например, в эпоху неолита хоронили своих сородичей со сломанными стрелами и расколотыми топорами. Это могло быть вызвано страхом первобытного человека перед покойником. А вдруг мертвый выйдет из земли и нанесет увечье кому-либо из живых, или... заиграет на музыкальном инструменте! Может быть, поэтому у прикубанских многоствольных флейт, как, впрочем, и у других известных нам археологических инструментов этого типа, отсутствует такой важный аксессуарный признак, как способ крепления стволов. Возможно, они и не были связаны между собой, но не исключено, что их разобрали специально.

О чем может говорить наличие музыкального инструмента в погребальном инвентаре только трех курганов? Скорее всего, здесь имеет место захоронение музыкантов. Обычай при переходе в мир иной брать с со-

бой музыкальный инструмент зафиксирован в памятниках устного народного творчества. Так, в новгородской былине о Садко последний говорит своим товарищам: «Сделайте мне ящик дыбовый, по праву руку кладите пресвятую богородицу, по леву руку кладите Миколу святителя, в резвы ножки кладите звончаты гусли» (Новгородские былины, 1978, 220). Нам неизвестно, где по отношению к скелетам лежали «днепровская» и «брюховецкая» многоствольные флейты. Но в погребении эпохи бронзы в Нижнем Поволжье у села Скатовка именно в ногах скелета «стоял глиняный сосуд», около которого «лежали в ряд восемь костяных трубочек, сделанных из птичьих ножных костей» (Синицын, 1959, 162). Обычай использования музыкальных инструментов в погребальном обряде сохранился у некоторых народов Среднего Поволжья до настоящего времени. У чувашей, удмуртов и марийцев в качестве погребальных атрибутов отмечены волынка, скрипка, гусли. У удмуртов, например, умерших гармонистов до сих пор погребают с гармоникой. Обитатели Степного Прикубанья в III тыс. до н.э. использовали в качестве погребальных атрибутов духовые инструменты, в частности, многоствольные флейты.

Стволы «днепровской» и «брюховецкой» многоствольных флейт заполированы и частично окрашены охрой. Заполированы все, а окрашены только семь из девяти у «брюховецкой» и шесть из восьми у «днепровской». Это наводит на некоторые размышления. Если мы посмотрим на «брюховецкую» многоствольную флейту, то увидим, что две продольные флейты – восьмая и девятая – выпадают из общего набора. Они, во-первых, нарушают самую распространенную форму многоствольной флейты – форму скошенного плота, в которой каждый последующий ствол должен быть короче предыдущего. Во-вторых, на них нет следов охры. Это позволяет нам высказать предположение, что данный набор костей представлял собой не девятиствольную, а семиствольную флейту. Две заполированные, но неокрашенные кости могли представлять собой предметы хозяйственного быта, например служить игольниками или приспособлением для доения домашних животных (Галкин, 1975, 186). У «днепровской» многоствольной флейты также заполированы все кости, но окрашены только шесть из восьми. Тем не менее, в данном случае две неокрашенные продольные флейты не нарушают плотовую форму инструмента, к тому же форму своеобразную – клиновидную. В этом случае самый низкий по звучанию ствол находится в середине комплекта, а от него вправо и влево располагаются стволы, постепенно укорачивающиеся. Многоствольные флейты «клиновидной» конструкции еще совсем недавно – в первой половине XX столетия – были повсеместно распространены в Западной Грузии и Мегрелии. Это грузинские шестиствольные флейты *соинари* и *ларчеми*. Однако, если мы допускаем наличие в III тыс. до н.э. такой формы, как клиновидная, то почему бы не предположить суще-

ствование в те далекие времена еще одной редкой формы – зигзагообразной. В этом случае восьмой и девятый стволы «брюховецкой» многоствольной флейты не нарушают структуру зигзагообразной конструкции, и инструмент можно считать девятиствольным. Такое расположение продольных флейт представляет собой не обычный поступенный инструментальный звукоряд, а конструктивно закрепленную мелодию. Подобные многоствольные флейты были зафиксированы европейцами во второй половине XVIII века у племен, населяющих острова Тонго (Южная Полинезия).

В заключение обратим внимание еще на одну уникальную особенность, которой обладает вообще многоствольная флейта как музыкальный инструмент. Важнейшей проблемой истории музыки на ранних ступенях ее развития считается проблема становления и эволюции звукорядов и ладов. В этом смысле уникальность такого музыкального инструмента, как многоствольная флейта, заключается в том, что она представляет собой инструмент «со звукорядом (Skalainstrument), к тому же верно сохраняющий звукоряды (Skalen)» (Квитка, 1986, 244). Данное утверждение относится ко всем инструментам, изготовленным из сравнительно прочных материалов: камень, кость, глина, бамбук. Бамбук, в этом смысле, имеет особое преимущество, так как не требует дополнительной обработки. Вырезанная из него трубка сама по себе получается прямая, правильной цилиндрической формы, с гладкими внутренними стенками. В степи бамбук не растет, но есть кость – также достаточно прочный материал, который после обработки принимает стабильную форму, что способствует стабильности извлекаемого из нее звука. К сожалению, тонометрический анализ «днепровской» и «брюховецкой» многоствольных флейт, как впрочем и других подобных находок, до сих пор не осуществлен. Более того, поверхностное описание внешних признаков костяных трубочек лишает нас возможности даже теоретически вычислить высоту звука каждой кости на основании длины ее ствола (с поправкой на диаметр). Такой анализ позволил бы нам пусть приблизительно, но все же определить интервальную структуру звукорядов многоствольных флейт III тыс. до н. э. А если учесть, что высота «теоретического» звука отличается от высоты звука «живого» очень незначительно – «в пределах S тона (по Букофцеру), до 140 центов (по Батенину)» (Квитка, 1986, 250), то проведение таких исследований крайне важно, необходимо и перспективно для музыкальной археологии.

Из всего вышесказанного можно было бы сделать следующий вывод: птичьи кости раскопок Степного Прикубанья III тыс. до н. э. могли представлять собой собственно многоствольные флейты – аэрофоны, состоящие из восьми («днепровская»), семи или девяти («брюховецкая») продольных флейт разной длины, и, возможно, соединенных между собой в форме плота различной формы: скошенного, клиновидного или зигзагообразного.

Нина Васильева
(Санкт-Петербург)

Музыкальные инструменты на блюде «Аполлон с музами» из коллекции лиможских эмалей Эрмитажа (1572 г.)

В собрании Государственного Эрмитажа хранится блюдо «Аполлон с музами» (инв. № Ф 821), выполненное в 1572 г. хорошо известным в свое время мастером Пьером Реймоном в технике лиможских эмалей. Размеры блюда 52,5 x 41,7. Материал: медь, эмаль, бронза; гризайльная роспись, позолота.

На блюде овальной формы, расположенном горизонтально, изображена сцена «Аполлон с музами». Почти все музы (семь из девяти) изображены играющими на музыкальных инструментах, одна муза держит в руках ноты (вероятно, поет) и еще одна держит в руках жезл. Широкий бортик блюда украшен изящным стилизованным узором, на котором изображен черт, трубящий в фантастический духовой инструмент, что поддерживает и замыкает всю композицию. На бортике блюда указана дата изготовления изделия и монограмма мастера – P.R.

Середина XVI века считается временем расцвета лиможских эмалей, когда появилась гризайльная живопись на эмали, ставшая отличительной чертой искусства «новой школы». Для своих произведений эмальеры почти всегда использовали гравюры других художников, виньетки Бернара Соломона, а также сцены Ветхого и Нового завета из книги «Quadrins historiques de la Bible» (1553, 1560) [Раппе, Булкина 2004, 13]. Во второй половине XVI века искусство лиможских эмальеров приобретает светский характер, расширяется круг сюжетов для росписей, появляются новые формы изделий (тарелки, блюда, чаши, кувшины); эмальеры стали ставить свою подпись на изделиях.

Неизвестно, использовал ли Пьер Реймон гравюру Дж. Гизи по рисунку Луки Пенни для своего блюда «Аполлон с музами», как утверждают Раппе и Булкина [2004, 150], или гравюру другого художника (Маркантонио Раймонди?), но очевидно, что сюжет и композиция были заимствованы гравюром у Рафаэля с фрески Станцы делла Саньятюра Ватиканского дворца «Парнас». Именно такой музыкальный инструмент изображен в руках Аполлона на фреске Рафаэля и на эрмитажном блюде – лира да браччо, широко распространенная в эпоху Возрождения, особенно в XVI веке, в отличие от лиры, с которой изображен Аполлон на гравюре Дж. Гизи.

Композиция «Аполлон с музами» расположена по периметру горизонтального овала. В верхней части блюда, посередине, на холме, отмеченном

ветками лаврового дерева, сидит Аполлон, играющий на лире да браччо. По склонам холма, слева и справа от Аполлона, на переднем плане в более крупном масштабе изображены музы: четыре с левой и пять с правой стороны (от зрителя). Они одеты в длинные красивые платья с подчеркнутой талией, драпирующиеся в складки, придающие композиции ритмичное движение. Это движение подчеркивается и усиливается расположением персонажей, особенно компоновкой их голов и рук, играющих на музыкальных инструментах. Плавное и легкое движение устремляется вверх, к центру композиции – фигуре Аполлона, который левой рукой придерживает лиру да браччо, расположенную по диагонали под углом сорок пять градусов по отношению к играющему. В правой руке Аполлона смычок. Композицию уравнивает отлетающий от правого плеча Аполлона Пегас. Аналогичный инструмент – лира да браччо – изображен на рисунке Пармиджанино «Состязание Аполлона и Марсия» и на многокрасочной ксилографии Уго да Капри по рисунку Пармиджанино [Флекель 1987 илл. 34, 35]. Стекающий с вершины холма, почти от ног Аполлона Кастальский ключ, который по преданию считается источником поэтического вдохновения, образует у нижнего края блюда водоем, у которого полулежит нимфа Касталия с сосудом в руках. Такое расположение фигур выделяет и подчеркивает центральную фигуру всей композиции Аполлона – покровителя искусств.

На головах у муз пышные, сложные прически из кос и украшений. Фигуры скомпонованы так, чтобы зрителю были видны их лица и инструменты, на которых они играют. Следует заметить, что, согласно греческой мифологии, только три музы имели своими атрибутами музыкальные инструменты: Эрато (муза любовной, эротической поэзии, которую изображали с лирой в руках), Эвтерпа (муза лирической поэзии, сопровождавшая лирическую песнь игрой на двойной флейте) и Терпсихора (муза танца – с лирой и плектром в руках). Полигимния (муза серьезной гимнической поэзии, которой приписывали изобретение лиры) – со свитком в руках. Однако названных атрибутов ни у одной из муз на эрмитажном блюде нет.

Талия (муза комедии) изображалась с комической маской в руках. Возможно, что на эрмитажном блюде муза, ударяющая в тарелки (справа от зрителя), – именно Талия. На голове у нее маленькая маска, украшающая прическу. Инструмент показан вполне достоверно, пропорции соблюдены. Кроме этого, в рассматриваемой сцене платья трех муз украшены масками в виде брошей, прикрепленных у двух из них под сложным вырезом каре на спине. Это музы, помещенные на переднем плане, они сидят спиной к зрителю, фигуры их показаны в сложном ракурсе. Муза, изображенная слева от зрителя, играет на виоле да гамба смычком, выделенным золотой краской; возможно, это Клио, как на фреске Рафаэля (?). Из-за ее левого плеча виден только гриф инструмента, колковый ящик и шейка с пятью или шестью навязными ладками. С правой стороны музы видна часть

корпуса инструмента, который опирается на ее колено. Четко показана довольно широкая обечайка инструмента с вырезанной талией.

Муза справа от зрителя изображена с лютней в руках (на фреске Рафаэля на этом месте помещена Эрато.) Инструмент она держит перед собой, а спиной обращена к зрителю. На рисунке показана лишь шейка и отогнутая назад головка. На колковом ящике четко показаны пять колков, на шейке видны пять навязных ладков.

Мельпомену (музу трагедии) изображали с трагической маской в руках. Возможно, это третья муза, платье которой спереди украшено брошью в виде маски. Именно она помещена крайней с левой стороны, ее фигура полностью не поместилась на картине, но видно, что эта муза играет на шестиструнном щипковом инструменте с вырезанной талией, который опирается на ее колено. Снизу линия выреза округлая, а сверху – под острым углом. Правая рука перебирает струны, а левая прижимает ладки. Колковый ящик у этого инструмента не виден. Аналогичных размеров шестиструнный инструмент стоит справа на переднем плане сцены. Возможно, это виола. Ее колковый ящик показан с пятью колками, посередине корпуса – круглое резонаторное отверстие, ниже – прямая подставка для струн и на конце – струнодержатель. На корпусе инструмента имеются еще четыре фигурных резонаторных отверстия (два в верхней части инструмента и два в нижней в форме скобы). Смычок художник либо забыл изобразить, либо это был щипковый инструмент (?).

Кроме того, слева одна муза (возможно, Терпсихора) подняла вверх бубен, по которому бьет рукой. Еще одна муза левой рукой держит за бечевку металлический треугольник, на котором навешены три металлических кольца. Правой рукой она ударяет металлическим стержнем по треугольнику. И бубен, и треугольник изображены достоверно, пропорции выдержаны, способ держания инструмента во время игры соответствует реальному.

С правой стороны композиции, помимо лютни, тарелок и виолы, изображен еще клавишный духовой инструмент – портатив, на котором муза играет правой рукой, а левой раздувает меха.

Изображенный на блюде инструментальный ансамбль виол мог бы реально существовать в таком виде. Возможное распределение функций: мелодия у лиры да браччо, basso continuo – виола да гамба, лютня и «гитара». Ритмический пульс могли поддерживать бубен, треугольник и тарелки; портатив мог исполнять как мелодию, так и гармонию.

Художники эпохи Возрождения часто писали картины на мифологические сюжеты. Граверы, переводя живописные картины в гравюрные изображения, нередко вносили что-то свое, творчески перерабатывая оригинальное произведение. Лиможские эмальеры для своих произведений использовали гравюры, при работе в технике гризайльной росписи они тоже изменяли детали согласно собственному вкусу и особенностям техники.

Алексей Косых
(Санкт-Петербург)

**«Фаланговая флейта» Новосвободненской культуры:
опыт ее исследования и находки полевого сезона 2006 г.**

В предгорьях Западного Кавказа осенью 2006 г. в ходе исследований Майкопской археологической экспедиции Института истории материальной культуры РАН под руководством А. Д. Резепкина был обнаружен небольшой (35 x 10 мм), но весьма интересный артефакт, выполненный из метаподии козы/овцы.

Летом 2006 г. археологическая экспедиция А. Д. Резепкина изучала поселение Новосвободненской культуры (Республика Адыгея, Майкопский район). Эта культура раннебронзового века датируется, по В. А. Трифонову, последней третью IV тысячелетия до н. э. Она современна цивилизации среднего-позднего Урука в Южной Месопотамии. Ее отличают высокий уровень изготовления керамики и металлообработки, а также связи с культурами Центральной Европы и очагами цивилизации на Ближнем Востоке. В эпоху ранней бронзы среди «диких» степных культур современного юга России Майкопская и, в частности, Новосвободненская культура выделяется высококачественной керамикой, сделанной на гончарном круге медленного вращения, и металлическими изделиями (бронзовые топоры, тесла), выполненными местными мастерами на очень высоком уровне. Для Майкопской культуры характерны величественные погребальные сооружения (курганы), нередко с каменными гробницами внутри. Инвентарь погребений элитной части тогдашнего общества (Майкопский курган, насыпи в урочище Клады) включает золотые и серебряные изделия, настоящие произведения искусства, демонстрирующие связи с Ближним Востоком и Средиземноморьем. Сам погребальный обряд затвердел в тысячелетиях в архитектуре подкурганых гробниц из массивных плит, в том числе с росписями цветной краской, колонны с базой и с неким порталом (?) с многократно повторенным барельефным изображением солярного знака. Высокий уровень технологии, наличие царских погребений позволили ученым особо выделить на юге России и Северном Кавказе Майкопскую культуру и обозначить ее как своеобразный десант ближневосточных цивилизаций в рассматриваемом регионе в эпоху ранней бронзы.

Если погребения и погребальный обряд Майкопской культуры были в центре внимания ученых со второй половины XIX века, то поселения

начали изучать лишь с 1970-х гг. Исследовались в основном поселения степной части Краснодарского и Ставропольского краев, Республики Адыгея. Они располагались по берегам небольших рек и носили сезонный характер. Жители выпекали хлеб, изготавливали керамику и обрабатывали металл, о чем свидетельствуют раскопанные остатки печей, горнов, очажные подставки и красно- и черноглиняная посуда, нередко лошенная и орнаментированная.

Поселение эпохи бронзы близ станицы Новосвободная уникально своей приуроченностью к богатейшему, вероятно, погребальному комплексу бронзового века на Западном Кавказе. Среди древностей Новосвободненской культуры это поселение пока единственное. Стратиграфически оно расположено под одним из раскопанных курганов близ станицы Новосвободная. Таким образом, его материалы свидетельствуют о жизни людей во время, предшествующее возведению новосвободненских гробниц.

Рассматриваемая находка была обнаружена не в процессе раскопок, а среди материала, добытого в ходе его камеральной обработки, тут же в поле. Это значит, что непосредственный контекст находки во многом для нас утрачен. Мы знаем лишь, что вещь эта обнаружена в раскопе II, в квадрате Б-14. И вместе с другим добытым материалом имеет возраст 5,5 тыс. лет.

Автор статьи, принимавший участие в этих раскопках, обрабатывая массу костного материала, обратил внимание на косточку с двумя отверстиями, проколотыми в разных плоскостях. Из косточки, поднеся ее к губам, можно извлечь негромкий, мягкий, чуть сипловатый звук. Первое, что пришло в голову, — перед нами какой-то древний свисток. Звук, извлеченный из него, был тотчас же записан на диктофон. В Петербурге высота записанного звука была определена с помощью спектрального анализа программы Sound Forge 7.0. Аналоги нашему костяному свистку были найдены среди опубликованного западноевропейского археологического материала. J.V.S. Megaw (1960) определяет способ игры на подобных инструментах как на современной поперечной флейте. Подобные флейты, издающие пронзительный свист, обнаружены и на верхнепалеолитических стоянках Мадленской, Солотрейской (Франция), Дольни Вестонице (Центральная Европа) и в пещере Пекарна. На распространение фаланговых флейт (Phalangenflöten) как сигнальных инструментов в Северной Европе в эпоху поздней бронзы, эпоху викингов и средние века указывает В. Сальмен.

Новосвободненская фаланговая флейта была определена как музыкальный инструмент визуально и экспериментально (звукоизвлечением). Среди других археологических культур, опубликованные материалы которых наиболее доступны, ей были подысканы разнообразные хронологические и географические аналоги.

Заключительный, в силу наших возможностей, этап исследования дал совершенно неожиданный результат. находку вместе с Е. Ю. Гирей (сотрудник Экспериментально-трасологической лаборатории Института истории материальной культуры РАН) рассмотрели в бинокулярный микроскоп с косым освещением. Такой микроскоп с мощным увеличением достаточен для изучения следов на поверхности орудий и артефактов из камня, кости и металла. В микроскоп удалось увидеть легкую залощенность поверхности кости. Внутри кость полая, а это значит, что ее выварили. Эти факты свидетельствуют, что перед нами действительно артефакт. Но отверстия... Ведь характер исполнения отверстий является решающим при атрибуции костяных артефактов в качестве музыкальных инструментов. До изучения находки под микроскопом мы знали только о характере их расположения: в разных плоскостях, на одной оси, под углом друг другу. Звукоизвлечение возможно. Значит, перед нами – музыкальный инструмент. Он найден среди материала, датируемого 5,5 тыс. лет от наших дней, – значит, перед нами *древний* музыкальный инструмент. Эта цепочка рассуждений была нарушена, когда в микроскопе рассмотрели края отверстий. Светлый цвет их поверхности отличается от темной внешней поверхности кости, пролежавшей в земле не одну тысячу лет. На краях не видно следов какого-либо инструмента, с помощью которого они могли бы быть проколоты. Кость старая, изношенная и хрупкая. По-видимому, отверстия появились случайно, может быть, даже во время раскопок, когда на кость (которая, допустим, лежала под камнем) могли просто наступить.

Основные выводы данного исследования следующие. Атрибуция археологизированных артефактов как музыкальных инструментов требует объемной, тщательной и неспешной работы. Ярлык «музыкальный инструмент», вначале данный интуитивно, в дальнейшем может быть безжалостно сорван. Чем дальше по времени древний звуковой артефакт отстоит от наших дней, от современной городской культуры и доступных для изучения культур традиционных, среди которых ему может быть подыскано соответствие, тем более затруднена и, в конечном счете, условна его атрибуция. В случае с праисторическими инструментами (употребление которых не освещено письменной традицией и разрыв которых с современными культурами велик и невосполним) определение «музыкальный»/«звуковой» менее условно лишь при бесспорной артефакциальности предмета и всех его частей, а также возможности звукоизвлечения в настоящее время.

Татьяна Щукина
(Псков)

Варганы из коллекции псковской археологической экспедиции

Постоянно растущий интерес к музыкальной культуре прошлого привел к возникновению нового направления и в изучении материальной культуры – музыкальной археологии, которая занимается исследованием музыкальных инструментов, найденных в ходе археологических раскопок. Обладая рядом неоспоримых достоинств, музыкальная археология сталкивается и с некоторыми трудностями, как, например, недолговечность материала, из которого изготовлялись инструменты. Инструменты, изготовляемые из дерева, доходят до нашего времени крайне редко и только в том случае, если особенности культурного слоя способствуют сохранению органики (как, например, в Великом Новгороде). Однако и с инструментами, сделанными из более долговечного материала, также зачастую возникают сложности – например, с атрибуцией находки. Так, данное исследование посвящено выявлению в коллекциях Псковской археологической экспедиции находок, которые довольно часто неверно определяются, – варганов.

Варганы в Средневековье ковались из железа и стали. В. Поветкин дает следующее описание этого инструмента и способа игры на нем: «Железная деталь имела вид подковки с удлиненными концами, посередине ее вклепывался стальной язычок. Концы варгана подносили к зубам, щипком приводили в колебание язычок. За счет изменения объема полости рта на фоне основного тона извлекали в требуемой последовательности обертоны (подголоски). Их было достаточно для исполнения традиционных народных наигрышей, чаще плясовых» [2, с. 155].

Варганы были широко распространены в странах Европы, Азии и Африки. Б.А. Колчин отмечает, что в Восточной Европе, кроме Новгорода, средневековые варганы найдены в древнерусских городах – Вщиже, Друцке, Брянске и на славянском городище Алчедар в Молдавии. Наиболее древним является варган из Алчедара, находившийся в слоях X века [1, с. 185].

В 2000 году варган был обнаружен на Запсковье, на Богоявленском XVI раскопе (П-00-БогXVI, руководитель – Е. В. Салмина). Датировать его можно

концом XVI – серединой XVII веков [3, с. 231]. В течение нескольких лет считалось, что это единственный варган, найденный в Пскове.

В Новгороде в слоях XIII–XV веков было обнаружено пять варганов, отличающихся друг от друга по форме. Псковский варган, как отмечает В.Поветкин, «всеми своими признаками в несколько уменьшенных пропорциях сходен с одним из древних новгородских варганов», найденным в 1951 г. в Неревском конце Новгорода в слое середины XVI века. Длина псковского варгана составляет 4 см, новгородского – 6,5 см.

Нам удалось обнаружить среди находок прошлых лет еще 4 варгана из раскопов: Богоявленский II 1985 года (приложение 1: 1), Козмодемьянский I 1988 г. и Покровские I (1985 г.) и V (2002 г.) раскопы – они были либо не атрибутированы, либо атрибутированы неверно. Датируются эти находки очень приблизительно, так как лишь в одном случае варган можно соотнести с со строительными ярусами (II-85-Покр I, II-7-56, № 139); два других варгана можно датировать, соотнеся их с временем бытования других находок из этого же пласта, а также по керамическому материалу (II-88-КД I, А-11-66, гл.-214, № 145 и II-02-ПокрV, Б-14-53, гл.-272, № 95). В связи с недоступностью отчета по Богоявленскому II раскопу (1985 г.) никакой информацией, позволяющей датировать соответствующую находку, мы не располагаем.

Теперь перейдем к описанию находок и постараемся, насколько это возможно, датировать их и найти аналоги.

Рассмотрим инструмент из Богоявленского II раскопа. Размеры его следующие: общая длина 7 см, наружный диаметр дуги 3 см, длина вытянутых прямых 3,6 см. Стальной язычок не сохранился. Среди варганов, найденных в Новгороде, есть очень близкий аналог – варган, датированный серединой XV века (4, табл. 107: 14). Он несколько меньше псковского, но по пропорциям полностью ему аналогичен. Общая длина 6 см, наружный диаметр дуги 3 см, длина вытянутых прямых 3 см, сохранился фрагмент язычка. Еще одна причина, по которой мы говорим о схожести этих инструментов, – способ крепления язычка. В большинстве случаев язычок вклепан в инструмент таким образом, что плоскость дуги остается ровной (без выемок). В нашем же случае (что хорошо видно на новгородском варгане, в котором язычок сохранился) дуга не до конца сходится над язычком, образуя своеобразную выемку. Такую же выемку мы видим и на псковском варгане. Оба инструмента сходны и по оформлению. Вытянутые концы подковок варганов в сечении ромбовидные, сами дуги также граненые.

Перейдем к рассмотрению следующей находки. Варган из Покровского I раскопа 1985 г. (приложение 1: 3). Размеры: общая длина 8,5 см, наружный диаметр дуги 4,7 см, длина вытянутых прямых 4,9 см. Язычок не сохранился. При атрибуции возникли некоторые сомнения. В отли-

чие от других варганов, этот инструмент сделан довольно грубо, вытянутые концы дуги прямоугольного сечения, сам он несколько несимметричен. И все-таки мы считаем, что это варган. На подковке хорошо видно небольшое углубление, в которое мог быть вклепан тонкий стальной язычок (возможно, таким же способом, как в рассмотренных выше псковском и новгородском варганах). Непохоже, что это результат коррозии, скорее это углубление сделано сознательно. В описи индивидуальных находок Покровского раскопа эта находка названа пробоем, однако на основании вышесказанного мы считаем, что это определение неверно. Аналогов этому варгану мы не нашли, хотя стоит отметить, что самый большой из найденных в Новгороде варганов близок данному по размерам (общая длина 8 см), но абсолютно не схож с ним по пропорциям [4, с.185]. На вопрос, почему этот варган, в отличие от других, сделан грубо, можно предположить, что перед нами не готовый инструмент, а заготовка, но утверждать этого не беремся. По времени находку можно соотнести с остатками мостовой, верхний ярус которой датирован не ранее XVII века, а нижний – началом XVI века. Керамический материал 7 пласта, в котором варган был найден, датирован XVI–XVIII веками (I). Таким образом, варган можно датировать XVI–XVIII веками.

Варган из Покровского V раскопа 2002 г. деформирован, поэтому размеры мы указываем приблизительно. Общая длина около 6 см, длина вытянутых прямых 4 см. Сохранился фрагмент язычка. Поскольку варган не был отреставрирован, нельзя сказать, оформлены ли у него концы дуги, как у других инструментов. Но можно предположить, что в недеформированном виде этот инструмент был сходен по пропорциям с варганом, найденном на Богоявленском XVI раскопе 2000 г.; в таком случае вытянутые концы дуги у него также могут быть ромбовидными в сечении. Другие находки из того же 14 пласта относятся к XVI–XVIII векам; следовательно, инструмент также можно датировать этим временем.

Варган, найденный в 1988 г. на Козмодемьянском I раскопе. Размеры: общая длина 6,2 см, длина вытянутых прямых 3,6 см, дуга имеет скорее треугольную форму, наибольшая ширина подковки 4,5 см. Вытянутые концы дуги в сечении ромбовидные. Сохранился фрагмент язычка. Аналогов этому варгану мы не нашли. Датировать эту находку можно только очень приблизительно, так как культурный слой 11 пласта сильно перемешан. Керамический материал в слое относится к XII – началу XVIII веков, с преобладанием в отдельных случаях керамики XII–XIII веков (II).

Таким образом, из пяти найденных в Пскове варганов один датирован концом XVI – серединой XVII веков, два относятся к XVI–XVIII векам, один найден в сильно перемешанном слое XII – начала XVIII веков, и по одной находке мы информации не имеем. Найденны два аналога из новго-

родских варганов – середины XV века и середины XVI в. (указана В. Поветкиным).

Источники

I. Отчет о работах ПАЭ за 1985 год. Том 3 // Архив археологического отдела ПГОИАХМЗ. Опись I, дело 1.

II. *Мержанова К. А.* Козмодемьянский I раскоп // Архив археологического отдела ПГОИАХМЗ. Опись I, дело 25.

Литература

1. *Колчин Б. А.* Коллекция музыкальных инструментов древнего Новгорода // Памятники культуры. Новые открытия. Ежегодник – 1978 год. Л., 1979.

2. *Поветкин В. И.* Бесовские гудебные сосуды // Родина, № 11–12, 2002.

3. *Поветкин В. И.* Гудебные сосуды древних псковичей // Псков в российской и европейской истории. М., 2003.

4. *Поветкин В. И.* Музыкальные инструменты // Древняя Русь. Быт и культура. М., 1997.

КРУГЛЫЙ СТОЛ «ГОЛОС В КУЛЬТУРЕ: ЛИЧНОСТЬ И ЗВУКОВТОРЧЕСТВО»

*Александр Ромодин
(Санкт-Петербург)*

Личностный импульс в традиционном звукотворчестве

Искусство традиционных музыкантов поражает необыкновенной согласованностью исполнительских замыслов и их звукотворческих воплощений. Парадоксальным образом эта соразмерность порой словно чуть смещается, превращаясь в свою противоположность – изменчивость и непредсказуемость. Одновременность протекания подобных процессов вызывает чрезвычайную силу воздействия традиционного музицирования. Слушатель отчетливо воспринимает внешние очертания звуковой формы, не в состоянии в то же время предвидеть, предугадать внутреннюю сиюминутную направленность текучей, беспрестанно меняющейся темброминтонации. Эта общеизвестная – спонтанная, импровизационная природа народного музицирования – не вырастает попросту из самой себя, не вызывается только лишь исполнительским варьированием материала, но, в первую очередь, порождается своеобразными, глубинными способами существования человека в традиционной культуре. Несмотря на присутствие в этом существовании свойств общепринятости, коллективности (во многом, кажущихся, но остающихся до сих пор широко признаваемыми), на неотрывность этого существования от ритуала, мифологических представлений, «картины мира» и т. п., у человека, живущего в архаичной традиционной среде, предельно отчетливо проступает индивидуальное начало. Парадоксальным образом личностный творческий импульс в народной культуре выражен с необычайной, особенной силой.

Деревенский человек находится как бы в двух мирах одновременно. Один мир реально существует; в нем присутствуют все жизненные атрибуты: труд, быт, повседневность, человеческие взаимоотношения, представления (в т.ч., мифологические), случаи, события (в т.ч. ритуальные). Другой мир – собственный, внутренний, субъективный. Все действительные, реальные виды жизни в нем имеются, но видятся, переживаются исключительно индивидуально. Наиболее значимым, преобладающим оказывается второй – внутренний мир. Традиционный человек – идеалист по своей природе. Вся реально существующая жизнь представляется ему как бы опрокинутой, неочевидной. Все события, воспринимаемая, запечатлеваются прежде всего субъективно, внутренне. Все словно соскальзывает,

сдвигается. Не действительность отражается в человеческом существе, но, напротив, в сознании, видении, чувствах воплощаются реальные формы жизни. Человек пребывает в изобретенном, сотворенном его фантазией мире. Но очертания, изгибы, контуры этого мира не кажутся ему воображаемыми. Происходит как бы мгновенный переход, скачок в следующую, решающую смысловую плоскость – фантастическую действительность. Выдуманный, иллюзорный мир становится реальностью. Вымысел не вполне вымышлен, а правдив и подлинно существует. Подобные представления формируются только на фоне сопутствующих мощных чувственных импульсов. Любые культурные виды – художественные, ритуальные – проникнуты этим безграничным эмоциональным началом. Фантастическое мироощущение неотделимо от интенсивности чувств. Творческие состояния, переживания становятся определяющими. Поэтому, несмотря на все очевидные, общеизвестные трудности деревенской жизни, человек пребывает в ней прежде всего чувственно, одухотворенно. Мир нереален, но подлинны творческие личностные эмоции и побуждения.

Означенность, упорядоченность традиционной культуры – это лишь внешние ее очертания и свойства. Ритуалы, при всей их регламентированности, неизменно переживаются. Разного рода запреты воспринимаются чрезвычайно эмоционально. Установленная повторяемость обрядовых событий порождает свежесть впечатлений, особую остроту чувств. Заговоры, суеверия, прямо или опосредованно отображая жизнь человека, соотносятся с действительностью, живо ощущаются. В звукотворческих формах, несмотря на свойственные традиции артикуляционные ограничения, с особенной силой выявляется созидательный личностный импульс. Каждый творческий голос, тембр – неповторим, уникален. Но и в звуке, и за его пределами – повсюду – человек остается свободным. Детерминизм чужд традиционному миру. Его представители не помещены внутрь знаков, систем и структур, но полнокровно существуют, сообразно собственным чувствам и взглядам. Культурные символы предопределяют жизнь, являя собой ее часть. Нормы, знаки, предписания, ограничения сотворены человеком. Мир для него не распадается на эпизоды, фрагменты. Здесь все неделимо, все – целостно, все – неразрывно. Представления, намерения, действия пребывают в гармоничном единстве. Но эта совершенная (свободная и одновременно предначертанная) согласованность имеет и другую сторону, порождает иной взгляд. Осознавая целостность, общность традиции, человек в то же время остро чувствует и ясно понимает отдельность, автономность, самодостаточность той художественной формы, внутри которой он теперь же творчески существует. Обрядовая певица, принимая участие в коллективном, едином для всех ритуальном событии, выражает при этом и собственную эмоцию, выявляет свой тембр, доносит свой голос. Общая сакральная направленность происходящего

ничуть не препятствует интенсивности личностного творческого импульса. Во время ритуала ирреальность ситуации достигает своей вершины. Торжествующий вызов действительности, апогей фантастичности олицетворяют эти минуты. Архаическая «нереальность» традиционного мира предстает здесь с беспримерной, устрашающей силой. И этому невероятному экстагическому результату более всего способствует личная звуко-творческая воля певца.

Бездушность исполнительского выражения немислима для народных музыкантов. Чрезвычайной экспрессией проникнуты любые формы традиционного звукотворчества. Безбурная (но не сухая) сдержанность, характерная для одних видов, сменяется в других открытостью, взволнованностью чувств. Одним человеком могут быть постигнуты самые разнообразные контрастные жанры – колыбельные, причитания, лирические, свадебные песни. Между тем, бесстрастного, внеличностного музицирования мы здесь не встретим. Исполнение не будет подчас «технически» абсолютно совершенным, но индивидуальность при этом непременно проявится. Глубокое, неподдельное преподнесение человеческого чувства – неотъемлемая черта традиционного звукотворчества. Его идеал – безусловное личностное самоизъявление. В любом исполнительском искусстве искренняя, сильная эмоция может открыть прямой, кратчайший путь к овладению формой. Неукротимая энергия внутреннего импульса непосредственно воздействует на внешнюю звуковую канву. Моментальное интуитивное «схватывание» целого – природная, естественная черта искусства традиционных музыкантов. Форма для них – не абстрактная материя, а замысел, намерение, стремительно и смело воплощаемое в художественном результате. Но и этот результат – лишь условность. В сознании певца, музыканта уже изначально происходит процесс звукового воплощения. Темброинтонационные контуры мыслятся, представляются в общих чертах, выступая в виде не вполне ясной, не окончательно еще оформленной идеи. Следствие – всегда непредсказуемо. Четко озвученная форма с той же отчетливостью вновь никогда не повторится, не будет одинаковой, затверженной. Эта творческая гибкость, свобода вызвана прежде всего необычайной силой личностных импульсов. Эмоция создает форму. Более того: скрытый чувственный ресурс человека музицирующего превосходит по объему и степени своей концентрации явленный, слышимый, наружно оформленный результат. Экспрессия внешнего звукового воплощения достигается неизмеримой, но как бы спрессованной, полностью не использованной, до предела не выплеснутой мощью внутренних побуждений. Психозэмоциональный метод народных музыкантов основывается на умелом распределении и сочетании контрастных друг другу – экономных и экспрессивных – чувственных звукотворческих средств.

Обрядовые песни могут исполняться и вне обряда. В подобных случаях наиболее отчетливо проступает индивидуальный исполнительский почерк. В сольном исполнении обрядовые напевы приобретают порой лирический, мягкий характер. Выдающиеся певицы достигают при этом высочайшей степени мастерства. Искусная орнаментика, тонкая ритмика, гибкая, постоянно варьируемая интонация – неотъемлемые атрибуты подобного исполнительского стиля. Основная его особенность – тембровая бархатность, изысканность звуковых очертаний. Личностное начало проявляется здесь особенно выпукло. Такого рода певицы, ощущая собственное превосходство, нередко противопоставляют себя остальным, как бы отстраняясь от традиционного окружения. В то же время, многие исполнительницы и в сольных формах выражения сохраняют присущие обрядовому пению черты: резкость тембра, интенсивность звукоизвлечения. Более того: экспрессивную ритуальную певческую манеру эти певицы распространяют и на напевы, относящиеся к другим фольклорным жанрам, используя ее даже в «жесточких» романсах. Но вне зависимости от индивидуальных особенностей, традиционные певцы и музыканты обнаруживают необычайные, знаменательные способности к одновременному выявлению разнообразных – полярных творческих состояний и чувств. Подобная предрасположенность основывается на фундаментальном фоне целостных культурных знаний и представлений. Определяющим же становится активное творческое самовыявление, выраженное в использовании контрастных, противоположных друг другу душевных состояний. Обрядовому исполнению календарных песен свойственна мощная, открытая эмоция. Но чем больше порыв, чем сильнее экспрессия, тем неуклоннее творческое самоуглубление. Казалось бы, сняты любые чувственные ограничения. Беспредельна интенсивность звукоподачи. «Ну, эти песни играть – ляпку драть надо!» – признаются, сокрушаясь, певицы, в ответ на просьбу собирателей исполнить календарный напев. Но те же песни могут звучать и в других ситуациях – в камерной, интимной обстановке лирического их переосмысления, в том числе при исполнении вполголоса, «для себя» (дома, в лесу, в поле и проч.). Воспоминания о любых подобных случаях хранятся в памяти певиц. Именно в эмоциональных переживаниях, ассоциативных представлениях прежде всего и выражен целостный фундаментальный комплекс традиционных творческих знаний. При пении в обряде все эти знания подспудно сохраняются, остаются. Созерцательный чувственный подтекст и присутствует невидимо в психике исполнительниц, и обнаруживается ощутимо в самой темброинтонации. И напротив, певицы, склонные к лирическому высказыванию, обязательно сберегают в напеве, при мягкости своей манеры, отголосок ритуальной экспрессии. В обрядовой ситуации столкновения достигают максимальной остроты. Небывалый эмоциональный «прорыв» сопровождается

глубочайшим уходом «в себя», максимальным погружением в собственное существо. Певица взывает ко всем, к окружению, космосу, миру. Но именно благодаря чрезвычайному звуковому усилию и беспредельному выражению чувств, она словно отдаляется от реальности, отстраняется от всего, ото всех. Этому обособлению, разъединению творческих индивидуальностей способствует гетерофонный способ ансамблевого исполнения. Здесь все равны. Любая предельная сила голоса допустима. Слитые в одну фактурную линию, но неминуемо самостоятельные темброинтонационные вокальные партии свободно накладываются друг на друга. В этом общем, обращенном к стихиям пении, коллективное начало опрокинуто. Личностный импульс решительно преобладает. Властный безграничный эмоциональный звуковой посыл главенствует. Все символы, представления, инициативы сосредоточены в одном существе. Звучанием собственного голоса человек выражает ирреальный и явный, всеобщий и личностный – *свой* традиционный мир.

Ирина Чудинова
(Санкт-Петербург)

Память и «беспамятство» в русском литургическом звукотворчестве

...В беспаятстве ночная песнь поется.

О. Мандельштам

При изучении древней рукописной церковномызыкальной традиции всегда возникает вопрос – какая память могла удержать это обилие знаков и певческих форм? Или в древности память церковных певчих была лучше? Вероятнее другое – свойства памяти в литургическом звукотворчестве иные.

Главным критерием здесь является «истинность» высказывания и «со-бытийность», как приобщенность к действительному, правдивому бытию. Он требует не «загруженности» памяти, но другого – спонтанного нахождения звуковой формы ответа в диалогической речи, моментальной реакции и согласованности действий в потоке звуковых событий. Для соучастников музыкального действия такого рода необходима предельная погруженность в «со-слушание» и особая интенсивность внимания, которую можно определить как «самозабвенность», «самоотдача» или даже «беспамятство». Как писал М. Мамардашвили, «тот, кто говорит правду, не загружает свою память. Бытие не нужно помнить, потому что оно есть (или было), а то, что ты сочинил по поводу бывшего, всегда нужно помнить. И если сочинил много, то нужно иметь чудовищную память, чтобы не попасть впросак. А бытие помнить не надо...»¹

Характерная психологическая особенность соучастия в церковном обряде – обращенность в слух, неотвязность слушания, втянутость, вовлеченность в со-бытийность обрядового действия и напряженное, посредством слуха, «вчитывание» в семантику храмового пространства, раскрывающуюся в происходящем – здесь и сейчас – действии. Именно слух выполняет особую роль в целостном восприятии многообразия компонентов церковного обряда. Об универсальности слышания пишет Х.-Г. Гадамер: «В то время как все прочие чувства не принимают непосредственного участия в универсальности языкового опыта мира, а лишь раскрывают свои специфические сферы, слушание, напротив, представляет собой путь к целому, ибо оно способно слышать Логос»².

Не случайно то, что музыкальные указания церковного Типикона касаются, прежде всего, согласования действий участников и архитектоники обряда в целом. Это глас осмогласия и продолжительность звучания, его объем (число поющих и читающих, количество звучащих колоколов), пространственное положение (место стояния посреди храма, на правом и/или левом клиросе, выход в притвор, движение по кругу), динамика темброплотности звучания, связанная со способом исполнения (например, с канонархом или без него). В церковном действии важно ощущение неразрывной связи звучащей речи и акустики храма, «вслушанность» тембра и динамики звучания в его пространственную архитектуру, рождающуюся в спонтанном движении и воспринимаемую слухом. Напряженное, внимательное слушание порождает ощущение смысла церковного последования в целом, которое невозможно «наблюдать» во всех многообразных деталях, но только исполнить и «вкусить», внезапно услышать и усвоить. В искусстве хейрономии, в котором сплетены слушание, речь и видение, жест и артикуляция, чтение книги и «вчитывание» во внешнее окружение, освоение пространства храма голосом и движением – есть начало и основа церковно-певческого искусства.

В литургическом звукотворчестве происходит прояснение «ночного» сознания человека, когда «внутреннее» слово, произносимое в «беспамятстве», просветляется, уясняется в жесте и согласовании отдельного голоса с хором всех голосов, «вписывается» в со-бытийный круг внешнего окружения и получает «соразмерный» отзвук во внешней среде. Объективное, «инструментальное» начало литургического звукотворчества – в принципиальной диалогичности литургической речи и в восприятии слухом всех моментов обряда в их согласованности в пространстве храма и церковного действия как единстве и целостности.

Для православной церковномызыкальной традиции особое значение имеет каноническое правило, по которому литургическое пение не может совершаться вне храма, вне церковного «чина», но только в пространственно-временных пределах и ритме, заданных Типиконом. Вступление в храм – вхождение в область данности, неизменности, объективности. Самозабвенное «вслушивание» – подчинение ритму церковного последования (греч. *Акоуουθία*) и достижение согласованности субъективного ощущения внутреннего «слова» и его звучания в храмовом пространстве рождает – и каждый раз это происходит спонтанно и заново – единственно верную, но всегда вновь обнаруживаемую интонацию и пластику движения, которая артикулирует личное понимание или «усвоение» традиции, передаваемой обрядом. Вне личного усвоения, вне проясненного звуковым жестом вовне «беспамятства» человека, вне согласования «моего» голоса с хором многих голосов соединенных обрядом, вне слухового восприятия пространственного многообразия обряда как «контонации»

(термин И.В.Мациевского) звукотворчество в церковной традиции не существует.

Именно такой «личный» характер звукотворчества, потребность непосредственного слухового «осязания» сути литургического слова в его контонационности и со-бытийности, вероятно, и обусловили исключенность применения в русской церковномызыкальной традиции музыкального инструментария. Голос и пластика человека в диалоге с храмовым пространством самодостаточны в искусстве хейрономии – основании литургического звукотворчества.

¹ Мамардашвили М. К. Картезианские размышления. М., 1999. С. 187.

² Gadamer H. G. Gesammelte Werke. Tübingen, 1993. Bd. 1. S. 466.

*Алиса Тимошенко
(Санкт-Петербург)*

Об одном аспекте обрядового интонирования

Слово звучащее, интонируемое в ситуации обряда – это «высокая технология передачи информации» (А. Котов), сообщающая как о смысле и значении определенного момента богослужения, так и о личности поющего, глубине его религиозного опыта, степени погруженности в происходящее, обо всей сложности его творческих взаимоотношений с традицией. Обрядовая интонация формируется, существует и претерпевает изменения, чутко реагируя на изменения социального порядка, культурного фона, в том числе на изменения речевой интонации. Данный аспект не получил отражения в литературе; между тем он является очень актуальным в современной культурной ситуации, особенно в связи с вхождением в церковный обиход древней традиции знаменного пения.

Традиционное сознание, сформированное в условиях «монокультуры» селения, региона, отличает органичное единство речевой и певческой интонации, что получает отражение и в обряде. Целостность, неразделенность внутреннего мира традиционного человека, задающая рядовым житейским событиям сакральное значение, и одновременно «встроенность» церковно-певческой традиции в ситуацию бытовую (пение духовных стихов, псалмопение и др.) порождают естественность, органичность его поведения в литургической ситуации. Интонации «бытовая» и «обрядовая» существуют как стороны единого целого, как отражение единства и емкости бытия. В пении монахов Почаевского монастыря, записанном в 70-е – 80-е годы XX века, поражает та неповторимая «трогательная» (но не сентиментальная) мягкая интонационность, которую можно было услышать в те годы в речи пожилых жителей украинских деревень. Но ушла эта интонация из речи, ушла она и из пения. Вероятно, утрачен и жизненный, духовный опыт, который ее порождал и поддерживал.

Обрядовое интонирование в последние два десятилетия несет на себе печать сложной, кризисной социально-культурной ситуации. Неоднородность культуры порождает соучастие в певческом процессе исполнителей с различным слуховым опытом и предпочтениями, тем самым внося в интонационную природу знаменного распева не свойственную ему разнородность, пестроту. Проходя через разные темброинтонационные «филь-

тры», заданные разными звукоидеалами (от западноевропейского ансамбля старинной музыки, фольклорного ансамбля до хора мальчиков Дрезденской оперы), знаменный распев приобретает совсем иную интонацию. «Jesus Crises» из Евангелия, прочитанный на английском языке одним из певчих, вызвал у слушателей, имевших сходный музыкально-слуховой опыт, ассоциации с рок-оперой Г.Уэббера. Ассоциация не была случайной – певчий некогда был рок-музыкантом.

Данное сообщение лишь ставит вопросы и не требует незамедлительного ответа. Как можно устранить нежелательный эффект вавилонской башни, что можно противопоставить деструктивности культурной разноголосицы, вносящей в знаменный распев и обрядовое темброинтонирование в целом инородные интонации, инородный культурный и духовный опыт?

Галина Тавлай
(Санкт-Петербург)

Личность и типовой напев

Типовой обрядовый напев является неотъемлемой частью целостного ритуала и изоморфен ему. Генетический код обряда пронизывает каждый звучащий росток напева, фокусируя определенный опыт человеческой деятельности, запечатлевая представления о времени и пространстве, свойственные традиционной культуре, точнее – ряду родственных культур. Подобные концепции тайно или явно определяют последующие процессы восприятия, мышления, поведения, господствующие в данном социуме.

Типовой напев представляется выражением того порядка, той логической осмысленности в беспрестанно меняющемся во времени потоке обрушивающихся на исследователя музыкальных звуков, той вычлененной конструкцией, сложным мысленным объектом, делимым затем на меньшие единства, которые позволяют «читать» его в категориях сложившейся западно-европейской аналитической школы. Приступая к изучению избранной, как правило, близкой исследователю традиционной музыкальной культуры с очерченных позиций, этномузыколог обозначает зафиксированный комплекс отношений элементов вначале в границах частной музыкальной структуры и ее составляющих – ритмической музыкально-слоговой, ладово-интонационной, агогической, регистровой, тембровой, фактурной и др. Затем на более высоком – общетипологическом уровне – рассматривает и обобщает данные подобного рода о большом числе напевов сходного класса, формулирует типологически выверенные характеристики данного песенного типа как определенным образом организованное единство, некую функционально-типологическую группу с почти автоматизированным использованием заданного мыслительного аналитического навыка.

Позволю воспроизвести свою собственную терминологическую характеристику обрядового (в дальнейших исследованиях оказалось, что в значительной степени – и необрядового) песенного типа, которой открывается вторая глава – «Типология песенных структур» – моей монографии «Белорусское купалье: Обряд, песня» (Минск, 1986. С.31): «Определяющей особенностью купальских песен, как и других календарных и семейно-обрядовых песенных циклов, является их, в широком смысле слова, формульность – типизация по принципу тождества таких изначальных признаков, как мелодико-текстовый ритм, лад, звуковысотный кон-

тур, форма текстовой строфы, слоговая структура стиха, темп, некоторые темброво-динамические характеристики. За одним типизированным напевом закреплено, как правило, несколько десятков сюжетов, структура и содержание которых также отвечают общетиповым характеристикам. В основе такой всесторонней типизации лежит практическая функциональность жанра, имевшая место в ранних социально-исторических формациях и проявляющаяся в единой функциональной направленности обряда в целом и всех его компонентов в частности).

Звук отслужил свою службу. Далее уже не он, непосредственно звучащий, а выявленная в нем аналитическим путем структура становится отображением отзвучавшего напева, воплощающего ту или иную музыкальную мысль. Звучащее время оказывается вмонтированным в структуру. Реально протекающее, «живое», оно замещается своего рода моментальным впечатком движения звуков во времени. Из всех видов искусства музыка, как известно, наиболее агрессивна, активна, властна. Звук принуждает слышать себя сам по себе, непосредственно подключает наш слух, воздействует на всю эмоционально-чувственную сферу человека.

Противоположный, находящийся на ином полюсе, в другой плоскости подход к традиционной культуре связан с выявлением роли индивидуального начала в местной певческой «школе». Стилевое своеобразие традиционной музыки во многом обусловлено спецификой творческой деятельности отдельных личностей, их представлениями о нормативах традиционной культуры.

Большая часть бытующих в наши дни песенных традиций выявляет себя в форме обособленного личностного воспроизведения традиционных напевов, которые уже достаточно редко предстают в развитых ансамблевых или коллективных формах. Певческое искусство сегодня во многом – удел талантливых одиночек, удивительным образом сохраняющих в памяти традиционное знание. Именно эти носители традиции, будучи «последними из могикан», не порывающими нити межпоколенных связей, определяют само бытие традиционной культуры в последние десятилетия.

Однако в подобных фактах запечатлеваются не только приметы «забвения». Сольная традиция представляется нам *главной вертикалью* многих этнических музыкальных культур как в вокальном, так и в инструментальном их преломлении: певец-рунопевец-исполнитель на кантеле; деревенские танцы под одиночную скрипку; пастушья музыка; звукотворчество в домашнем хозяйствовании, в отдельных видах обрядовых действий. Показательно, что в карельской культуре, к примеру, документально засвидетельствовано лишь единичное воспоминание о факте коллективного причитания (Н. Лаванен). Такими же, связанными с преимущественно индивидуализированными формами бытования, можно считать отдельные функциональные типы белорусских обрядовых осенних песен, жнивной, крестинной, колыбельной традиции.

332 Как известно, выдающиеся певицы-мастера появляются только там, где имеется достаточное «поле» носителей традиционного музыкального знания хорошего «среднего уровня». Задача исследователя – на сравнительном материале выявить особенности локальной певческой традиционной «нормы», а наряду с этим – своеобразие индивидуальных личностных стилей, позволяющих условно определить «иерархию» ступеней мастерства носителей традиционной певческой культуры. На основании исторических, географических, лингвистических, этнографических источников выявляется этнокультурный контекст, определяющий специфику той или иной локальной традиции.

В сольной традиции сегодня преобладают певцы и певицы «средней руки», причем в наши дни это преимущественно женщины.

Этнокультурный контекст индивидуального певческого исполнительства предполагает: выявление проблем профессионализма в сравнении с иными, в том числе стихийными формами певческой деятельности; выявление некоторых характеристик личностного творческого начала, их воздействие на становление и трансмиссию песенных жанров и форм; дифференциацию жанров по изначально сольному или коллективному способам интонирования, их принципиальные различия; определение роли индивидуума в сольном песенном интонировании, предопределяемом особенностями артикуляции, тембровой экспрессии, исполнительской суггестии.

Этнофонические аспекты проблемы предполагают наблюдения за характером и интенсивностью подачи звука, типами народно-песенного дыхания и способами его дифференциации в различных жанрах, изучение особенностей певческой артикуляции и ее обусловленности определенными диалектными нормами, а также проявлениями личностных певческих импульсов. Особый круг вопросов связан с реализацией так называемых психо-эмоциональных типов личностей непосредственно в звучании, отражением подобных предопределенных природой качеств в соответствующих музыкальных композициях.

Стилистические различия в границах одного песенного типового напева могут быть предельно объемными. Порой подобные версии формульного напева предстают как некие контрастные полюса внутри типа. Представляется целесообразным рассмотреть формы преобразования одного типового напева в различных соотношениях: а) внутрисемейная половозрастная дифференциация – к примеру, возможные стилевые различия в «редакции» того же напева матери и дочери; б) сходный напев и его перевоплощения внутри одной деревни; в) интерпретации того же напева в нескольких соседних деревнях; г) слагаемые локальной традиции и разбежка внутри них; д) стилевые схождения, а также смещения внутри региона; е) межэтнические версии одного песенного типового напева.

Александр Никаноров
(Санкт-Петербург)

К проблеме творческой личности традиционного инструменталиста

(Звонарь Семен Семенович из старой Казани)

С развитием в последние годы интереса к отечественной колокольной культуре, ее истории и практике церковного звона наблюдается усиление внимания к личности носителя традиции – звонаря. Принятый ранее постулат о том, что колокольные звоны – это искусство безымянных, безвестных выходцев из народа, сейчас не может считаться бесспорным. Отечественная кампанология постепенно усваивает научные установки этнографии, музыкальной фольклористики и особенно этноинструментоведения, все более склонных в наше время к исследованию не только произведений традиционной культуры, но и самих творческих личностей. На наш взгляд, выявление данных о них является важным и перспективным направлением кампанологических исследований в русле изучения региональной специфики колокольной культуры.

Среди многих забытых и пока не изученных кампанологами регионов значительный интерес представляет старая Казань. Там на сравнительно небольшой территории размещалось несколько десятков православных храмов, на колокольнях которых столетиями исполнялись традиционные звоны. Об их самобытности можно судить по воспоминанию одного из коренных жителей Казани – знаменитого исследователя древнего церковного пения Степана Васильевича Смоленского (1848–1909): «... казанские колокольни чуть не заменяли нынешние газеты в области приходских событий. Не смейтесь, читатель! Мы, старые казанцы, умели узнавать по звонам соседних церквей, где и какого разбора был покойник, где и какого разбора престольный праздник, откуда и куда несут “Владычицу”, или откуда показался и в какую сторону поехал наш строптиво-благостный “Его Высокопреосвященство”»¹. Не приходится сомневаться, что исполнительский уровень казанских звонарей, о творчестве которых пишет С. В. Смоленский, был необычайно высок. Судить об этом ученый мог не просто как местный житель, родившийся и проживший более сорока лет в приходе Покровской церкви в самом центре Казани, но и как человек, с детства изучавший и практически осваивавший искусство колокольного звона. Будучи уже известным музыкантом и ученым, он обобщил свои наблюдения в небольшой, но очень важной для нас сейчас статье

«О колокольном звоне в России», опубликованной в «Русской музыкальной газете» (1907. № 9/10. Стб. 275–281). Коснувшись разных вопросов русского колокольного звона, С. В. Смоленский впервые дал ему оценку как явлению традиционной музыкальной культуры. Последний раздел его статьи посвящен звонам Казани, где он рассказывает о своем наставнике – звонаре Покровской церкви. Запечатлев живой образ этого умельца, ученый постарался передать нам и некоторые его суждения о технике и принципах организации исполнительского процесса. Он отмечал: «...речи простого мужичка-звонаря были целым курсом колокольного звона, указавшим методику и фигурации звона, как бы различные формы русского “Рондо”, примеры первоначальных “экспозиций” и дальнейших “разработок”»².

В отличие от петербургского звонаря А. В. Смагина, а тем более московского виртуоза К. К. Сараджева, казанский звонарь был типичным церковнослужителем, не стремившимся ни к каким нововведениям или открытиям, лишь неукоснительно следовавшим традиции, сложившемуся порядку звона и... *воле колокола*. По выражению С. В. Смоленского, «он, как кажется, и не подозревал меры своего искусства и считал только, что он звонит “как надо”»³. Звонарь назван и, вероятно, так и запомнился автору воспоминаний без фамилии как *Семен Семенович*, что также подчеркивает его непритязательность и мнимую заурядность, на что указывал и сам С. В. Смоленский. Наблюдая многих превосходных звонарей и в Казани, и в других городах, он отмечал, что искусство «покровского старца Семена Семеновича было однако намного выше...»⁴. Записанное же от него высказывание по поводу звона: «Колокол-то, батюшка, ведь свое поет, сейчас – так, через минуту – другое, в холод – так, в тепло – иначе; значит, и его волю почитать надо»⁵, – безошибочно выдает опытнейшего практика и чуткого исполнителя-инструменталиста.

Несмотря на то, что цитаты из речей казанского звонаря о колокольных звонах и комментарии С.В.Смоленского сейчас можно найти буквально в каждом campanологическом исследовании, до сих пор личность выдающегося исполнителя остается малоизвестной и фактически безымянной. В мае этого года, работая с документами Национального архива Республики Татарстан (г. Казань), нам удалось кое-что выяснить о Покровской церкви, при которой звонил Семен Семенович, ее колоколах и самом звонаре. Он действительно служил сторожем при храме, хотя в клировых ведомостях как о нем, так и о других звонарях или сторожах ничего не сказано. Это можно объяснить, во-первых, незначительностью должности в иерархической лестнице причта, а во-вторых, – отсутствием на нее штатных сумм для приходской церкви⁶. Сведения о Семене Семеновиче были обнаружены лишь в «Духовной ведомости Покровской церкви за 1865 г.»⁷, фиксировавшей, кто был у причастия и исповеди. Наряду с записями о других прихожанах, в ней сделана запись о стороже *Семене Семенове Толмачеве* 41 года из квартирующих мешан, проживавшем при церкви с женой Александрой Матвеевой – 30 лет и их

шестерыми детьми: Владимиром – 11 лет, Аркадием – 8 лет, Марией – 6 лет, Анной – 5 лет, Евдокией – 3 лет и Пелагией – 1 г.⁸ Следовательно, родился звонарь Семен Семенович Толмачев в 1824 г., т.е. он был всего лишь в два раза старше С. В. Смоленского, почему-то именовавшего его в своих воспоминаниях «старцем». Возможно, будучи человеком набожным, Семен Семенович отличался строгой благообразной «церковной внешностью» и казался молодому С. В. Смоленскому уже почтенным человеком.

Казанская Покровская церковь, в которой звонил С. С. Толмачев, несмотря на то, что когда-то была в духовной жизни города крупным и весьма заметным храмом, оказалась почти полностью забытой. Нам не удалось выявить ни одного значительного описания ее как в старой литературе, так и в большинстве современных краеведческих изданий (в том числе выпущенных к недавнему юбилею Казани)⁹. Как выяснилось, церковь Покрова Божией матери находилась на одноименной улице между нынешними улицами Карла Фукса и Н. И. Лобачевского. Приход существовал здесь еще в 1565 г.¹⁰ Каменная церковь была освящена сначала в 1682 г., а затем вместе с колокольней в 1696 г.¹¹ В 1868 г. их разобрали перед строительством нового храма, который создавался на средства приходского попечительства под руководством настоятеля протоиерея Стефана Иоанновича Адоратского (1817–1882) по проекту одного из прихожан той же церкви, известного казанского архитектора Павла Евграфовича Аникина (1827–1891)¹². В 1874 г. новый Покровский храм был в основном завершен. 8 мая на его колокольню подняли большие и малые колокола¹³. Однако полностью Покровскую церковь закончили только в 1883 г. Это был большой пятиглавый храм. Кроме главного престола Покрова Пресвятой Богородицы, он имел приделы архангела Михаила, Николая Чудотворца, благоверного князя Александра Невского, Тихона Амафунтского и Тихона Задонского¹⁴. На высокой трехъярусной колокольне висело 9 колоколов, среди которых имелись как вновь отлитые, так и старые, с прежней колокольни: старый большой весом в 103 п. и 11,5 ф., изготовленный 21 апреля 1802 г. мастером, казанским купцом Ильей Астраханцевым¹⁵, и колокол весом 3 п. 7 ф., отлитый в мастерской (на заводе) Бакулевых в 1872 г.¹⁶ (город Слободской Вятской губернии). Позднее Николаем Алексеевичем Бакулевым для новой колокольни отливался «Праздничный» благовестник весом 245 п. 32 ф.¹⁷, который «жертвован Ольгой Васильевной Адамышевой в помин мужа Григория Матвеевича Адамышева»¹⁸. Не исключено, что «Вседневный» (34 п. 34 ф.) и остальные, меньшие колокола (20 п. 4 ф.; 5 п. 10 ф. и др.)¹⁹ также изготавливались на заводе Бакулевых, отливавшем для казанских церквей и монастырей и крупные благовестники от 500 п. до 250 п., и целые колокольные наборы²⁰. В конце 1930 г. Покровскую церковь закрыли²¹ и вскоре разрушили. На ее месте был выстроен роскошный жилой пятиэтажный дом, предназначенный для работников НКВД, прозванный в народе «дом чекиста»²² (он существует и поныне).

По-видимому, печальную участь храма разделили и его колокола, но пока их судьба документально не прослеживается.

¹ Смоленский С. В. О колокольном звоне в России // Музыка колоколов. СПб., 1999. С. 205.

² Там же.

³ Там же. С. 204.

⁴ Степан Васильевич Смоленский. Воспоминания. М., 2002. С. 72 (Русская духовная музыка в документах и материалах; т. 4).

⁵ Смоленский С. В. О колокольном звоне в России ... С.205.

⁶ По-видимому, сторожа или звонаря приход нанимал и оплачивал не из штатных сумм.

⁷ Национальный архив Республики Татарстан (далее – НА РТ), ф. 4, оп. 97, д. 47. «Духовная ведомость, данная из Казанской Консистории причту Казанской Покровской церкви для записи, обретающимся при оной церкви в приходе ниже явленных членов людям, с изъявлением против коего ж до имени о бытии их в Святую Четыредесятницу у исповеди и святых тайн причастия, и кто ж исповедался токмо, а не причастился, и кто ж не исповедался».

⁸ НА РТ, ф.4, оп.97, д.47. Благодарю мою коллегу этноинструментоведа Динару Булатову за помощь в разыскании сведений в этой объемной единице хранения и сделанную из нее выписку.

⁹ Сведения о Покровской церкви отсутствуют и в таких книгах, как Малов Е. А. Историческое описание церквей г. Казани. Казань, 1884–1891. Вып. 1–2. 192, 142 с.; Историко-археологический очерк церквей города Казани. Казань, 1913. 45 с.; Православные храмы Татарстана / Авторы-сост. А. В. Журавский; Е. В. Липаков. Казань: Изд. дом РУИЦ, 2000. 272 с.; Милашевский Г. А. Старая Казань. Фотопортрет. Книга-альбом. Казань: Заман, 2005. 320 с.

¹⁰ Путеводитель по храмам и монастырям города Казани: Казанская епархия 450 лет, 1555–2005 / [сост. Г. В. Фролов]. Казань, 2005. С.57.

¹¹ НА РТ, ф. 831, оп. 1, д. 1, л. 7.

¹² НА РТ, ф. 4, оп. 113, д. 7, л. 71–71 об.; Закладка нового Покровского храма в Казани // Известия по Казанской епархии. 1868. № 21 (1 нояб.). С. 618–619. Закладка состоялась 1 октября в день Покрова Пресвятой Богородицы.

¹³ Отчет о деятельности приходского попечительства Казанской Покровской церкви за 1874 год // Известия по Казанской епархии. 1875. № 7. С. 218 (тоже: отдельный оттиск: Казань, 1875. С. 3).

¹⁴ Справочная книга Казанской епархии. Казань, 1909. С. 20–21.

¹⁵ Колокола Ильи Астраханцева известны на колокольных и других храмов Казани.

¹⁶ Можаровский А. Ф. Отголоски старины и народности // Известия Тамбовской Ученой архивной комиссии. Тамбов, 1903. Вып. 48. С. 139–140.

¹⁷ По данным «Описи имущества приходской Покровской церкви города Казани 1898 г.», большой колокол весил 235 п. 32 ф. (НА РТ, ф. 831, оп. 1, д. 4, л. 4).

¹⁸ Можаровский А. Ф. Отголоски старины и народности ... С. 154.

¹⁹ НА РТ, ф. 831, оп. 1, д. 4, л. 4.

²⁰ Первый в России по времени существования колокололитейный завод Н-цы Н. А. Бакулева С-на В. П. Куршакова в г. Слободском Вятской губ. Слободской: Тип. С. И. Мясникова, б. г. [после 1912]. [С. 5–6].

²¹ Постановление президиума и секретариата Центрального исполнительного комитета Татарстана от 17 декабря 1930 г. № 6 (НА РТ, ф. Р-732, оп. 1, д. 1373, л. 20 об.)

²² Путеводитель по храмам и монастырям города Казани... С. 57. Современный адрес дома: ул. Карла Маркса, д. 23/6 (угол ул. Карла Фукса).

Владимир Лисовой
(Москва)

**Личная песня у североамериканских индейцев XX века:
взаимодействие индивидуального и сакрального начал
в традиционной музыкальной культуре**

Феномен личной песни относится к области традиционной музыкальной культуры. В отечественном этномузыковедении этим термином обозначается один из жанров музыки малых народов Сибири и Крайнего Севера¹. Этот жанр ярко представляют типологически близкие данным культурам традиции североамериканских индейских племен XX века². Функция личной песни у индейцев во многом расширена, что происходит за счет обогащения ее новыми сакральными образами. В первую очередь это связано с экологической средой, в условиях которой проживают индейские племена. Согласно традиционным представлениям индейцев, природа наполнена сонмом всевозможных духов небосвода и земных недр, растений и животных.

В культуре североамериканских индейцев XX века личная песня представлена также и новыми жанровыми разновидностями. Традиционно она понимается как песня-оберег, принадлежащая только одному человеку. Личная песня может быть подарена или передана ему по наследству, а может быть сочинена («найдена», «получена») им самим. У индейцев личная песня имеет и другие назначения. Свою песню-оберег представители индейских племен превращают в так называемую лечебную песню, которая может исцелять как их самих, так и их родственников. Индейцы уверены, что свои песни они получают от духов-покровителей. Согласно исследованиям по данной проблеме, контакт индейца с духами был возможен только в результате строгого многодневного поста (голодания) при условии нахождения в отдаленном от селения месте. В настоящее время для подобного контакта индейцы навахо употребляют листья кактуса пейот, содержащие в себе мескалин, который обладает галлюциногенными свойствами³. В то же время еще недавно индейцы сочиняли свои личные песни и без помощи посещавших их духов, а также получали их в наследство от своих прадедов. В некоторых племенах личные песни использовались в качестве проводника информации, которую автор песни передавал другим людям, находящимся на далеком расстоянии от него⁴. Если же индеец не имел своей песни – не получил ее от духа-покровителя или предков и не сочинил сам, – то, по преданию, он должен был покинуть свое селе-

ние и отправиться на поиски собственной песни и не возвращаться домой, пока ее не найдет.

Рассматривая в своем труде личную песню одного из индейских вождей по имени Вакиаш, Н.Кертис⁵ приводит легенду о том, как тот, путешествуя, нашел личную песню и танцы⁶ и торжественно возвратился в свою деревню. Эта легенда о вожде Вакиаше и первом тотемном столбе была рассказана индейцем племени квакиутль Клалишем (Чарльзом Джеймсом Ноувеллом). Существенная роль в ней отводится ворону, который переносит вождя в мир духов и затем снова возвращает его обратно. Приведем данную легенду полностью⁷.

«Один из вождей племени был назван именем Вакиаш в честь реки, протекавшей рядом с селением, так как был щедр на подарки, как и река щедра на рыбу. Одно печалило его: у него не было собственного танца, как у других вождей. И тогда он решил отправиться за танцем в горы. В горах он уснул и вдруг почувствовал, что на его груди сидит лягушка. Он открыл глаза, и лягушка сказала ему: «Вакиаш! Лежи спокойно и не двигайся, так как ты находишься на спине ворона. Сейчас он облетит с тобой весь мир, чтобы ты увидел и взял с собой то, что ты хочешь».

Как сказала лягушка, так и вышло. Вакиаш летел на вороне четыре дня и вдруг увидел внизу дом, рядом с которым находился тотемный столб. Из дома доносилось пение. Лягушка, которая сидела на его груди, прочитала его мысли и попросила ворона спуститься, а Вакиашу сказала, чтобы он спрятался за дверью дома. В доме находились животные во главе со своим вождем-бобром. Они хотели начать танцевать, но не смогли ни двигаться, ни петь – и все поняли, что рядом кто-то находится. Тогда вождь предложил выбрать из них самого быстрого – того, кто сможет, подобно искрам огня, обежать вокруг дома и посмотреть, нет ли там кого-нибудь. Мышь предложила сделать это, сняла с себя мышиную кожу и превратилась в женщину. Остальные тоже сняли свои шкуры и превратились в людей, чтобы начать танцевать.

Как только мышь в облике женщины вышла, ее схватил стоявший за дверью Вакиаш. «Постой здесь, моя подруга, пока я возьму то, что мне нужно», – сказал он, протягивая мыши кусочек жира горной козы. Проглотив его, та сразу сделалась доброжелательной к человеку и расспросила, с какой целью он здесь. Вакиаш рассказал, что ему нужны танец, дом и тотемный столб, и тогда она попросила его подождать, вернулась к своим и сказала им, что она никого не обнаружила. Все опять попытались начать танец, и опять у них ничего не вышло, и так происходило трижды. После третьей попытки мышь вышла к Вакиашу и предложила ему войти.

Всем животным стало очень стыдно, что человек увидел их в облике людей, и они опустили головы. Мышь, прочитав мысли Вакиаша, рассказала им о нем и о его желаниях. Тогда вождь-бобер попросил Вакиаша

выбрать себе танец из тех, которые они начнут танцевать. Все подняли головы и стали петь и танцевать разные танцы. Вакиашу особенно понравились два танца – в масках говорящего разными голосами Эхо и бегающего вокруг дома с криками Маленького человека. Животные научили Вакиаша танцевать эти и другие танцы, а вождь связал маски, дом и тотемный шест, положил их в головной убор и вручил Вакиашу. Он сказал, что тотемный столб называется «Калакуювиш», так как он такой высокий, что поддерживает небо.

Прилетев с лягушкой на вороне обратно на то же место в горах, Вакиаш проснулся и никого не увидел. Когда он пришел домой, была ночь. Он вытащил все вещи из головного убора – они стали издавать разные звуки, петь и танцевать. Обитатели деревни проснулись от шума и вышли на улицу посмотреть, что случилось. Оказалось, что Вакиаш отсутствовал в деревне не четыре дня, а четыре года. Он пригласил их в дом, который принес, и научил их танцевать танцы с масками (маска Эхо при этом говорила разными голосами, так как в нее вставляли разного размера «ртъ»⁸). Другим вождям стало стыдно, так как теперь у Вакиаша был лучший танец. Как только всем удалось повторить танцы, дом и все вещи исчезли (они вернулись к своим животным). Вакиаш изготовил из дерева такие же маски, дом и тотемный столб, который скрипит оттого, что поддерживает такое тяжелое небо и облака. Он назвал его «Калакуювиш» и взял также это имя себе. Теперь в честь Вакиаша Калакуювиша индейцы поют песню Тотемного столба, а деревянная погремушка Клавулача, используемая в танце индейцев, изображает Вакиаша с лягушкой, летящих над миром на вороне⁹.

Интересна и история происхождения личной песни вождя апачей Джеронимо, который жил в начале XX столетия и был известен также как знахарь. Песня досталась ему от предков еще в детстве, никто не мог сказать, сколько поколений передавали ее по наследству. По словам Джеронимо, сила этой песни была очень велика. Повествуется в ней о том, как он летит в священное место, где божество Юсан (у индейцев дакота – Вакан) наделяет его властью и способностью творить чудеса. По словам Джеронимо, он окружен маленькими облаками и, проходя сквозь воздух, становится бестелесным духом¹⁰. Это превращение вождь показал на рисунке, изобразив священное место в виде солнца как ритуального головного убора апачей, символа власти и могущества, знака лекаря, а свою трансформацию – как круг в воздушном ореоле. Сам Джеронимо утверждал, что его песня является лечебной. В тексте песни, наряду с обычными словами, употребляются непередаваемые, тайные символические слогги: «О ха лез, о ха лез, о ха лез, о ха лез. / Сквозь воздух я лечу над облаками в небо, все дальше и дальше. / О ха лез, о ха лез, о ха лез, о ха лез. / Чтобы найти священное место. Ах, сейчас изменения во мне происходят. / О ха лез, о ха лез, о ха лез, о ха лез»¹¹. Поразительно сходство рондообразной формы

песни с изображениями кругов на рисунке Джеронимо. Направление мелодии – нисходящее, от «вершины – источника». Общее напряжение достигается благодаря перевесу над вербальным текстом символических слогов, что занимает около трех четвертей всего времени исполнения песни. Дополняет картину разнообразие приемов вокальной импровизации, используемых при исполнении данных слогов, в то время как мелодии с вербальным текстом достаточно скупы на них. Этим достигается основная цель песни, заключающаяся в почти гипнотическом воздействии на сознание больного человека.

Наконец, еще один пример личной песни лечебного свойства дает песня вождя племени шейенов Нахиос-си. По его словам, песня была получена им во сне от ястреба, который сказал вождю, что он теперь сможет с ее помощью лечить все болезни людей и животных. Ястреб дал и рецепт чудодейственного снадобья из можжевельника и корня дикого аниса, а впоследствии не раз посещал его во сне и учил лекарским премудростям. Важно отметить, что, получив песню, Нахиос-си повторял ее потом в течение всей ночи до утра. В словесном тексте передана суть происходящего: вождь поет о том, что ночью он продолжает свой незримый путь, освящается и получает силу лечить людей. Движение мелодической линии в этой песне также имеет нисходящее направление, хотя не совсем типичным является постоянное возвращение к основному тону звукоряда. В тексте употребляется большое количество неперевоаемых слогов или слов звукоподражаний¹², что, по нашему мнению, служит гипнотическому воздействию на больного (характерным примером является слогосочетание «и-и»). Их постоянное сочетание с вербальным текстом позволяет переключать процессы работы сознания и подсознания, приводить их в состояние равновесия. Звукоподражания при этом находятся в конце каждой строки текста – таким образом, после логической установки для сознания, следует ее закрепление на уровне подсознания.

Среди других личных песен шейенов заслуживают внимания песни знахарей, в которых повествуется об их связи с потусторонним миром и об их способности лечить людей. Типичны следующие выражения: «Я знаю себя, я обладаю духовной мощью», «Я знакома с небесными существами, я обладаю духовной силой»¹³. Они служат своеобразной визитной карточкой знахаря – представляют его пациентам, что способствует установлению доверительных отношений между ними и достижению благоприятных результатов в лечении. В целом мелодии и тексты песен короткие, часты повторы мелодических фраз и отдельных слов или выражений.

Личные песни, используемые в ритуалах в лечебных целях, постепенно становятся общеупотребительными среди знахарей племени, превращаются во врачевательные песни. Одним из ярких примеров подобной трансформации служит медицинская песня племени виннебаго, которую

в давние времена получил с небес один молодой человек. Согласно легенде, он отправился на холмы и постился там двенадцать дней, после чего создатель земли Ма-о-на послал к нему духа. Этот дух дал юноше знания в виде чудесных слов, приносящих здоровье, благополучие и долгую жизнь. Юноша принес соплеменникам песню со священными словами – этой песней начинались все лечебные церемонии.

Как было сказано выше, свои личные песни индейцы могли также сочинять сами. В племенах хопи было немало авторов таких песен – Лоломай, Тавакпаптива, Лахпу, Коианимптитва и др. Один из них использовал личную песню как своеобразное телеграфное сообщение жене – в ней он поет о своей работе вдали от дома и о чувствах к жене, а также дает ей советы по поводу домашнего хозяйства. При этом Лоломай убежден в том, что жена его слышит.

Таким образом, личная песня североамериканских индейцев многогранна как по образному строю, так и в жанровом отношении. Весьма важным для исследователя является убеждение носителей традиции в тесном взаимодействии с миром духов и божеств и факт социокультурного общения исполнителей с соплеменниками. Ценным представляется и использование личных песен в качестве медицинских, их переход в область общественной обрядовой деятельности.

¹ Выделяются исследования Ю. Шейкина и И. Богданова.

² Глинкиты, дакота, навахо, пима, апачи и др.

³ См.: *Aberle D. F. The peyote religion among the navaho.* Norman, 1991.

⁴ Здесь, вероятно, может идти речь о своего рода телепатическом общении.

⁵ См.: *Curtis N. Indian book. Songs and legends of the American Indians.* N.Y., 1968.

⁶ Для архаических и традиционных культур характерно синкретическое соединение пения и танца.

⁷ См.: *Curtis...*, р. 299–302. Текст приведен в переводе А. С. Алпатовой.

⁸ По-видимому, специальные мундштуки (А.А.).

⁹ Экземпляр подобной погремушки, принадлежавшей племени индейцев хайда, хранится в Музее американских индейцев в Нью-Йорке в материалах экспедиций 1850–1875 гг.

¹⁰ См.: *Curtis...*, р. 329.

¹¹ Там же.

¹² В связи с этим исследователь Дж. Б. Гриннел отмечает, что, по сути, многие песни шейенов, в том числе магические целительные, – это мелодии без слов. См.: *American antropologist*, vol. 5, no. 2, 1903. Pp. 312–322.

¹³ Там же.

Литература

1. *Curtis N. Indian book. Songs and legends of the American Indians.* N.Y., 1968.
2. *Aberle D. F. The peyote religion among the navaho.* Norman, 1991.
3. *American antropologist*, vol. 5, no. 2, 1903. Pp. 312–322.

SUMMARY

Ihor Macijewski (Saint Petersburg) *The Art of Instrumental Music and Ethnocultural History.*

The article familiarizes the readers with the problematics encountered by the modern researchers of the history of instrumental music performance. *The art of instrumental music* is a complex concept; in the article it is considered in interconnection with ethnocultural history.

Valeriy Svobodov (Saint Petersburg) *About My Teacher and Friend.*

The author recollects the episodes from the creative life of his teacher, with whom he was united by the ties of closest friendship for many years. Special attention is drawn in the memoirs to the pivotal points of Dobrokhotov's life journey, to his findings in the field of Baroque music history – namely, to the aspects of the music of J.S. Bach, Russian Baroque, experiments in revival of performance on viola da gamba and of the sonata with bowed bass. The author describes Dobrokhotov's findings in the legacy of A. A. Alyabyev in the most detail.

Valeriy Svobodov (Saint Petersburg) *J. S. Bach and modern times.*

The article explains the reasons of misunderstanding of the original manuscript of Bach's cello suites by the modern academic cellists, such as Pablo Casals, Pierre Fournier et al. The composer was so ahead of his time that many of his innovations even go far beyond the limits of modern performing traditions.

Jurij Bojko (Saint Petersburg) *Guitar Transcription of J. S. Bach's Solo Violin and Cello Pieces for the Guitar: Specific Features.*

The author shares his wide experience in guitar transcription of J. S. Bach's solo violin and cello pieces. The author explains that the facture of the original is different from that of the transcription because of the difference in the design features of bowed instruments and of plucked instruments.

Faik Chelebi (Saint Petersburg) *Three Aspects of Tar Playing History.*

The problem of reconstruction of the ancient Azeri tar is connected with the increase of the number of strings and with the change of their position above the soundboard. The changes in the design of the instrument lead to corresponding changes in the posture of the performer and in the position of hands. The author details the interconnection between the design of the instrument and playing techniques.

Valeriy Platonov (Saint Petersburg)

The article is devoted to the interpretation of the finding of the ancient aerophone of the Bronze Age in steppe Kuban' region (the 3rd millennium B.C.). Having conducted the sequential analysis of the exterior of the finding – material, processing techniques, ornament, shape - and having drawn wide historic parallels, the author comes to the following conclusion: these aerophones might really belong to a multi-pipe flute type.

Dinara Bulatova (Saint Petersburg) *The Violin in the Life and Works of Tatar Writers*

The works of Tatar writers, such as Mirhaidar Faizi, Fatkhi Burnash, Shaikhzada Babich, Naki Isanbet, contain valuable information on Tatar violin tradition, which are worth being introduced into scientific practice.

Gdaliy Garmiza

In this paper the problem of artistic style in musical sound production is discussed. The author determines the types of musical sound recordings for which this problem is relevant, poses the problem of typology and systematization of styles and emphasizes the main concepts of the style theory in musical sound production.

Emil Preisman (Krasnoyarsk) *B. Dobrokhotoy as a Tutor of Scientists*

The article tells about creative and methodological ways of Dobrokhotoy's work with post-graduates preconditioned by the scientific and artistic outlook of this outstanding and versatile person: a scientist, a composer, a great authority in the field of making stringed bowed instruments, a painter, a lecturer, a teacher.

Vladimir Shulyakovsky (Saint Petersburg) *Four Sources and Four Fundamental Parts of the Authentic Performance*

Analyzing the first authentic performance in modern history, author tries to determine the most important features of this performance practice such as:

- 1) use of instruments of the composer's own era;
- 2) use of performing techniques documented in the composer's era;
- 3) use of original sources for a particular piece of music;
- 4) use of the original pitch and temperaments of the composer's era.

Nadezhda Pokrovskaya (Novosibirsk) *The First Russian Harp Historian.*

The article tells about the scientific value of B. Dobrokhotoy's works devoted to the harp. His research into the records of the Russian harp repertoire of XVIII– XIX centuries is analyzed. B. Dobrokhotoy was the first to state the significance of amateur harp playing in Russian musical culture illustrated by the great harpist N. Devitte.

Vladimir Tretyachenko (Krasnoyarsk). *On the Development of the Instructive Type of Violin Concerto.*

The article deals with the ways of the development of the instructive type of violin concerto. This concerto type appeared in the beginning of the 20th

century. Derived from the classic concerto, it gained its recognition as a complex method of violinist training. The prospects of its development allow wide usage of the intonation features typical for the music of different nations and of compositional and expressional means characteristic for the music of the past ages, e.g. Baroque.

Valery Yakovlev (Kazan) *The Catalogue of Musical Instruments of the National Museum of the Republic of Tatarstan as an Important Source of Information for Studying Ethnic Instruments*

This paper aims to describe some issues related to the creation of the Catalogue of Musical Instruments of the National Museum of the Republic of Tatarstan (NMRT). The Catalogue is an annotated list of musical instruments exhibited in NMRT, arranged in accordance with the conventional classification of musical instruments.

Irina Pchelovodova (Izhevsk) *The Udmurt Traditional Musical Instruments and Their Collections*

Collections play an important role in preservation of ethnic material and spiritual culture. Now the National museum of Udmurt Republic owns a rich collection of Udmurt traditional musical instruments. In this collection, the musical instrument culture of the Udmurts is widely represented. Up to nowadays, archaic musical instruments are still used by hunters and herdsman in Udmurtia. Quite recently, the Udmurt Institute of History, Language and Literature conducted purposeful gathering of these traditional aerophones.

Guljahon Youssufi (Viljandi, Estonia) *A Folk Tune as Interpreted by Johannes Rosenstrauch and by Eduard Tubin* This presentation describes a case when a folk tune, performed on a zither, inspired Eduard Tubin to create a piano version of that melody. The occasion is unique because the sound recording of the folk tune has been preserved. This gives an opportunity to compare the interpretations of a traditional musician with that of a professional composer.

Yegor Studinov (Vologda) *The Five-finger Guitar Playing Technique and Changes in Guitar Design*

Today classical guitarists do not use all fingers on left hand for stopping the strings. Nevertheless, this method is currently being developed. The article describes the problems connected with the development of the method and the possible ways of solving them.

Veronika Meshkeris (Saint Petersburg) *On the Problem of Genesis of the Ancient Turkish Musical Culture (The Prototypes of Chordophones according to the Findings of Musical Archaeology).*

The author considers the unique findings from the vast area of Middle Asia reflecting geographically and chronologically different epochs and stages of cultural development in duration of 1 thousands of years (from the 2nd millenium B.C. to the 13th century A.D.).

Larissa Zybkina (Saint Petersburg)

The article is devoted to the female harmonica and balalaika players in Mordovian traditional culture.

Nadezhda Aleksandrova (Saint Petersburg) *Udmurt Female Metal Decorations as a Musical Instrument*

Udmurt female decorations as a musical instrument and their role in Udmurt culture are discussed.

Pavel Kravchun (Moscow) *Restoration of the Organ of St. Petersburg Academic Capella*

The organ was built in 1991 by the *E.F. Walcker* organ-building company (Germany), and restored in 2006–2007 by *Hermann Eule Orgelbau Bautzen*. The author was the official organ advisor in the restoration project. The article is dedicated to the history of the instrument and to the problems of the restoration.

Nina Vasilieva (Saint-Petersburg) *Musical Instruments on the 16th century dish «Apollo with Muses» from the Collection of Limoges Enamels of the Hermitage Museum*

The dish «Apollo with muses» is a part the collection of the state Hermitage Museum (reg. No. 821) made by the well-known master Pierre Reymond in the technique of Limoges enamels in 1572. Five string instruments (two bowed and three plucked), three percussion and one keyboard-wind instrument are depicted on the dish, namely a bass viola da gamba, a viol, a lira da braccio, a lute, a guitar, and three percussion instruments. It is supposed that the author, Pierre Reymond, depicted the well-known musical instruments of his time on the dish.

Tamila Dzhani-Zade (Moscow)

This paper presents new organological results on the particular kind of the Islamic chordophones of *rubab* family, especially a plucked and string instruments with Turkic name *qupuz* (*qobyz*, *khomus* etc.). The study is based on the historical written documents, linguistic and iconographic sources, as well as on the modern instrumental practice of many peoples that were a part of the medieval Islamic culture.

Ekaterina Davidenkova (Saint-Petersburg) *Verbal Description of Musical Sound Timbre*.

Unlike volume and pitch, timbre is a multifaceted qualitative characteristic. One of the most topical problems in the study of timbre is the confirmation of common technical and verbal dimensions and descriptions. Our paper deals with the problem of verbal description.

The method used in compiling the glossary of verbal descriptions of timbre is based on two approaches. The bottom-up approach is based on the verbal attributes collected during listening tests. The top-down approach is based on the collection of opinions of musical experts, from very common to more

specific. Experts judged (without any listening) dissimilarity measure between pairs of verbal attributes describing timbre. Compiling of this glossary is a necessary basis for any experiments connected with studying musical timbre.

Margarita Timofeeva (Velikiy Novgorod) *Instrumental Music as an Immanent Component of Skomorokh Art in the Works of Modern Composers.*

The article is devoted to the problem of reincarnation of skomorokh art in the modern music. The example is the Concerto for Russian folk instruments «Pereputanitsa» («The Jumble») by I.V.Macijewski.

Tatyana Stchukina (Pskov) *Jaw Harps from the Collections of the Pskov Archaeological Expedition*

The report is devoted to the jaw harps from archeological collections of Pskov. The characteristic of this type of musical instruments is given, the features of the Pskov findings are emphasized, parallels with the findings from other Russian cities are drawn.

Vadim Masson (Saint-Petersburg)

The musical activity in three historical epochs – prehistoric times, Antiquity, the period of mediaeval and post-medieval states.

Aleksey Kossykh (Saint Petersburg) *«Palangenflöte» of Novosvobodnaya Culture. Archaeological Finding and Its Post-excavational Analysis.*

The article deals with post-excavational investigation of «palangenflöte» dated approximately 5.5 thousand years B.C. found by the 2006 Maikop Archaeological expedition (Russian Academy of Sciences) during excavations of Novosvobodnaya settlement (Republic of Adygeya). Intuitive definition, Sound Forge 7.0 spectrum-analysis and use-wear analysis of the finding were carried out. However, traceological analysis shows modern and accidental character of these two holes. This enables the author to speak about conditional character of definition «musical instrument» for some prehistoric material.

Inna Nazina (Minsk) *To the History of the Violin in Belarus*

Primitive child's "board violin" by master V.S. Protasevich studied in the article is a remarkable source of information. The study of its morphological peculiarities considering data of ethnography, iconography, ethnoorganology and personal field expeditions showed that «board violin» is the primitive form of bowed chordophones; that in the process of long historical development it underwent essential changes and reached perfection in the design of classical violin; and that it preconditioned the formation of two violin performing styles, namely rhythmic bourdon style and polyphonic bourdon style.

VOICE IN CULTURE: THE PERSON AND SOUND CREATION

Alisa Timoshenko

About One Aspect of Liturgical Intonation.

Author considers liturgical intonation in connection with speech intonation in general. A. Timoshenko compares the specific of this connection in traditional and urban culture.

Vladimir Lisovoy

The Personal Song of the Central American Indians in the 20th Century: the Interaction between Individual and Sacred Elements in Traditional Music Culture.

The article is devoted to an urgent ethnomusicological problem. The personal song of Central American Indians is considered. Such songs are a constituent part public ritual activity and are used as medical songs.

Alexander Romodin

The Personal Impulse in Traditional Sound Creation

The paper is devoted to originality of human being in the traditional culture. Author analyses the consciousness and reality of traditional thinking. He supposes that emotions of the performer is the main factor of production of musical forms. Author discusses the significance of personal realization activity in the collective ritual sound creation.

Galina Tavlay

The Person and the Typical Tune

Author suggests her own approach to researching of typical rite tunes in the traditional art, where the singing person is in the centre of attention. Ethnophonic aspect – articulation and its connection with dialect, types of breathing etc. – plays a special role here.

Irina Chudinova

Memory and «No Memory» in Russian Liturgical Sound Creation

In the article the cognitive aspect of liturgical sound creation is considered. Author's attention is focused on the specificity of phenomenon of memory in the liturgy, on «conversion into hearing» as an important factor of the participation in the liturgy, and on the connection of sounding speech with church acoustics.

Сведения об авторах

Александрова Надежда Викторовна – инструментовед, композитор, младший научный сотрудник сектора инструментоведения РИИИ (Санкт-Петербург)

Алтатова Ангелина Сергеевна – кандидат искусствоведения, доцент кафедры философии и культурологии Института бизнеса и политики (Москва)

Альтерман Кира Исаевна – музыковед, музыкант-исполнитель, руководитель ансамбля старинной музыки «Куранта» (Санкт-Петербург)

Бойко Юрий Евгеньевич – инструментовед, композитор, кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник сектора инструментоведения РИИИ (Санкт-Петербург)

Булатова Динара Айдаровна – кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник сектора инструментоведения РИИИ (Санкт-Петербург)

Васильева Нина Ефимовна – секретарь кафедры Центральной Азии и Кавказа СПбГУ (Санкт-Петербург)

Вискова Ирина Владимировна – композитор, преподаватель кафедры теории музыки Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского (Москва)

Герцман Евгений Владимирович – доктор искусствоведения, ведущий научный сотрудник сектора музыки РИИИ (Санкт-Петербург)

Гармиза Гдалий Игоревич – звукорежиссер, музыкант-исполнитель, преподаватель кафедры звукорежиссуры СПбГУП (Санкт-Петербург)

Давиденкова Екатерина Александровна – аспирант и преподаватель кафедры звукорежиссуры СПбГУП (Санкт-Петербург)

Зелинский Роман Федорович – доктор искусствоведения, старший научный сотрудник сектора инструментоведения РИИИ, профессор Петрозаводской государственной консерватории им. А. К. Глазунова (Петрозаводск, Карелия)

Киселев Андрей Игоревич – звукорежиссер, пианист, аспирант кафедры звукорежиссуры СПбГУП (Чебоксары, Чувашская Республика)

Косых Алексей Михайлович – Санкт-Петербургский государственный университет, филологический факультет, кафедра истории русской литературы, магистратура, I курс (Санкт-Петербург)

Кравчун Павел Николаевич – кандидат физико-математических наук, доцент кафедры акустики Московского государственного университета, главный смотритель органов Московского Международного Дома музыки (Москва)

Лисовой Владимир Иванович – старший преподаватель кафедры теории и истории музыки музыкального факультета Государственного специализированного института искусств (Москва)

Мараев Владимир Николаевич – инструментовед, мастер музыкальных инструментов, преподаватель СПбГУ (Санкт-Петербург)

Массон Вадим Михайлович – археолог, доктор исторических наук, профессор, главный научный сотрудник Института истории материальной культуры РАН, академик АН Туркменистана (Санкт-Петербург)

Мациевский Игорь Владимирович – композитор, инструментовед, зав. сектором инструментоведения РИИИ, доктор искусствоведения, профессор, академик РАЕН и МАИ ООН, заслуженный деятель искусств Украины и Польши (Санкт-Петербург)

Мешкерис Вероника Александровна – доктор исторических наук (Санкт-Петербург)

Назина Инна Дмитриевна – инструментовед, доктор искусствоведения, профессор Белорусской государственной академии музыки (кафедра белорусской музыки) (Минск, Республика Беларусь)

Никаноров Александр Борисович – музыковед-кампанолог, кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник сектора инструментоведения РИИИ, действительный член Ассоциации колокольного искусства России (Санкт-Петербург)

Пахомова Ольга Викторовна – музыковед, научный сотрудник сектора инструментоведения РИИИ, старший преподаватель СПбГУКиТ (Санкт-Петербург)

Платонов Валерий Филиппович – кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник сектора инструментоведения РИИИ (Санкт-Петербург)

Покровская Надежда Николаевна – инструментовед, арфистка, доктор искусствоведения, профессор Новосибирской консерватории им. М. И. Глинки. Оркестровый факультет, кафедра струнных инструментов (Новосибирск)

Прейсман Эмиль Моисеевич – доктор искусствоведения, профессор, действительный член Международной академии наук высшей школы, проректор по научной работе Красноярской государственной академии музыки и театра (Красноярск)

Пчеловодова Ирина Вячеславовна – кандидат филологических наук, младший научный сотрудник отдела исследований культурного наследия Удмуртского института истории, языка и литературы УрО РАН (Ижевск, Удмуртия)

Пучков Станислав Владимирович – композитор, кандидат искусствоведения, доцент кафедры звукорежиссуры Санкт-Петербургского Гуманитарного Университета профсоюзов, член Союза композиторов России

Ришмави Одех – педагог, лектор Восточного Иерусалимского университета (AL-Quds University), аспирант сектора инструментоведения РИИИ (Вифлеем, Палестина)

Ромодин Александр Вадимович – кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник сектора фольклора РИИИ (Санкт-Петербург)

Свободов Валерий Александрович – инструментовед, виолончист, кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник сектора инструментоведения РИИИ (Санкт-Петербург)

Студинов Егор Вячеславович – доцент кафедры музыкальных инструментов музыкально-педагогического факультета Вологодского государственного университета (секция народных инструментов) (Вологда)

Тавлай Галина Валентиновна – кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник сектора фольклора РИИИ (Санкт-Петербург)

Тимофеева Маргарита Николаевна – преподаватель теоретических дисциплин Новгородского областного колледжа искусств имени С. В. Рахманинова, отделение теории музыки (Великий Новгород)

Третьяченко Владимир Федорович – инструментовед, скрипач, кандидат искусствоведения, артист Красноярского академического симфонического оркестра (Красноярск)

Челеби Фаик Ибрагим оглу – кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник сектора фольклора РИИИ, доцент РГПУ им. А. И. Герцена (Санкт-Петербург)

Чудинова Ирина Анатольевна – композитор, кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник сектора инструментоведения (Санкт-Петербург)

Щуляковский Владимир Николаевич – художественный руководитель Российского ансамбля старинной музыки (Санкт-Петербург)

Щукина Татьяна Александровна – младший научный сотрудник историко-археологического отдела Государственного музея-заповедника «Изборск» (Псков)

Юсуффи Гулджахон – музыковед, кандидат искусствоведения, доцент отдела музыки Вильяндской Академии культуры Тартуского университета; научный сотрудник отдела этномузыкологии Эстонского литературного музея (Вильянди, Эстония)

Яковлев Валерий Иванович – доктор исторических наук; профессор кафедры народных инструментов и кафедры этномузыкологии Казанской государственной консерватории им. Н. Г. Жиганова; старший научный сотрудник Национального музея Республики Татарстан; член-корреспондент ПАНИ; заслуженный деятель искусств Республики Татарстан (Казань, Татарстан)

Oehler Michael – Университет музыки и драмы (Ганновер, Германия)

Christoph Reuter – инструментовед, акустик, доктор философии, Кельнский университет (Германия)

Содержание

От редактора-составителя	5
Игорь Мацневский (Санкт-Петербург)	
Инструментализм и этнокультурная история	8
Б. В. ДОБРОХОТОВ О СЕБЕ И В ВОСПОМИНАНИЯХ УЧЕНИКОВ	
Борис Доброхотов	
О своей творческой жизни	13
Эмиль Прейсман (Красноярск)	
Б. В. Доброхотов – наставник диссертантов	20
Надежда Покровская (Новосибирск)	
Б. В. Доброхотов – первый исследователь истории русской арфы	24
Валерий Свободов (Санкт-Петербург)	
О своем Учителе и друге	29
ПО МОТИВАМ ТВОРЧЕСКОГО НАСЛЕДИЯ Б.В.ДОБРОХОТОВА	
Ирина Вискова (Москва)	
Русский классицизм и волшебная флейта Александра Алябьева	32
Владимир Третьяченко (Красноярск)	
К вопросу о развитии инструктивной разновидности жанра скрипичного концерта	37
Валерий Свободов (Санкт-Петербург)	
И. С. Бах и современность	40
Юрий Бойко (Санкт-Петербург)	
Особенности переложения для гитары сольных скрипичных и виолончельных произведений И. С. Баха	43
Егор Студинов (Вологда)	
Пятипальцевая техника гитариста и изменение конструкции инструмента	47
Павел Кравчун (Москва)	
Реставрация органа академической капеллы Санкт-Петербурга	52

Michael Oehler (University of Music and Drama, Hanover), Christoph Reuter (University of Cologne)	
Воспринимаемая естественность реальных и синтезированных звуков деревянных духовых инструментов с вибрато	57
Владимир Шуляковский (Санкт-Петербург)	
Четыре источника и четыре составные части аутентизма	60
Кира Альтерман (Санкт-Петербург)	
К истории исполнительства старинной музыки в Санкт-Петербурге	65
ПРОБЛЕМЫ СОВРЕМЕННОГО ЭТНОИНСТРУМЕНТОВЕДЕНИЯ	
Валерий Яковлев (Казань, Татарстан)	
Каталог музыкальных инструментов Национального музея Республики Татарстан как важный ресурс музейно-этноинструментоведческого исследования	67
Ирина Пчеловодова (Ижевск, Удмуртия)	
Удмуртские традиционные музыкальные инструменты и коллекционирование	70
Андрей Киселев (Чебоксары, Чувашская республика)	
К проблеме изучения чувашских народных музыкальных инструментов и инструментального исполнительства	75
Инна Назина (Минск, Республика Беларусь)	
К истории скрипки в Беларуси	77
Динара Булатова (Санкт-Петербург)	
Скрипка в жизни и творчестве татарских писателей	81
Ульрих Моргенштерн (Гамбург, Германия)	
Новый источник данных о русском народном инструментари в Поволжье XIX века	84
Надежда Александрова (Санкт-Петербург)	
Удмуртские женские металлические украшения как музыкальный инструмент	89
Владимир Мараев (Санкт-Петербург)	
Проблемы типологии кантелевидных инструментов	91
Тамила Джани-Заде (Москва)	
Музыкальные инструменты с тюркским наименованием «купуз» («кобус», «кобыз» и т. п.) – представители рубабовых хордофонов	93

Файк Челеби (Санкт-Петербург)	
О трех сентенциях, связанных с историей исполнительства на таре ...	96
Ангелина Алпатова (Москва)	
Архаические типы индонезийского гамелана: история и современность	101
Одех Ришмави (Палестина)	
Инструментальные и вокальные жанры арабской музыки	106
Роман Зелинский (Петрозаводск, Карелия)	
О дифференцированном принципе образного отражения в башкирском инструментальном фольклоре	109
Гулджахон Юссуфи (Вильянди, Эстония)	
Народные мелодии в интерпретации Йоханнеса Розенштрауха и в творчестве Эдуарда Тубина	111
Мargarита Тимофеева (Великий Новгород)	
Инструментальная игра как имманентное свойство скоморошья искусства в современном композиторском творчестве	116
Ольга Пахомова (Санкт-Петербург)	
Макро- и микроуровни «дисперсии света» в сонористических композициях	121
Станислав Пучков (Санкт-Петербург)	
Современный музыкальный язык и некоторые особенности управления исполнительскими параметрами синтезированного звука	126
Гдaлий Гармиза (Санкт-Петербург)	
Проблема стиля в музыкальной звукорежиссуре	129
Екатерина Давиденкова (Санкт-Петербург)	
Вербальные экспертные оценки музыкальных тембров	134

ИСТОРИЧЕСКОЕ ИНСТРУМЕНТОВЕДЕНИЕ:

ЛИТЕРАТУРНЫЕ ИСТОЧНИКИ И МУЗЫКАЛЬНАЯ АРХЕОЛОГИЯ

Евгений Герцман (Санкт-Петербург)	
Псалтерионы в античных письменных источниках	136
Вадим Массон (Санкт-Петербург)	
Музыкальная деятельность трех исторических эпох – первобытной, эпохи древних цивилизаций и эпохи государств Средневековья и Нового времени	142

Вероника Мешкерис (Санкт-Петербург)	
К проблеме генезиса древнетюркской музыкальной культуры Евразии (Прототипы хордофонов по данным музыкальной археологии)	143
Валерий Платонов (Санкт-Петербург)	
Многоствольные флейты степного Прикубанья эпохи бронзы	147
Нина Васильева (Санкт-Петербург)	
Музыкальные инструменты на блюде «Аполлон с музами» из коллекции лиможских эмалей Эрмитажа (1572 г.)	152
Алексей Косых (Санкт-Петербург)	
«Фаланговая флейта» Новосвободненской культуры: опыт ее исследования и находки полевого сезона 2006 г.	155
Татьяна Щукина (Псков)	
Варганы из коллекции псковской археологической экспедиции	158
КРУГЛЫЙ СТОЛ «ГОЛОС В КУЛЬТУРЕ: ЛИЧНОСТЬ И ЗВУКОВТОРЧЕСТВО»	
Александр Ромодин (Санкт-Петербург)	
Личностный импульс в традиционном звукотворчестве	162
Ирина Чудинова (Санкт-Петербург)	
Память и «беспамятство» в русском литургическом звукотворчестве	167
Алиса Тимошенко (Санкт-Петербург)	
Об одном аспекте обрядового интонирования	170
Галина Тавлай (Санкт-Петербург)	
Личность и типовой напев	172
Александр Никаноров (Санкт-Петербург)	
К проблеме творческой личности традиционного инструменталиста (Звонарь Семен Семенович из старой Казани)	175
Владимир Лисовой (Москва)	
Личная песня у североамериканских индейцев XX века: взаимодействие индивидуального и сакрального начал в традиционной музыкальной культуре	179
SUMMARY	184
Сведения об авторах	190

Вопросы инструментоведения:
Материалы Шестой Международной инструментоведческой
конференции «Благодатовские чтения»,
посвященной 100-летию
Бориса Васильевича Доброхотова

Редактор Е. П. Щеглова
Корректор С. П. Минин
Компьютерная верстка: В. А. Фролов

Подписано к печати 26.03.2010.
Формат 60x90/16. Бумага SvetoCopy. Гарнитура «Таймс».
Усл. печ. л. 12,5. Тираж 150 экз.

Редакционно-издательский комплекс
Российского института истории искусств
190000. Санкт-Петербург, Исаакиевская пл., 5. Т. 314-21-83
www.artcenter.ru

