



**ПРОБЛЕМЫ КОГНИТИВНОЙ
МУЗЫКОЛОГИИ**

МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
РОССИЙСКИЙ ИНСТИТУТ ИСТОРИИ ИСКУССТВ

ПРОБЛЕМЫ КОГНИТИВНОЙ МУЗЫКОЛОГИИ

Тезисы и рефераты докладов
Международной научно-теоретической конференции
(Санкт-Петербург, 1–2 июня 2009 г.)

Санкт-Петербург
2009

Сборник подготовлен в секторе инструментоведения
Ответственный редактор и составитель – *И. В. Мацевский*

Редакционная коллегия:

Н. В. Александрова (отв. секретарь)

Ю. Е. Бойко

А. Б. Никаноров

М. А. Сень

Рецензенты:

канд. искусствоведения А. В. Ромодин

канд. искусствоведения Е. В. Хаздан

Проблемы когнитивной музыкологии: Тезисы и рефераты докладов Международной научно-теоретической конференции (Санкт-Петербург, 1–2 июня 2009 г.). – СПб., 2009. – 56 с.

Техническая редакция – А. Б. Никаноров
Компьютерная верстка – А. Б. Никаноров
Гарнитура «Таймс». Усл. печ. л. 3,5. Тираж 150 экз.
Отпечатано в РИК РИИИ

ISBN 978-5-86845-143-0

© Коллектив авторов, 2009

© ГНИИ «Институт истории искусств», 2009

Содержание

И. В. Мациевский

Когнитивная музыкология: актуальность
и перспективы.....5

Н. В. Александрова

Личность музыканта в удмуртской культуре.....10

А. В. Ромодин

Явные и неочевидные творческие знания
народных музыкантов.....12

Ю.Е.Бойко

Русские народные музыканты о своем искусстве.....14

В. Н. Кульпин

Мифопоэтическая семантика белорусских народных музыкальных
инструментов (размышления мастера-изготовителя).....20

Е. С. Таникова

Музыкально-эстетические воззрения традиционных марийских
музыкантов.....23

В. Н. Юнусова

Когнитивные аспекты музыкальной стороны
буддийской медитации.....25

А. С. Алпатова

Слуховое восприятие как способ познания окружающего мира:
архаические модели в новоевропейской музыке28

В. И. Лисовой

О специфике мирослышания в индейской культуре и музыке
(на примере эпоса майя-киче «Пополь-Вух»).....30

Н. Ф. Клубукова (Голубинская)

Миро- и звуковосприятие слепого музыканта (по книге Мияги Митио
«Кото и жизнь человека»).....32

П. В. Савельев

Сыгыт и хоомей в Тыве: традиционная терминология и акустический
анализ стилей горлового пения34

А. Б. Никаноров

Представления церковных звонарей о своей профессиональной
деятельности.....36

Д.А.Булатова

Образ смычковых инструментов в произведениях татарского устного народного творчества.....39

Г.Л.Шнитман

Скрипка на белорусской свадьбе в народных представлениях и этнографических материалах XIX века.....42

Т.И.Ямбердова

Демонологические представления традиционных марийских музыкантов о смычковых хордофонах.....45

В.А.Свободов

Классификационная система смычкового инструментария эпохи Барокко Л. Моцарта.....48

А.А.Тимошенко

Внеевропейские корреляты сонорных представлений

Г.Коуэлла и Дж. Кейджа.....50

М. А.Сень

От «аналоговых» размышлений к «цифровому» искусству: к проблеме мультимедийного музыкознания.....53

Сведения об авторах.....55

Когнитивная музыкология: актуальность и перспективы

В новом тысячелетии в европейской науке достаточно ярко обозначились и приобрели особую актуальность две тенденции: 1) осознание *многоликости музыкальных систем* и связанных с ними *эстетических и структурных категорий*; 2) резкое расширение поля экономических и культурных *взаимодействий* между разными странами, народами, цивилизациями и связанные с ними интегративные процессы на пути к *глобализации*.

Сказанное, с одной стороны, активизировало изыскания европейских ученых в области *внеевропейской* музыки (Азии, Африки, Океании и т.д.), *традиционного искусства* народов Европы, а также давно вышедших из поля реального функционирования *исторических форм* европейской музыки, сохранившихся в виде письменного или иконописного наследия. С другой – с пониманием того, что теоретические положения и категории академического музыкознания, возникшие на основе европейской классической музыки письменной традиции, увы, не дают адекватного представления об иных музыкальных системах (адаптируют, а порой и радикально искажают их сущность), возродилось сформировавшееся в 1-й пол. XX в. как самостоятельная научная дисциплина *сравнительное музыкознание*. Существенно расширился круг изысканий последней, усовершенствовались методология, исследовательский (технический, документационный, аналитический) аппарат; что, естественно, актуализировало и поиски *новых моделей формообразовательных универсалий* в музыке.

Все это вызвало необходимость самого широкого обращения современной науки к *метаязыку* иных культур (за пределами европейской музыкальной теории), воплощенному в самых различных формах *образных* и *интеллектуально-аналитических рефлексий* носителей и реципиентов той или иной культуры о *своей музыке*, ее функционировании, эстетических и структурных

нормативах. Выраженные наиболее отчетливо в *вербальной* форме, они составили сегодня предмет *когнитивной музыкологии*, развивающейся параллельно и в контакте с *когнитивной психологией*, а также другими родственными направлениями современной гуманитарной науки.

Предметную область когнитивной музыкологии составляют: прежде всего эстетические и структурно-типологические концепции музыкальных мыслителей внеевропейских культур (классических традиций Среднего и Ближнего Востока, Индии, Китая, Японии, других стран Юго-Восточной Азии и т.п.), а также репрезентантов традиционной профессиональной музыки народов мира (и в т.ч. европейской музыки контактной коммуникации). Существенными для науки являются музыкально-теоретические представления носителей и реципиентов фольклора, функционирующих мастеров – исполнителей и педагогов в сфере музыки письменной традиции (творческие и теоретико-эстетические воззрения которых формировались достаточно автономно и независимо от собственно музыковедения), а также создателей и пользователей электронной музыки и музыкально-компьютерных программ (со своим категориальным аппаратом, терминологией и т.д.). К этой же области относятся и музыковедческие воззрения художников и ученых Древнего мира и Средневековья, европейского Возрождения и Барокко (до становления академической музыкальной теории).

Как видим, *музыкальный материал* названных исследовательских рефлексий достаточно широк. Наряду с внеевропейским и европейским искусством контактной коммуникации (в т.ч. устной традиции), здесь имеют место и художественные сферы, связанные с музыкальной письменностью (иероглифической, таблатурной, невменной, крюковой и т.д.), а также с собственно академической музыкой, но – вне академического музыкознания.

Научные источники когнитивной музыкологии представлены как в виде *целостных монографических работ* – учений, трактатов о музыке, об отдельных ее *дисциплинарных областях* (мелодике, ритмике, модальности, формообразовании, исполнителях, происхождении, истории и т.п.), так и в форме *фрагментарных, разрозненных,*

порой частных высказываний, эстетических позиций, **музыкально-аналитических моделей**, размышлений и соображений.

И те, и другие источники могли реализовываться в **письменной** форме. Они могли быть выражены **непосредственно** самими музыкантами – а) в виде специальных трактатов о музыке ученых античности и Средневековья, Среднего и Ближнего Востока, Китая, Индии и т. д.; например, в «Музыкальной грамматике» Н. Дилецкого и подобных ей формах фиксации музыкальных законов и правил восточно-славянского церковного песнетворчества; б) в разделах и фрагментах тематически более общих трудов, художественных и документальных (в летописях, хрониках, азбуковниках, словарях и т.п.; в «отпусках» русских пастухов – сводах нормативов их профессиональной деятельности). Они могли быть изложены и **косвенным** путем, опосредованно, с помощью наблюдателя, путешественника, краеведа и т.п., или пишущего коллеги-посредника (как было принято у традиционных слепых музыкантов Центрально-Восточной Европы).

Значительное и важное для когнитивной музыкологии место занимают творческие и теоретические воззрения, изложенные в **устной форме**. Здесь также дифференцируются: 1) **комплексно и последовательно** представляемые **концепции**, как, например, в «12 Вустинских книгах/уставах» – своде законов, своего рода конституции украинских кобзарей (К. Черемский, В. Мишалов); лекционных выступлениях и докладах музыкантов-исполнителей; 2) **отдельные** – более пространные и краткие – **высказывания**, реплики, замечания (во время занятий с учениками по освоению того или иного произведения, технического или композиционного приема, способа варьирования, фактурной организации и пр., бесед музыкантов между собой, с традиционными слушателями и сторонними наблюдателями разной квалификации и т.д. и т.п.).

Здесь важно дифференцировать (но учитывать!) и творческие позиции и теоретические раздумья об определенной художественной сфере, жанре, отдельном произведении, исполнителе, творческой школе, стиле в той или иной музыкальной традиции – **прямо** высказанные самими музыкантами – носителями традиции, и кос-

венные, *транслированные*, переданные с помощью иных лиц (родственников, друзей, коллег-музыкантов, жен пастухов и свадебных музыкантов, учеников, излагающих позиции учителей и т.д. и т.п.).

Особую исследовательскую отрасль образует круг эстетических и структурных представлений традиционных *слушателей – знатоков музыки* соответствующего времени и среды. Обращение к этому кругу источников К.Квитка относил к *музыкальному этнографированию* той или иной историко-культурной среды.

При обращении к культурам, использующим *письменную фиксацию музыки*, чрезвычайно важно дифференцировать записи музыки, выполнявшие *вспомогательную функцию* в художественной традиции, и *записи-посредники* между композитором, исполнителем и реципиентом. Первые основаны либо на передаваемом непосредственно от носителя к носителю исполнительском опыте чтения музыкального текста, либо всецело – на контактной форме хранения, обучения, трансляции и континуации традиции. Таковы невменные, крюковые, табулатурные, иероглифические нотации западно-европейского и восточно-славянского Средневековья и Возрождения. Таковы и имевшие научную, а также дидактическую направленность и игравшие роль *постфиксации* (по определению С.Галицкой) музыкальные образцы из трактатов средневековых восточных мыслителей. Вторые уже сами по себе представляют композиционно стабильные *тексты музыкальных произведений*, имеющие *самостоятельное* художественное значение. Но и здесь при их прочтении весьма существенной представляется роль непосредственного исполнительского контакта, особенно при обучении.

Важнейшей для когнитивной музыкологии является проблема адекватной *интерпретации* полученной источниковой информации. При *прочтении* и *переводе* последней на язык современной науки важно сохранить ее смысловую основу в *контексте* музыкального *мышления* носителей исследуемого искусства, его *исторического* и *этно-регионального звукоидеала*, *музыкально-эстетического* своеобразия, *ценностных ориентаций*, системы *функционирования*, фундаментальных основ *формообразования* и исполнительской *артикуля-*

ции. Наряду с известными преимуществами, которыми обладает в этом плане (в сравнении с работой над древними текстами, о чем много размышляли Е.Герцман, А.Джумаев, Р.Галайская, С.Даукеева, А.Ши-лоа, Т.Морозова, Г.Шамилли и др.) полевик-этномузыковед при *пря-мых контактах* с традиционным музыкантом-теоретиком (Г.Хоткевич, А.Мозиас, И.Виндгольц, Г.Тавлай, В.Щуров, В.Юнусова, Т.Карташова, А.Ромодин и др.), усиливаемых при непосредственном обучении у последнего, – т.н. *комплексно-апробационная* методика (Ю.Страйнар, Ю.Бойко, В.Мациевская), налицо и соответственные *гносеологические* и *психологические* проблемы и трудности.

В свою очередь, и для той и для другой источниковой сферы существенным оказывается комплекс *терминологических* проблем, обусловленных синкретической *многозначностью номинаций* (особенно в древних текстах и архаических культурах), либо *иными формами системных связей*, обозначаемых с помощью соответственных номинаций эстетико-культурологических и музыкальных понятий и категорий.

Проблемы и сложности когнитивной музыкологии как молодой научной дисциплины не должны отпугнуть творческую инициативу ее пионеров-исследователей, ибо открывают перед ними широкие творческие *перспективы*. Это и более глубокое, полноценное *проникновение* в мир мировых музыкальных культур прошлого и настоящего (1), и *адекватное*, соответствующее их сущностной составляющей, *постижение* и *моделирование* (2), и выявление путей и плодотворных взаимосвязей различных музыкальных систем и цивилизаций в истории культуры (3), и поиск возможностей их *взаимодействия* в современности (4), а также создания принципиально новых интеграционных художественных моделей и систем функционирования и восприятия музыки (5).

В числе особых хотелось бы выделить перспективы постижения и моделирования *структурных универсалий*, свойственных различным сферам мировой музыки. Сегодня определенные шаги в этом направлении ведутся и в России, и за рубежом. Их активно ищут на Западе. Им навстречу движутся ученые современного Востока.

В числе кардинальных – проблемы структурной *иерархии*,

темброартикуляции, интонации и контонации, модальности, и особо – *ритма*, а также связанных с ним *системой управления* всем комплексом выразительных средств и *образно-смысловой доминантой* каждого отдельного музыкального произведения, жанра и *музыки* в целом как *явления культуры*.

Для понимания *феноменологии ритма* в музыке как виде искусств (прежние академические определения музыкального ритма, как известно, никак не стыкуются и не координируются с представлениями о ритме в других видах искусств и литературе) в числе основополагающих аспектов когнитивной музыкологии является и обращение к самым плодотворным формам ее взаимодействия с другими областями искусствознания – театроведением, хореологией, теорией живописи, скульптуры, других видов пространственных искусств и архитектуры и т.д., к сотрудничеству искусствоведов и культурологов разных профилей.

Горизонты теории и истории музыки, сравнительного музыкознания, музыкальной антропологии и этномузыкознания благодаря обращению к когнитивной музыкологии сегодня существенно раздвигаются.

Н. В. Александрова
(Санкт-Петербург)

Личность музыканта в удмуртской культуре

В изучении многообразного мира инструментальной культуры применимы различные исследовательские подходы. Обращение к **традиционной эстетике и теории музыки** (И. В. Мациевский) является одним из направлений когнитивного музыкознания. В исследованиях подобного рода важным представляется знание традиционного уклада жизни народа.

В настоящее время намечается тенденция в исследовании локальных форм традиционной культуры выходцами из той или иной местности. Важную роль в процессе сбора и изучения музыкального материала играет владение удмуртским языком. Постигание культуры изнутри, близость носителям традиции, понимание ареальной специфики позволяют адекватно описывать, исследовать формы музыкального искусства удмуртов.

Локальные различия музыкальной культуры четко осознаются исполнителями и слушателями. Вместе с тем инструменталисты отмечают наличие индивидуального стиля у каждого музыканта. Локальные особенности существуют в наименовании инструментария. До двенадцати различных названий гармоники зафиксировано в 30-е гг. XX в. «Толковом удмуртско-русском словаре» Т. К. Борисова. В определенных районах применяется одно обозначение для различных аэрофонов, использующихся в детском музицировании.

У удмуртов есть особенные представления о связи пения и плача. Существует уникальное свидетельство о пении удмуртов Б.Г. Гаврилова, выдающегося исследователя удмуртской культуры XIX века. «Есть один напев у глазовских вотяков, который хотя мало отличается от других, но, тем не менее, странно действует на самих вотяков. Мне только два раза пришлось слышать этот напев – в первый раз от молодых людей, которые во время пения буквально все плакали; во второй раз – слышал на празднике, пели по моей просьбе. В избе в это время народу было много, между прочим один седой как лунь старик сидел у дверей и разговаривал с другими подобными, а одна седая слепая старуха лежала на печи. Едва только послышались первые звуки этого напева, как все призатихли, и удивительнее всего было то, что старик, разговаривавший у двери, и старуха, лежавшая на печи, стояли уже у стола и подтягивали своими дребезжащими голосами молодым. К концу первого же перехода и старик, и старуха плакали как дети, да и прочие поющие принуждены были остановиться, потому что от слез не могли продолжать дальше. Что же за магическое влияние имеет этот напев на вотяков? Он почти ничем не отличается от прочих – та же

тихая грусть и больше ничего. Много я расспрашивал о том, не имеет ли он какого-нибудь исторического значения, - но ничего не добился, кроме того, что “старики еще в Вятке так пели”» (Цит. по: Нуриева И. М. Музыка в обрядовой культуре завятских удмуртов: Проблемы культурного контекста и традиционного мышления. Ижевск, 1999. С.138). Известны следующие высказывания: «если утром, вставая, будешь петь, то вечером будешь плакать», «красивые, хорошо умеющие петь девушки, не будут счастливы в жизни».

Обширная сфера характеристик музыкального таланта существует в удмуртской традиции. Неоднозначные суждения можно услышать как от музыкантов, так и от слушателей.

The article is devoted to the role musician in Udmurtian folk culture. Music talant is discussed.

А. В. Ромодин
(Санкт-Петербург)

Явные и неочевидные творческие знания народных музыкантов

Традиционные исполнители не существуют отдельно от окружающей жизни. В народной культуре все взаимосвязано: повседневность, творчество, ритуал. Знания музыкантов не ограничены рамками лишь звукового материала. Композиция, неотделимая от традиционных стилистических норм, оказывается частью общепринятого способа человеческого поведения. Образуется феномен целостного, многостороннего знания, основанного на всеобъемлющем исполнительском опыте. Многие аспекты этого знания кажутся вполне очевидными. И они же словно теряют свою осязаемость при обращении к основополагающему культурному фактору – внутреннему миру музыканта. На первый план выступают «скользящие» смыслы, «смещенные» планы: ситуации, соотносящиеся с эмоциональными состояниями; исполнительские инициативы, выраженные в интуитивных внутренних поисках. Локаль-

ный стиль, отображаемый *многими* исполнителями, как бы растворяется в творчестве *одного* музыканта. Личное художественное начало начинает преобладать над общей традиционной палитрой.

Народным исполнителям присуща своеобразная двойственность творческих умений и взглядов, пребывающих, вместе с тем, в единстве и согласованности. Эта парадоксальность являет собой кардинальное свойство традиционного мышления. «Коллеблющиеся» представления – основа творческих знаний музыкантов. Подобная мобильность сочетается с разнообразием конструктивно-звуковых качеств инструментов. В совместном музицировании цимбалы, имеющие многоплановые тембровые свойства, выполняют не только поддерживающую роль, но и осуществляют своего рода функцию «цементирования» звучания. Музыканты говорят: «Скрипка мелодию вядеть; цимбалы – компанируюць». И тут же утверждают противоположное: «Цимбалы – важней в ансамбле. Цимбала вядеть мелодию, а скрипка – играть, пишшить, сидить под боком, под ухом. Если я не буду барабанить, то ён ничох не сыграеть». Показательно, что эти замечания принадлежат *одному* музыканту – скрипачу и цимбалисту из Северной Беларуси. Но в противоречивых и кажущихся несогласованными репликах заключен глубокий смысл. Мышление музыканта – гибкое, текучее, подразумевающее вольную диалектику художественных представлений. Философская идея свободы выражена и в звукотворчестве, и во взглядах инструменталистов на искусство.

Активное самораскрытие – кардинальное художественное кредо народных музыкантов. Творческое знание основано на неуклонном выявлении основополагающей чувственно-смысловой идеи, связывающей общепринятые предписания с индивидуальными инициативами. Всеобщность, необъятность традиции перекликается с внутренним миром исполнителя. Инструмент – часть этого мира. «Гармошка – что дом свой», – признается псковский музыкант. Автономности внутреннего мира сопутствуют постоянные активные контакты исполнителя с окружением. Главенствует двусторонний воздействующий импульс. «Музыканты заиграють – всялей бярэць – сразу дух подымается!» – воскли-

цает тверской гармонист. Восприимчивость, основанная на реактивности – важнейший порождающий фактор знаний и умений народных исполнителей.

Самораскрытие, совершаемое в непрерывном движении, процессе, предопределяет зарождение любых художественных идей. В жизни, творчестве, ритуале – всюду присутствует эта неотразимая воздействующая сила. Исполнительский процесс неотделим от создания форм. Вместе с тем, традиционной манере игры сопутствует особенное, неосязаемое высвобождение, подразумевающее интуитивное отъединение от реальности. В композициях – разомкнутых, словно развернутых в «бесконечность», воплощается знаковый, неосязаемый смысл ритуального возобновления, преобразования. «Моим “Страданиям” нет начала и конца. В любой момент можно начать петь. Это – бесконечные “Страдания”. Я их сам сочинил», – сообщает витебский гармонист. Повторяемость, основанная на изменениях, обнаруживается в наигрышах, относящихся к любым жанрам. Ее источник – скрытая ритуальная символика. В обрядовой ситуации наигрыш длится сколь угодно долго. В звучании воплощено «вечное движение», олицетворяющее безграничность ритуала. Распознавание глубоких подтекстов, невидимых смыслов – фундамент творческого знания традиционных музыкантов.

Ю. Е. Бойко

(Санкт-Петербург)

Русские народные музыканты о своем искусстве

В данной работе мы коснемся только общемузыкальной терминологии; термины, относящиеся непосредственно к инструментализму, – предмет особого разговора. В наш век мобильной коммуникации наиболее популярный, лежащий на поверхности слой научной музыковедческой терминологии стал достоянием практически всего населения. Не обошел он стороной и традиционных музыкантов, где, попав на почву их представлений о музыке,

дал своеобразный сплав народной и академической терминологии, в котором мы и попытаемся разобраться.

Само по себе понятие звуковысотности, сложившееся в академической музыке, заимствовано из физики, где есть понятие высокой и низкой частоты. Для народной терминологии такое определение в целом не характерно, чаще можно встретить синонимы этих терминов. Традиционные певцы практически повсеместно различают «толстый» («грубый») и «тонкий» голос. Аналогично трактует эти термины новгородский гармонист П. Черемисов, сравнивая звукоряды хромки и баяна: «Голоса не хватает! Надо тоньше, а его нет». Более своеобразно трактует звуковысотность уральский гармонист Н. Тонков. Разнотональные версии локального частушечного наигрыша «Сухановская длинная» он различает так: «на верхних поглубе» и «на средних поважнее». Как видим, для определения верха/низа для гармониста важнее пространственная ориентация клавиатуры, чем академическое понятие звуковысотности. Однако кирилловский гармонный мастер А. Чекин осознает различие между этими двумя принципами ориентации, пользуясь при этом научными определениями звуковысотности: «На правой ручке три октавы. Первая – низкие звуки («верхние»), средние – вторая октава на гармошке, но первая по музыке. Нижние – самые высокие».

В отличие о понятия верха/низа, другой академический термин звуковысотности – «полутон» - используется народными музыкантами в его общепринятом значении. Хроматическую разновидность елецкой рояльной гармоники они называют «гармонь с полутонами». П. Черемисов, продолжая свою мысль об отсутствии хроматизмов на хромке, замечает: «На полтона нужно!». Аналогично характеризуются звукоряды других инструментов. Усвятская мультиинструменталистка А. Рыбакова называет основной звукоряд цимбал «тонами», а хроматизмы крайних струн – «полутонами».

Более развитую и своеобразную терминологию звуковысотности мы зафиксировали у елецкого гармонного мастера С. Сочетаева. В ней научные термины в их общепринятом и трансформированном значении причудливо переплелись с народными. Вот

как мастер описывает процесс настройки хроматических елецких рояльных гармоник и аккордеонов: «Настройка есть темперированная и хроматическая (более точная). Первая – аккордами, вторая – 12 нот (7 чистых, 5 полутонов). Если построим кругом (по кварто-квинтовому кругу, квинты без биений – Ю.Б.), то на четверть ноты не строит – отрываем от каждой ноты по 3-4 колебания. Последовательность (коррекции – Ю.Б.) – по полутонам. Для хроматической настройки [имеется] контрольная планка в 19 нот от *си* до *фа*». Как видим из контекста, под «нотой» имеется в виду полутоном. С аналогичной терминологией мы столкнулись, обратившись по поводу ремонта мелодики на завод «Аккорд» (Апраксин двор). Мастер, настраивая вновь приклепанный «голос», комментировал свои действия: «Здесь еще на 4 ноты тянуть надо».

Не менее своеобразно трактуют народные мастера понятие абсолютной и относительной звуковысотности. Кирилловский гармонный мастер А.Золотов замечает: «Раньше не придерживались камертона. Вот насадит он ноту первую, вот эту «до» – ну просто, как планка позволяет. В какой она тональности – он не смотрит, а потом дальше от нее и идет танцевать. <...> Она не будет совпадать ни с какими [речь идет об абсолютной высоте звука]. А сейчас требуют, чтобы сыграть с каким-то инструментом». Елецкий мастер С.Сочетаев так комментирует отсутствие звуковысотного стандарта на хроматических елецких рояльных гармониках (когда *до* на клавиатуре не соответствует *до* в реальном звучании): «ноты не на своем месте».

Принципы гармонизации мелодии (например, в курсе гармонии) академические музыканты излагают с помощью соответствующей терминологии: аккорд подбирается таким образом, чтобы в мелодии преобладали аккордовые звуки. Народные музыканты (в частности, кирилловские гармонисты) чаще всего обходятся без специальных терминов:

«З.А.Платонова: «Надо мне найти, чтобы сочеталось <...>, чтобы совпадало все».

А.С.Черняков: «Надо, чтобы определенное совпадение [было] – прибрать контакт, чтоб какой-то розмежки не было».

А.А.Богданов все же подключает музыкальные термины, порой в их несколько необычном значении: «Сразу я начал подбирать на басах, а потом вот на клавишах стал подбирать, совмещать игру, чтобы немножко стыковалось». Если значение термина «басы» – вся левая клавиатура – наиболее распространенное среди народных музыкантов, то терминологическое разведение клавиатур «басы – клавиши» нигде более не зафиксировано.

Зафиксирован в среде народных музыкантов и термин «аккорд», с тем лишь нюансом, что так они называют не всякий аккорд в обшемзыкальном смысле. К готовому аккорду левой клавиатуры гармоника применяются самые различные термины, кроме «аккорда», балалаечный аккорд как следствие определенной аппликатурной комбинации называется «ладами» (см. ниже). «Аккордом» в народе называют только аккорд правой клавиатуры гармоника, по-видимому, из-за того, что в нем, в отличие от готового аккорда левой, участвует несколько пальцев, что подтверждается высказыванием кирилловского гармониста В.Семенова: «Это залпом, аккордом». Далее гармонист, едва ли знакомый с терминами «гармоническая и мелодическая фигурация», противопоставляет аккордовое изложение одноголосному: «А потом уж надо подфигурировать на этих же самых голосах» – что более известно под названием «перебор».

Весьма своеобразно трактуется традиционными музыкантами термин «минор», причем академический антоним «минора» – «мажор» – у народных музыкантов нам нигде не встретился. Одна из версий происхождения названия петербургской минорки – первая разновидность гармоника, в которой на левой клавиатуре имеются минорные трезвучия. «Минорными» или «песенными» басы называют в народе минорную тональность хромки; второе название указывает на преобладание минора в песенных наигрышах. Наиболее распространенное название настройки балалайки на минорное трезвучие – «минорный строй».

Однако здесь не все так однозначно, как кажется. Дальневосточный балалаечник А.Барзанов назвал «минорным ладом» мажорно-трезвучный строй (!). «По его мнению, «Подгорка» в балалаеч-

ном (квартовом) строе звучит веселее, а в минорном грустнее». По другой информации, также полученной от традиционного музыканта, «по минорному веселее игралось». «Минорным» в народе называют, помимо минорно-трезвучного, множество самых разных строев, причем, не обязательно минорного наклона – как минорный, так и мажорный секстаккорды. Особняком в этом ряду стоит мажорный секстаккорд с перекрещиванием струн, настройку на который в народе также называют «минорным строем». Это, по-видимому, связано с трактовкой термина «минорный» как «необычный»: наигрыши, исполняемые аппликатурой мажорно-трезвучного строя, звучат в «перевернутом» виде. Когда автор этих строк в порядке эксперимента настроил балалайку на третью возможную комбинацию – мажорный квартсекстаккорд с перекрещиванием струн – и спросил волховского балалаечника П.Будева, владеющего мажорно-секстаккордовым строем с перекрещиванием струн, возможен ли такой строй, тот, попробовав сыграть знакомый ему наигрыш, ответил, что это «тоже минорный» строй. Народное представление о «минорном – необычном» распространяется и на другие инструменты. На уральской минорке, в отличие от петербургской, нет минорных аккордов; второй ряд левой клавиатуры, где они обычно располагаются, дает мажорную тональность, одноименную параллельной минорной основного строя инструмента (например, ля-мажор на гармонии in C). По-видимому, происхождение названия инструмента следует искать в причудливом звучании второго ряда левой клавиатуры.

Порожки, фиксирующие звукоряд грифного хордофона, в современном инструментоведении принято называть «ладками», во избежание терминологического смешения с «ладом» – способом организации звукоряда. Тем не менее, термин «лады» в значении «порожки» можно еще встретить во многих изданиях. Аналогично трактуют термин традиционные исполнители на грифных хордофонах. Именно в этом значении применила его волховская балалаечница и гитаристка Е.Иванова для обозначения версии локального частушечного наигрыша «Спасовская», отличающейся высокой позицией, - «на высоких ладах». Разъясняя ритмост-

руктуру «Спасовской», Е.Иванова воспользовалась разновидностью этого значения – «аппликатурная комбинация»: «Здесь нужно еще задержаться на два удара, а потом два удара на этих ладах». Ее же реакция на фотографирование крупным планом пальцев левой руки: «Ну вот, все лады заснял, теперь можешь сам играть».

Однако в народе это значение термина – лишь одно из многих. Более общее значение – все, что служит для изменения высоты звука, например, клавиши гармоники. Уже упомянутый нами Н.Тонков, говоря о «верхних» и «средних», имел в виду «лады» в этом значении. Весьма почитаемо оно в народной поэзии. На Среднем Урале, где активно бытует местная разновидность гармоники – однорядная уральская минорка с 9 клавишами на правой клавиатуре, широко распространена частушка «Заиграю, запою я в девятиладовую». «А то вдруг с переборами ударит по ладам», – поется в песне о гармонисте. Аналогично и в вокальном цикле В.Гаврилина «Русская тетрадь», написанном на народные тексты: «Гармонист, играй, рай, рай, рай, рай, веселей лады, лады ты выбирай, рай, рай». Наконец, с совершенно неожиданным значением термина, но, тем не менее, из того же ряда – «лады – грифные отверстия аэрофона» – мы встречаемся в профессиональной поэзии: «Он лады проверит нежно, щель певучую продует» (Э.Багрицкий, «Птицелов»; «певучая щель» – свистковое отверстие).

В заключение – уникальный народный антоним слова «лад», зафиксированный Е.Бессоновой у исполнителя на елецкой рояльной гармонике и относящийся к понятиям «консонанс – диссонанс»: «На хромке хоть три клавиши рядом возьмешь – они ладят; на роялке две рядом – только бронюцца».

Мифопоэтическая семантика белорусских народных музыкальных инструментов (размышления мастера-изготовителя)

Белорусские народные музыкальные инструменты имеют как историю, так и предысторию. Предыстория музыкальных инструментов и их историческое развитие как отрезки времени – несоизмеримые величины. Народный музыкальный инструмент как феномен культуры может быть осмыслен только в единстве его истории и предыстории. В своем доэстетическом развитии музыкальные инструменты функционировали в качестве жреческих орудий, орудий общения с богами, орудий ритуала и обряда.

При формировании методологии исследования музыкальных инструментов как феномена культуры следует использовать принцип историзма и следовать следующей модели: предыстория музыкальных инструментов – явление культуры, синкретически связанное с мифической формой мышления. При исследовании народной классификации инструментов уместен только функциональный подход. Первоначально инструменты использовались для обращения к богам, верхним и нижним. Из них формировался «ансамбль музыки небесной». На основании таких подходов и классификаций инструменты очень чётко разделяются на корневые и привнесенные.

Пение – приобщение к языку птиц (птичий язык) дает возможность общаться с верхними богами. Дудеть общаться с Дунделем. Играть на варгане – общаться с Сварогом. Гуслеть – общаться через гуся с верхним миром. Свистеть – общаться с нижним миром. Отсюда ансамбль музыки небесной. В небесный ансамбль входят инструменты несущие образы птицы и женщины. Девка от деус – небесная, сияющая (скрипки – женщины оборачиваются в птицу Царевна лебедь Гусла смык – птицы обрачиваются в скрипки. Гусли (от гусь) включают: дуда – тело гуся, шея – дудка, голова – окарина и гусли крыловидные – крыло. Варган – сокол ясный. Свистульки – ансамбль оберегов от смерти.

Реконструкция предполагает использование парадигмы исследования инструмента как единства имени, зримого образа, социальной и обрядовой функции, музыки, танца и песни, культурного контекста. Изготовление инструмента рассматривается в качестве обрядового действия. Отсюда:

Колокол – круг кругов. Круг – вечное возвращение жизни. Образ церковного колокола не соответствует имени. Имени соответствует колокольчик – это яйцо. Второе имя колокольчика – бразготка. По нашей гипотезе бразготка орудие вызывания дождя или орудие оплодотворения земля. Это функция Перуна. Следовательно бразготка связана с культом Перуна. Сама игра на бразготке (трясение яйцом) – ритуал, в котором символизируется идеология патриархата: в семье рождаются дети, есть защитник, кормилец и хозяин, порядок. Видимый образ церковного колокола соответствует лотосу. Лотос в мифах многих народов мира символ лона земли – женского начала. Думается цветок колокольчик в русской мифологии имеет тоже функциональное значение. Отсюда: колокол это единство мужского и женского, основа жизни. Возможно церковная устремленность в небо это преображенное мировое дерево с колоколами наверху или первоначально языческий фаллический культ.

Варган – кованая птица. В персидском пантеоне аналог нашему соколу ясному. Орудие поклонения сварогу сварганевшему, сковавшему мир.

Труба инструмент, имя которого связано с требой – жертвой. Современное высловье «Труба зовет», «Дело труба» связаны с ратным делом. Труба зовет – время жертвовать жизнью, время идти на войну. Обычай жертвовать пронизывает всю человеческую культуру. Способность давать – основа социальности. Жертвование богам – способ обозначения высших ценностей.

Дуда – инструмент общения с Перуном, инструмент вызывания дождя, т.е. плодности. Перун (Дундель) женится на Додоле – Дуда олицетворяет это как гармонию верха и низа – октаву. Этимология индоевропейская «Дуд» – дым. Перун держатель огня. Дым – темная сторона огня. В иранской мифологии два демона Ядуд и Мадуд и белорусские Дундель и Додола идентичны. Дед – сгоревший отец.

Изготовление дуды – часть ритуала жертвоприношения козы. Коза оборачивается лебедем. Олицетворяет культурную революцию, произошедшую в результате приручения животных и может датироваться этим событием.

Жалейка возможно связана с богиней Желей. Похоронный инструмент. Детали рог, пищик (пищать просить пищу) возможно от рога изобилия. Орудие общения с Велесом. Форма (особенно форма европейского шалмея) дают ассоциацию с фаллическим культом. Жалеть – любить. Жалейка – любилка? Окарина – голова гуся. Гусли. Скрипка – женщина. Имеет груди, плечи, шейку. Головку, душу, прорезь в деке огонь, струны – чарки от чародеяния. Смычек – фаллический символ – палка и волосы коня. Натирание смычка производной от живицы канифолью с добавлением спермы имеет явно ритуальный характер. Небесная свадьба – случка, т.е. соединение лучей солнца (красной девки и ясного месяца – юноши. Свадьба – затмение солнца, любовное изменение сознания. Игра на скрипке – оплодотворение женщины, которое дает музыку. Соломка. Этимология имени дает возможность высказать гипотезу о солодке как орудии поклонения солнцу. Солнце, фр. Сольель. Солнце – единственное, отсюда соло и соловей – соло вьющий. С другой стороны Поющий хлеб и имя пищик – возможность просить пищу. Проверить связь пищать – пища? Проанализировать обрядовую и ритуальную практику использования соломки? Чаротка. Инструмент сделанный из травы, произрастающей на границе земля – вода. Инструмент чародеяние. Чародей – владеющий стихией воды т.е. жизни, смерти. Отсюда же чарка – орудие врачевания, преодоления смерти с помощью водных, водочный растворов. Предположительно инструмент, используемый в медицинских целях. Соловей. Ремесленник, изготавливающий посуду уже представитель жреческого цеха. Горшечник делающий музыкальный инструмент соловей – чародей. Процесс изготовления – использования соловья – ритуал: Ремесленник соединяет в обжиге две стихии – получается чарка или возможность владения водой, стихией жизни – смерти. Чарка дополняется при изготовлении свистком, что дает возможность использования воздуха в виде живого дыхания. Налитая

в чарку молчаливая вода, в процессе игры – продувания мертвой воды живым дыханием, поет соловьем, т.е. становится живой. Соловей – птица, живущая между днем и ночью, т.е. между жизнью и смертью – отсюда имя инструмента.

Как изображение модели мира, которое было обнаружено мной в художественной практике народных мастеров Беларуси в 1979 году, можно привести «музыкальное мировое дерево» В.Протасевича. Дерево сделано в форме подставки под инструменты. Верхняя часть представляет собой двойной круг в виде солнца. Верхний круг имеет отверстия, в которые вставляются жалейки, изготовленные из пшеничной соломы, чарота, тмина. Нижняя часть представляет собой крест, на котором крепится стойка поддерживающая верхнюю фигуру. Мы трактуем этот образ как крест (судьбу) на земле, единство неба и земли соединенных деревом (фаллосом – любовью). Солнце на небе, дающее хлеб и хлеб, рождающий музыку.

Литература

1. Мифы народов мира. Энциклопедия: В 2 т. / Гл. ред. С.А. Токарев. 2-е изд. М.: Советская энциклопедия, 1987.
2. Беларуская міфалогія: Энцыкл. слоўнік / Сост. Ірына Клімковіч; Навук. рэд. Сяргей Санько. Мінск.: Беларусь, 2004.
3. Гадамер Г. Г. Истина и метод : Основы филос. герменевтики: Пер. с нем. / Общ. ред. и вступ. Б.Н. Бессонова. М. Прогресс, 1988.

Е. С. Таникова
(Санкт-Петербург)

Музыкально-эстетические воззрения традиционных марийских музыкантов

Вопросы музыкальной эстетики в традиционной музыке мари до настоящего времени не становились предметом специального исследования. Некоторые аспекты музыкально-эстетических воззрений упоминаются в работах современных ученых О.Герасимова, В.Горбунова, М.Мамаевой, Ф.Эшмяковой.

Работа посвящена проблеме музыкально-эстетических предпочтений в исполнительской культуре традиционных марийских

музыкантов. Материал основан на результатах полевых исследований в последние десятилетия XX века в Горномарийском районе республики Марий Эл.

Музыкально-эстетические представления играют важную роль в процессе обучения игре на инструменте. Наблюдая за традиционными музыкантами во время музицирования, начинающий исполнитель перенимает, кроме репертуара, нюансы артикуляции, динамики, знакомится с типологией ансамблевого поведения музыкантов, взаимодействия певцов, инструменталистов и танцоров.

Роль музыкальных представлений важна также в традиции профессионального музицирования. Опытный музыкант владеет не только навыками игры на инструменте, он сам участвует в формировании традиционной музыкальной эстетики.

Музыкально-когнитивные представления связаны с существованием в традиционной культуре феномена этнического звукоидеала, являющегося частью философского мышления этноса. Термин сформировался в 70-е гг. XX века (О. Эльшек). Звуковой идеал, являясь общекультурным феноменом, может быть более точно определен именно в сфере инструментальной музыки, как более стабильной и консервативной части традиционной культуры. Попытка изучения звукоидеала на базе музыкальных инструментов всегда более благодарна, чем на материале вокальной музыки, т.к. данный феномен у музыкальных инструментов может быть охвачен точнее и определеннее. Звукоидеал формируется параллельно со становлением этнического самосознания под влиянием не только музыкально-эстетических, но и внемузыкальных общекультурно-исторических факторов и представляет собой свод критериев, определяющих «свое» и «чужое» в многообразии звучащего окружающего пространства.

Проанализировав районы бытования традиционных марийских инструментов, отмечаем существование трех регионов с преобладанием в каждом из них какого-либо музыкального инструмента:

1. Центральная часть республики Марий Эл – марла гармонь.
2. Восточная и северо-восточная часть республики – шувыр.
3. Горномарийский район Марий Эл – кусле.

Инструментальные традиции находятся в тесной связи тра-

дициями вокальными и обнаруживают сходство звукообразующих характеристик:

1. Марла гармонь и вокальная традиция йошкар-олинских мари.

2. Шувыр и вокальная традиция сернурских, куженерских, параньгинских, моркинских мари.

3. Кусле и вокальная традиция горных мари.

Музыкально-эстетические воззрения мари есть система звуковых представлений, складывающаяся из нескольких этнически и территориально ограниченных зон, - центральной, северо-восточной/ восточной и южной. Каждая из этих зон обладает как внутренними, присущими только ей принципами звукообразования, так и характерными в целом для традиции признаками (к последним, мы, например, относим высокое положение гортани у певцов, тесситуру пения, (соответственно, характерный звуковой спектр), динамику и окончание мелодических фраз). В соответствии с этими представлениями в каждой этнической зоне сложились свои певческая и инструментальная культуры, находящиеся в тесной взаимосвязи и определяющие особенности жанровой сферы, стиль и выбор музыкального инструментария. При контактах с другими традициями именно совпадение звуковых характеристик новых певческих приемов (музыкальных инструментов, жанров и пр.) и эстетики местного этнического звукоидеала обуславливает дальнейшую адаптацию заимствованных элементов в традиционной культуре.

В. Н. Юнсова
(Москва)

Когнитивные аспекты музыкальной стороны буддийской медитации

Медитация традиционно считается неотъемлемой составляющей восточных религиозно-философских систем – индуизма, буддизма, дао, суфизма. Феномен медитации в данных системах содержит ряд общих моментов. Медитация понимается не только как созерцание и размышление, но как путь постижения окружающего мира через его отражение в сознании конкретного человека. При

этом мир постигается не сам по себе, а именно через внутреннее видение, озарение. Медитация выступает как важнейшее средство достижения высшего состояния (нирваны), в котором прекращается цепь рождений – смертей. Достижение нирваны происходит через цепь трансовых состояний, вход в которые и обеспечивает медитация, рассматриваемая, в данном контексте как определённая психотехника. Медитация призвана гармонизовать человека в окружающем его пространстве, включая космос, который также мыслится как медитирующий и порождающий звук, возникновение которого связывается с феноменами *ничто* и *нечто*. (2: 2)

Одну из самых детально разработанных систем медитации представляет своим адептам буддизм, увлечение практикой и философией которого началось в Европе ещё в XIX веке и продолжается поныне. Оно оказывает существенное влияние и на современную музыкальную культуру, включая западный и восточный авангард. Поэтому понимание сущностных моментов буддийской медитации как пути познания мира и определённого способа творения, в том числе, создания музыкальных произведений, помогает вскрыть глубинные механизмы творческого процесса в музыке. При анализе музыкальной стороны буддийской медитации допустимо применение понятий когнитивной психологии, таких, как когнитивный стиль, когнитивный образ, когнитивный контур и когнитивный диссонанс, с помощью которых можно отразить некоторые специфические черты медитативного процесса в буддизме. На их основе возможна выработка новых понятий собственно когнитивного музыкознания.

Когнитивный стиль буддийской медитации, являет собой особую культуру психики (В.Г.Лысенко), путь постижения мира и достижения высшего состояния – нирваны, и определяет специфические приёмы её (медитации) реализации. «Специфика буддийской медитации определяется не оригинальностью или новизной входящих в неё практик <...> а оригинальностью и новизной обрамляющего их буддийского учения и тех задач, которые оно ставило перед личностью» (1: 127). Однако инструментарий

самой медитативной практики, закреплённый в символике визуальных карт и образов медитации, к числу которых относятся и музыкальные и фоно-инструменты, тембро-интонационные характеристики энергетических заклинаний – *мантр*, символика составляющих их слогов, и визуальные воплощения в виде записанных формул, могут раскрыть механизмы музыкального творчества. Мантры, считающиеся звуковой картой медитации, действуют в синкретическом единстве с визуализацией божеств, проявляющейся только в медитации. В роли подобных карт выступают также музыкальные инструменты, к примеру, колокольчик. Когнитивный контур колокольчика содержит ряд обязательных фрагментов: на вершине ручки запечатлёна половина важнейшего буддийского символа – ваджры (к колокольчику обязательно прилагается также *ваджра* в полном виде), ниже – визуальный образ богини высшей буддийской мудрости (аналога медитации) Праджняпарамиты, а на корпусе содержится рисунок, воспроизводящий геометрические узоры *мандалы* – картины мира, выступающей в буддизме визуальной картой медитации. Эти и другие музыкальные составляющие служат созданию когнитивного образа медитации, который служит для построения конкретных действий адепта по достижению высших состояний.

Литература

1. *Лысенко В.Г.* Опыт введения в буддизм: ранняя буддийская философия. М.: Наука, 1994.
2. *Юнусова В.Н.* Феномен медитации в традиционной музыкальной культуре и восточном авангарде. Доклад на IV Международной конференции «Музыка народов мира: проблемы изучения» МГК им. Чайковского. 11–12 апреля 2009 г. (в печати)

Some cognitive aspects (cognitive style, cognitive contour and cognitive image) in the musical part of Buddhist meditation, demonstrated through the sacred power spells – mantras and symbols of musical instruments, are examined in this report.

Слуховое восприятие как способ познания окружающего мира: архаические модели в новоевропейской музыке

В познании явлений окружающего мира издавна особую роль играл слух. Источниками изучения вопроса традиционного слухового восприятия являются представления о *звуче и звучании*¹ в области мифологии, религии, ранней философии и современных архаических культурах мира. Для более полного раскрытия их специфики используем понятие «*звуковая картина мира*» (ЗКМ)², отражающее также грани звукового выражения архаической культуры (собственно звуковую практику)³. Проявляемая в реальном звучании ЗКМ указывает на сложность и разработанность архаического слуха и представляет собой своеобразную «оркестровую партитуру природы»⁴. Находясь в непосредственных, естественных и гармоничных отношениях с природой, человек традиционной культуры не столько видит мир, сколько *слышит* его⁵. Он общается с природой с помощью звуков и ощущает ее всем своим существом⁶.

Вслушивание в звучания окружающего мира, их распознавание и осмысление приводило к закреплению определенных моделей мышления, которые были положены в основу логики как важнейшего инструмента *познания* мира и *художественных форм* Нового и Новейшего времени, способствовало формированию соответствующих моделей *музыкального мышления*. В этом смысле как *архетипические явления* могут быть рассмотрены структурные составляющие *трехчастной формы*. Принцип сопоставления и смены фаз музыкального процесса в ней может быть представлен триадой: восприятие аудиоинформации извне – ее переработка и осмысление – активное принятие данной аудиоинформации как своей.

Примеры проявления архаических моделей можно обнаружить как в оперной классике, так и в симфонической и камерной музыке композиторов XVIII – XX вв. Приведем арию Людмилы из оперы М.И. Глинки «Руслан и Людмила», опирающуюся на мо-

дель общения сказочной героини с существами потустороннего мира. Ее первая реакция на звуки извне (появление водяных дев – балет и хор «Покорись судеб веленьям» и первый раздел арии Людмилы «О, что мне жизнь? Какая радость») – ярко выраженные испуг и страх, боль и отчаяние. Они сменяются состоянием смирения (выход волшебных дев из цветов – балет и хор «Не сетуй» и раздел арии Людмилы «Ах ты доля-долюшка»), а затем и протестом (от появления роскошно убранного стола – хор «Не сетуй, милая княжна», раздел арии «Не нужно мне твоих даров», хор «И этот замок, и страна, и властелин тебе подвластны» – до последнего кульминационного раздела арии «Безумный волшебник, я дочь Светозара» с хором «Напрасны слезы» и хора «Мирный сон»).

1. Звучание может трактоваться как упорядоченные во времени и пространстве звуки, которые используются преимущественно в трудовой деятельности и обрядовой практике традиционной общины. В этом смысле оно представляет собой «предмузыку».

2. Близкие по смыслу термины – «фоносфера» (Тараканов М.Е. Звуковая среда современности // Из личных архивов профессоров Московской консерватории. М., 2002. С. 73–84. (Научные труды Московской гос. консерватории им. П.И. Чайковского; Сб. 4)) и «мелосфера» (Zemtsovsky I. An Attempt at a Synthetic Paradigm // Ethnomusicology. 1997. Vol. 41, №. 2. P. 185–205). Более подробно о ЗКМ см.: Алтамова А.С. Архаика в мировой музыкальной культуре. М.: Экон-Информ, 2009.

3. Понятие ЗКМ – производное от принятого в культурологии термина «картина мира».

4. На это указывал К. Закс.

5. Культурологическая калька понятия ЗКМ акцентирует в нем визуальный аспект («картина»), что объясняется особенностями восприятия на современном этапе: цивилизованный человек получает информацию о мире на 98 % с помощью зрения.

6. Для передачи специфики архаического мышления был предложен термин «мирослышание». См.: Caceres, Abraham D. In Xochitl, In Cuicatl: Hallucinogens and Music in Mesoamerican Amerindian Thought / Indiana University. Bloomington, 1984. xi, 339 p. P.117–119 (Рукопись докторской диссертации). В контексте исследования традиционной музыки И.И. Земцовский предлагает использовать термин «этнослух».

Concept «a sound picture of the world» is used for traditional perception of a sound both in archaic and modern music.

О специфике мирослышания в индейской культуре и музыке (на примере эпоса майя-киче «Пополь-Вух»)

Изучение проблемы *мирослышания*¹ в индейской культуре и музыке является весьма актуальным в связи с усилением архаического компонента в современной мировой культуре. В основе современной латиноамериканской культуры и музыки лежит сложный синтез индейских, испанских (креольских) и африканских (метисных) традиций, объединяемых в гораздо большей степени на почве *звука*, чем слова. В таком качестве этот синтез представляет собой проявление *невербального* начала, характерного для большинства внеевропейских культур.

Указания на большое значение *звуков и музыки* содержатся в большинстве средневековых письменных памятников майя. Среди них выделим эпос «Пополь Вух», историко-эпическое произведение «Летопись какчикелей», книгу пророков «Чалам Балам», религиозные трактаты «Рукопись Чи» и «Ритуал бакабов», поэтический текст танцевальной драмы «Рабиналь Ачи Майя» и сборник «Книга танцев из Цитбальче» и др. К этому же корпусу текстов относятся также фрагменты гимнов и эпических песен в Парижском, Берлинском и Мадридском кодексах. В данных текстах звук и музыка представлены как проявления двух начал – божественных действий и человеческой деятельности. Первый – это *процесс сотворения мира божествами*, с которым связано представление о *звуке и его созидательной силе*. Второй – *человеческая жизнь* в этом мире, смыслом которой является обрядовое общение с божествами.

Согласно эпосу майя-киче «Пополь-Вух»² процесс создания мира первотворцами – Великой матерью Тепеу и Великим отцом Кукумацем – был связан с появлением звучания – *звучания слова*. Слово было дано Тепеу и Кукумацу богом, которого называли Сердце небес. Состояние до сотворения мира описывается как состо-

яние неизвестности и одиночества, холода и неподвижности. Так как не было ничего, что могло бы двигаться или дрожать и производить шум в небе, везде царили *молчание* и *тишина*.

Восприятие звучания и музыки в человеческом обществе – собственно *мирослышание* – появляется вместе с рождением первопредков людей. *Инструментальная музыка* выступает как необходимый *магический атрибут* обряда³. Сыновья мужа Хун-Хун-Ахпу и жены Шбакийало – Хун-Бац и Хун-Чоуэн – культурные герои, давшие людям искусство и творчество, *флейтисты* и *певцы*, художники и скульпторы, ювелиры и серебряных дел мастера и стрелки из выдувной трубки. За свое высокомерие и оскорбление младших братьев Хун-Бац и Хун-Чоуэн были превращены в обезьян. Чтобы их вернуть, те играли на флейте и барабане⁴ или исполняли на флейтах песню в честь своего отца «Хун-Ахпу-Кой». В древние времена к Хун-Бацу и Хун-Чоуану обращались с молитвами игроки на флейте и певцы.

1. Исследователь музыкальных традиций центральноамериканских индейцев А.Д. Касерес предложил использовать термин «мирослышание» в отличии от распространенного понятия «мировоззрение» для передачи специфики традиционных музыкальных культур. См.: *Caceres, Abraham D. In Xochitl, In Cuicatl: Hallucinogens and Music in Mesoamerican Amerindian Thought / Indiana University. Bloomington, 1984. XI, 339 p. P.117–119* (Рукопись докторской диссертации). Ее описание и аннотация имеются в электронной форме: http://csp.org/chrestomathy/in_xochitl.htm.

2. См.: Пополь-Вух. Родословная владык Тотоникана / Пер. с яз. киче Р.В. Кинжалова. М.: Научно-издательский центр «Ладомир»; Наука, 1993.

3. В отличие от нее *пение* и *крики* (*вопли*) выполняют прикладную функцию. Пение трактуется как скорбное, прощальное, предсмертное – в таком качестве упоминаются песни «Наш голубь» или «Камаку». Воинские крики и вопли – звукоподражания голосам койота, горной кошки, пумы и ягуара – это сильное средство устрашения врагов. Громкие крики, боевые кличи и свист воинов сочетались со звуками барабанов. Крики трактуются как сигналы (в истории о Сипакне крик – идентификатор человека) или средства борьбы с бессонницей (в таких целях используют крики в начале своих песен «Шпурпувек» и «Пугуйю» стражи цветов в Шибальбе).

4. Флейты из костей и барабаны в эпосе упоминаются как атрибуты высшей власти – знаки отличия владык.

The problems of the process of creation of the world with a sound and a ceremonial music dialogue with deities is studied.

Миро- и звуковосприятие слепого музыканта (по книге Мияги Митио «Кото и жизнь человека»)

Мияги Митио (1894–1956) – необычайно яркая и значимая фигура в истории традиционной японской музыки. Талантливый исполнитель на 13-струнной цитре *кото*, обладавший феноменальной техникой, композитор, чьи сочинения были поистине революционными для своего времени, основатель принципиально новой японской музыки, так называемой *хогаку* (в противовес западной музыке *ёгаку*), создатель новых музыкальных инструментов, Мияги Митио обладал также и литературным даром. Среди его автобиографических заметок и сборников эссе выделяется небольшая книга «Кото и жизнь человека», которая представляет огромный интерес в первую очередь благодаря описанию мироощущения и процесса познания и понимания мира звуков слепым музыкантом. Мияги Митио, потеряв зрение в возрасте 9 лет, к 28 годам после долгих лет упорных занятий получил звание *кэнгё* – титул грандмастера, который в традиционной японской музыке для *кото* присваивался только слепым музыкантам. Вообще говоря, слепые музыканты сыграли заметную роль в становлении японской музыкальной традиции. В частности, среди исполнителей на *кото*, начиная с великого Яцухаси Кэнгё (1614–1685), насчитывается более 20 музыкантов, имевших звание *кэнгё* и обладавших выдающимися музыкальными способностями. Попыткой проникновения в тайну творчества этих музыкантов и является книга Мияги Митио, который был как первым японским музыкантом, воплотившим в своем творчестве новые западные композиторские идеи, так и последним на сегодняшний момент *кэнгё* среди исполнителей на *кото* (его официальное сценическое имя – Накасуга Кэнгё).

Можно выделить несколько основных моментов, на которых останавливается автор. (1) Потеря зрения, будучи несчастьем для обычного человека, является благом для музыкально одаренной личности, предопределяя его профессию: «С тех пор, как я ослеп,

мой жизненный путь ограничился миром звуков. Ребенком я не мог осознать, насколько это печально. Однако, начав уроки игры на кото, я постепенно обрел душевную гармонию и не воспринимал свою слепоту с болезненной остротой. И сейчас я уже благодарен судьбе: какое там – печаль, скорее мне было даровано счастье». (2) Ослепнув, музыкант начинает «видеть» окружающий мир с помощью звуков, которые заменяют ему зрительные впечатления: «Поскольку передо мной раскрылся целый мир сложных и прекрасных звуков, я смог полностью утолить свою печаль, вызванную невозможностью наслаждаться светом и цветом. Я назвал этот мир вселенной звука, в которой я обитаю, и спокойно живу в нем». (3) Композитор, лишенный зрения, выражает свои представления о свете и цвете с помощью звуков в своей музыке: «Поскольку я от рождения не был слеп, у меня сохранились отрывочные воспоминания о том, что такое цвета. Чтобы создать мелодию, я все еще вспоминаю эти цвета. Воспоминания получаются неотчетливыми, но все же что-то в глазах проскальзывает. И я объединяю эти ощущения в одно целое с музыкой. Я не могу назвать это конкретно, но и в звуке также присутствует цвет». (4) Музыкант наделяет свой инструмент сакральной сущностью: «Я, для которого кото с детских лет было единственным другом... не могу относиться к нему, как к простому музыкальному инструменту. Внутри кото обитает дух. Иногда он становится моим возлюбленным, а иногда – другом. А иногда он дает мне различные поучения. Поэтому я даже на день не могу с ним расстаться». (5) Музыкант острее слышит, глубже воспринимает и наделяет большей значимостью все окружающие его звуки: «Пусть я утратил способность видеть, зато взамен приобрел изумительно острый слух. Ведь я могу слышать и далекие звуки, неразличимые на слух для обычного человека, и вообще могу отчетливо уловить неясные, смутные звуки... Звуки природы – это то, что в наибольшей степени является для меня родным. Шум ветра, шелест дождя, гудение насекомых, щебетание малых птах, – среди этих звуков нет ни одного, который не был бы мне приятен или не был бы интересен. Среди звуков природы нет абсолютно ни одного, который не являлся бы музыкой».

Сыгыт и хоомей в Тыве: традиционная терминология и акустический анализ стилей горлового пения

Горловое пение – многоголосное соло, когда исполнитель может вести мелодию на два, или три голоса одновременно. Такая манера пения встречается у разных народов мира, но лучше всего она исследована у народов южной Сибири, Алтая, Тывы, Монголии и Тибета.

Классификации стилей горлового пения традиционно строились на основании народных терминов, корректировались и дополнялись на основании интуиции исследователя (1: 57–61; 3: 84–89). Сложности при таком подходе очевидны. Одна и та же техника исполнения в разных школах может иметь разные названия. Более того: иногда стиль, выделяемый многими исследователями и информантами как отдельный и самобытный, в итоге оказывается лишь особой техникой исполнения любого другого стиля (см. стиль борбаннадыр, 3: 86).

Благодаря успехам в изучении физиологии и акустики горлового пения (2, 4, 6), стали возможными попытки выстроить систему стилей на базе объективных, поддающихся измерению параметров (5, 6, 7). Такие системы пока бедны по сравнению с народными, однако позволяют избежать разногласий и непоследовательности в трактовке манеры исполнения, вызванных субъективными интерпретациями.

В своей работе Ken-Ichi Sakakibara (6: 135) выделяет два типа горлового пения: «зажатый голос» и «каргыраа». В первом случае речь идёт о стилях, построенных на формировании аэродинамического свистка (4), во втором же используется амплитудная модуляция потока путём прерывания его ложными голосовыми связками. Мы попытались развить эту систему на примере двух видах техник из категории «зажатого голоса», в стилях *хоомей* и *сыгыт*.

Автором был проведен анализ записей из архива фонограмм Пушкинского Дома, сделанных Ю.И.Шейкиным в 1977–1982 г.г. в Республике Тыва, а также оригинальных записей с учетом

информации, полученной от исполнителей горлового пения – Егора (Саяна) Андриянова (Новосибирск), Ногона Шумарова (респ. Алтай), а также с учетом записей семинаров известного хоомейжи Николая Ооржака (респ. Тыва) и описаний в литературе (1, 3). Несмотря на отсутствие чётких критериев, которые бы отличали *сыгыт* и *хоомей* в описании из большинства источников, удалось выдвинуть гипотезу об артикуляционных особенностях стиля *сыгыт*. Эти особенности оказались легко фиксируемыми на динамической спектрограмме.

Анализ записей показал состоятельность гипотезы. Подавляющее большинство записей, описанных как *сыгыт*, оказались с чётко выраженной второй формантой в зоне 1,5–2 кГц, которая по мощности превышает первую форманту на 5–15 дБ. Напротив, записи *хоомей* чаще характеризовались выраженными первой и третьими формантами, в то время как вторая была по мощности ниже. Как и в *сыгыте*, мелодический рисунок исполняла вторая форманта, на тех же частотах. Момент перехода из *хоомей* в *сыгыт* чётко фиксируется: артикуляция языка в *сыгыте* практически элиминирует третью форманту.

Полученные данные позволяют анализировать народную систематику стилей горлового пения с более объективных позиций, и мы надеемся на дальнейшее применение акустического анализа для обоснования стилевых отличий.

Литература

1. Аксенов А.Н. Тувинская народная музыка. М, 1964.
2. Банин А.А., Ложкин В.Н. Об акустических особенностях тувинского сольного двухголосия // 8-я Всесоюзная акустическая конференция: Рефераты докладов: В 2 т. М., 1973. Т.2. С. 30–34.
3. Кыргыз З.К. Тувинское горловое пение: Этномузыковедческое исследование. Новосибирск, 2002.
4. Дмитриев Л.Б., Чернов Б.П., Маслов В.Т. Тайна тувинского «дуэта» или свойство гортани человека формировать механизм аэродинамического свиста. Новосибирск, 1992.
5. Sakakibara Ken-Ichi et al. The laryngeal flow model for pressed-type singing voices // Proceedings of the Stockholm Music Acoustics Conference (SMAC 03) August 6–9, 2003. Stockholm, 2003.

6. *Sakakibara Ken-Ichi et al. Vocal fold and false vocal fold vibrations in throat singing and synthesis of khoomei // Proceedings of ICMC. 2001.*

7. *Sakakibara Ken-Ichi, Fuks Leonardo, Imagawa Hiroshi, Tayama Niro. Growl Voice in Ethnic and Pop Styles // Proceedings of the International Symposium on Musical Acoustics (ISMA2004) March 31st to April 3rd 2004. Nara (Japan), 2004.*

This work demonstrates an attempt to evaluate throat singing style differences by means of acoustical analysis. The results show the way to reliably distinguish xoomey and sygyt styles on the basis of the second and third formants strength.

*А.Б. Никаноров
(Санкт-Петербург)*

Представления церковных звонарей о своей профессиональной деятельности

Звонарем обычно называют церковнослужителя, производящего колокольный звон при храме или в монастыре. Он звонит посредством веревок, соединенных с колоколами или колокольными языками. При этом исполнительская техника и система управления колокольным набором во многом определяется весом колоколов, их количеством и расположением на колоколоне несущем сооружении. Использование каких-либо автоматических приводов для православного звона не характерно, так как духовное и личностное начало в православном звоне является одним из важнейших. Неслучайно, попытки некоторых изобретателей конца XIX в. по созданию самозвонных устройств, призванных заменить «ручной звон» и облегчить службу или вовсе упразднить должность звонаря, хотя и вызывали интерес, но не имели широкого распространения. Обычно должность звонаря совмещалась с обязанностями пономаря (параэклисиарха), а также церковного сторожа. Об этом свидетельствуют различные документы и произведения фольклора, в частности, пословицы. Например, «...повещать *сторожам* софийским как звонить в другие колокола большие» (2-я Новгородская летопись под 1572 г.), или «Не быть звонарем, не быть и пономарем», «не все пономари, а редко кто не званивал!» (*Даль В.И. Толковый словарь живого великорусского языка. М., 1955. Т.1. С.672.*)

Имена многих звонарей сохранились в Переписных книгах XVI – XVII вв., в церковных ведомостях XVIII – нач. XX вв. и других письменных источниках, но сведений о жизни и специфике служения звонарей прошлого дошло немного. Как правило, звонарями становились выходцы из простого сословия (крестьяне, мещане), но иногда и дети лиц духовного звания. Нередко, оказывалось, что незаурядным талантом обладали не столько штатные церковные звонари, сколько обычные прихожане. Также, по рассказам, записанным нами от некоторых псковских звонарей и прихожан, искусно звонили в колокол бродячие нищие и юродивые. Часто их способности сочетались с душевной просветленностью и прозорливостью. Известно также и по этнографическим, и по документальным данным, что школ звонарей в современном смысле на Руси не было. Функционировавшие при некоторых соборах и монастырях звонарские артели, способствовали как обмену опытом, так и сохранению местных традиций звона. Навыки звона, как сообщают звонари, передавалось «с рук», т.е. контактно-коммуникативным путем. Наиболее удобным временем для выявления людей способных к колокольному звону была Светлая седмица – звонная или «звонильная неделя». Во время нее каждый мог позвонить в колокола и поучиться у других. Одним из средств для запоминания и передачи ритмов звона и звонарями, и любителями звона использовались, так называемые, приговорки или присказки мнемонического типа. Это короткие ритмизованные тексты, изредка произносимые на распев. В них запечатлелись характерные ритмо-интонационные обороты колокольных звонов местных традиций. Например: *«Щука песню пела, / ручаюся смело, / что такого голоса не слыхала вся река»* (И.П.Скворцов (1902 г.р.), г. Изборск, звонарь). *«Добры люди, пади к нам»* (М.И.Шаров (1924 г.р.), д. Лисье, Печерского района). *«Приходите к нам, / приходите к нам, / к нам сиротам, / к нам сиротам. / Будем, будем не забудем, / будем к вам сиротам»* (Е.П.Златинская (1906 г.р.) д. Тайлово Печерского района).

В народной среде к звонарю нередко относятся как к человеку особенному, выделяющемуся из общины редким даром обра-

щаться к Богу посредством колокольного звона. Находясь на обособленной от помещения храма и устремленной к небу колокольне, он, хотя и скрыт от глаз молящихся, заметно участвует в ходе богослужения. Возможно поэтому иногда встречаются рассказы о «звонах по нотам», которые якобы в прошлом производились на отдельных звонницах и колокольнях учеными звонарями.

Вопреки сложившемуся мнению о необходимости для звонаря особо развитого музыкального слуха, это не всегда является необходимым и достаточным условием для успешной деятельности исполнителя. Действия, особенно в ансамбле, производятся им, в первую очередь, на основе зрительных, моторных и осязательных ощущений от контакта с веревками, педалями и другими средствами управления колокольным набором. К тому же, на колокольне или в непосредственной близости к колоколам во время общего звона их звучание, как правило, искажено или трудноразлично. По выражению одного из старейших звонарей Московского Данилова монастыря Михаила Ивановича Макарова (1906 г. р.), для успешной деятельности звонарю надо «...иметь музыкальность и рук, и ног», то есть способность к координации движений при ритмичной игре. В то же время, представление о том, что звонарь, имея дело со звуком большой интенсивности, обладает пониженным слухом, ошибочно и практикой не подтверждается. Звучание колоколов в традиционных звонах, а тем более в руках опытного звонаря-мастера, оказывает благотворное, а порой целящее действие, подобно молитвенным чтениям и песнопениям.

Изредка среди аутентичных мастеров-практиков колокольного звона встречаются обладатели стройной индивидуальной системы воззрений на звонарское искусство. Они являются наставниками менее опытных исполнителей и хранителями бесценного опыта и знаний для других поколений. За редким исключением, это мастера индивидуального (сольного) исполнительства. К ним, несомненно, относились житель Петербурга Александр Васильевич Смагин (1843–1896), звонарь Покровской церкви в Казани Семен Семенович Толмачев (1824–?), ростовский звонарь Вячеслав Герасимович Хмельницкий (?–1912), жители Москвы Павел

Федорович Гедике (1879–?) и Константин Константинович Сараджев (1900–1942). Последний отличался высоким мастерством и чрезвычайно тонким ощущением звучания и различных сочетаний колоколов. Обладая гиперестезией (сверхчувствительностью) и способностью к слуховой синестезии (цветовому слуху), он работал над созданием оригинальной теории музыки колокола, оставшейся не завершенной. К.К.Сараджев положил начало концертному направлению в колокольных звонах, развиваемую в последствие в самостоятельное концертное искусство.

Д.А.Булатова
(Санкт-Петербург)

Образ смычковых инструментов в произведениях татарского устного народного творчества

Одним из источников постижения *народных представлений* о традиционных инструментах является знакомство с произведениями устного поэтического творчества. Образы инструментов содержатся в татарских дастанах, сказках, народных песнях, пословицах и поговорках, подтверждая большую любовь татар к музицированию.

Сведения о смычковых инструментах сохранились в татарских вариантах древнетюркских эпических произведений – дастане «Туляк» и богатырской сказке «Алпамша». В рукописном варианте дастана, записанном М.Усмановым в деревне Олы Кариле Нижнекамского района Татарстана, встречаются названия музыкальных инструментов, среди которых есть и смычковый хордофон кыл-кубыз. Своей игрой главный герой Туляк располагает к себе жителей подводного мира.

«Гелстаным кейләйдер,
Думбрам бәнем сөйләйдер,
Кыл кубызым сайрайдыр,
Үртәкә хуш уйнайдыр!»

«Гусльстан мой звучит,
Думбра рассказывает,
Кыл кубыз поет,
Уртака приятно играет!»¹

Татарская сказка «Алпамша»² и дастан западно-сибирских татар «Альпмямшян»³ являются вариантами общетюркского народного сказания «Алпамыш», его кипчакскими версиями, наряду с алтайскими, огузскими, кунгратскими⁴.

Запись сказки «Алпамша» производилась в 1940 году Х.Ярми от М.Ахметова в деревне Камай Бондюгского района Татарстана. Как и в дастане «Туляк», в сказке прослеживается древний мотив чудодейственной силы музыки. В этом варианте герой сказки великан Алпамша, пленяя своей игрой на скрипке дочь царя Кылтапа, спасается из плена.

Несмотря на общность сюжетов, состав музыкальных инструментов в эпических произведениях различался. Как правило, в сказаниях фигурировали те инструменты, которые были популярны в той или иной местности, у того или иного этноса. В башкирских вариантах «Алпамыша» фигурируют курай, домбра, чибызга, в дастане сибирских татар – домбра. Термин «скрипка» вошел в татарскую сказку, без сомнения, в более позднее время, заменив название, вероятно, древнего смычкового инструмента, так как богатырская сказка была создана в VI–VIII века, задолго до появления скрипки в Европе.

Кыл-кубыз и скрипка упоминаются в пословицах, собранных известным татарским драматургом, поэтом и ученым-фольклористом Наки Исанбетом (1899–1992) и опубликованных в трехтомнике «Татарские народные пословицы»⁵. 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 разные, мелодия же у них одна» – пословица об общности мыслей, действий, поступков; «скрипка с годами лишь становится лучше» – о положитель-

ном влиянии времени на все земное. Очень ценным является замечание собирателя об инструменте «кубыз», под которым, по его словам, «подразумевается не только женский инструмент последнего времени «авыз кубыз» («губной (дословно: ротовой) кубыз»), но и древние инструменты «кыл кубыз» («струнный кубыз») и «кул кубыз» («ручной кубыз»), держащийся в руках». Пословицы сохранили и сведения о способе изготовления струн скрипки из конского волоса, однако здесь нашло отражение негативное отношение к этому виду струн, в связи с появлением жильных: «Чем делать скрипку из конских волос, лучше брось ее в печь и свари суп».

Поэтический образ скрипки встречается в народных песнях:

«Скрипка тавышы
Йөрөгемне яндыра;
Замананың авырлыгы
Сөйгән ярдан аера».

«Звук скрипки
Сжигает мое сердце;
Тяжесть жизни
Разлучает с любимой»⁶.

Игра на скрипке получила отражение в татарских народных сказках «Сүз тотмас» («Не держащий слово») ⁷, «Патша кияве солдат» («Солдат – зять царя») ⁸. Если в первой сказке игра на скрипке присутствует в своей традиционной функции, то во второй народная фантазия создала своеобразный, сказочный образ инструмента огромного размера, в котором прятался главный герой – солдат, для того чтобы хитростью жениться на дочке царя.

Знакомство с произведениями устно-поэтического творчества свидетельствует, что смычковые хордофоны играли значительную роль в татарском быту и были излюбленными в народе инструментами.

1. Түлек // Татар халык ыжаты. Дастаннар / Фәнни ред. М.Госманов; төз. Ф. Әхмәтова. Казан, 1984. Б. 134. Здесь и далее – перевод автора.

2. Алпамша // Татар халык ыжаты. Әкиятләр. Кит. 1. Казан, 1977. Б.268 –276.

3. Альпмәмшән // Татар халык иҗаты. Дастаннар. Казан, 1984. Б. 49–52.
4. Жирмунский В.М. Сказание об Алпамыше и богатырская сказка // Тюркский героический эпос / В.М.Жирмунский. Л.: Наука, 1974. С. 335.
5. Эти пословицы вошли в раздел «Җыр-көй, моң, музыка кораллары, уеннар» (Татар халык мәкальләре / Җөкүч. һәм төз. Н.Исәнбәт. 3 томда. Казан, 1967. Т. 3. Б. 566–570).
6. Фәйзи М. Сайланма әсәрләр. 2 томда. Казан, 1957. Т.1. Б. 206.
7. Сүз тотмас // Татар халык иҗаты. Әкиятләр. Казан, 1977. Кит. 1. Б. 175–178.
8. Патша кияве солдат // Татар халык иҗаты. Әкиятләр. Казан, 1981. Кит. 2. Б. 97–100.

Г.Л.Шнитман

(Витебск, Республика Беларусь)

(Научный рук. доц. В.Н.Кульпин)

Скрипка на белорусской свадьбе в народных представлениях и этнографических материалах XIX века

Десакрализация культуры в целом и обряда свадьбы в частности, сведение ее к чистому «вяселлю» приводит к тому, что магическое действие обряда нашими современниками мыслится лишь как эстетическое оформление брака. Но при этом существует определенный набор обрядовых действий, делающих свадьбу именно свадьбой, считающийся обязательным условием счастья молодой пары.

Исследователи знают, что традиционная инструментальная культура по своей значимости и востребованности является и в настоящее время важнейшей частью жизни человека. Сопровождая его в течение всего существования, инструментальная музыка отражает различные социальные, психологические, моральные, бытовые аспекты жизни, «но, прежде всего, является выразителем праздничного светоощущения, световосприятия, носителем и возбудителем жизнерадостного настроения»¹.

В XIX века появляется немало описаний белорусской свадьбы, где фигурирует музыкант, «без которого, как без плача невесты, и свадьба не в свадьбу». Он (непрерменно скрипач) появляется на сцене после благословения молодых и играет по дороге в церковь и из церкви, во время свадебного угощения и в других подобных случаях один и тот же наигрыш, называемый «вяселлем». Он

же наигрывает «Крутуху» или «Барыню», «Бычка» или «Воробья», и другие деревенские танцы, а также свадебные песни.

Музыкант традиционно входит в дружину молодого – тот «полк», с которым, как поется в пинских песнях, с которым жених выбирает невесту.

Этнографические материалы XIX века дают возможность четко установить, когда именно, в какие моменты свадебного ритуала играет музыкант и что именно он играет. Поскольку в каждой местности Беларуси имеются свои особенности, что точно схвачено в поговорке: «што горад, то і нораў, што край, то абычай», то каждая из публикаций, посвященная свадебному обряду, привносит нечто новое в представления о значении и роли музыканта в этом обряде. Ю. Ф. Крачковский, например, подробно описывает следующий момент свадебного обряда: когда «сваты» приезжают на двор, то входят в сени дома, и маршалок отправляется в самую избу, а остальные остаются здесь до определённого времени. Маршалок берет с собой булку хлеба, кладет под него копейку, или грош, на верху булки лежит кусок жаркого и, вошедши с этим в комнату, где сидят за столом собравшие гости, здоровается с ними и тотчас же спрашивает: «А чи ёсць тутака нашай панны маладой «вясёлы» (музыка)?» Получив утвердительный ответ, маршалок подает принесенные подарки. Музыкант благодарит: «Дякую а тцу, матули, маладому, маладой за гэты падарунак»².

Особенность большинства белорусских танцев – их исполнение под песню. В показах белорусских свадеб встречаем описание обрядовых танцев молодых, их родителей, каравайщиц, сватов и гостей, танцевальных песен и наигрышей «Маладусе і маладым», «Вівод», «На заканчэнне вяселля», «Развадзіць танец», «Вальс для маладых».

Ни одна белорусская свадьба не обходилась без марша. В некоторых районах марш заменялся «просто веселой музыкой». В репертуаре инструменталистов существовал определенный набор маршей, каждый из которых исполнялся на определенном этапе ритуала: «Сопроводительный», «Походный», «Встречный», «Застольный». «Поздравительный», «Прощальный», «Расходный».

Из всех обрядовых наигрышей марш наиболее емко и орга-

нично связан со словесными формами: приветствие, пожелание, благословение, которые часто предшествуют его исполнению.

Согласно народным представлениям, которые в настоящее время сохранились лишь в среде музыкальных мастеров, скрипка идентифицируется с образом невесты. Инструмент имеет плечи, груди, талию, шейку, головку. В белорусских материалах мы не встречали, но в описании средневековой европейской виолы д'амур отверстие на деке именуется «огонь». Старое название скрипичных струн «чарки». Отсюда чародейное воздействие скрипичной музыки. Музицирование может классифицироваться как чародеяние, то есть владение стихией воды – жизни, смерти. Подставка именуется «коник», название несомненно значимо при расшифровке образа. Он прослеживается и в устройстве смычка – на дrevко натягивается конский волос. Исходный материал для канифоли – смола сосны (живица) – название, несомненно носящее мифологическое происхождение. Можно предположить, что это сок мирового дерева, с помощью которого небо оплодотворяет землю. В подтверждение этого в белорусской традиции есть обычай для лучшего звучания скрипки в канифоль добавлять сперму – действие, явно указывающее на трактовку смычка как фаллоса. Таким образом, само изготовление инструмента – уже ритуал.

Классификация музыкальных инструментов в народной культуре носит функциональный характер и отражает назначение инструментов в ритуальном действии. В частности, смычок (по старому – «случка») олицетворяет брачный союз красной девицы (лучей солнца) и добра молодца (ясна месяца).

Для посвященного ясно, что игра на скрипке это и есть «случка» - перенесение земного действия на небо, в космос. В мифическом пространстве затмение солнца диском луны и затмение сознания невесты любовью – явления одного порядка.

Будучи в современной свадьбе лишь источником красоты, скрипичная игра выступает как свернутый текст мистического действия, дожившего до нашего времени атрибута жизни традиционного общества, общества мыслящего в мифе. Спорадически мы обращаемся к мифу и действиям из него вытекающим. Возникают

жизненные ситуации, когда старый, и вроде умерший, миф начинает жить новой жизнью. Он живет то ли сам, то ли в качестве метафоры – источника новых художественных свершений.

¹Беларуская народная інструментальная музыка / Фоназапісы, натацыя, рэдакцыя і сістэматызацыя наігрышаў, уступ. арт. і навуковы камент. I. Дз. Назінай. Мн. 1989. 655 с.

²Крачковский Ю. Ф. Быт западно-русского селянина / Изд. Имп. о-ва истории и древностей российских при Московском университете. М., 1874. 212 с.

Літаратура

1. Вяселле: Абрад / Уклад., уступ. арт. і камент. К.А. Цвіркі; Муз. Дадат. З.Я. Мажэйка; Рэд. тома А.С. Фядосік. 2-е выд. Мн.: Бел. навука, 2004

2. Традыцыйная мастацкая культура беларусаў: У 6т. Т. 2: Віцебскае Падзвінне / Т.Б. Варфаламеева; А.М. Боганева і інш.; Складальнік Т.Б. Варфаламеева. Мн.: Бел. навука, 2004.

3. Этнаграфія беларусі: Энцыкл / Рэдкал.: І.П. Шамякін (гал. рэд.) і інш. Мн.: БелСЭ, 1989. 575 с.

Т.И.Ямбердова

(Петрозаводск, Республика Карелия)

(Научный рук. доц. Г.В.Тавлай)

Демонологические представления традиционных марийских музыкантов о смычковых хордофонах

Хордофоны мари представлены тремя инструментами: кон-кон – музыкальный лук, кусле – гусли (струнно-щипковые), ия-ковыж (струнно-смычковый). Этимология последнего инструмента объединяет в единое целое два значения. Первая часть этого сложносоставного термина *ия* переводится как «дьявол», а также как «непонятное, не свое, пришедшее, перенятое или чужеродное». Вторая часть – «ковыж» – переводится как «скрипка». Отметим, что термин «ия» тюркского происхождения, древнее же марийское наименование «дьявола» и любой «чертовщины» – «таргылтыш».

Высказывания марийских носителей традиции, зафиксированные в исторических памятниках, позволили более широко взгля-

нуть на изучаемый нами смычковый хордофон и музыку, исполняемую на нем. Дерево, которое использовалось в качестве материала для изготовления инструмента, – осина, ель, пихта считалось магическим, священным и было связанным, по представлению мари, с «темными» силами.

Вся территория марийского края находилась в зоне лесов: северо-восточная часть – в подзоне южной тайги, юго-западная (Правобережье) – в подзоне широколиственных лесов, граничащей с лесостепью. Вся центральная территория представляла собой полосу смешанных, хвойно-широколиственных лесов, перемежающихся сосновыми борами. Лес кормил, поил, обувал, одевал, давал защиту и жилью, здоровье; физическое развитие марийцам. «Лес – это волшебный мир черемисина, – отмечал исследователь религиозных воззрений мари С. Нурминский. – Около лесу вертится все его мировоззрение. Весь сказочный мир черемиса вертится около леса и его обитателей, все загадки и поговорки около его же... Лес, по воззрению черемис, населен волшебными существами: в нем расхаживают боги, там же живут злые демоны. Поэтому богослужение, религиозные торжества и жертвоприношение совершаются в лесу»¹.

Ель, пихта, осина, древесина которого использовалась в качестве материала для изготовления инструмента, обладала магической силой воздействия, имела божественное начало. Эти деревья выросли на месте падения (захоронения – Т. Ямбердова) праха человека, усыновленного богом². Культовыми деревьями для высших духов считались береза, липа, дуб, для низших – ель. Можем предположить, что инструмент назвали дьявольским – «ия» (дословно – «дьявол», «черт», связанные с темными силами), поскольку изготавливали его из хвойных пород дерева, которые считались «нечистыми». В народном представлении мари ель и пихта – деревья «темные», мистические – служили прибежищем для разного рода духов. Если хочешь узнать свою судьбу – иди к ели, растущей у развилки или на перекрестье дорог. На ее ветвях чаще всего сидят посланцы Пиямбар – богини предопределятельницы, покровительницы женщин. Нельзя вставать под ель в грозу. Ведь именно под этим деревом прячется Ия (черт),

Юмо (Бог) стремится поразить его молнией и частенько разбивает ель от самой вершины до корня.

Пихта также ассоциируется с недобрыми силами. Ее ветки используются чаще всего в обрядах печальных: при тяжелой, смертельной болезни, на похоронах и т. д. Поэтому пихту молчаливо, боязливо уважают, никогда не срубают, а в случае необходимости просто обламывают ее маленькие ветки. Даже на дрова ее берут только при крайней нужде.

Осину мари называют осал пушенге – чертовым деревом, но, несмотря на это, активно используют в быту. Из этой породы дерева строят бани, хозяйственные постройки. Название черного дерева идет от мифа, повествующее, будто на осине повесился когда – то Осал Вий (злой дух, черт). Дерево, пытаясь стряхнуть с себя память об этом, непрерывно трясет своими листьями. И действительно, благодаря плоской, сильно сплюснутой с боков форме длинного и тонкого черешка, к которому прикрепляются листовые пластинки, последние легко изгибаются вправо-влево. Листья дерева колеблются даже при совсем слабом ветерке, шепчут, дрожат... Существует еще одно поверье, что на месте, где кто-то покончил жизнь самоубийством, появлялись пугающие приведения, чтобы избавиться от них, забивали осиновый кол верхушкой вниз.

Возможно, название «ия» (демон, чужеродный) связано с христианизацией мари, которая была по сути принудительной, насильственной. Уже начиная с XV века осуществлялась работа по искоренению языческих культов: вырубка деревьев в кусото (рощах), уничтожение культовых святынь, преследование картов (жрецов). Поэтому и инструмент, считающийся не христианским, дохристианским воспринимался теперь как дьявольский, не свой, т. е – ия.

¹ Шкалина Г. Е. Традиционная культура народа мари. Йошкар-Ола: Марийское книжное издательство, 2003. С.94.

² Юадаров К. Г. Вера предков. Язычество. Йошкар-Ола, 1999. 47 с.

Классификационная система смычкового инструментария эпохи Барокко Л. Моцарта

Даже искушенному инструментоведу заглавие статьи покажется несколько странным. О какой такой системе собираются в ней поведать?! Классификация музыкальных инструментов Э.Хорнбостеля и К.Закса это – понятно, а об инструментоведческих воззрениях Л.Моцарта до сих пор никто и слухом не слыхивал. Более того! Сам автор «Gründliche Violinschule»¹ по своей скромности вряд ли догадывался, что является создателем классификационной системы. Создавая свой уникальный методический труд, Л.Моцарт ставил перед собой необычную не только для своего времени, но и для наших дней, задачу. Увы, этот труд, хотя и был опубликован, остался вне поля зрения академического инструментоведения.

Хочется обратить внимание на одну из особенностей работы, которую с полным правом можно считать не просто «Школой», а первым самоучителем игры на смычковых инструментах. Этот жанр в том объеме, как задумывался великим педагогом, которому человечество обязано сохранением гения своего сына, к сожалению, так и не нашел своего продолжения в последующих методических разработках, посвященных проблемам начального обучения игре на музыкальном инструменте. Автором ставилась целью воспитание высоко образованного скрипача. Наряду с проблемами узко профессиональными «Школа» Л.Моцарта содержит в себе сведения, расширяющие кругозор исполнителя. К таким сведениям относится предпринятое им описание музыкального инструментария, о котором сам автор пишет: «Diese nun sind alle mir bekante» («Только эти инструменты мне хорошо знакомы»).

Примечательно, прежде всего, и то, что труд, посвященный методике игры на скрипке, начинается не с методических указаний, а с описания смычковых инструментов. Причем это описа-

ние включает в себя не только скрипичные и виолончельные инструменты времен Л.Моцарта, но содержит сведения по их истории. Текст первых параграфов первой главы «Школы» позволяет судить о ее авторе как об одном из основоположников исторического инструментоведения, что до сих пор остается за кадром науки, занимающейся историей музыкальных инструментов.

Внимательное прочтение описания смычковых хордофонов «Школы» Л.Моцарта выявляет особенность этого описания, позволяющую считать великого скрипача создателем первой классификационной системы смычкового инструментария эпохи Барокко. Историческому инструментоведению хотелось бы пожелать обратить внимание на инструментоведческие воззрения Л.Моцарта, которые способны значительно обогатить наши знания по барочной инструментальной культуре. Такой авторитет, как К.Закс, в своем «Лексиконе» не всегда точно трактует данные «Школы» Л.Моцарта. Например, в статье о дощатой гайге он пишет: «**Brettgeige**, eine stumme Geige der 1.Hälfte 18. Jhs ohne eigentliches Korpus, nur mit einem Resonansbrett ähnlich der Decke einer Violine» («**Бретгайге**, немая гайге с резонансной декой»). У Моцарта, действительно, бретгайге – скрипка с *резонансной декой*, но не *stumme Geige* (немая скрипка!). У него: «gewölbten Bretteiner gemeinen Violin» («с выпуклой декой обычной скрипки»). *Выпуклую деку* обычной скрипки можно, как К.Закс, понимать *резонансной*, но резонансная (выпуклая) дека не может быть у немой скрипки. Немые инструменты утвердились в немецкой педагогике к началу XIX века (именно немой клавиатуре был обязан Роберт Шуман концом своей пианистической карьеры, переиграв на ней свои руки). Вряд ли немые хордофоны интересовали скрипача, написавшего «Школу» для звучащей скрипки. Если даже в середине XVIII столетия в немецкой педагогике и появились немые инструменты, предназначенные для домашних занятий, то они вряд ли использовались в педагогической деятельности Л.Моцарта, когда вся его методика была направлена на развитие игрового аппарата, контролируемого музыкальным слухом. Если у Л.Моцарта «gewölbten Brett», то такой инструмент должен резонировать и не может быть «немым».

Вот сколько интересного может рассказать анализ только одного из хордофонов классификационной системы Л.Моцарта. Насколько обедняет нас игнорирование его инструментоведческих воззрений. Три столетия наука об инструментах спокойно развивалась, не учитывая огромный вклад музыканта в науку. От того, что мы чего-то не знаем, не следует, что чего мы не знаем, не существует. Инструментоведческие взгляды Л.Моцарта представляют особый интерес тем, что они обобщают взгляды на историю смычкового инструментария, сложившиеся и оформившиеся в стройную классификационную систему не в научной среде, а в среде исполнителей и педагогов академического искусства. При попытке решения проблемы *аутентизма* (стилизации) на современном этапе развития инструментоведения нельзя обойтись без фактических данных, содержащихся в «Gründliche Violinschule».

¹ Mozart L. Gründliche Violinschule. Facsimile Nachdruck der 3. Auflage. Augsburg 1787. Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik, 1968.

А.А.Тимошенко
(Санкт-Петербург)

Внеевропейские корреляты сонорных представлений Г.Коуэлла и Дж. Кейджа

Необходимость когнитивного подхода в изучении творчества американских композиторов-эксперименталистов (Г.Коуэлл, Дж.Кейдж, Л.Хэррисон) обусловлена двумя причинами. Первая – формального порядка – наличие вербально зафиксированной теоретической концепции творчества, оставленной Генри Коуэллом и Джоном Кейджем в виде научных текстов, художественных эссе, диалогов и т.д. Вторая – более глубокая – изменившиеся в первой трети XX века представления о природе звука, границах музыкального искусства, о природе музыкального инструмента. В отличие от европейского авангарда, в американском экспериментализме 30–40-х гг. они имели ярко выраженные ориентальные соответствия,

что было обусловлено этно-культурной спецификой региона Западного побережья США, где оформилось данное направление. Задача сообщения – рассмотреть одну из фундаментальных составляющих художественного сознания эксперименталистов, связанную с представлением о природе музыкального звука.

Концентрация на «внутренней жизни» звука, вслушивание во все его акустические процессы – доминирующие установки эксперименталистского художественного сознания. Осмысление звука в качестве самостоятельной и самоценной субстанции, когда каждый звук мыслится композитором как «сложная сущность» (Дж.Кейдж), сравнимо, по словам Д.Редьяра, с понятием «живого звука» в индийской музыке (*living tone*).

Пространственность как онтологическое свойство звука отмечает Кейдж. Согласно его концепции звук есть пространство, разделенное на уровни (*multidimensional character of sound space*). Уровни звукового пространства (иначе – параметры звука) важнейшие из которых длительность и тембр, имеют континуальную природу – «любой аспект звука... может быть рассмотрен как континуум». Внутренняя структура звука, согласно Кейджу, не дискретна, она представляет собой «распыление во всех направлениях от центра поля».

На уровне межзвуковых связей в экспериментализме, с одной стороны, очевидно стремление к их нюансировке, потребности управлять акустическими процессами (интонация), с другой – к автономности звуковых событий, соответствующих понятию контонации (И.Мациевский).

Звук, имеющий нечеткий тоновый компонент, как известно, ведет к преодолению рамок равномерно-темперированной системы (подобная направленность присуща и открытому Г.Коуэллом кластеру, особенно в тех случаях, когда он имеет микротоновую структуру). В соединении двух таких звуков будут играть роль не высотные отношения (дискретность ступеней), а тембро-регистрационная модуляция. На этом принципе основано понятие «скользящих звуков» (*sliding tones*) Коуэлла. Оно подразумевает не столько движение от одного фиксированного звука к другому (как, к примеру, в

европейской музыкальной практике – глissандо), но создание единой тембровой линии, тембрового континуума (timbre continuum, Кейдж) в пределах высотно-регистровых зон. Отсюда интерес композиторов Западного побережья к инструментам архаических культур – трещотке, морской раковине, архаическим аэрофонам, издающим высотно нестабильный, тембро динамичный звук с примесью шумов, ряд приемов звукоизвлечения на рояле, применение барабана «львиный рев», водного гонга (water gong) – инструмента, опускаемого при звучании в воду, от чего звук его постепенно изменяется в высотном и тембровом отношении. Континуальный характер изменения параметров звучания – непосредственное выражение ориентального звукоощущения американских композиторов.

Выдвигая тезис о том, что музыка тождественна самой природе (all-sound music, Кейдж), композиторы американского авангарда тем самым утверждали в своем творчестве идею на самом деле прямо противоположную концепции музыки как «организации звука», утвердившейся в 30-е гг. в западноевропейском авангарде благодаря Э.Варезу. Стремление «позволить звукам быть самими собой» (Кейдж) выявляет одну из наиболее важных граней эстетики американского авангарда. Ее можно сформулировать следующим образом: максимальная степень свободы звука/звучания от реорганизующей воли композитора. Звук, продуцируемый на инструменте, должен быть услышан в полной своей «морфологии» (Кейдж) – его частоте, громкости, продолжительности, обертоновой структуре. Таким образом, в идее «созерцания звука» композиторов-эксперименталистов со всей очевидностью проступает влияние внеевропейского музыкального мировосприятия.

The author analyses the idea about musical sound, formed in American musical experimentalism in compliance with oriental conception of sound.

От «аналоговых» размышлений к «цифровому» искусству: к проблеме мультимедийного музыкознания

Существует особый характер взаимодействия теории и практики в искусствах, рожденных наукой и техникой. В отличие от традиционных искусств, где теория большей частью осмысливает уже сложившийся художественный опыт, в «технических» искусствах ситуация иная. В игровой музыке (электронной музыке?¹ для компьютерных игр – саундтрек), – опыт которой не насчитывает и полувека, теория возникает почти одновременно с явлением, в котором лишь потенциально угадываются признаки искусства. Творческие поиски создателей игровой индустрии и их осмысление в значительной степени способствует тому, что явление *осознает собственные художественно-выразительные возможности* и таким образом констатирует статус искусства.

Современный игровой саундтрек как мультимедийный художественно-эстетический феномен характеризуется парадоксальным сочетанием драматургического единства с одной стороны, с нелинейностью и интерактивностью² музыкального повествования – с другой. Чередование скриптовых (script – сценарий) и интерактивных? виртуальных сцен в обстоятельствах заданной вариативности пространства и времени (в сюжете) и высокой информационной насыщенности (в кадре, в основном, благодаря использованию полиэкрана) ставят перед композиторами мультимедийных жанров ряд довольно сложных вопросов. Среди них наиболее важными являются: эстетическое освоение возможностей интерактивных систем виртуальных пространств; поиск новых выразительных средств погружения пользователя в искусственную среду, создаваемую компьютером; разработка технологий моделирования виртуальных аудиопространств и объектов; создание художественных форм, способствующих органичному, эмоциональному взаимодействию с интерактивными информационными системами.

Значительное открытие в области интерактивной музыки принадлежит датскому композитору Троэлзу Фолману, автору многих игровых саундтреков, в том числе музыки к игре «Tomb Raider: Legend» – первого интерактивного произведения, за которое он получил престижную награду Британской академии кино и телевидения (BAFTA). Фолман впервые создал систему игровых микропартитур (micro-score) – «привязал» к определенным участкам местности (лес, пустыня, море) собственные музыкальные темы – лейтмотивы. Продолжительность каждой не превышала 15–30 секунд, но в «зацикленном» (повторяющемся) виде представляла собой довольно внушительное произведение, никак не ограничивающее временную свободу игрока. От композитора требовалось незаурядное умение создавать музыкальные формы (без вступлений, дополнений и финальных замедлений), которые поддавались бы многократному повторению таким образом, что «швы» не были бы различимы на слух. Музыкальные фрагменты плавно перетекали друг в друга в зависимости от продвижения по уровням. 70 основных лейтмотивов заносились на разные звуковые каналы (многоканальная запись), в то время как атмосферные шумы (шум ветра, дождя, плеск воды и пр.) и аудиоэффекты (удары и пр.) записывались отдельно и накладывались в соответствии с игровыми обстоятельствами. Единая композиция возникала от слияния звуковых дорожек. Иными словами, сведение партитуры осуществлялось в реальном времени (например, героиня игры Лара Крофт путешествует по собственному поместью, перемещаясь из одного помещения в другое, к ее лейттеме сначала добавляются ударные, затем армянский дудук и т.п.). Более того: в реальном времени изменялся и темпоритм музыки.

В ряду композиторов, проявивших себя в области интерактивной игровой музыки, поиски Бьерка Линна, Джереми Соула, Айнона Зура, Йеспера Кида, Майкла Бросса и др.

Лучшие образцы современных компьютерных игр сегодня обладают сложным, разветвленным музыкальным сценарием; пространственным звуком, впечатляющими аудиоэффектами (включая атмосферные шумы); специфической многоканальной организацией «аудиоданных» и вероятностным их распределением,

исключающим возможность повторения музыкальных фрагментов. Чем более усложняется их структура, тем более серьезных музыковедческих исследований они заслуживают.

¹ В настоящее время термин «электронная музыка» указывает на технологию и, вообще говоря, не устанавливает никаких эстетических, стилистических или жанровых рамок и ограничений. Электронная музыка включает в себя всю музыку, создаваемую чисто электронными средствами, будь то компьютер, синтезатор или любое другое специальное электронное оборудование. Мы пользуемся этим термином так же, как термином «оркестровая музыка».

² Интерактивность – специальная функциональная технологическая характеристика, позволяющая зрителю/пользователю/слушателю «физически» взаимодействовать с произведением благодаря тем или иным творческим и техническим решениям, существующим в рамках заданной автором структуры.

Сведения об авторах

Александрова Надежда Викторовна – композитор, инструментовед, младший научный сотрудник сектора инструментоведения РИИИ (Санкт-Петербург)

Алпатова Ангелина Сергеевна – музыковед, кандидат искусствоведения, доцент кафедры философии и культурологии факультета политики и культуры Института бизнеса и политики (Москва)

Бойко Юрий Евгеньевич – композитор, инструментовед, кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник сектора инструментоведения РИИИ (Санкт-Петербург)

Булатова Динара Айдаровна – этноинструментовед, кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник сектора инструментоведения Российского института истории искусств (Санкт-Петербург)

Клобукова (Голубинская) Наталья Федоровна – начальник Центра «Музыкальные культуры мира» Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского, преподаватель истории японской музыки ИСАА МГУ (кафедра истории Японии), РГГУ (Институт восточных культур и античности) (Москва)

Кульпин Виктор Николаевич – мастер народных инструментов, кандидат философских наук, доцент кафедры духовой музыки Белорусского государственного университета культуры и искусств (Минск, Республика Беларусь)

Лисовой Владимир Иванович – композитор, доцент кафедры истории и теории музыки музыкального факультета Государственного специализированного института искусств (Москва)

Мацевский Игорь Владимирович – композитор, инструментовед, зав. сектором инструментоведения РИИИ, доктор искусствоведения, профессор, академик РАЕН и МАИ ООН, заслуженный деятель искусств Украины и Польши (Санкт-Петербург)

Никаноров Александр Борисович – музыковед-кампанолог, кандидат искусствоведения, действительный член Ассоциации колокольного искусства России, старший научный сотрудник сектора инструментоведения РИИИ (Санкт-Петербург)

Ромодин Александр Вадимович – кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник сектора фольклора РИИИ (Санкт-Петербург)

Савельев Петр Владимирович – инженер-программист (Санкт-Петербург)

Свободов Валерий Александрович – виолончелист, инструментовед, кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник сектора инструментоведения РИИИ

Сень Марина Адольфовна – театровед, младший научный сотрудник сектора инструментоведения РИИИ

Таникова Елена Сергеевна – этномузыковед, генеральный директор Концертного агентства (Санкт-Петербург)

Тимошенко Алиса Анатольевна – музыковед, кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник сектора инструментоведения РИИИ

Шнитман Галина Львовна – скрипачка, студентка IV курса филиала Белорусской государственной академии музыки на базе Витебского государственного музыкального училища им. И. И. Соллертинского. Научный руководитель – кандидат философских наук, доцент В.Н.Кульпин. (Витебск, Республика Беларусь)

Юнусова Виолетта Николаевна – музыковед, доктор искусствоведения, профессор кафедры истории зарубежной музыки Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского (Москва)

Ямбердова Татьяна Ивановна – студентка V курса кафедры музыки финно-угорских народов Петрозаводской государственной консерватории им. А.К.Глазунова (специализация: этномузыкология – научный руководитель – кандидат искусствоведения, доцент Г. В.Тавлай. (Петрозаводск, Республика Карелия)

