



МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ  
РОССИЙСКИЙ ИНСТИТУТ ИСТОРИИ ИСКУССТВ

# **ВОПРОСЫ ИНСТРУМЕНТОВЕДЕНИЯ**

**Выпуск 11**

МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ  
РОССИЙСКИЙ ИНСТИТУТ ИСТОРИИ ИСКУССТВ

**Сборник статей и материалов  
XI Международного инструментоведческого конгресса**

**«Благодатовские чтения»**  
(23–25 октября 2017 г.)

Санкт-Петербург  
2017–2018

УДК 781(063)  
ББК 85.315.3я43

При финансовой поддержке Министерства культуры Российской Федерации (ФЦП «Культура России 2012–2018»)

Редакционная коллегия:

И. В. Мациевский (ответственный редактор)  
В. А. Свободов (научный консультант)  
О. В. Колганова (редактор-составитель)  
Д. А. Булатова  
М. И. Карпец  
А. Б. Никаноров  
А. А. Тимошенко

Рецензенты:

Н. В. Александрова  
А. В. Ромодин, кандидат искусствоведения

**Вопросы инструментоведения.** Вып. 11: сборник статей и материалов XI Международного инструментоведческого конгресса «Благодатовские чтения» (Санкт-Петербург, 23–25 октября 2017 г.) / Российский институт истории искусств; [отв. ред. И. В. Мациевский, ред.-сост. О. В. Колганова]. – СПб., 2017–2018. – 284 с.

Перевод аннотаций на английский язык: М. И. Карпец  
Библиографическая редакция: А. Б. Никаноров  
Дизайн обложки: М. А. Сень

delicious telecom  
**oyster**

ISBN 978-5-86845-223-9

© Российский институт истории искусств, 2017–2018  
© Коллектив авторов, 2017–2018

## Содержание

<b>Александр Ромодин</b> Об 11-м выпуске «Вопросов инструментоведения».....	9
--	---

### Из истории инструментоведения

<b>Игорь Мацневский (Санкт-Петербург)</b> Праведники отечественной органологии.....	13
--	----

<b>Валерий Свободов (Санкт-Петербург)</b> Памяти друга (о Ю. Е. Бойко) .....	26
---	----

<b>Алиса Тимошенко (Санкт-Петербург)</b> О вкладе Ольги Александровны Бочкаревой в отечественное инструментоведение .....	28
---	----

<b>Богдан Киндратюк (Ивано-Франковск, Украина)</b> Письменные источники музыкально-инструментальной культуры Украины: страницы «Історії української літератури» Михаила Грушевского .....	34
--	----

<b>Александр Джумаев (Ташкент, Узбекистан)</b> Усовершенствование и реконструкция музыкальных инструментов в Средней Азии: от средневековых опытов к систематической практике в XX в. ....	39
---	----

<b>Наталья Катанова (Москва)</b> О гипотезе Вилли Апеля в статье «История ранних органов» и истоках четырехручного органно-клавирного исполнительства .....	46
---	----

<b>Павел Кравчун (Москва)</b> Органы лютеранской церкви св. Петра в Санкт-Петербурге: история и современное состояние .....	52
---	----

<b>Ирина Вискова (Москва)</b> Роль Рихарда Вагнера в истории медных духовых инструментов .....	56
---	----

### Вопросы теории инструментальной культуры

<b>Александр Ромодин (Санкт-Петербург)</b> Личностные аспекты изучения народной музыки .....	61
---	----

<b>Юлия Овчинникова (Москва)</b> Со-интонирование с Миром как специфическая закономерность традиционной инструментальной музыки разных народов .....	66
--	----

<b>Сагыналы Субаналиев (Бишкек, Кыргызстан)</b>	
О полифункциональности традиционной жанрово-дифференцирующей терминологии кыргызских комузистов .....	70
<b>Динара Булатова (Санкт-Петербург)</b>	
Смычковые инструменты тюрков: терминологический аспект .....	79
<b>Бахтияр Аманжол (Алматы, Казахстан)</b>	
Тембр как отражение мировоззренческих представлений (некоторые тенденции в современной тембровой эстетике) .....	89
<b>Анна Тихомирова (Екатеринбург, Россия)</b>	
Звуковой строй и формообразовательные универсалии традиционной музыки как «зерно» симфонической темброфактуры Авета Тертеряна .....	100

#### **Проблемы этноорганологии**

<b>Акнар Шарипбаева (Атырау, Казахстан)</b>	
Историко-этнографические сведения о становлении казахского кобыза .....	106
<b>Айтолкын Токтаган (Астана, Казахстан)</b>	
Некоторые особенности музыкальной стилистики и исполнительской манеры Дины Нурпеисовой .....	111
<b>Răzvan Roșu (Vienna, Austria)</b>	
Traditional Music in the Eastearn and Western Romanian Carpathians. Case study: Hucul'scyna, Țara Oașului and Țara Moților .....	118
<b>Наталия Сербина (Киев, Украина)</b>	
Женщины-лирницы в украинском Полесье: по материалам последних экспедиционных находок .....	128
<b>Гулджахон Юссуфи (Вильянди, Эстония)</b>	
Народный каннель и ареал его распространения в эстонской традиционной инструментальной культуре .....	135
<b>Надежда Александрова (Санкт-Петербург)</b>	
Гармоника в удмуртской музыкальной традиции .....	142

#### **Кампанология**

<b>Игорь Коновалов (Москва)</b>	
Колокольни и колокола московского Данилова монастыря .....	147

<b>Александр Никаноров (Санкт-Петербург)</b>	
«О должности звонаря и о временах благовеста»: кампанологические данные в некоторых уставных текстах конца XVIII – первой половины XIX веков .....	157
<b>Олеся Ростовская (Санкт-Петербург)</b>	
Нефритовые колокола Ольхона .....	168
<b>Проблемы эволюции инструментальной культуры</b>	
<b>Ирина Вдовиченко (Симферополь, Крым)</b>	
Сцена музицирования на гидрии из Одесского археологического музея .....	174
<b>Нина Захарьина (Санкт-Петербург)</b>	
«Мыши кота погребают»: музыкальные инструменты в русском лубке .....	179
<b>Екатерина Эпова (Красноярск, Россия)</b>	
Немецкая классическая школа игры на саксофоне. К вопросу о вкладе Густава Бумке и Сигурда Рашера .....	184
<b>Валерий Яковлев (Казань, Татарстан)</b>	
Мандолина в исторической памяти: проблемы сохранения (на материале музыкальной культуры народов Волго-Уралья) .....	189
<b>Владимир Бычков (Челябинск, Россия)</b>	
Соната для баяна (аккордеона) Л. Пригожина .....	193
<b>Владимир Путилов (Челябинск, Россия)</b>	
FANTASY in G для баяна (аккордеона) и камерного оркестра В. Бычкова .....	199
<b>Анна Ковалева (Екатеринбург, Россия)</b>	
Сюита для трех баянов «Русские сюжеты» уральского композитора А. Б. Бызова .....	204
<b>Михаил Светлов (Санкт-Петербург)</b>	
Бесконтактное управление синтезом звука на основе анализа последовательности дальностных изображений в реальном времени .....	210
<b>Елена Фатьянова (Санкт-Петербург)</b>	
Моделирование звукового пространства в электронной композиции: исполнительский аспект .....	214

## Светозвуковой инструментарий

### **Марина Воинова (Москва)**

Органно-клавирная культура и цветомузыка:  
от синестезии к визуализации .....218

### **Ольга Колганова (Санкт-Петербург)**

Светозвуковой инструментарий В. Баранова-Россине и Г. Гидони .....229

### **Антон Ровнер (Москва)**

«АНС» – первый многоголосный синтезатор в России .....240

### **Максим Карпец (Санкт-Петербург)**

История о музыкальном «фотосинтезе»  
(Осенние листья «АНС») .....246

### **Рушания Низамутдинова (Казань, Татарстан)**

Опыт создания световой партитуры  
к «Темному пламени» А. Н. Скрябина .....253

### **Сергей Зорин (Москва)**

Инструментарий музыкальной светоживописи .....257

### **Юлиан Митев (София, Болгария)**

Светозвуковой инструментарий болгарского 3D-видео-мэппинга  
с 2005 по 2015 гг.: проблемы и решения .....265

**Сведения об авторах** .....269

**Summary** .....273

## Об 11-м выпуске «Вопросов инструментоведения»

Сектор инструментоведения Российского института истории искусств подготовил к печати очередной том статей из серии «Вопросы инструментоведения», содержащей материалы «Благодатовских чтений». Одноименная конференция давно уже называется Конгрессом, участники его стремятся в Петербург, где окунаются в атмосферу, пропитанную музыкой и общением. Эти факторы имеют особое значение. Их перечисление в данном контексте оказывается вовсе не тривиальным. Причина тому прозрачна: на территории России и в Ближнем Зарубежье имеется единственное место, где проводятся масштабные инструментоведческие встречи, – Российский институт истории искусств. Возможно, поэтому сектор инструментоведения проводит так много разнообразных конференций: ему необходимо заполнить нишу на огромном пространстве, пустоту, образующуюся на карте науки. Ведь этот сектор взял на себя миссию объединения инструментоведов на встречах, с присущей им возможностью высказываться, обмениваться мнениями в желаемой среде. Может быть, не каждая конференция, вследствие тяжести взятой миссии, максимально удастся, но есть среди них одна, главнейшая, обзорная, масштабная – «Благодатовские чтения».

Каждый сборник этих чтений оригинален по форме. Не исключение и предложенный том. Составители тяготеют к обнаружению все новых ракурсов, поворотов, отображающих, с одной стороны, всеохватность инструментоведческого пространства, с другой – показывающих научные подходы в их бесконечном многообразии, словно требующем выявить его отдельные грани и стороны. Подобного рода задачи и порождают поиски все новых композиционных текстовых структур, предстающих в разных книгах по-разному. Подготовленный сборник состоит из шести разделов. Первый – «Из истории инструментоведения»; второй – «Вопросы теории инструментальной культуры»; третий – «Проблемы этноорганологии»; четвертый – «Кампанология»; пятый – «Проблемы эволюции инструментальной культуры»; шестой – «Светозвуковой инструментарий». По композиции представленный текст вполне выстроен. Вслед за исторической частью следуют разделы, содержащие масштабные проблемы: теорию, органологию, кампанологию, эволюцию. Шестой раздел отражает современность, затрагивает новейшие светозвуковые поиски. Как обычно, из статей сборника вырисовывается пестрая картина различных видов, жанров музыкального искусства, рассматриваемых в широком географическом контексте, на фоне множества этнических культур. Все аспекты и ракурсы есте-

ственным образом объединены важнейшим – инструментальным – началом. Как всегда, в книге присутствуют авторы из разных стран.

Историческая часть касается самых различных музыкальных отраслей, предьявленных, однако, в одной – гуманистической тональности, демонстрирующей не только творческие достижения мирового инструментализма, но и многие историко-культурные проблемы и трудности, сопутствующие исканиям музыкантов. Открывается книга статьей **И. Мацеевского** «Праведники отечественного инструментоведения», в которой показаны непростые судьбы ученых – музыкантов, композиторов, исполнителей, этнологов. Перед читателем предстает вереница творческих личностей. Многие из них достигли вершин в своей деятельности, одновременно претерпевая страдания и жестокости жизни. Были и те, кого рушил молох не щадящей человека власти, кто оказывался в ссылке или в тюрьме, а то и вовсе погибал. Иных ждали другие испытания, но в любом случае все они оставались подвижниками, преданными главному своему делу, предмету – народной музыкальной традиции. Краткие описания в статье касаются тех, кто так или иначе был связан с Российским институтом истории искусств. Среди них А. Фаминцын, Н. Привалов, Г. Хоткевич, К. Квитка, Е. Гиппиус, Г. Благодатов, П. Чисталев, Ю. Кон, Р. Зелинский, Ю. Бойко. К последнему – Юрию Евгеньевичу Бойко – в своем коротком эссе «Памяти друга» обращается **В. Свободов**. Об инструментоведческом наследии известного музыковеда О. А. Бочкаревой пишет **А. Тимошенко** (СПб.). В книге создается ярко выраженная этическая линия, находящаяся в контексте исторической проблематики. **П. Кравчун** повествует о трудной судьбе, постигшей лютеранскую церковь Св. Петра в Санкт-Петербурге, сообщает об истории органов этого храма, о сегодняшнем положении в нем органной традиции. Исторический аспект изучения органа выявлен и в статье **Н. Катоновой** (Москва); здесь обнаружится смелая гипотеза Вилли Апеля, относящая начало четырехручного органного исполнительства к началу первого тысячелетия. Историческая проблематика словно начинает пульсировать во времени и пространстве: о письменных источниках изучения музыкально-инструментальной культуры Украины говорится в статье **Б. Киндратюка** (Ивано-Франковск), роль Р. Вагнера в истории медных духовых инструментов исследует **И. Вискова** (Москва). Об усовершенствовании и реконструкции музыкальных инструментов в Средней Азии сообщается в статье **А. Джумаева** (Ташкент). Хронологический срез при этом оказывается монументальным: от средневековых опытов – до наших дней.

Во втором разделе книги на разнообразном материале рассматриваются вопросы теории инструментальной культуры. О личностных аспектах в изучении народной музыки говорится в статье **А. Ромодина** (СПб.). Вопросы осмысления и воспроизведения представителями фольклоризма различных типов интонирования затрагиваются **Ю. Овчинниковой** (Москва). Сложный комплекс проблем, соотносящих полифункциональность существования щипкового комуза в народной музыкальной практике, – на фоне разветвленной терминологии комузистов, – исследует **С. Субаналиев** (Бишкек). Тембр как феномен, выступающий в постепенном историческом развитии, становлении, отбражаемый различными музыкальными стилями и разными авторами, изучает **Б. Аманжол** (Алматы). Терминологические аспекты исследования тюркских музыкальных инструментов рассмотрены в статье **Д. Булатовой** (СПб.). Универсальные формообразовательные источники творчества А. Тертеряна, присутствующие в армянской традиционной музыке, обнаруживает **А. Тихомирова** (Екатеринбург).

Третий раздел сборника – «Проблемы этноорганологии» – также впечатляет и широким спектром подходов, идей и развернутой географией исследований. Струнный смычковый казахский инструмент – кобыз, с точки зрения его происхождения, изучает **А. Шарипбаева** (Атырау). Один из типов эстонского многострунного кантеле, в контексте общей типологии этого инструмента, выявляет **Г. Юссуфи** (Вильянди). Традиционную музыку восточных и западных румынских Карпат анализирует **Р. Рошу** (Вена). **Н. Сербина** (Киев) обращается к женскому традиционному музицированию, воплощенному в уникальном творчестве слепых лирниц украинского Полесья. **А. Токтоган** (Астана) рассказывает об искусстве выдающейся казахской домбристки Д. Нурпейсовой. **Н. Александрова** (СПб.) исследует удмуртскую гармонику.

Четвертый раздел книги касается вопросов campanологии. **И. Коновалов** (Москва) сообщает о колокольнях и колоколах московского Данилова монастыря. **А. Никаноровым** (СПб.) рассматриваются фрагменты уставных текстов конца XVIII – первой половины XIX вв. В текстах содержатся указания о действиях звонаря, звонах и выборах колоколов Большого Успенского собора в Москве, Коневского монастыря, Оптиной пустыни. **О. Ростовская** (СПб.) делится собственными прибайкальскими впечатлениями; ей удалось выявить традицию изготовления инструментов из нефритового камня. Они звучат, подобно колоколам; складывается современная культура музицирования на этих инструментах.

Пятый раздел посвящен проблемам эволюции инструментальной культуры. Статья **И. Вдовиченко** (Симферополь) содержит данные из археологических раскопок, проводимых в Северном Причерноморье; на аттических сосудах изображены танцующие воинственные девушки. Аккомпанируют им музыканты – другие, играющие на кифаре, девушки. Изображения подробно анализируются автором статьи. **Н. Захарьина** (СПб.) изучает русские лубочные картинки с нарисованными на них инструментами – волынками, бубнами, свирелями, скрипками, на которых играют музыканты. **Е. Эпова** (Красноярск) исследует роль немецкой школы в становлении классического музицирования на саксофоне. **В. Яковлев** (Казань) касается феномена присутствия мандолины в русской народной культуре. Деревенская традиция музицирования на мандолине, найденная в Волго-Уралье, подвергнута автором историко-этнографическому анализу. Несколько статей затрагивают баянное творчество композиторов: Л. Пригожина (**В. Бычков**, Челябинск), самого В. Бычкова (**В. Путилов**, Челябинск), А. Бызова (**А. Ковалева**, Екатеринбург). Статья **М. Светлова** (СПб.) посвящена опытам синтеза звука на новейших электронных инструментах. **Е. Фатьянова** (СПб.) рассматривает сочинение музыки (моделирование звукового пространства в электронной композиции) через исполнительство. Два вида музыкального искусства в данном случае соприкасаются, взаимопроникают.

Последний, шестой раздел книги обращен к единой теме – светозвуковому инструментарию. Цветовой клавесин Л. Кастеля, огненный орган Г. Кастнера, цветовой орган Б. Бишопа, оптофон В. Баранова-Россине, светооркестр Г. Гидони, «АНС» А. Мурзина, инструментарий музыкальной светоживописи С. Зорина анализируют **М. Воинова** (Москва), **О. Колганова** (СПб.), **А. Ровнер**, **С. Зорин** (оба – Москва), **М. Карпец** (СПб.), **Р. Низамутдинова** (Казань), **Ю. Митев** (София).

Очередной опыт сектора инструментоведения, без сомнения, оказался удачным. Книга получилась оригинальная, интересная, в некоторых своих моментах – дискуссионная, полемическая, в других – вполне традиционная. Везде, тем не менее, чувствуется особая заинтересованность авторов в своем материале, всюду звучит эмоциональный голос исследователя. Новый сборник сектора инструментоведения, обращенный к широкой аудитории, безусловно, найдет своих, самых разнообразных, читателей.

*Александр Ромодин*

## Праведники отечественной органологии

Уже достаточно давно, еще в аспирантские годы, мой научный руководитель И. И. Земцовский, будучи идеологом и организатором планируемой в РИИИ (в то время – Ленинградском институте театра, музыки и кинематографии) конференции, посвященной столетию этномузыказнания, предложил мне подготовить доклад о 100-летию инструментоведения. Я стал готовиться, изучать материалы, просматривать многочисленные источники, после чего обратился к Изалию Иосифовичу:

«Шеф, у меня со 100-летием не получается!

– Что, меньше?

– Да нет. Больше.

– Ну, сколько? 120?

– Больше!

– 150?

– Больше!!!».

Дальше – прямо как на аукционе... К беседе подключились и другие. И далеко не сразу пришли к разительному числу. Инструментоведением и изучением традиционной инструментальной музыки мыслители занимались и писали об этом уже в весьма далекие от нас времена. Научной сфере нашей уже несколько тысяч лет!

Письменные источники о значимости, своеобразии и месте музыкальных инструментов в обществе, культуре и их значении для функционирования и структуры музыки находим задолго до новой эры в Древнем Египте (собственно, там учился и начинал свою деятельность Пифагор), в античной Греции и Риме.

А Древний Китай! Опыт функциональной классификации музыкальных инструментов (по их государственной роли) осуществляет Юи Цзы во II–III веках до н. э. Работа о музыкальном инструменте *сяо* относится ко II в. н. э. Цзи Кан пишет «О цине» в III в., Бинь Яо – «О шене» – на рубеже III–IV вв. Ряд монографических работ о музыкальных инструментах вошли позже даже в классическую Антологию китайской литературы «Вэньсюань» III–VI вв. Монография Чжу Чжанвэня «История лютни» – с подробным описанием процессов эволюции конструкции, особенностях исполнительства и важными сведениями о выдающихся музыкантах – относится к XII в.

Великий ученый Среднего Востока аль-Фараби (IX–X вв.) вводит и уже само понятие «музыкальное инструментоведение» (*алат аль муси-*

ки) и определяет специфику и задачи органологии как самостоятельной научной дисциплины.

В Западной Европе – с введением термина «*органография*» и, естественно, на другом материале – такую функцию выполнил Преториус (начало XVII в.). Наряду с этим серьезные инструментоведческие исследования здесь разворачиваются в эпоху Возрождения и Нового Времени: от Царлино, Бермудо (XVI в.), Паумана (XVII в.) и вплоть до Рамо (XVIII в.). А в XIX – XX вв. (от О. Геварта и Г. Берлиоза до К. Закса и А. Шеффнера, Э. Эмсгаймера и Э. Штокманна) в Западной Европе в полной мере складывается *органология* как *фундаментальная наука*, формируются ее методология, основы таксономии и систематики, научный аппарат и создаются основополагающие научные исследования (31: 7–23).

Первые, увы, краткие упоминания о музыкальных инструментах в Восточной Европе и на Руси – в житиях святых, азбуковниках, переводах Библии – относятся к XV–XVI вв. Первые исследования музыкального инструментария (прежде всего, А. Фаминцына, Н. Привалова, Н. Лысенко, А. Маслова), появляются лишь в конце XIX – нач. XX вв. Но постепенно, особенно в сфере изучения традиционных музыкальных инструментов и инструментальной музыки, усилия отечественных ученых достигают всё больших результатов, поднимающих нашу *этноорганологию* на *одно из ведущих мест в мировой науке*.

Говоря об отечественных ученых, разумеется, мы имеем ввиду не только русских, но и украинских, белорусских, литовских, эстонских, казахских, узбекских, киргизских и др. исследователей, тесно связанных между собой историческими судьбами, постоянными творческими контактами и взаимодействиями в единой общественно-культурной среде XX в. (31: 23–36). Именно благодаря их интенсивной поисковой и аналитической деятельности родились и получили основательное практическое воплощение *ведущие методы современной органологии*, признанные и реализуемые ныне всей мировой наукой, – историко-морфологический, музыкально-стилистический, социо-психологический, системно-этнофонический, комплексно-апробационный, когнитивный (29: 97–106).

Успехи и выдающиеся научные результаты отечественных ученых XX в. существенным образом были обусловлены как самой постановкой их исследовательской работы в *контексте развития европейской органологии*, постоянными творческими контактами с европейскими учеными – здесь наиболее активными и последовательными явились Г. Хоткевич, Ф. Колесса, К. Квитка, Е. Гиппиус, Г. Благодатов, Г. Там-

пере (54), А. Вижинтас (55; 30: 247–252), Ю. Кон, – так и беззаветной преданностью науке, подлинной творческой самоотверженностью в поисках правды и путей ее выявления, истинной самоотдачей – *вопреки* всем внешним *препонам*, жизненным невзгодам и трудностям.

Но, увы. Гении жили в грешном мире...

Многим из наших выдающихся ученых-органологов, постоянно подвергавшимся непониманию, несправедливой критике, различного рода угрозам и негативным действиям (как по отношению к их трудам, так и к ним самим как субъектам научных организаций и общества в целом), вплоть до самых жестоких репрессий (как при их жизни, так и после нее), вполне применимо понятие *праведников*, мучеников совести. Ибо они, несмотря ни на что, оставались верными своим убеждениям, представлениям о чистоте помыслов и деяний, о высокой роли науки, беззаветно служили науке – с подлинной *Верой* в ее предназначенность: открывать и нести свет людям. Важно и нам, ныне здравствующим, осознать значимость их работы и сделать все, чтобы жизнь, опыт, достижения этих праведников стали известными широкому кругу музыкальной и культурной общественности. И чтобы оставшиеся в рукописях, малодоступных источниках и сохранившихся в нашей памяти устных высказываниях их *размышления* и *идеи* нашли достойное воплощение в новых публикациях.

В настоящей статье я упомяну лишь о некоторых из этих праведников. Прежде всего, о тех, чьи труды так или иначе связаны с Российским Институтом истории искусств и его инструментоведческой практикой.

Среди них А. Фаминцын, Н. Привалов, Г. Хоткевич, К. Квитка, Е. Гиппиус, Г. Благодатов, П. Чисталев, Ю. Кон, Р. Зелинский, Ю. Бойко.

Труды крупнейшего композитора и деятеля музыкальной культуры, основоположника российской этноорганологии **Александра Сергеевича Фаминцына** никогда в XX в. не переиздавались, и его имя известно, в основном, в кругах историков этноинструментоведения. А ведь оперы Фаминцына (в т. ч. «Сарданапал», «Уриель Акоста») постоянно звучали на сцене Мариинского театра, «Русская рапсодия», струнные квартеты, симфоническая картина «Шествие Дионисия», фортепианный квинтет и др. – в концертных залах и музыкальных салонах. А. С. Фаминцын был одним из первых профессоров С.-Петербургской консерватории, переводил передовые исследования и учебники в сфере теории европейской музыки и способствовал их изданию, постоянно выступал как музыкальный критик в самых различных изданиях, создал и в течение ряда лет возглавлял одно из первых российских периодических музыкальных изданий «Музыкальный сезон».

Да, он оппонировал «Могучей кучке», и, видимо, поэтому его творчество было вычеркнуто из послереволюционной музыкальной жизни страны согласно жесткому следованию советской музыкальной идеологии лишь одному, т. н. реалистическому направлению в искусстве. Его многочисленные труды в области истории и теории музыки, музыкальной этнографии до сих пор ни разу не переиздавались. А если и упоминались, то, в основном, акцентируя его недостаточный патриотизм, «самодовольство и консерватизм» (видимо из-за того, что ученый в фольклорной культуре стремился изучать и использовать, прежде всего, не поздние полугородские явления – типа частушек с балалайкой и гармоникой, – а древнейшие сакральные и мифологические пласты и высоко ценил опыт Р. Вагнера), подчеркивая его оппозиционность к кучкистам, полемику со Стасовым, отмечая, что изданиям А. С. Фаминцына «покровительствовали официальные бюрократические круги» (27: 766). И лишь в кругу инструментоведов (прежде всего, К. Верткова и Г. Благодатова) сохранились указания на его органологические труды (14: 393), но, увы, и они никогда более не переиздавались.

Весь XX в. не переиздавались и сохранились только в инструментоведческой историографии (14: 393) фундаментальные труды его последователя **Николая Ивановича Привалова**. Мало того. Сам ученый (внесший немалый вклад не только в органологию, музыкальную этнографию, но и в горную инженерию), композитор, организатор и руководитель многих оркестров и ансамблей народных инструментов после революции был полностью удален из всех учреждений Петрограда, в т. ч. из созданных им великорусских оркестровых коллективов Народного Дома. Пытался продолжать свою деятельность в Москве, Одессе, Николаеве; в маленьком городке Прилуки на Полтавщине участвовал в организации Народного университета и создал в нем Факультет искусств с пятью кафедрами (!), но все его начинания быстро ликвидировали поборники новой власти. Возвратился в Петроград, но и там продолжил бедствовать: сохранилось его письмо-просьба «Прошу о доведении заработка до 54 руб. (с коп.), как у большинства наших кружковедов, что считаю справедливым и для меня очень существенным» (1: 41); уже в буквальном смысле голодал, что повлияло на ухудшение его здоровья и преждевременный смертельный исход – в год издания (1928 г.) в Минске последней своей работы о белорусских народных инструментах (41). И это, несмотря на то, что основу репертуара Великорусского оркестра В. В. Андреева, определившего одно из наиболее поддерживаемых властью направлений в советской культуре, были сочинения и обработки Н. И. Привалова (2: 172–209) .

Крупнейший органист XX в., музыкант-исполнитель и композитор, историк (12), писатель (получивший высочайшее признание даже таким мастером прозы как В. Г. Короленко, – 25), основатель европейской традиции этнографических концертов, преопределивший становление когнитивного подхода в мировой органистике (30: 187–197), редчайший эрудит, владевший более чем 70 языками и диалектами, **Гнат Мартьянович Хоткевич** был человеком глубоко демократических воззрений, после поражения революции 1905 г. был вынужден покинуть страну, активно включился в 1920–30 гг. в творческую жизнь Советской Украины, создал 1-ю в истории кафедру народных инструментов, издал в 1930 г. 1-ю монографию о традиционном украинском инструментарии (47), а к 1937 г. завершил 2-й, расширенный, фундаментальный том этого труда. Но не дождался его публикации. Вначале незаслуженных и грязных обвинений, в т. ч. в национализме, преклонении перед Западом (3), был лишен работы (на созданной им кафедре и вообще), элементарных средств к существованию, а затем, в 1938 г., репрессирован и расстрелян – как... немецкий шпион (!) – видимо, из-за чересчур высокой образованности и широкого исследовательского диапазона.

Изданная при жизни инструментоведческая монография, как и все другие книги Г. Хоткевича, были изъяты из употребления (во многих хранилищах – сожжены), и лишь в библиотеке Российского института истории искусств (тогда – Института театра, музыки и кинематографии) каким-то чудом его инструментоведческая монография была доступна читателю (мне на нее указал в начале 1970-х гг. К. А. Вертков).

Классик отечественной органистики и этномузыказнания, основоположник социо-психологического подхода к изучению традиционной музыки **Климент Васильевич Квитка** (22; 23; 24) в 1930-х гг., к счастью, не был расстрелян, но сослан на много лет в глубинный Казахстан с запрещением пребывать на Украине. И лишь к концу жизни, в конце 1950-х – нач. 1980-х благодаря усилиям Е. В. Гиппиуса К. В. Квитка стал работать в Московской консерватории.

В это же время и до 1956 г. был репрессирован и выслан из Ленинграда защитивший в нашем Институте диссертацию блестящий ученый и педагог Консерватории **Павел Александрович Вульфийс**. Создатель выдающегося труда об истории отечественного этномузыказнания (15) постоянно бывал у нас, неоднократно выступал на наших обсуждениях (кстати, был первым в моей жизни официальным рецензентом – статьи «О подвижности и устойчивости структуры в связи с импровизационностью» – 31 а.). Все удивлялись, почему так долго не утверждает его Высшая аттестационная комиссия (ВАК СССР) в звании профессора.

И только после кончины ученого, а также смерти заведующего кафедрой С. Н. Богдавленского в столе последнего обнаружили весь набор необходимых документов о представлении П. А. Вульфуса к этому званию в ВАК – документов, так и не отосланных.

Лидер российского этномузыкознания и один из основоположников науки о традиционной инструментальной музыке – этноорганологии **Евгений Владимирович Гиппиус** (17; 18; 30: 198–206) существенно повлиял на развитие отечественной музыкальной славистики и финно-угроведения (11; 16; 51; 52; 54). В течение определенного времени он был официальным Ученым секретарем нашего Института, затем – профессором Московской консерватории. Он, будучи сыном выдающегося поэта и историка литературы, талантливого педагога Владимира Васильевича Гиппиуса – учителя О. Мандельштама, В. Набокова, многих других русских литераторов, и племянником эмигрировавшей после революции за рубеж Зинаиды Гиппиус, всю жизнь находился под неусыпным оком всякого рода «доброжелателей», да и многочисленных завистников его таланта и эрудиции.

Так и остался неопубликованным до настоящего времени написанный Е. В. Гиппиусом еще до Великой Отечественной войны 1-й (основополагающий, теоретический) том одного из важнейших его трудов «Песни Пинежья». А в кругу многих – так называемых коллег – завистников долго бродили слухи об отсутствии этого тома в принципе, о неспособности Гиппиуса к теоретическим исследованиям. Но эта книга существует. Я сам держал в руках хранившийся в квартире Е. В. Гиппиуса сигнальный экземпляр 1-го тома. И книга терпеливо ждет своего обнародования.

Не дожил Евгений Владимирович и до выхода 1-го тома подготовленного нами совместно сборника «Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка» (35), где благодаря его многолетним усилиям была переведена на русский язык и осуществлена многие десятилетия не разрешаемая в СССР публикация общепринятой в мировой науке Универсальной систематики музыкальных инструментов Э. М. Хорнбостеля и К. Закса (35: 229–261).

**Георгию Ивановичу Благодатову** (30: 212–221; 26; 53), блестяще окончившему Ленинградскую консерваторию по классу оперно-симфонического дирижирования и еще, будучи студентом, создавшему в одном из Домов культуры оркестр, оперную студию, поставившему ряд спектаклей, не нашлось места в своем городе. Отправленный в Чебоксары, Г. И. Благодатов создает и там – первый в республике – симфонический оркестр, тогда же начинает свою научную деятельность в сфере тради-

ционного чувашского инструментария. После получения Оркестром государственного статуса Г. И. Благодатов оказывается ненужным; его направляют в районный городок Бердичев на Украине. Но и там он среди учителей и талантливых любителей находит и формирует настоящих музыкантов, создает оркестр и оперную труппу. Всесоюзной сенсацией были его постановки опер Р. Вагнера. «Вагнер в Бердичеве!» – гремела пресса. Но тоже недолго.

Принесшему после участия в войне в наш Институт свой монографический труд об истории русских народных инструментов (4), Г. И. Благодатову предоставляют работу в новосозданном Секторе инструментоведения, но для защиты диссертации рекомендуют ограничиться только одним разделом – о гармонике, которую ученый позже издает в виде монографии (4). Г. И. Благодатов и здесь оказывается смиренным. Даже после того, как увидит через несколько лет труд о русском инструментарии, но – другого автора (13). Активно работает над созданием Каталога Постоянной Выставки музыкальных инструментов Института, переданной затем в Музей театральной и музыкальной культуры (6). Смиренно принимает отстранение от поста художественного руководителя созданного им и блестяще функционировавшего несколько лет при Институте Оркестра современной и старинной музыки, как только оркестр приобретает официальный статус и финансирование. Смиренно соглашается с сокращением библиографического аппарата своей монографии «История симфонического оркестра» (5), а затем – по этой же причине! – якобы невозможностью защищать по этой теме докторскую диссертацию. Смиренно принимает репрессивный акт по ликвидации в конце 1980-х гг. Сектора инструментоведения, свою отправку на пенсию и вскоре после этого уходит в мир иной.

Так и не дождался публикации и докторской защиты своего фундаментального труда «Основы гитарной транскрипции» один из ярчайших отечественных органистов, выдающийся эрудит и энтузиаст наших научных исследований **Юрий Евгеньевич Бойко** (8). А во время так называемой оптимизации его одним из первых в Институте переводят на полставки.

Тогда же, в 2000-е гг., под эгидой так называемой оптимизации предлагают уволиться из Института по собственному желанию выдающемуся инструментоведу – тюркологу и финноугроведу доктору искусствоведения **Роману Федоровичу Зелинскому** (19; 20); а когда он сказал по телефону: «Я в больнице!», – ответили «Тем более!». Это существенно повлияло на здоровье и способствовало безвременной кончине ученого. Внутренней цензуре составителей подверглась и написанная мною

обобщающая статья о жизни и творческом облике Р. Зелинского для издаваемого в 2016 г. под эгидой Петрозаводской консерватории юбилейного сборника ученого (решили убрать все, что касалось его удивительного и светлого человеческого облика): я отказался от подобных купюр и буду публиковать статью в находящемся в настоящее время в печати 3-м томе книги «В пространстве музыки».

В тот же злосчастный год оптимизации увольняют видного исследователя истории западноевропейской инструментальной культуры и инструментального исполнительства, баховеда, доктора искусствоведения **Валерия Александровича Свободова** (восстанавливает его на полставки уже новая дирекция).

Из защищенной в нашем Институте диссертации крупнейшего отечественного органолога и этномузыковеда – финно-угроведа **Прометея Ионовича Чисталева** (50; 51; 52; 32<sup>1</sup>) о коми народных музыкальных инструментах издадут только первую, органографическую ее часть. Второй, посвященный жанрам и формам музыки, ценнейший *нотный том* так и остался в рукописи. И вовсе нетранскрибированными остаются до сих пор записанные П. Чисталевым *крупные формы* традиционной инструментальной музыки народа коми.

А сколько мытарств, изгнаний, переездов (Польша, Украина, Узбекистан, Сибирь и т. д.) испытал крупнейший инструментовед и теоретик традиционной и академической музыки **Юзеф Гейманович Кон** (30: 229–246) ?!.. Уже ведя аспирантов в Ленинградской консерватории (А. П. Милку, например), покинув Новосибирск (где создал и в течение ряда лет возглавлял одну из самых именитых в советских консерваториях кафедру теории музыки и композиции), Ю. Г. Кон все же вынужден был проехать мимо Петербурга и поселиться в Петрозаводске. Там сумел создать мощную научную школу. Был принят (по совместительству) во вновь воссозданный Сектор инструментоведения РИИИ, создал и утвердил на Ученом совете Института проект «Материалов к Энциклопедии музыкальных инструментов мира». Затем работу продолжил В. А. Свободов. Тема эта продолжает быть открытой (напр.: 28).

Подобные сюжеты можно было бы и продолжить... И все же время все ставит на свои места.

Через 65 лет после смерти автора, в 2002 г., усилиями удивительно энтузиаста органологии и этномузыкознания (при этом – выдающегося ученого в сфере естествознания, одного из крупнейших физиков

---

<sup>1</sup> См. также нашу статью, публикуемую в 3-м томе книги «В пространстве музыки» (РИИИ, в печати).

космоса) Петра Григорьевича Черемского осуществлено переиздание многие годы недоступного широкому читателю первого варианта орга­ нологической монографии Г. Хоткевича (48). В 2012 г. (теперь уже через 75 лет после кончины Г. Хоткевича) в Харькове осуществилось издание 2-й, сохраненной пытливыми и смелыми энтузиастами, в числе кото­ рых как харьковские, так и канадские почитатели ученого, значитель­ но более полной редакции его фундаментального труда «Музыкальные инструменты украинского народа» (49), с послесловиями В. Мишалова (Торонто), М. Хая (Киев) и автора этих строк (33; 34; 45). Еще раньше, в 2007 г., усилиями крупного канадского инструментоведа и музыканта-исполнителя (бандуриста) В. Ю. Мишалова<sup>2</sup> и его харьковского коллеги К. П. Черемского (30: 160–168) издана совместно издательствами То­ ронто и Харькова другая инструментоведческая монография Г. Хотке­ вича – «Бандура и ее возможности» (46).

Усилиями В. А. Брунцева и В. И. Акуловича в 2015 г. осуществлено издание 1-го тома исследований Н. И. Привалова «Музыкально-этно­ графические исследования. Избранные труды 1903–1915 гг.» (37). Мало того. Ими же подготовлен и издан уже в этом, 2017 г. специальный том исследовательских работ о жизни и творчестве этого удивительного эн­ тузиаста народной музыки – «Николай Иванович Привалов – подвиж­ ник народной музыки» (36).

Активно функционирует созданный ученым в виде Кабинета народ­ ной музыки Научно-исследовательский центр им. К. Квитки в Москов­ ской консерватории; ее преподаватели, научные сотрудники, студенты считают себя представителями Школы К. Квитки в отечественном этно­ музыковедении.

Реализованное в 1972 г. благодаря усилиям В. Л. Гошовского и Л. Н. Лебединского двухтомное издание «Избранных трудов» К. В. Квит­ ки – сегодня настольная классическая книга для всех, кто интересуется этномузыковедением (22). Усилиями А. А. Банина в 1986 г. издана важная историко-типологическая статья К. Квитки, посвященная флейте Пана (24). Полное электронное издание трудов К. Квитки (на оригинальных языках их написания) готовит в настоящее время профессор Львовской музыкальной академии, выпускник аспирантуры нашего Института Богдан Степанович Луканюк.

---

<sup>2</sup> Статья о научной и творческой деятельности В. Мишалова публикуется в го­ товящемся сейчас к печати 3-м томе книги автора этих строк «В пространстве музыки».

И здесь же – наш, ставший уже регулярным, **знаковым** для возрожденного Российского института истории искусств и Сектора инструментоведения **явлением**, Сериал международных инструментоведческих конгрессов и конференций «**Благодатовские чтения**»! В этом году – уже одиннадцатые!.. «Благодатовские чтения» стали крупнейшим и на сегодняшний день единственным в мире регулярным инструментоведческим форумом!

Полный текст статьи о Р. Зелинском будет опубликован в 3-м томе моей книги «В пространстве музыки». Для разрешения проблемы создания Музея Прометея Ионовича Чисталева в его родном селении мне и моей студентке-заочнице А. Алексеевой пришлось привлечь не только самую широкую общественность, но крупные фигуры в научном мире: директоров Института русской литературы Российской Академии Наук (ИРЛИ РАН) и РИИИ, ректоров ряда консерваторий, председателей Санкт-Петербургских Союза ученых и Союза композиторов, руководство Коми филиала РАН и т. д. И все же исследование П. И. Чисталева о коми народных музыкальных инструментах и инструментальной музыке (50) необходимо подготовить и издать полностью, с целостными нотациями его уникальных аудиозаписей аутентичных музыкантов.

Необходимо подготовить к изданию и опубликовать в полном объеме находящиеся в Архиве РИИИ обе монографии Г. И. Благодатова: об истории русских народных музыкальных инструментов и историю симфонического оркестра. Ждут своей очереди исследования Ю. Бойко о традиционной русской вокально-инструментальной музыке и о гитарной транскрипции, как и вдохновленное к жизни Ю. Г. Коном исследование О. А. Бочкаревой традиционной узбекской инструментальной музыки (изданы только несколько статей и автореферат кандидатской диссертации – 9; 10).

Много еще задач стоит перед нашими коллегами в стране и за рубежом: не только для справедливого воздания должного выдающимся предшественникам и современникам – подлинным праведникам нашей науки, но – для самого его развития и воспитания новых кадров инструментоведов. Выполнить их для современных органистов всех поколений является ответственной, почетной миссией, исполнением высокого долга перед нашими праведниками.

### Литература

1. *Акулович В. И., Брунцев В. А.* Истовый подвижник народной музыки // Николай Иванович Привалов – подвижник народной музыки / общ. ред. В. А. Брунцева. СПб., 2017. С. 3–68.

2. Акулович В. И., Брунцев В. А. Три кита подвижничества // Николай Иванович Привалов – подвижник народной музыки / общ. ред. В. А. Брунцева. СПб., 2017. С. 172–209.
3. Білокопитов О. О. Вовк в овечій шкурі, або сльозлива промова Хоткевича // Радянська музика. Харків, 1934. № 1. С. 41–42.
4. Благодатов Г. И. История русских народных музыкальных инструментов: *Рукопись*. (Современное местонахождение неизвестно).
5. Благодатов Г. И. История симфонического оркестра. Л., 1969.
6. Благодатов Г. И. Каталог собрания музыкальных инструментов. Л., 1972.
7. Благодатов Г. И. Русская гармоника. Л., 1960.
8. Бойко Ю. Е. Интерпретация музыки: Заметки инструментоведа. СПб., 2014.
9. Бочкарева О. А. Музыкальные инструменты Узбекистана и закономерности мелодики народной инструментальной музыки: Автореф. ... канд. иск. Ташкент, 1969.
10. Бочкарева О. А. О ритмике узбекской народной инструментальной музыки // История и современность: проблемы музыкальной культуры народов Узбекистана, Туркмении и Таджикистана / ред.-сост. Т. С. Вызго. М., 1972. С. 276–298.
11. Бояркин Н. И. Мордовское народное музыкальное искусство. Саранск, 1983.
12. Буженко Т. Становлення генія // Вітчизна. Київ, 1967. № 3. С. 200–202.
13. Вертков К. А. Русские народные музыкальные инструменты. Л., 1975.
14. Вертков К. А., Благодатов Г. И., Язовицкая Э. Э. Атлас музыкальных инструментов народов СССР. М., 1975.
15. Вульфус П. А. Русская мысль о музыкальном фольклоре. Л., 1979.
16. Герасимов О. М. Народные музыкальные инструменты мари. Йошкар-Ола, 1996.
17. Гиппиус Е. В. Интонационные элементы русской частушки // Советский фольклор. М.; Л., 1936. № 4/5. С. 97–142.
18. Гиппиус Е. В. Ритуальные инструментальные наигрыши Медвежьего праздника обских угров // Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка: в 2 ч. М., 1988. Ч. 2. С. 164–175.
19. Зелинский Р. Ф. Башкирская народная инструментальная музыка: Проблемы формирования традиционного стиля: дис. ... д-ра иск / РИИИ. СПб., 2006.
20. Зелинский Р. Ф. Башкирское народное музыкальное искусство. Т. 4: Инструментальная музыка / отв. ред. Р. С. Сулейманов. Уфа, 2003.
21. Инструментоведческое наследие Е. В. Гиппиуса и современная наука: материалы Международного инструментоведческого симпозиума, посвященного 100-летию со дня рождения В. Гиппиуса / РИИИ. СПб., 2003.
22. Квитка К. В. Избранные труды: в 2 т. М., 1971. Т. 1–2.
23. Квитка К. В. Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка Юго-Западных областей РСФСР: Рукопись. (Каб. народного творчества Московской гос. Консерватории, № 9/130).
24. Квитка К. В. Об историческом значении флейты Пана // Музыкальная фольклористика. М., 1986. Вып. 3. С. 244–257.

25. *Короленко В. Г.* Г. М. Хоткевичу // *Короленко В. Г.* О литературе. М., 1957. С. 535–537.
26. *Кошелев В. В.* Творческий путь Георгия Благодатова // Вопросы инструментоведения / РИИИ. СПб., 1993. С. 7–10.
27. *Малинина Л. Ю.* Фаминцын Александр Сергеевич // Музыкальная энциклопедия: в 6 т. М., 1981. Т. 5. С. 763–764.
28. Материалы к «Энциклопедии музыкальных инструментов народов мира» / РИИИ. Вып. 2. СПб., 2004.
29. *Мацевский И. В.* В пространстве музыки / РИИИ. СПб. 2011. Т. 1.
30. *Мацевский И. В.* В пространстве музыки / РИИИ. СПб., 2013. Т. 2.
31. *Мацевский И. В.* Народная инструментальная музыка как феномен культуры. Алматы, 2007.
- 31а. *Мацевский И. В.* О подвижности и устойчивости структуры в связи с импровизационностью (на материале гуцульской народно-инструментальной музыки) // Славянский музыкальный фольклор / ред.-сост. И. И. Земцовский. М., 1972. С. 299–339.
32. *Мацевский И. В.* Развивая идеи Болата Сарыбаева: Об инструментоведческом наследии Прометея Чисталева // Проблемы современного музыкознания и этноорганологии: Материалы Международной конференции, посвященной 90-летию Болата Шамгалиевича Сарыбаева / КазНУИ. Астана, 2017. С. 4–14.
33. *Мацієвський І.* Гнат Хоткевич і актуальні проблеми етномузикології // Музичні інструменти українського народу. Друга редакція. Харків, 2012. С. 432–444.
34. *Мішалов В. Ю.* «Музичні інструменти українського народу» Гната Хоткевича // *Хоткевич Г. М.* Музичні інструменти українського народу. Друга редакція. Харків, 2012. С. 448–452.
35. Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка / ред.-сост. И. В. Мацевский; общ. ред. Е. В. Гиппиуса. М., 1987–1988. Ч. 1–2.
36. Николай Иванович Привалов – подвижник народной музыки / под. общ. ред. В. А. Брунцева. СПб., 2017.
37. *Привалов Н.И.* Музыкально-этнографические исследования: избранные труды 1903–1915 гг. / вст. ст. В. И. Акулович, В. А. Брунцев, Г. Н. Писняк. СПб., 2015.
38. *Привалов Н. И.* Музыкальные духовые инструменты русского народа в связи с соответствующими инструментами других стран. СПб., 1906. Ч. 1; 1909. Ч. 2.
39. *Привалов Н. И.* Танбуровидные музыкальные инструменты русского народа // Известия С.-Петербургского общества музыкальных собраний. СПб., 1905. Вып. 4–6; СПб., 1906. Вып. 2.
40. *Привалов Н. И.* Ударные музыкальные инструменты русского народа // Известия С.-Петербургского общества музыкальных собраний. СПб., 1903.
41. *Прывалаў Н.* Народныя музычныя інструменты Беларусі // Запіскі адзелу гуманітарных навук. Кн. 4, т. 1, вып. 1. Мінск, 1928.
42. *Фаминцын А. С.* Гусли – русский народный музыкальный инструмент. СПб., 1890.

43. *Фаминцын А. С.* Домра и средние ей музыкальные инструменты русского народа. СПб., 1891.
44. *Фаминцын А. С.* Скоморохи на Руси. СПб., 1889.
45. *Хай М. Й.* Феномен етноорганологічного таланту Гната Хоткевича // *Хоткевич Г. М.* Музичні інструменти українського народу. Друга редакція. Харків, 2012. С. 460–464.
46. *Хоткевич Г. М.* Бандура та її можливості. Торонто; Харків, 2007.
47. *Хоткевич Г. М.* Музичні інструменти українського народу. Харків, 1930.
48. *Хоткевич Г. М.* Музичні інструменти українського народу. Харків, 2002.
49. *Хоткевич Г. М.* Музичні інструменти українського народу. Друга редакція. Харків, 2012.
50. *Чисталев П. И.* Коми народные музыкальные инструменты: дис. ... канд. иск. Сыктывкар, 1974.
51. *Чисталев П. И.* Коми народные музыкальные инструменты. Сыктывкар, 1984.
52. *Чисталев П. И.* Музыкальные инструменты пермских народов. Сыктывкар, 1980.
53. *Чудинова И. А.* Г. И. Благодатов – историк европейского оркестра // Вопросы инструментоведения / РИИИ. СПб., 1993. С. 15–16.
54. *Tampere H.* Eesti rahvapillid ja rahvatansuud. Tallinn, 1975.
55. *Vyžintas A.* Jonas Švedas. Vilnius, 1978; Lietuvių tradiciniai instrumentiniai ansambliai: Istorinė – struktūrinė – funkcinė problematika. Klaipėda, 2006.

**Валерий Свободов**  
(Санкт-Петербург)

## **Памяти друга (о Ю. Е. Бойко)**

С Юрием Евгеньевичем Бойко я познакомился в грустные для меня дни. Скоропостижно скончался Борис Васильевич Доброхотов, руководитель моей кандидатской диссертации, рекомендованной кафедрой Гнесинского института к защите. Его смерть оставила без руководителя моего друга Валерия Филипповича Платонова. Однажды утром Платонов прибежал ко мне домой и с порога кричит: «В Институте на Исаакиевской площади занимаются теми же проблемами, что и мы!». Он прочитал статью Бойко и решил, что лучшего руководителя для своей кандидатской диссертации ему не найти. На следующий день мы отправились в Институт, захватив с собой статью, написанную нами несколькими годами раньше. Юрий Евгеньевич тут же познакомился с ней, ему она понравилась, и он предложил показать ее И. В. Мациевскому. Прочитав статью, Игорь Владимирович назначил обсуждение на секторе. Не все сотрудники поняли ее. Мациевский объяснил идею, и с этого дня мы установили творческие связи с РИИИ. Валерий Филиппович поступил в аспирантуру, и Юрий Евгеньевич был назначен руководителем его кандидатской диссертации. Я защитил свою кандидатскую, стал работать на секторе ученым секретарем, продолжать научную деятельность, которая привела меня к защите докторской диссертации.

С начала работы в Институте я возглавил оргкомитет Благодатовских чтений и редакцию материалов конференций, неоценимую помощь которой оказывал Юрий Евгеньевич. Его внимательному прочтению присылаемых докладов сборники «Вопросы инструментоведения» многим обязаны. При участии Ю. Е. Бойко выпущено девять номеров. Редактирование было одной из сильных сторон многогранного таланта Юрия Евгеньевича. Он любил знакомиться с новыми идеями, всегда имел свое мнение по любому вопросу инструментоведения. Мой талмуд докторской диссертации он нашел время прочитать дважды, сколько полезного я для себя получил тогда и получаю до сих пор! Кое с чем соглашался, а иногда и нет. Как-то Юрий Евгеньевич мне возразил: «Почему кварто-квинтовый строй, а не наоборот?!». Только недавно понял, как он был прав. Речь шла о становлении интервальной структуры квинтового строя скрипичных инструментов, поэтому в вопросах эволюции европейских хордофонов иногда следует сослаться на квинто-квартовый строй.

На протяжении многих лет нас с Юрием Евгеньевичем связывало изучение проблем строя. Стихи в сборнике, опубликованном незадолго до его смерти, – плод нашей творческой дружбы, рожденный в поисках истины. Сектор ждал от Бойко докторской диссертации, к которой он давно созрел. Настало время опубликовать сборник его трудов с воспоминаниями учеников, коллег, инструментоведов России и зарубежных ученых.

---

<sup>1</sup> Стихотворение Ю. Е. Бойко «Это руны Калевалы, это Леннрота напевы, или К проблеме инструментального строя» опубликовано в следующем издании: *Бойко Ю. Е. Интерпретация музыки: Заметки инструментоведа*. СПб., 2014. С. 229–230.

Алиса Тимошенко  
(Санкт-Петербург)

## О вкладе Ольги Александровны Бочкаревой в отечественное инструментоведение

И должен ни единой долькой  
Не отступаться от лица,  
Но быть живым, живым и только,  
Живым и только до конца

*Б. Пастернак*

Ольга Александровна Бочкарева (1937–2003) оставила в отечественной музыкальной науке яркий след. Ее немногочисленные статьи о музыке XX в., напечатанные в основном в консерваторских сборниках Новосибирска и Петрозаводска, отразили неординарный взгляд на музыку исследователя – искусствоведа, философа, глубокого знатока не только музыки, но истории искусства в целом – литературы, поэзии, живописи, – исследователя, понимавшего тонкие и глубинные связи между явлениями культуры, способного даже в небольшом композиторском опусе увидеть отражение мышления и вкусов эпохи, его создавшей. Об этом качестве «всеобъемлющего взгляда» помнят ученики Ольги Александровны, слушавшие ее лекции по гармонии – как неожиданно и точно закономерности, к примеру, музыкального мышления классической эпохи выстраивались в одном ассоциативном ряду с образами поэзии и живописи, и даже деталями этикета, моды и стилями интерьера! И связь эта не была поверхностной, тривиальной или прямолинейной, напротив – она вела к пониманию связи «всего со всем» в культуре, искусстве, жизни. В доме Юзефа Геймановича Кона и Ольги Александровны Бочкаревой с особым пиететом относились к семиотической школе Ю. М. Лотмана, семиотику искусства мы, студенты, осваивали с первых занятий и чувствовали, что рядом с нами, в работе наших учителей воплощаются идеи равноценные достижениям тартуской школы.

Об инструментоведческом начале научного пути Ольги Александровны я узнала не сразу и, можно сказать, случайно. Уже после смерти Юзефа Геймановича, я побывала у нее – целью приезда была статья о восточной проблематике в научной деятельности Ю. Г. Кона. Рассказ Ольги Александровны о Юзефе Геймановиче тогда переплетался с комментариями о ее собственной жизни, о людях, воспоминаниями о детстве в далеком теплом Ташкенте со множеством интересных, иногда очень забавных подробностей – она была прекрасным рассказчиком,

с тонким чувством юмора, очень эмоциональным и наблюдательным. Вот тогда я узнала, что диссертация Ольги Александровны была посвящена узбекским народным инструментам – как далека казалась от нее эта тематика! Тем не менее, Ольга Александровна была настоящим фольклористом – не раз бывала в экспедициях в разных городах и регионах Узбекистана, сделала большое количество записей традиционной инструментальной музыки, даже собрала свою небольшую коллекцию музыкальных инструментов, которую мне в тот вечер показывала, сопровождая звукоизвлечением «в традиции» и историей каждого инструмента. Запомнилось, с каким уважением и теплотой вспоминала Ольга Александровна профессора, доктора искусствоведения Файзуллу Кароматова (тогда еще кандидата, впоследствии – оппонента диссертации О. А.), по отечески напутствовавшего аспирантку, отправляющуюся в самостоятельную экспедицию в Фергану, давшего ей четкие указания, как к этой поездке подготовиться и как реагировать на неожиданные ситуации. Я в то время не догадалась спросить о том, что подвигло Ольгу Александровну выбрать тему традиционной узбекской музыки для своего исследования. Не думаю, что здесь сыграла решающую роль советская тенденциозность вкупе с запретом изучать современную зарубежную музыку, которая интересовала тогда О. А. – ведь она была воспитана в традициях высокой академической культуры. Скорее, выбор подобной темы говорит о ней как об исследователе, не способном остаться равнодушным к окружающему звучащему миру, и в самом его тексте чувствуется, как О. А. ставит целью понять скрытые движущие силы, найти разгадку тайны сложной и прекрасной восточной музыки.

В 1969 г. в Алма-Ате О. А. Бочкарева защитила кандидатскую диссертацию на тему «Музыкальные инструменты Узбекистана и закономерности мелодики узбекской народной инструментальной музыки». Это исследование явилось важным этапом в развитии узбекской фольклористики, к тому моменту уже имевшей свою богатую историю – достаточно назвать такие имена, как выдающийся этнограф и инструментовед В. М. Беляев, композитор и этнограф В. А. Успенский, Ф. Кароматов, Ю. Раджаби, Ю. Г. Кон, И. Акбаров, М. Юсупов и другие. В конце 50-х – начале 60-х годов уже вышел в свет многотомный капитальный труд «Узбекская музыка» – коллективное исследование при участии Ю. Раджаби, Ю. Г. Кона, И. Акбарова, М. Юсупова. Тем не менее, диссертация О. Б. Бочкаревой показала, как много еще скрыто от слуха и глаза фольклориста в мире узбекской инструментальной музыки и обозначила целый комплекс инструментоведческих проблем перед последующим поколением ученых. Наконец, О. А. Бочкарева апеллиро-

вала в своей работе к последним достижениям мировой органологии и тем самым, ее исследование оказалось включенным в контекст общеевропейской науки. Манера преподнесения и анализа материала носит скорее структуралистский характер, в чем тоже отразились научные интересы О. А. в области структурной лингвистики и семиотики, позднее реализованные в статьях о музыкальном языке К. Шимановского, А. Лядова, И. Стравинского, Я. Сибелиуса и др.

Первые две главы диссертации посвящены «современным узбекским народным инструментам» (О. А. Бочкарева). Нужно отметить, что по своим методологическим принципам – ориентация на систематику музыкальных инструментов Хорнбостеля-Закса, подробное изложение эргологии исследуемого инструментария, обмеры, точный перевод названий и «установление этимологических корней их», техника игры на них, особенности исполняемой на инструменте музыки, его функционирование в жизни народа – по всем этим признакам исследование О. А. Бочкаревой находится в русле современных комплексных инструментоведческих исследований, осуществляемых в рамках системно-этнофонического метода И. Мациевского. Исследование дополнено важным для истории этноинструментоведения ресурсом – «Атласом» узбекских музыкальных инструментов и таблицей систематизации инструментария, в которой зафиксировано состояние инструментария в узбекской музыкальной традиции на период создания работы. Определенным вкладом в музыкальную науку явилась представленная в исследовании историография узбекских музыкальных инструментов, основанная на данных археологии и изучении этимологии названий, фотографиях памятников изобразительного искусства.

Вторая часть исследования посвящена структурному анализу инструментальных композиций разной жанровой направленности. Открытые исследователем универсальные закономерности узбекского инструментального мелоса – в их числе его «зонная» и «многозонная» природа (наиболее распространенный прием – «перемещение тематически определенного построения вверх или вниз на какой-либо интервал» (3: 9)), структура интонационного движения (принцип интеграции – метатезы – сдвоения) и т. д. При этом исследователь отдает себе отчет, что столь сложное явление, как узбекская инструментальная музыка не может «уложиться» в рамки каких бы то ни было классификаций и аналитических схем: «В народной музыке трудно классифицировать явления соответственно каким-то отдельным, отвлеченным теоретическим принципам...» (3: 14). Зрелость мышления 32-летнего автора диссертации достойна восхищения.

Четвертая глава исследования посвящена метроритму узбекской традиционной музыки. Анализируя эту сторону народной музыки О. А. Бочкарева довольно точно формулирует разницу в понимании метро-ритмического параметра музыкального языка в восточном мышлении и классическом западном. В диссертации много интересных наблюдений и выводов о природе метроритмики в узбекской музыке, большинство из которых выявлены в т. н. «ударных структурах» (метроритм партии дойры, нагора и др.). Автор пишет о единстве тембрового фона в ритмических структурах ударных инструментов, которое становится «...основой накопления тембровой энергии. Из этого единства длительных и тембровых соотношений и возникает то магическое, чарующее действие, которое отличает музыку ударных инструментов. Отсутствие развитой мелодической линии нисколько не лишает ее своеобразной прелести подобно тому, как отсутствие перспективы в орнаменте не снимает его художественного совершенства» (3: 15). В числе открытий О. А. – обнаружение ступенчатости нагнетания ритмометрической энергии, находящей свое выражение в принципе свободного комбинирования усулей, принцип «количественного ощущения в членении музыкального времени» (3: 16), позволяющий запомнить и передать из поколения в поколение сложнейшие ритмические построения, важнейшие принципы образований и сочетаний ритмов, понятие «ведущей ритмической фигуры», которая является мнемотехническим, вспомогательным средством в искусстве узбекской традиции (3: 18).

Отдельный, последний в работе раздел, посвящен анализу метроритма ударных структур дойры, связи метро-ритма со спецификой инструмента и звукоизвлечением: «...в руках народного исполнителя дойра в вихре неисчислимых и причудливо разнообразных ритмов способна выбивать рисунок, звуковой узор которого в своем звуко-высотном различии легко может быть сближен с понятием «мелодии»» (3: 18). Полиритмия, полифония ритмов внутри одного ритма дойры, возникающая как результат дифференцированности ее звучности на звонкие («бум») и глухие («бак»), приводит автора к аналогии со скрытой полифонией Баха, тем самым подчеркивая уникальность и художественную ценность этого феномена. В заключении исследователь приходит к мысли о том, что в узбекской музыке существует два «ритмических ряда» – мелодический и перкуSSIONный, которые объединяются только общностью метра, образуя при этом разнородные фигуры в каждом из них. Автор пишет: «Если ритмы одних ударных образуют «контрапункт», состоящий из двух слоев, то временные отношения мелодии составляют третий слой. Таким образом, единая картина ритма ансамбля оказывает-

ся богатой и насыщенной» (3: 19). Думается, что узбекская музыкальная фольклористика по достоинству оценила это уникальное исследование.

Статьи О. А. Бочкаревой более позднего периода и последних лет непосредственно с инструментоведением связаны не были. Интересы ученого концентрировались в области музыкальной семиотики, поэтики музыкального языка во взаимосвязи гармонических средств и становления формы, выявления внетекстовой информации, в которой объединяются «смысловые обертоны» (О. А. Бочкарева) культуры, раскрытия загадки шедевра, властно действующего на слушателя. Тем не менее, объектом анализа исследователя становятся такие феномены оркестровой музыки, как «Волшебное озеро» А. К. Лядова, Второй фортепианный концерт А. К. Глазунова, VII Симфония Я. Сибелиуса, балет «Орфей» И. Стравинского, а также симфонические сочинения карельских (Э. Патлаенко) и скандинавских композиторов (С. Палмгрэн, К. Нильсен, Й. Кокконен, Э. Раутаваара, Э. Салемнхаара). К инструментоведческой проблематике О. А. обращается в небольшой, но научно очень значимой статье «О фонизме в «Песне об Арктике» Э. Раутаваары» (2000), в которой анализирует проблему соответствия оркестровых средств и нового звукоощущения в музыке XX в. Голоса природы (запись птичьего пения на пленке) рассмотрены исследователем как выполняющие функцию особой тембральной звучности, при которой «... гармония природных явлений и сфера профессионального высокого искусства породила замечательный художественный результат» (4: 80). Эта статья занимает всего одну страницу, как и многие статьи последних лет, она миниатюрна и, в то же время, в ней сохраняется большое напряжение мысли, высокая информативность, язык насыщен метафорами, ассоциациями и аналогиями, научность срастается с поэтичностью, тем самым напоминая композиторский стиль А. Лядова, к творчеству которого неоднократно обращалась О. А.

Как логическое продолжение инструментоведческой линии исследовательского пути О. А. Бочкаревой, среди ее многочисленных учеников появилось сообщество инструментоведов-выпускников разных лет Петрозаводской консерватории, среди них А. Б. Никаноров (канд. диссертация «Колокола и колокольные звоны Псково-Печерского монастыря» (2000)), А. Р. Аблова (канд. диссертация «Литофоны в музыкальной культуре», 1996), А. А. Тимошенко (канд. диссертация «Американский музыкальный экспериментализм первой половины XX века: представления о звуке, концепция инструмента, композиции (Г. Коуэлл, Дж. Кейдж, Л. Хэррисон)», 2004), И. В. Соловьев (канд. диссертация «Инструментальные основы музыкальной культуры саами», 2012), М. Н. Тимофеева

(канд. диссертация «Тема скоморошества в русской музыкальной культуре: инструментоведческий аспект», 2016). В подготовке четырех из пяти названных исследований Ольга Александровна Бочкарева приняла самое непосредственное и деятельное участие.

Ольга Александровна продолжала работать даже в больнице, за несколько дней до своего ухода из земной жизни: приходили коллеги, студенты, дипломники, а вокруг нее на кровати лежали книги, партитуры, она продолжала думать и говорить о музыке, о проблемах преподавания, событиях в консерватории, об учениках, конкурсах, защитах, концертах и пр. Ее способность быть «здесь и сейчас», любить жизнь во всех ее проявлениях, ей никогда не изменила. И ко всей ее жизни и ее окончанию как нельзя лучше подходят строки известного стихотворения Бориса Пастернака, приведенные автором статьи в качестве эпиграфа.

### Литература

1. *Бочкарева О. А.* Из наблюдений над гармонией А. К.Лядова (на примере «Волшебного озера») // Теория, история, психология музыкального искусства: сб. статей. Петрозаводск, 1990. С. 26–29.
2. *Бочкарева О. А.* Маргиналии как смысловые обертоны в балете «Орфей» Стравинского // Междисциплинарный семинар. 22–23 марта 1998 года: Тезисы докладов. Петрозаводск, 1998. С. 24–27.
3. *Бочкарева О. А.* Музыкальные инструменты Узбекистана и закономерности мелодики узбекской народной инструментальной музыки: автореф. дис.... канд. иск. Ташкент, 1969.
4. *Бочкарева О. А.* О фонизме в «Песне об Арктике» Э. Раутаваары // Вопросы инструментоведения. сборник рефератов Четвертой Международной инструментоведческой конференции сериала «Благодатовские чтения» (Санкт-Петербург, 4–7 дек. 2000 года). СПб., 2000.

**Богдан Киндратюк**  
*(Ивано-Франковск, Украина)*

**Письменные источники  
музыкально-инструментальной культуры Украины:  
страницы «Історії української літератури»  
Михаила Грушевского**

Для изучения специфики украинского музыкального инструментария большое значение имеют сведения, приведенные М. Грушевским (1866–1934) в «Історії української літератури». Этот труд основан на обширном фактическом материале и обладает ценными для органологии данными.

Истоки искусства, его функции историк усматривал в человеческом коллективном крике, ритмичном рухе (танце) и размеренных звуках, вызываемых как хлопками ладонями, так и ударами разными орудиями. Ученый считал их средством, поднимающим настроение, придающим энергию и способствующим объединению (1: 63). Значимость музыкальных инструментов в жизни украинцев, разнообразие репертуара музыкантов автором объясняется развитием хлебопашества, его календаря и связанными с ним обрядами (1: 168). Инструменты звучали во время застолий, «праздников», в которых принимали участие профессиональные исполнители, в частности, скоморохи. Они были образцом для колядничких и волочобничких ватаг. Музыканты пребывали на княжеских и боярских дворах, занимали почетные места на пирах (4: 83–85).

Среди музыкальных инструментов ведущую роль играли те, которые помогали создавать ритмическую основу игры, то есть идиофоны. Среди них значительное место занимали била, колокола, звонки. Колокола и звоны закономерно запечатлены в народных легендах о Христе. В колядках музыка колоколов воспринималась как основа магических обстоятельств праздника (5: 138). Размещение колоколов, благовест перед богослужением указаны в колядке, в которой поется о соборе св. Софии в Киеве (5: 99). Раннее обиходное восприятие силы колокольных звонов отображено в характерных фрагментах плачевых песен. Частое повсеместное звучание церковных звонов укрепляло веру в то, что умерший идет так далеко, где ветер не веет, «сонце не гріє, туди й дзвони не дзвонять» (1: 153). К колоколам обращались как к могущественной силе, способной оживить умершего (1: 154). Повсеместное их применение создало условия, при которых удары колоколов слышались везде

(1: 338). Разные их функции находим в «Слове о полку Игореве». Кампанологические сведения есть в материалах о Добрыне-змееборце – его шляпа напоминала познесредневековую форму европейского колокола («колпак земли греческой», то есть, как замечает историк, «калчий колпак», «колокол») (1: 103).

Как отзвук установившегося использования звонков в греко-католическом богослужении, они вспоминаются в гуцульской колядке: «Коло престола святей Николай / Гой ходит, ходит, дзвіночком дзвонить» (5: 250). Из других примеров колядок мы узнаем о времени и месте применения звонков, способах игры, например, при сопровождении рождественского пения («поцьоркування» в его такт) (1: 190). Звонки использовали путешественники в темное время суток (5: 183).

Било вспоминается среди поучений: «Коли било б'є, не гарно лежати, але встати на молитву. <...> І як буде кінчатися друге клепання, тоді приготуємо ноги свої <...> до церкви» (2: 76). Писатели использовали метафорическое описание образа таких ударов: «А ты, б'дъный попе русский, мусишь и зъ законною [женой] – нендзу клепати неборачку!» (6: 83).

Название клепачок («крекотьки»), их звучание в Великий четверг (6: 80) переданы в подразделе «Начало новой литературы» (6: 80–81). Подобные им идиофоны («тарахалки») применялись во время месс (7: 189).

Среди обрядовых величаний находим образ молодца, который «красно грає» на «віргани» (4: 83). Вспоминается язычково-щипковый инструмент дрымба, который в большей мере относят к идиофону, чем к аэрофону (европейское *варган*, общеукраинское – *орган*, *вірган*, *дримба*).

Пуговицы-идиофоны вспоминаются в былинах так называемой Галицко-Волынской группы: «Чурило має одєжу..., в гудзики вплетено по доброму молодцю: по гудзикам поведе: добрі молодці грають на гусях» (4: 129).

Бубенцы относились к числу чудодейственных предметов, после сказанного слова выполняющих ту или иную работу, приносящих еду, деньги (1: 346).

Такой мембранофон как бубон вместе с трубой и сурмой имел особое значение в войсковой сигнальной музыке (3: 36, 51). Ее отголоски, когда «бубнят» на сбор, находим в описании похода жениха за своей «княгиней»: «Заграно, забубнено раненько» (1: 273, 274).

Важные органологические сведения находим в Псалтыре. Здесь приведены рассказы о его создании (5: 117–118). После того, как Давид

стал християнином «все бувало тільки й робив, що писав святії пісні та грав їх на гусях» (5: 118). Другие инструменты из группы хордофонов упоминаются в песнях: «Скрипки, цимбали грають. Коровайниці короваї бгають» (5: 12).

Музыкальные инструменты, в частности гусли, были в величаниях «нерозлучним товаришем старинного князя чи боярина, як бандура подорожня подругою пізнішого козака» (4: 83). «Княгня Іванко» даже отправили в заключение с гусями (1: 323). Их называли «звончатыми» (5: 67).

Сведения о музыке находим в начале «Слова о полку Игореве»: «Боян же, браття, то не десять соколів на стадо лебедів пускав, а свої віщі персти на живі струни покладав – і ті самі князем славу рокотали!» (2: 172). Наряду с музыкальными инструментами, применяемыми в княжеское время, эпитеты к ним и способ звукоизвлечения запечатлены во вступлении к «Молінню Данила Заточника» – памятнику XIII в. (3: 205).

Одним из предшественников скрипки был гудок. Вероятно, на нем играл гудец Ор, который упоминается в Галицко-Волынской летописи (2: 216). О скрипке поется в плачевых песнях; исполнительница надеется увидеть умершую мать «на Николая з скрипниками» (1: 154). Так называли скрипачей (1: 188). Скрипач, а иногда и басист сопровождали на Пасху группу из 20–30 певцов-парней. Хордофоны упоминаются среди свадебных песен во время проводов сына к теще «з скрипками, цимбалами, з молодими боярами» (1: 267).

Магическое звучание музыкальных инструментов, их изготовление упоминаются среди мотивов о Соломоне и его матери. В легенде она «закляла Соломонові, щоб він був німий, поки дерево не промовить. Він зараз зробив гуслі, чи скрипку і заграв» (5: 120).

Сравнительный анализ произведений былинной и «калічої» традиций подтверждает наличие общего духовного репертуара кобзарей и лирников от Карпат до Белого моря (4: 190). Отмечено их значение в создании новых вариантов произведений (5: 187). Лютня как глашатай славы митрополита П. Могила вспоминается в посвященном ему акростихе (8: 234).

С аэрофонами выступают в колядках Бог и святые. Их трубы изготавливались из кости, рога животного, металла. Звучали они, вероятно, по-разному, так как метафорическое воздействие музыки различалось. Интерес представляет встречающийся образ космических трубачей, упоминаемое место крепления при ношении инструмента. Трубный глас не раз был значимым моментом в народных произведениях о Страшном Суде (5: 255, 257). Библейский образ Страшносудной трубы воспомина-

ется в Слове «О Законі і Благодаті» (2: 63), в Хвале Владимиру Великому (2: 68).

Особое значение трубы имели в княжеской дружине (3: 138, 139, 172, 213). О войсковой музыке, ее соответствующем восприятии написано в Старой киевской летописи (2: 138, 139). Герою, который идет на войну, «заграють труби як грім на небі» (1: 257).

Устоявшиеся на Гуцульщине термины, обозначающие игру на трембите, ее местное название и магическое предназначение находим в песнях (1: 241). С ней ходил «трембітанник» в колядничко́й ватаге (1: 188). Трембиту широко использовали пастухи (1: 213).

Чудесная дудка («сопілка») и подобные свидетели и обвинители преступления отнесены к главным сказочным мотивам. В сказке о дудочке, вырезанной из «калини чи іншої рослини, що виросла на могилі вбитої дівчини чи хлопця», видят «безкінечну філіяцію в світовім фольклорі» (1: 345).

Когда на пиру хвастались богатством, то «не золота трубочка загрубила, не срібна сопілочка заговорила, заговорив <...> князь Володимир стольнокиївський» (4: 298). В рождественском музицировании вспоминаются пастушки, которые «в пищалки весело собѣ заграваючи» (7: 78).

Древнеукраинские названия инструментов находим во фрагментах произведений проповедника аскетизма И. Вышенского: «Албо мнимаєшь, ижъ ты што розсудного отъ дудки и скрипки и фриюярника розобраль? Албо мнимаєшь, ижъ ты отъ трубача, сурмача, пищалника, шамайника, органисты, рекгалисты, иньструментисты и бубенисты што о дусѣ и духовныхъ рѣчахъ коли слышаль?» (6: 119). М. Грушевский объяснил термины «фриюярник» как флейтист, а «шаламайник» – «жоломийник, що грає на козі» (6: 119). «Свирѣли, гусли, тимпаны» названы И. Вышенским среди «музыки розкоши» (6: 242).

В характеристике продукции типографии Киево-Печерской лавры отмечено внимание к Лексикону П. Беринды (1627) (7: 51). Он собрал около 50 названий ранних классических музыкальных инструментов, новоевропейских, традиционных славянских и украинских. Таким образом, к концу XVI – началу XVII в. в Украине сложилась богатая органологическая лексика, что, бесспорно, свидетельствует о популярности в то время музыкальных инструментов.

Благодаря сравнительным исследованиям труда М. Грушевского – большого знатока источников – мы получаем представления о музыкальных инструментах, образах мастерской игры, приемах звукоизвлечения и особенностях исполнительства, их функции и магической силе.

## Література

1. *Грушевський М. С.* Історія української літератури: у 6 т., 9 кн. Т. 1 / упоряд. В. В. Яременко; авт. передм. П. П. Кононенко; приміт. Л. Ф. Дунаєвська. Київ, 1993. (Літературні пам'ятки України).
2. То же. Т. 2 / упоряд. В. В. Яременко; приміт. С. К. Росовецький. Київ, 1993.
3. То же. Т. 3 / упоряд. В. В. Яременко; приміт. С. К. Росовецький. Київ, 1993.
4. То же. Т. 4, кн. 1: Усна творчість пізніх княжих і переходових віків XIII–XVI, / упоряд. О. М. Таланчук; приміт. С. К. Росовецький. Київ, 1994.
5. То же. Т. 4, кн. 2: Усна творчість пізніх княжих і переходових віків XIII–XVII / упоряд. Л. М. Копаниця; приміт. С. К. Росовецьки. Київ, 1994.
6. То же. Т. 5, кн. 2: Перше відродження (1580–1610 рр.) / упоряд. О. В. Дідух; приміт. С. К. Росовецький. Київ, 1995.
7. То же. Т. 6, кн. 1: Літературний і культурно-національний рух першої половини XVII ст. / упоряд., приміт. С. К. Росовецький. Київ, 1996.
8. То же. Т. 6, кн. 2: Літературний і культурно-національний рух першої половини XVII ст. / упоряд., приміт., післямова С. К. Росовецький. Київ, 1996.

**Александр Джумаев**  
*(Ташкент, Узбекистан)*

## **Усовершенствование и реконструкция музыкальных инструментов в Средней Азии: от средневековых опытов к систематической практике в XX в.**

Проблема реконструкции традиционных национальных музыкальных инструментов – одна из острых и сложных в истории музыкальных культур республик Средней Азии и Казахстана. Это явление – большой музыкально-исторический эксперимент в духе других культурных экспериментов советской эпохи. Последствия его неоднозначны и противоречивы. Проблема выходит за пределы музыковедения в область социально-политических и культурных процессов. В Узбекистане она, без преувеличения, расколола музыкальную общественность на два лагеря – сторонников и противников реконструированных инструментов. Между ними сохранялось противостояние в течение нескольких десятилетий, вплоть до распада СССР. В новых независимых государствах тема реконструкции национальных инструментов чаще оценивается как разрушительный фактор советского прошлого, негативно повлиявший на состояние традиционной музыки (11).

Для того, чтобы понять, что же представляла собой реконструкция музыкальных инструментов в XX в., необходимо рассмотреть эту проблему в значительном историческом времени и в разных культурно-политических контекстах. Имелись ли в прошлом – в средневековый период, в досоветское время – аналогичные явления? В чем их отличие от предпринятого в XX в. исторического эксперимента?

Огромный предшествующий музыкально-исторический опыт чрезвычайно интересен сам по себе и заслуживает специального исследования, вне зависимости от экспериментов XX в. Обратимся к отдельным примерам творческого отношения к инструментарию в богатейшей и утонченной инструментальной культуре мусульманского Востока, исторически связанным с регионом Средней Азии. Такой экскурс позволит нам уяснить различия между близкими, но отличающимися понятиями – усовершенствованием и реконструкцией инструментов.

Усовершенствование инструментария на Востоке – явление естественное, оно было обусловлено потребностями самого музыкального искусства, его развитием и, в особенности, положением музыки в просвещенном и элитарном обществе. К усовершенствованию инструментария примыкало изобретение новых его разновидностей.

Особенностью культурного сознания средневекового мусульманина было настроенное отношение ко всякого рода новшествах. Известны постулаты о «хороших» и «плохих» новшествах (*бид'ат*), закрепленные в правовой и культурной сферах. В народной ремесленной и творческой среде были широко распространены представления о причастности к нововведениям и усовершенствованиям орудий и инструментов «нечистой силы» – шайтана. С его именем часто связывалось появление мелких, но существенных деталей. Туркменский музыкант Шукур-бахши сообщил В. А. Успенскому легенду о создании легендарным Баба-Камбаром инструмента дутар. Сначала дутар не издавал звуков, но Камбару «помог шайтан, после чего инструмент зазвучал» (16: 112). «Помог шайтан» и при изобретении тьюдюка, и неслучайно «одно из отверстий тьюдюка (заднее) до сих пор носит название шейтан-дешик (чертова дырочка)» (16: 117).

В период мусульманского средневековья известно немало примеров улучшения и усовершенствования уже бытовавших и изобретения новых инструментов профессиональными музыкантами либо почитателями музыки. В науке о музыке зафиксирован факт создания поэтом и музыкантом Хакимом Абу Хафсом ибн Ахвасом ас-Сугди (Самарканди) инструмента *шахруд*. О нем упоминает Абу Наср ал-Фараби в «Большой книге о музыке», приводя схематический чертеж *шахруда* (2: 116, 118). Абу Абдуллах Мухаммад ал-Хоразми (910–980) сообщает, что *шахруд* был создан Хакимом ибн Ахвасом ас-Сугди в Багдаде в 300 г. х. (912–913 г. н. э.) (17: 237). Позже, в трактатах о музыке Абд ал-Кадира Мараги, *шахруд* получает новое описание (1: 129–130). Эти и другие данные свидетельствуют о популярности инструмента в практике профессионального музицирования (о *шахруде* см. также: 8: 270).

В создании новых инструментов участвовали не только музыканты и ученые, как, например, по легендарным источникам, Абу Наср ал-Фараби, но и представители правящей элиты. В тюркской хронике позднего средневековья говорится о создании правителем Моголистана и Кашгарии 'Абд ар-Рашид-ханом – Рашиди (1533 – 1559-60) «инструмента под названием '*ишратангиз*» ('*ишратангиз отлиг соз тасниф килди*) (14: 636).

В совершенствовании инструментов большое значение имело увеличение количества струн. Приводятся разные версии о добавлении пятой струны к четырехструнному уду. Полагают, что теоретически это сделали ал-Кинди и ал-Фараби, а на практике – музыкант Зирйаб. Важно, однако, что появление пятой струны на уде стало причиной его нового наименования – «совершенный уд» (*уд-и камил*), в отличие от

четырёхструнного «древнего уда» (*уд-и кадим*). Такое разграничение приводит Ходжа Абд ал-Кадир Мараги (1: 123).

Захир ад-Дин Мухаммад Бабур сообщает об известном гератском музыканте XV в. Кул Мухаммаде Уди, который добавил третью струну на гиджак (5: 244; 3: 211). За четвертую струну на гиджаке ратовали уже сторонники проведения реконструкции этого инструмента в Узбекистане в 1940-е гг. (13: 181). Примеры усовершенствования инструментов и создания новых приводит Дарвиш Али Чанги. По его «Трактату о музыке» можно проследить изменения, происшедшие с инструментами ко времени жизни музыканта. Так, *барбат* у него – инструмент иного типа, нежели тот, который мы привычно ассоциируем с «образом» ‘уда (6: 216).

Эти и многие другие сведения и факты об усовершенствовании инструментов на Востоке и создании новых разновидностей свидетельствуют не об «оригинальничанье» в элитарных обществах, а о реальной потребности, обусловленной состоянием того или иного «общества слушателей», развитием духовной и эмоционально-чувственной стороны жизни.

Очевидно, что изменения, происходившие в просвещенных кругах общества в Туркестане после прихода в регион русских (вторая половина XIX – начало XX в.), также готовили почву для усовершенствования традиционного инструментария. Можно говорить о местных истоках будущей идеи реконструкции музыкальных инструментов. Под влиянием русской культуры и социально-экономических условий жизни стали изменяться и формы общественного слушания музыки у традиционного мусульманского городского населения. При этом обнаружилось различные проблемы – и, прежде всего, недостаточная громкость звука у струнных инструментов – дутара, танбура и других, ранее звучащих, как правило, в условиях небольшого замкнутого пространства. На слабость звука, камерность звучания у струнных инструментов обращали внимание многие российские авторы XIX – начала XX в, в числе которых – глубокий знаток музыки местных народов Нил Лыкошин (1860–1922), давший описание основных инструментов «туземного населения» Туркестана (10: 329).

Об осознании необходимости усовершенствования национальных инструментов, в особенности усиления звука у струнных самими местными музыкантами, свидетельствует выдающийся мастер музыкальных инструментов Узбекистана Уста Усман Зуфаров (1894–1981). Еще до революции он получил широкую известность в Туркестане, открыв свою мастерскую в Ташкенте. «Однажды, – вспоминает он, – ко мне приехал

из Чимкента музыкант Султанхон. Он заказал мне дутар, но просил сделать такой дутар, чтобы он звучал как можно громче. Сделав несколько штук дутаров, я убедился, что увеличенный корпус увеличивает и звук дутара. Султанхон свое требование сделать дутар с громким звуком мотивировал следующим: «Раньше дутар употребляли в мехмонхане или в келье мадрасы – и звук дутара сравнительно не громкий вполне в этих условиях удовлетворял профессиональных музыкантов, но по мере того, как нарождался в Средней Азии промышленный капитализм, баи, заводчики, купцы стали, кичась друг перед другом, устраивать тои с большим количеством приглашенных гостей, и все эти базмы стали чаще проводиться на воздухе, то звук дутара совсем потерялся, что и заставило Султанхона заказать более звучный дутар»» (9: 1–2).

В этой связи можно привести «перекликающееся» мнение одной из сторонниц реконструкции музыкальных инструментов в Узбекистане, много сделавшей для практического художественного воплощения идеи, – руководителя камерного оркестра национальных инструментов «Согдиана» Фирузы Абдурахимовой (высказано в личной беседе 1 сентября 1996 г.): «Я не согласна с термином “реконструкция” и считаю, что лучше говорить об “изменениях” инструментов. Процесс этот начался в 20-х гг. в среде самих профессиональных музыкантов, они сами стали искать и вносить изменения, чтобы можно было исполнять музыку и других народов. А потом уже этим занялись музыковеды – Беляев и другие, а затем – Ашот Иванович Петросянц».

Ситуация радикально изменилась после революции 1917 г. Выход на авансцену общественной жизни широких масс трудящихся, новые формы общественной и культурной жизни влекли за собой перемены во всех областях жизни, включая музыку. Этот процесс описал участник тех событий в Туркестане, связанный с экспериментами в реконструкции, В. А. Успенский: «[...] Социальные условия в общественном укладе дореволюционного Узбекистана не способствовали развитию различных форм коллективного слушания музыки, охватывающего значительные массы людей, так как музицирование было распространено главным образом в быту. Естественно поэтому не возникало необходимости ни создавать больших коллективов, ни совершенствовать акустические свойства инструментов, благодаря чему подавляющая часть узбекских национальных инструментов как бы законсервировалась. Главным дефектом их является слабая и быстро затухающая звучность.

Советизация Узбекистана вызвала рост крупных городов, появление фабрик и заводов с большим количеством рабочих, а также становление колхозного строя. Это в свою очередь повлекло за собой широкое стро-

ительство культурных учреждений, таких как театры, концертные залы, дворцы культуры, рабочие и колхозные клубы. Так как теперь музыкант занял свое место на сцене, а слушатели оказались в новых акустических условиях больших помещений, музыкальные узбекские инструменты проявили ряд своих отрицательных свойств. Одно из коренных – слабость звука. С того времени возникла настоятельная необходимость в формировании больших инструментальных ансамблей, и одной их актуальнейших проблем стала проблема реконструкции национальных узбекских музыкальных инструментов» (15: 1–2).

Проблема реконструкции особенно актуализировалась в 1930-е гг., и сохранялась на протяжении нескольких десятилетий. Она была напрямую связана с социально-политическими изменениями и культурной политикой в СССР, с задачами строительства национальных социалистических музыкальных культур, и осуществлялась при поддержке государства. Реконструкция проходила в острой борьбе различных мнений и идей, в ней на разных этапах участвовали известные деятели музыкальной культуры. В Узбекистане это В. М. Беляев, В. А. Успенский, А. И. Петросянец, Т. С. Вызго, Ф. М. Кароматов, А. Х. Ливиев, Ф. Р. Абдурахимова и другие.

Проблема эта составила одно из направлений исследований в музыковедении Узбекистана, Казахстана и других республик Средней Азии: ей посвящены десятки публикаций, выступлений, дискуссий, аналитических записок в партийные и правительственные органы. Принципиальными компонентами реконструкции в широком смысле этого слова были: введение равномерно-темперированного звукоряда, нотной письменности, стандартизация строя инструментов национальных оркестров. Реконструкция рассматривалась как основа для освоения национальными творческими коллективами европейской музыкальной традиции, музыки других народов, усиления взаимодействия культур, создания единой социалистической музыкальной культуры.

Таким образом, проблема реконструкции в советский период оказалась в значительной степени политизированной. Политизация мешала объективному анализу, нередко подменяла собой рассмотрение собственно художественных и музыкально-теоретических аспектов этого явления. Однако критическое отношение к достигнутым результатам в области реконструкции было вполне допустимым (см., например: 13: 181).

Огромный вклад в практическую реконструкцию музыкальных инструментов внес упомянутый мастер музыкальных инструментов Уста Усман Zufаров, чье творчество заслуживает отдельного внимания. Кол-

лекции его экспериментальных инструментов хранятся во Всесоюзном музейном объединении музыкальной культуры им. М. И. Глинки в Москве и в различных собраниях в Ташкенте. В начале 1920-х гг. он приступил к самостоятельным экспериментам по реконструкции инструментов, а в 1921 г. начал работать в филармонии главным мастером реставрационной мастерской узбекских инструментов. В 1937 г. Уста Усману поручается организация музыкальной мастерской для проведения экспериментальной работы при Институте искусствознания. Основная проблема в те годы заключалась в увеличении силы звука при сохранении его национального колорита, тембровых качеств, присущих каждому из традиционных инструментов. Потеря аутентичного тембра и замещение его тембром аналогичного европейского инструмента стала главной опасностью, уже вскоре обнаружившейся при создании семейств инструментов. В 1942 г. в Узбекистане по решению правительства была организована Экспериментальная лаборатория по реконструкции и усовершенствованию узбекских музыкальных инструментов. С ней связана деятельность А. И. Петросянца и его творческой группы (см. о нем: 7: 157–160; также: 12). Она превратилась в центр изготовления и апробации музыкальных инструментов в Узбекистане, ныне – Научно-производственная экспериментальная лаборатория «Миллий чолгу» при Государственной консерватории Узбекистана.

Теоретические проблемы реконструкции были разработаны В. М. Беляевым, в особенности в книге «Музыкальные инструменты Узбекистана» (4: 120–132). Следуя в этом вопросе классовым принципам, Беляев одновременно подчеркивал необходимость сохранения «исторически сложившихся национальных особенностей», вплоть до введения в европейскую нотную письменность специальных обозначений для нейтральных интервалов. Беляевым был сформулирован комплексный, системный подход к проблеме, охватывающий разные ее стороны и вопросы. В этом, фактически, тотальном охвате заключалось принципиальное отличие нового подхода от исторических опытов по усовершенствованию отдельных инструментов в прошлом. В дальнейшем предложенный подход был принят на вооружение и во многом претворен в жизнь.

Реконструкция инструментов привела к многосложным и противоречивым – как положительным, так и отрицательным результатам в музыкальных культурах центральноазиатских стран: к понижению (в отдельные периоды) художественного статуса традиционного музицирования и утрате отдельных аутентичных элементов традиции, к сложению двух независимых ветвей музицирования и оркестрового исполнительства (на традиционных и реконструированных, «нотных»

инструментах), к формированию отдельного направления в творчестве современных композиторов, пишущих для оркестра национальных реконструированных инструментов.

### Литература

1. Абд ал-Кадир ибн Гайби Мараги. Макасид ал-алхан. Ба ихтимам-и Таки Биниш. Тегеран, 1966. (На персидском яз.)
2. Абу Наср ал-Фараби. Китаб ал-муסיки ал-кабир. Каир, 1967. (На арабском яз.)
3. *Бабур З. М.* Бабур-наме: Записки Бабура / Перевод М. Салье. Ташкент, 1958.
4. *Беляев В. М.* Музыкальные инструменты Узбекистана. М., 1933.
5. Захириддин Мухаммад Бабур. Бабурнома. Тошкент, 1960.
6. Дарвиш Али Чанги. Рисала-йи муסיки: рукопись Института востоковедения им. Беруни АН Республики Узбекистан, № 449.
7. *Джаббаров А. Х., Соломонова Т. Е.* Композиторы и музыковеды Узбекистана: биографические очерки. Ташкент, 1975.
8. *Джани-заде Т. М.* Типология лютен в культуре Исламской цивилизации // Антропология культуры. М., 2010. Вып. 4. С. 231–276.
9. *Зуфаров Усман.* Народный мастер узбекских музыкальных инструментов / запись беседы, произведенной А. Э. Сандель. Ташкент, 1957. Рукопись в библиотеке НИИ искусствознания АН Республики Узбекистан, шифр М(м), 3-95, № 359.
10. *Лькошин Н. С.* Полжизни в Туркестане: очерки быта туземного населения. Петроград, 1916.
11. *Мухамбетова А., Бегалинова Г.* Казахский музыкальный язык как государственная проблема // Тамыр: Искусство, культура, философия. Алматы, 2001. № 2 (апр.–июль). С. 43–49.
12. *Петросяц А. И.* Инструментоведение: узбекские народные инструменты. 3-е изд., доп. Ташкент, 1990.
13. *Струве Б. А.* Реконструкция узбекских музыкальных инструментов // Пути развития узбекской музыки: сб. ст. / ред. С. Л. Гинзбург. Л.; М., 1946. С. 176–188.
14. Тарих-и Кашгар. Анонимная тюркская Хроника владельцев Восточного Туркестана по конец XVII века: факсимиле рукописи Санкт-Петербургского филиала Института востоковедения Академии наук России / изд. текста, введение и указатели О. Ф. Акимовкина. СПб., 2001.
15. *Успенский В. А.* Реконструкция узбекских музыкальных инструментов: рукопись в библиотеке НИИ искусствознания АН РУз, шифр МИ, У-77, инв. 261, № 118.
16. *Успенский В. А., Беляев В. М.* Туркменская музыка: в 2 т. Т. 1. 2-е изд. Ашхабад, 1979.
17. Liber Mafatih al-Olum explicans Vocabula Technica scientiarum Tam Arabum quam peregrinorum Auctore Abu Abdallah Mohammed ibn Ahmed ibn Jusof al-Katib al-Khowarezmi. Edidit, indices adjecit G. van Vloten adjutor interpretis legati warneriani. Editio Photomechanice iterata. Lugduni Batavorum, 1968.

Наталья Катанова  
(Москва)

## О гипотезе Вилли Апеля в статье «История ранних органов» и истоках четырехручного органно-клавирного исполнительства

В настоящее время существует достаточно обширная литература, посвященная истории возникновения и распространения органа, его разновидностей и модификаций. Но работы по описанию способов игры на этих инструментах, теоретически обосновывающих собственно практику исполнения на первых органах, встречаются крайне редко. Много вопросов вызывает также бытование ранних *органоподобных* инструментов: гидравлоса (гидравлического органа) и появившегося несколько позднее пневматического органа, который существовал как в виде огромных стационарных конструкций, искусно имитирующих то распускающееся цветущее дерево со множеством певчих птиц, то грозно рычащих царственных львов, так и в виде небольших органов-портативов. Последние были удобны в обращении и позволяли музыкантам сопровождать не только торжественные выходы императоров, гладиаторские бои и уличные игрища, но и участвовать в публичных языческих и, позднее, – христианских праздниках.

Упоминания об участии инструмента, бывшего, по-видимому, очень популярным в различных формах как придворной, так и общественной (общинной) жизни, рассеяны по античным источникам, однако не сфокусированы на исследовании *истории* инструментального исполнительства. А подходы к *теории* формирования ранней исполнительской культуры, ввиду отсутствия нотографических и наличия лишь единичных иконографических памятников, относящихся к первым векам христианства, намечаются лишь в немногих трудах ученых-музыковедов.

Так, в статье крупнейшего исследователя и эксперта в области клавирной музыки, и григорианского хора Вилли Апеля «История ранних органов», опубликованной в 1948 г. (1: 191), представлена оригинальная гипотеза происхождения европейского многоголосия и, шире – полифонии как кульминации христианской литургической музыки. Основные положения этой статьи практически без изменений были позднее включены автором в его фундаментальную монографию «История клавирной музыки до 1700 г.» в раздел «Античность и раннее Средневековье» (2: 19). В ней доказательства инструментального, органно-четырёхручного генезиса первичных форм многоголосия – гетерофонии

и органума – приводятся с привлечением тех же (иконографических и документальных источников), что и в опубликованной пятнадцатью годами ранее статье.

Интересно, что и в журнальной публикации, и в книге Апель, обозначая основное направление своей теории, формулирует важнейшие, с научной точки зрения, выводы, не сопровождая их обширной доказательной базой, будучи в первом случае, очевидно увлечен сравнительным описанием принципа действия механизмов ранних органов и их конструкций в целом, а во втором – естественным образом сосредоточен на генеральной линии повествования. И в том, и в другом случае явно интригующая его самого гипотеза не воспринималась как главная тема исследования, а возникала на правах побочной, то появляясь, то ускользая от внимания автора.

Лишь во втором разделе статьи «История ранних органов» автор фокусирует внимание читателей на немногих фактах, значение которых в контексте истории органно-клавирного исполнительства трудно переоценить. Эти основные положения гипотезы Апеля явились для нас мощнейшим стимулом для осмысления и обобщения существующего материала на эту тему.

Изученный корпус исторических памятников и документов позволяет с большой долей вероятности утверждать, что практика игры на двух и более условно клавишных инструментах установилась в одно время с возникновением и распространением этих инструментов – т. е. в античную эпоху, и необходимость использования такого исполнительского состава напрямую зависела от конкретного случая. Органы использовались для сопровождения светских (или массовых, как в наше время принято обозначать) «*open air*»: публичных выходов императора, гладиаторских боев, цирковых и театральных представлений, а также для камерного (домашнего) музицирования. Игра на нескольких органах, очевидно, была вызвана необходимостью усиления звука и создания эффекта стереофонии на больших открытых пространствах. С игрой в четыре руки на одном инструменте сложнее, так как, во-первых, несмотря на имеющиеся подробные описания первых органов Героном и Витрувием, эти авторы нигде не указывают, играли ли на первых гидравлосах одной рукой или двумя, иными словами – возможно ли было извлечение двух тонов на одном инструменте одновременно; и во-вторых, сам Апель, несколько раз возвращаясь к размышлениям на эту тему, подчеркивал, что существовавшие в первые века нашей эры инструменты весьма различались по принципам устройства механизма именно той части, которую условно можно назвать клавиатурой, что, естественно,

обуславливало различные принципы исполнения. Собственно, принцип/ возможность одновременного извлечения двух нот на одной клавиатуре – *two note sounds simultaneously* – и становится отправной точкой теории Апеля, основанной на убеждении в том, что, «...начиная с IV до X века на органах играли два исполнителя <...>»; и в целом, идея происхождения полифонии из ранней органной практики не представляется столь уже абсурдной; в любом случае, доказать это значительно проще, чем любую другую теорию его возникновения. Вполне возможно, что “четырёхручная” игра на органе была распространена уже в Византии» (2: 21).

Самый ранний из сохранившихся иконографических памятников, который содержит изображения дуэта двух органистов, – обелиск, возведенный в Константинополе в честь победы императора Феодосия Великого над готами в 382 г. На одном фрагменте запечатлен император, стоящий в ложе цирка с венком в руке, поджидающий победителя соревнований, а в нижнем ярусе помещены фигуры двух органистов, аккомпанирующих хору, стоя в разных концах собора (ил. 1):



Ил. 1. Фрагмент обелиска Феодосия Великого (современная фотография)

С другой стороны обелиска сохранилось изображение двух органистов за одним инструментом (очевидно, пневматическим органом), которым помогают два качальщика мехов (ил. 2).

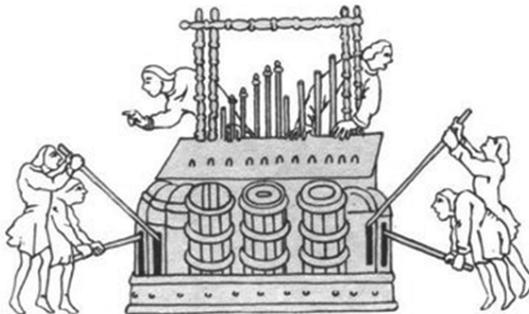


Ил. 2. Фрагмент обелиска Феодосия Великого (оттиск)

Также одним из наиболее известных иконографических свидетельств четырехручной игры, является иллюстрация в Утрехтской Псалтири (IX век), на которой можно рассмотреть двойной орган с двумя группами труб по четыре с каждой стороны (ил. 3, 4).



Ил. 3. Фрагмент Утрехтской псалтири



Ил. 4. Позднейшее воспроизведение рисунка из Утрехтской псалтири

Очевидно, что инструмент, показанный здесь, представляет собой двойной орган гидравлосс двумя комплектами труб, двумя комплектами мехов, которые прокачивают по два кальканта с каждой стороны, и – самое важное! – двумя органистами, каждый из которых, очевидно, старается убедить «своего» кальканта применить больше усилий. Рисунок в Утрехтской псалтири представляется важным свидетельством тому, что, наряду с «двухручным», четырехручный принцип исполнения был распространен и в церкви, что представляется чрезвычайно важным в контексте общепринятой точки зрения на истоки четырехручной (дуэт-ной) практики.

Согласно разделу *pianoduet* в Музыкальном словаре Гроува (3: 765) и Гарвардском музыкальном словаре (4: 676), история клавирной музыки в четыре руки начинается с переложения шансона «*Красотка без пары*» для двух исполнителей на двух инструментах (*Belle sans paire a doce para dos instrumentos*) Томаса Креккильёна, обнаруженного в сборнике Луиса Венегаса де Энестросы «Двенадцать к двум: новые ноты для клавишных» (1557), а также с самой короткой (восьмитактовой) из клавирных миниатюр Джайлса Фарнеби, озаглавленной *Alman For two Virginals* из сборника «Вёрджинельная книга Фитцуильяма». На эти же примеры ссылается и В. Апель, утверждая, что пьесы Фарнеби и Креккильёна – единичные примеры клавирной музыки для **двух инструментов**, известные до сочинений Паскуини и Куперена, иными словами, с этих пьес начинается история **двухклавирного исполнительства** (2: 303).

В упомянутых источниках, а также в ряде других монографий и каталогов самыми ранними из сохранившихся до наших дней дуэтных пьес, предназначенными для исполнения **вдвоем на одной клавиатуре**, называют «*Фантазию для игры вдвоем*» (*A Fancy for two to play*) Томаса Томкинса и «*Версу для игры вдвоём на вёрджинеле или органе*» (*A Verse for two to play on the virginal or organ*), написанную его другом и, очевидно, коллегой – органистом Николасом Карлтоном.

Пьеса Карлтона является обработкой части (версеты) *Benedictus* из мессы Джона Тавернера *Gloria Tibi Trinitas* и одной из многих органных транскрипций этой темы. Кроме названных выше четырехручных дуэтных пьес Карлтона и Томкинса, существует еще несколько опусов для двух исполнителей на одном инструменте: это программная «батальная» пьеса Джона Булла с шутивным заглавием «*То битва, то нет битвы*» (*The Battle and no Battle*), а также написанная для трех рук на тему популярного гексахорда фантазия Уильяма Бёрда *Ut Re Mi Fa Sol La*.

Примечательно, что сохранившиеся произведения, фиксирующие опыты клавирного исполнительства вдвоем за одним инструментом и вдвоем за двумя инструментами, приходится на одно и то же время и принадлежат одной композиторской школе английских вёрджиналистов, для которых подобная разновидность творчества, вне всякого сомнения, были привычной и вполне апробированной практикой. Но в исторической перспективе развития органно-клавирной музыки трудно предположить, что именно придворным органистам Томкинсу и Карл-тону в начале XVI в. пришла в голову мысль объединить усилия и попробовать разложить *версу* на две партии и сыграть ее вдвоем.

В своей статье «История ранних органов» Апель приводит еще несколько примеров, не только подтверждающих существование практики игры в четыре руки, но позволяющих объединить эти редкие свидетельства в одну историографическую канву. Предложенная Вилли Апелем теория позволяет, раздвинув давно установленные хронологические границы, как оказалось, древнейшей исполнительской традиции, убедиться в правомерности сделанных им выводов и увлечься перспективой дальнейшего развития и исследования.

### Литература

1. *Apel W.* Early History of the organ // *Speculum*. 1948. № 23. P. 191–216.
2. *Apel W.* The History of Keyboard music to 1700. Bloomington; London, 1972.
3. The New Grove Dictionary of Music and Musicians / ed. Stanley Sadie. London, 1980. Vol. 20.
4. The Harvard Concise Dictionary of Music and Musicians. Cambridge; Massachusetts, 1986.

**Павел Кравчун**  
(Москва)

## **Органы лютеранской церкви св. Петра в Санкт-Петербурге: история и современное состояние**

История протестантского прихода Санкт-Петербурга, из которого выросла немецкая лютеранская община свв. Петра и Павла, восходит к 1704 г., когда вице-адмирал Корнелиус Крюйс – голландский моряк, приглашенный на службу Петром I в 1698 г., привез в Петербург не только иностранцев – моряков и ремесленников, но и богослова Вильгельма Толле, ставшего первым пастором протестантского прихода. В 1710 г. немецкая часть прихода пригласила собственного пастора, им стал Генрих Готтлиб Нацциус, и от этого события отсчитывается история общины свв. Петра и Павла.

В 1730 г. было освящено отдельное здание церкви на Невском проспекте (на участке, где ныне расположены дома 22-24). Первый орган здесь был установлен в 1737 г. «привилегированным органостроителем герцогства Курляндского» Иоганном Генрихом Иоахимом (Joachim) из Митавы (2 мануала, педаль, 24 регистра). Инструмент сразу приобрел славу лучшего в Петербурге (1: 10–11). В ЦГИА СПб среди иллюстраций, относящихся к первому зданию церкви на Невском проспекте, сохранилось ранее не публиковавшееся изображение органа (без декора), которое, по-видимому, можно считать упрощенным эскизом органа Иоахима (4: 127, 132). Пропорции фасада инструмента на этом эскизе практически точно соответствуют данным о размерах фасада органа Иоахима, приведенным в 1841 г. органным мастером Ксавером Гибером (Hieber): «Die Höhe ist 10 Arshin, die Breite – 7 Arshin» («Высота – 10 аршин, ширина – 7 аршин») (3: 3–3об). Количество маленьких труб на изображении, которые, скорее всего, были декоративными («слепыми», т. е. не звучащими) – 129 – также примерно соответствует описанию Гибера («...noch blind Pfeiffen 120»).

В 1816 г. был выполнен ремонт органа. Два предложения по ремонту подали в церковный совет петербургские органные мастера Иоганн Габран (Gabrahn) и Георг Людвиг Фридрих (Friedrich). Предпочтение было отдано Фридриху, который и выполнил ремонт (указанная им стоимость ремонта составляла 2000 рублей, у Габрана – 3000 рублей) (5: 160–162 об).

После возведения по проекту архитектора А. Брюллова нового, ныне существующего здания церкви (1833–1838) в нем около полутора

лет звучал орган Иоахима (его ремонт и монтаж в новом здании выполнил мастер Г. Л. Фридрих), а затем был построен инструмент немецкой фирмы «E. F. Walcker» из Людвигсбурга (1840, 3 мануала, 2 pedalные клавиатуры, 63 регистра, механическая трактура) – первый орган Валькера за пределами Германии и единственный орган в России, имевший 2 pedalные клавиатуры. Инструмент неоднократно перестраивался (1868–69, 1885–86). Последняя его реконструкция была выполнена фирмой «Walcker» в 1910 г. (ор. 1550, 4 мануала, pedal, 76 регистров), при этом орган был переведен на электропневматическую трактуру, а звучание труб 4-го мануала (Fernorgel), установленных в специальной камере над основной частью органа, передавалось по специальному каналу над потолком церкви в ее алтарную часть, что производило сильное впечатление на слушателей. В церкви регулярно проходили концерты, в которых обычно исполнялись произведения кантатно-ораториального жанра и органные сочинения. В 1863–65 гг. на инструменте Валькера под руководством органиста церкви и профессора Петербургской консерватории Г. Штия обучался органной игре П. И. Чайковский. В переломные 1920–1930-е гг. органистом и органным мастером церкви был Вольф Оскар Лисс (1894–1938), репрессированный в 1938 г. (реабилитирован посмертно в 1957 г.). В 1938 г. церковь была закрыта. В 1940 г. валькерский инструмент перенесли в Москву, в Концертный зал им. П. И. Чайковского. Его ремонт и наладку провели эстонские мастера во главе с Эдуардом Крийза (Kriisa). Первый концерт на нем в Москве дал в ноябре 1947 г. замечательный эстонский органист Хуго Лепнурм (Lepnurm). В 1957–1958 гг. орган был разобран, а его трубы частично использованы чешской фирмой «Rieger-Kloss» из Крнова при постройке нового органа для Донецкой филармонии (1959).

В здании церкви в 1938–1992 гг. поочередно располагались выставка и панорама «Северный полюс», склад «Ленгосэстрады», войсковые части, склад Управления связи и, наконец, с 1962 г. – плавательный бассейн Балтийского морского пароходства. В 1992 г. храм был возвращен верующим. 16 сентября 1997 г. в реконструированном здании состоялось повторное освящение церкви св. Петра.

В 1997 г. общине вновь открывшейся церкви был подарен орган немецкой фирмы «Gustav Steinmann» (Vlotho-Wehrendorf, ор. 249), построенный в 1958 г. и ранее находившийся в Школе церковной музыки в Херфорде (Германия). В конце 1997 – начале 1998 г. инструмент установили в алтарной части церкви св. Петра. Он имеет 2 мануала, pedal, 10 регистров, механическую трактуру (Schleiflade) (2: 124–125).

Диспозиция органа:

I Manual. Hauptwerk (C-f<sup>3</sup>): Gedackt 8', Prinzipal 4', Mixtur 3-4 fach;  
II Manual. Brustwerk (C-f<sup>3</sup>): Quintade 8', Rohrflöte 4', Prinzipal 2',  
Quinte 1<sup>1</sup>/<sub>3</sub>';

Pedal (C-f<sup>1</sup>): Gedacktpommer 16', Rohrgedackt 8', Oktave 4'.

Koppeln: II/I, I/Ped., II/Ped.

Несмотря на скромные размеры, инструмент удачно вписался в интерьер и акустику храма. Благодаря мягкой и рельефной интонировке он хорошо звучит вместе с хором и камерными ансамблями, а также в произведениях для органа соло, не требующих ресурсов большого инструмента.

Новая страница в органной истории церкви св. Петра была открыта весной-летом 2017 г. Благодаря контактам с дружественными лютеранскими общинами Швеции и Германии в церковь св. Петра был перенесен орган, ранее звучавший в Немецкой церкви св. Гертруды (Tyska kygka) Стокгольма. Инструмент был подарен стокгольмской церкви Правительством ФРГ к 400-летию немецкой общины Стокгольма, он построен в 1973 г. немецкой органостроительной фирмой «Willi Peter» из Кёльна. Орган имеет 3 мануала, педаль, 43 регистра, механическую клавишную трактуру (Schleiflade) и электрическую регистровую трактуру, электрические копулы. При монтаже в Петербурге инструмент был снабжен компьютером, запоминающим 15000 регистровых комбинаций.

Диспозиция инструмента:

I Manual. Hauptwerk (C-g<sup>3</sup>): Gemshorn 16', Principal 8', Rohrflöte 8', Octave 4', Spitzflöte 4', Quinte 2<sup>2</sup>/<sub>3</sub>', Octave 2', Cornett 3 fach (ab f<sup>0</sup>), Mixtur 6 fach 2', Scharf 4 fach 1', Trompete 8', *Tremulant*;

II Manual. Schwellwerk (C-g<sup>3</sup>): Offenflöte 8', Gedeckt 8', Gemshorn 8', Coelesta 1-2 fach 8', Principal 4', Rohrtraverse 4', Principal 2', Schweizerpfeife 2', Blockpfeife 1', Sesquialtera 2 fach 2<sup>2</sup>/<sub>3</sub>', Mixtur 5-6 fach 1<sup>1</sup>/<sub>3</sub>', Basson 16', Oboe 8', *Tremulant*;

III Manual. Positiv (C-g<sup>3</sup>): Musiziergedeckt 8', Weidenflöte 4', Septade 4', Principal 2', Quinte 1<sup>1</sup>/<sub>3</sub>', Buntcimbel 3 fach 1<sup>1</sup>/<sub>4</sub>', Rohrkrumhorn 8', *Tremulant*;

Pedal (C-f<sup>1</sup>): Principal 16', Subbass 16', Octavbass 8', Rohrgedeckt 8', Octava nazarda 4', Gemshorn 4', Doppelrohrflöte 2', Rauschpfeife 4 fach 5<sup>1</sup>/<sub>3</sub>', Mixtur 4 fach 2', Posaune 16', Trompete 8', Clarino 4'.

Koppeln: II/I, III/I, III/II, III/Ped., II/Ped., I/Ped.

Schweller II. Man.

Орган выполнен в стиле позднего Orgelbewegung'a – направления в органостроении, возникшего в начале XX в. и провозгласившего целью возвращение к звуковым и техническим принципам органного барок-

ко. К большому сожалению, это направление, несмотря на разумность исходных идей, сформулированных в первые годы XX в. Альбертом Швейцером, нанесло органной культуре большой вред, оно способствовало уничтожению большого количества ценных романтических органов и наводнило Европу множеством стандартных и схематичных инструментов, весьма далеких по звучанию от настоящих барочных органов. Орган церкви св. Петра также не отличается разнообразием тембров и является, по нашему мнению, весьма ординарным в звуковом отношении.

Мензуры органа рассчитаны Эрнстом Карлом Рёсслером (Rößler) (1909–1980) – немецким акустиком и органом экспертом из Фрайбурга. По современным представлениям мензуры органа чрезмерно узки и не способствуют наполненному звучанию инструмента, однако они находятся в соответствии со стилистическими предпочтениями позднего *Orgelbewegung*'а 1960-х – 1970-х гг., и характер звучания органа вполне может устроить органистов, сформировавшихся под влиянием этого псевдобарочного стиля и не эволюционировавших в своих представлениях о стилистике органостроения.

Для органа в церкви были построены новые хоры (их упрощенный грубоватый дизайн резко контрастирует со стилем интерьера храма). Разгрузка прибывшего в Петербург инструмента состоялась 21 апреля 2017 г., затем мастера немецкой фирмы «R. von Beckerath» из Гамбурга смонтировали и интонировали орган. 17 июня состоялся показ инструмента ведущим органистам и органом мастерам, а 1 июля 2017 г. – первый публичный концерт.

Сейчас в церкви св. Петра имеется два духовых органа, причем большой орган – единственный трехмануальный и в настоящее время самый большой церковный орган в Санкт-Петербурге.

Сразу после открытия большого органа в церкви начались сольные органные концерты, сейчас они проходят от двух до четырех раз в неделю, что сразу же выдвинуло церковь св. Петра в ряд активнейших участников органной жизни Петербурга.

### Литература

1. *Кравчун П. Н.* Органы лютеранской церкви св. Петра в Санкт-Петербурге. СПб., 2011.
2. *Кривицкая Е. Д., Кравчун П. Н.* Органы России: энциклопедия. М., 2016.
3. ЦГАЛИ СПб. Ф. 186. Оп.1. Д. 42.
4. ЦГИА СПб. Ф. 708. Оп.1. Д. 289.
5. ЦГИА СПб. Ф. 708. Оп.1. Д. 75.

## **Роль Рихарда Вагнера в истории медных духовых инструментов**

Под «периодом Вагнера», как его называет в своей книге «История оркестровки» английский музыковед и композитор Адам Карс (1: 229), следует понимать время, когда композитором были написаны наиболее значительные сочинения: приблизительно с середины XIX в. до конца его жизни (1883). В этот период были созданы и исполнены важнейшие произведения: «Тангейзер» (1845), «Лоэнгрин» (1850), «Тристан и Изольда» (1865), «Майстерзингеры» (1868), «Золото Рейна» (1869), «Валькирия» (1870), «Зигфрид» (1876), «Гибель богов» (1876), «Парсифаль» (1882). На их основе мы можем проследить, как в творчестве Вагнера формировались новые принципы оркестрового мышления того времени, оказавшие столь мощное влияние на дальнейшее развитие европейского оркестра. Решение художественных задач, поставленных композитором, требовало коренного обновления самого инструментария, поэтому благодаря смелым и нестандартным находкам Вагнера уже начиная с середины XIX в. в оркестровую практику уверенно вошел целый сонм новых оркестровых инструментов. К ним относятся: вентильные валторны, валторновые тубы, басовые трубы, тенор-бас тромбон.

Рихард Вагнер первым включил в состав оркестра валторны с вентильным механизмом. В предисловии к опере «Тристан и Изольда» композитор писал: «От появления вентилей инструмент выиграл так много, что трудно оставить это изобретение незамеченным...» (7: 4). В своих ранних операх, таких как, «Риенци, последний из трибунов» (1842) и «Тангейзер», он объединял пару натуральных инструментов с парой хроматических. Начиная с 1848 г. («Лоэнгрин») композитор использовал только хроматические валторны, несмотря на то, что, по его мнению, вентильные инструменты уступают натуральным в красоте звучания. Сомнения в отношении использования вентильного механизма терзали не только Вагнера, полемика по этому поводу велась до конца XIX в. Поскольку в этот период валторнистам приходилось осваивать практически новый инструмент, композиторы из предосторожности переносили методику написания партий для натуральных валторн на хроматические, постепенно подключая технику использования вентильного механизма. Это была обычная практика для XIX в.

Когда и кем был изобретен вентиль и вентильный механизм? Видимо, работа шла параллельно в различных мастерских. По некото-

рым сведениями, он был впервые создан в 1813 г. мастером Блюмелем (*Blühmel*) из Силезии, по другим – в 1818 г. немецким мастером Генрихом Штольцелем (*Heinrich David Stölzel*, 1780–1844) (1: 176).

В родном городе Вагнера Лейпциге вентиль был изобретен около 1815 г. Здесь работал знаменитый инструментальный мастер Кристиан Фридрих Затлер (*Christian Friedrich Sattler*, 1778–1842), усилиями которого в 1819 г. был создан первый вентиляльный инструмент. Впервые вентиляльные валторны были заказаны Дрезденской придворной капеллой в 1830 г. (4: 73) Таким образом, Вагнер имел возможность ознакомиться с этим инструментом в самом начале своего творчества.

Вагнеровские тубы – один из немногих примеров в истории музыки, когда конструкция музыкального инструмента формировалась благодаря непосредственным усилиям самого композитора. Инструмент создавался специально для тетралогии «Кольцо Нибелунгов» в двух размерах: in B ( $B_1-f^2$ ) и in F ( $F_1-a^1$ ) в теноровой и басовой разновидностях. У инструмента много общего с тубой: четыре вентиля, хроматический звукоряд, возможность извлекать самые низкие ноты диапазона. Своей эллиптической формой и более широкой мензурой валторновая туба напоминает саксгорн, при этом используется валторновый мундштук. Впервые валторновые тубы Вагнер ввел в «Золоте Рейна»<sup>1</sup>. Композитор трактовал их в партитуре как низкие валторны, хотя и называл тубами. Эти инструменты не обладали мягкостью валторн, но имели более низкую тесситуру. Позже они получили название «Wagnertuba».

Вагнеровским тубам предшествовало использование нескольких инструментов. Поиски начались с военных оркестров и продолжались с начала сороковых и до 60-х годов XIX в. Один из них – саксгорн. В письмах композитора сохранилось упоминание о том, что для исполнения «Кольца Нибелунгов» он пробовал несколько инструментов, изобретенных Адольфом Саксом, по поводу чего встречался с ним в Париже<sup>2</sup> (3: 3). Изобретенный для военной музыки саксгорн не подошел

---

<sup>1</sup> Две теноровые тубы in B, которые соответствуют валторнам F, функционируют как первая пара инструментов; две басовые тубы in F, соответствующие валторнам B basso, – как вторая.

<sup>2</sup> «Для оснащения Нибелунгов я использовал несколько инструментов, которые некоторое время назад создал инструментальный мастер Адольф Сакс. По поводу этих изобретений мы встретились с ним в Париже. Здесь, и даже в Вене, где я искал эти военные инструменты или их уместную замену, не мог прийти к окончательному выводу: являются ли инструменты Сакса действительно подходящими». Письмо Людвигу II от 16 сентября 1865 г. (3: 3).

для опер Вагнера. В письме от 17 октября 1862 г. немецкий композитор и дирижер, друг Вагнера, Венделин Вайсхеймер (*Wendelin Weißheimer*, 1838–1910) для исполнений в Вене отдельных частей «Кольца Нибелунгов» предложил специальные тубы, которые на тот момент еще не существовали (3: 4). Большое разнообразие туб использовалось в то время в австрийских военных оркестрах. Одной из ведущих фирм по их производству была фирма *V. F. Cerveny* в Градец-Кралове (историческое немецкое название *Kёниггрец*). В 1844 г. эта фирма усовершенствовала мундштук и раструб так называемой кавалерийской валторны (*Cornon*), благодаря чему она звучала достаточно мощно и вполне удовлетворяла запросам композитора. В армии использовались другие аналогичные инструменты – «баритон», «зуфониум» и «бомбардон», которыми время от времени в оперных спектаклях исполнялись партии валторновых туб.

Для премьеры «Кольца Нибелунгов» в 1869 г. в Мюнхене для исполнения партий басовых туб in B и теноровых туб in F были предложены разновидности *Cornon*, созданные Берлинской фирмой *C. W. Moritz* с раструбом типа *d'Amore*, смягчающим звук. В 1877 г. вновь вернулась труба с эллиптической формой Баритона и валторновым мундштуком (4: 190).

Однако самой успешной была модель фирмы *Gebr. Alexander* из Майнца, которая начиная с 1890 г. поставляла инструменты в Байройт. Существует предположение, что Вагнер лично участвовал в создании инструмента, посещая мастерскую *Gebr. Alexander* в то же самое время, когда в 1862 г. он бывал у своего издателя *Franz Schott*. Об этом в 1911 г. написал специалист по медным духовым инструментам Вильгельм Алтенбург. Он основывался на интервью с тогдашним владельцем фирмы Францем Антоном Александром (*Franz Anton Alexander*, 1838–1926) (2: 1106)<sup>3</sup>.

В XIX в. трубы были представлены в оркестрах во всем своем многообразии, так что у Вагнера был большой выбор. Во многих операх композитора звучат инструменты низкого строя.

Первые басовые трубы Вагнер выбирал из таблицы каталога инструментов Сакса, где они находились в разделе военных инструмен-

---

<sup>3</sup> По словам господина Франца Антона Александра, Вагнер в 1862 г. во время своего летнего пребывания в Бибрих-на-Рейне, где начал сочинять *Майстерзингеров*, посещал мастерскую. «Тем летом он неоднократно приезжал в Майнц, вел переговоры с фирмой *B. Schott & Söhne*, и тогда же все чаще бывал в маленькой фирме *Alexander* (тогда фирмой владели отец и дядя нынешнего владельца фирмы Антона), слушал различные инструменты, которые могли заменить валторну, и мог поочередно подуть в них».

тов<sup>4</sup>. Он познакомился с ними во время пребывания в Париже в 1859–1961 гг. Однако их звучание его не вполне удовлетворяло. Для премьеры «Кольца Нибелунгов» в Мюнхене в 1870 г. он выбрал трехвентильную басовую трубу строя *C* берлинской фирмы *C. W. Moritz* (6: 635) с кронами для перестройки в строи *B* и *A* (4: 198).

Кроме того, партия басовой трубы исполнялась на басовых трубах строя *E<sub>s</sub>* или *F*, распространенными в то время в военных оркестрах. Они представляют собой, точнее, не басовую, а альтовую разновидность инструмента.

В настоящее время партии низких труб часто поручают другим современным инструментам, в том числе тромбонам. Трубы низких строев звучат гораздо ярче и наполненней, чем современные, однако на них возникают трудности при игре в высоком регистре. На протяжении XX в. происходило постепенное вытеснение низких труб из музыкальной практики. Как пишет немецкий инструментовед Фридрих Кернер: «Причину полного исчезновения старой вентильной трубы нужно, вероятно, искать в первую очередь в постоянно растущих требованиях, которые предъявляют оркестровые трубачи XX-го века с точки зрения диапазона звучания и технических трудностей» (5: 100). Он считает неправильным исполнение партий духовых инструментов в операх Вагнера на современных инструментах.

Решающие для оркестровой музыки изменения в конструкции тромбона произошли в родном городе Вагнера – Лейпциге в 30-е гг. XIX в. Его конструкцию разработал все тот же знаменитый мастер Кристиан Фридрих Затлер, работавший здесь с 1815 по 1842 год. Его тромбон отличали более широкая мензура и громоздкий раструб, что придавало звуку большую торжественность. Так же в 1839 г. мастер изобрел квартвентиль, что позволило менять строй *B* на строй *F*. Благодаря этому улучшалось качество нижнего регистра. Инструмент получил название «бас-тенор тромбон», или «немецкий тромбон». Без этих изменений полноценное звучание тромбонов в операх Вагнера было невозможным.

В музее музыкальных инструментов Грасси в Лейпциге сохранился комплект из трех тромбонов Затлера тех времен, которые были приобретены в 1841 г. и принадлежали церквям Святого Томаса и Святого Николая, один из инструментов является бас-тенор тромбоном.

Рихард Вагнер проявлял интерес не только к усовершенствованиям в конструкции медных духовых инструментах. Композитор использовал

---

<sup>4</sup> Письмо к Йозефу Стандхартнеру от 16 октября 1862 г. (3: 7).

в своих партитурах арфу с двойной педалью, виолу альта Германа Риттера, пятиструнный контрабас Карла Ото, колокольчики. Кроме этого, для его сочинений специально была создана лютя Бекмессера для шестой сцены второго акта в «Майстерзингерах».

### Литература

1. *Karp A.* История оркестровки. М., 1990.
2. *Altenburg W.* Die Wagnertuben und ihre Einführung in die Militärmusik // Zeitschrift für Instrumentenbau. 1911. Bd. 31. S. 1106.
3. *Heise B.* Thierry Gelloz T. Ergänzende Anmerkungen zum Katalog «Goldene Klänge im Mystischen Grund – Musikinstrumente für Richard Wagner». Museum für Musikinstrumente der Universität. Leipzig, 2013.
4. *Heyde H.* Ventilinstrumente. Leipzig, 1987.
5. *Körner F.* Die Verwendung der Trompete im Richard–Wagner–Orchester / Bläserklang und Blasinstrumente im Schaffen Richard Wagners. Tutzing, 1985. S. 100.
6. *Moritz C. A.* Zur Hundertjahrfeier der Musikinstrumenten–Fabrik C. W. Moritz in Berlin // Zeitschrift für Instrumentenbau. 1908. Bd. 28. S. 635.
7. *Wagner R.* Tristan und Isolde: partitur. Leipzig: C. F. Peters, 1911.

## Личностные аспекты изучения народной музыки

Обращение к искусству бесписьменной традиции предполагает постановку важнейшего вопроса о роли и месте индивидуальности в культуре. В настоящее время «коллективность» фольклора, представляющая один из важнейших его признаков, подвергается кардинальному пересмотру. Тем не менее, многолетние, привычные подходы сохраняются поныне. Преодолеть инерцию мышления, по-видимому, непросто. Необходима развернутая аргументация, выраженная масштабной серией работ на тему о личности народного художника-музыканта – певца, инструменталиста. Работы подобного типа – до сих пор редкость. Многочисленны проблемы, встающие перед их создателями. Скромное количество книг и статей на указанную тему не может пока изменить устоявшиеся взгляды на традицию. Фольклористы не отрицают значимость индивидуального начала в бесписьменной культуре, но прямых утверждений этой значимости, деклараций о приоритете здесь индивидуальности встречается немного. Действительно, типическая черта играет в народной традиции существенную роль; общепринятые реалии и планы – разнообразные нормы и требования – в ней повсеместно присутствуют. Между тем, стоящие за подобными свойствами живые люди нуждаются в безоговорочном признании и анализа. Вопрос о выводе индивидуальности из исследовательского поля – отдельный, сложный и требует специального изучения. Причины, по которым произошел крен в сторону текста, структуры, типологического, исторического, этнографического рассмотрения культуры, заключены в трудном пути отечественной этнологии, во многом следовавшей общепринятым социальным императивам. В настоящее время ситуация осложняется происходящим на наших глазах почти полным исчезновением классических фольклорных форм. Это исчезновение – следствие ухода носителей традиции – тех ее творцов, которые владели искусством давать подобным формам жизнь, вновь и вновь их виртуозно воплощать. При возникновении же научного интереса к проблеме личности в народной традиции, порой оказывается, что вступить в контакт попросту не с кем. Прямой диалог с исполнителями, между тем, необычайно важен. Человеческое общение незаменимо. Можно, конечно, использовать имеющиеся старые записи – интервью с музыкантами, со знатоками традиции. Не всегда, однако, подобные диалоги записывались, поскольку считались в свое время даже чем-то ненаучным, не предполагающими особого внимания.

Общее требование к изучению личности народного художника – применение когнитивного подхода, то есть сведений, взглядов самих исполнителей. Одновременно необходим внешний анализ полученных данных. Традиция, говорящая устами своих экспертов, входит в соприкосновение с концептуальной мыслью исследователя. Подобная методология в дальнейшем, при обращении к любым аспектам изучения личности народного музыканта, используется непрерывно. Главные вопросы, ставящиеся в такого рода исследованиях: как делается, совершается искусство, какие способы, приемы употребляются, какие формы создаются? Сама музыкальная материя неотделима от ее творца. Звуковая ткань в бесписьменной традиции реализуется только в процессе живого темброинтонирования, сиюминутности рождения звуковой формы. Важен, однако, и контекст: изучение собственно музыкальной части протекает во взаимодействии с многочисленными научными и культурными сторонами и аспектами. Искусство же, во всем традиционном комплексе, включающем в себя этнографическую, фольклористическую, антропологическую ветви, занимает главенствующее положение. Личность предстает феноменом созидующим. Человек наделен оригинальными, лишь ему присущими свойствами. Реализация этих свойств совершается именно в творчестве, искусстве. Исключительное значение приобретает одновременность форм музыки и музицирования. В монографии 2009 г. мы стремились представить материал искусства, создаваемый Человеком (исполнителем, музыкантом-инструменталистом) в трех главнейших ипостасях: в манере исполнения, приемах игры и собственно форме (6). Бесписьменной традиции присущ приоритет артикуляции над формой. Но произносит, создает эту форму человек. Поэтому кардинальной задачей исследования становится опыт проникновения не только в так называемую лабораторию исполнителя, но и в саму его *творческую душу* – в особый феномен, объединяющий внутренний мир музыканта с его умениями и устремлениями. Эти разнообразные импульсы анализируются как во взаимодействии исполнителя с его собственной культурой, так и в индивидуальных проявлениях, отображающих эмоциональный мир художника. Иногда музыкант не только не отвечает требованиям собственной традиции, но идет вразрез с ней. В других случаях исполнитель, напротив, стремится к слиянию, наиболее полному контакту со средой, с аудиторией. Однако и те, и другие интенции получают полноценный типологический культурный статус, выраженный, например, в существовании особой двойственности мышления, свойственной творцу традиционной культуры (феномену, выявленному нами в ряде прежних работ) (4; 5).

Помимо собственно музыкальных (структурных, артикуляционных) параметров изучения творческой личности, имеются и другие исследовательские ракурсы. Представим их кратко.

*Антропологический* аспект затрагивает существование субъекта в целостной культуре, рассматривая соотношения культуры и личности с самых различных сторон. Это – обобщенный, всеобъемлющий уровень анализа творческих человеческих импульсов, касающийся одновременно и других различных аспектов (психологического, фольклористического и др.). Антропологический подход основывается при этом не только на прямом наблюдении, но обращается и к эмоционально-психологическим свойствам и планам. Подразумевается изучение глубинного, скрытого начала – не лежащего на поверхности, хотя бы и объясняемого, интерпретируемого. Предполагается соприкосновение с внутренними чувственными свойствами, обнаруживаемыми, главным образом, в искусстве и психологии.

*Фольклористический* аспект предусматривает обращение к диалектным чертам – и индивидуальным, и общепринятым. Само понятие «фольклор» оказывается сегодня все более «искусствоведческим», размывается, становится порой метафорическим. Именно через человека, через индивидуальность мы пытаемся понять ментальные черты традиции, культуры. Стараясь «схватить» лицо локуса, диалекта, описываем его психологические особенности. В отечественной фольклористике подобная задача до сих пор занимает второстепенное положение. Разделение на материальную (этнография) и духовную (фольклористика) культуры и сегодня распространено. И в том, и в другом случае приоритет отдается фактам, реалиям. Смысл, стоящий за этими фактами, вскрывается, в основном, в семантическом плане, на гипотетическом уровне этнографических реконструкций. Между тем, любые процессы создаются людьми; модели и коды не в состоянии раскрыть антропологическую (психологическую) составляющую. Только чрезвычайно чувственное всматривание, яркое художественное описание поможет глубокому анализу проблемы. Подобное описание не противоречит ни типологическому, ни структурному подходам в изучении народной культуры, в некоторых случаях и сопутствуя им<sup>1</sup>. При отображении живой традиции, ее дыхания необходимо сочетать разные подходы, новые методы, иные аспекты понимания. К одному из таких аналитических объектов отно-

---

<sup>1</sup> Речь не идет о совершенном отказе от структурного анализа. Но такого рода исследовательский метод не может оставаться застывшим, статичным, ограниченным. Необходим поиск спонтанного начала в структурах. Эмоциональные,

сится, например, восприятие (7). Достижения отечественной этномузыкологии в последние десятилетия касаются, в основном, регионального изучения фольклора, перевешивающего любую другую проблематику. Между тем, картографирование, возведенное в абсолют, оборачивается схемой. Принцип картографирования может сам по себе оставаться ведущей исследовательской целью. Существуют, тем не менее, другие аспекты, показывающие диалектные отличия и черты с иной – глубокой *человеческой* стороны. Важнейшим показателем становятся свойства творчески-исполнительского поведения<sup>2</sup>. Вновь и вновь возникает вопрос: что скрывается, что стоит за текстами, нотами, картами? «Мне со стариками встречаться не хотелось. “Материал” отработан, впереди – следующий. <...> В первую очередь нас интересовали “мотивчики”, количество песен, которые нигде не записаны. Мы за материалом приезжали, а не за людьми. Только сейчас становится понятно, что эти люди – квинтэссенция нашей национальной культуры». Эти откровенные слова А. С. Кабанова – одного из самых значительных собирателей русской песни в XX в. – приводятся в монографии В. Н. Никитиной «Письма народных музыкантов» (2: 8). Книга представляет собой яркий пример нестандартного подхода к изучению фольклорных реалий. Исследование основано на огромной переписке автора с народными исполнителями, в нем анализируются, главным образом, личностные стороны традиционной культуры.

*Этический* аспект рассматривает традицию, по-своему щадящую своих представителей. В творчестве допускаются неточности, искажения, помарки. Дозволяя подобное, традиция с особой деликатностью относится к человеческому выявлению, различает стариков, молодых, танцоров, певцов, музыкантов. К каждому имеется свой подход, каждый может творчески отличаться, одновременно получая право и на ошибку. Другая сторона «этического» – собственно исследовательская.

---

бессознательные планы, средства выходят в этом случае на первый план. Существует особая структура, обнаруживаемая (по мысли классика структурно-антропологического метода) «на пути познания человека, идущем от исследования осознанных явлений к изучению бессознательных форм» (3: 38).

<sup>2</sup> Необходимо словно слиться с присущим народным музыкантам «особым, динамичным <...> исполнительским ощущением целостно артикулируемой формы (скорее, лучше сказать, формы творчески-исполнительского поведения, чем формы-структуры), ощущением, столь резко отличающимся от нашего статично-аналитического восприятия якобы тех же “форм”. Этим мы затрагиваем один из кардинальнейших вопросов методологии анализа музыки устной традиции вообще» (1: 304–305).

Изучение целенаправленно идет вглубь: от свойств общепринятых, универсальных – к чертам индивидуальным; от традиции – к человеку. Подобный метод предполагает своего рода снятие смысловых слоев, подразумевает постепенный путь к личностному началу; именно через него впоследствии рассматривается вся традиция.

Перечень указанных аспектов можно было бы продолжить и дополнить рядом других: психологических, исторических, этнографических, социологических, экологических, ритуально-поэтических. Множественность этих аспектов предусматривает их возможные пересечения. В рамках настоящей статьи мы смогли наметить только очертания отдельных исследовательских ракурсов. Теперь же вновь подчеркнем значимость многостороннего рассмотрения личности музыканта. Традиционный художник изучается в соотношении с создаваемыми им звуковыми формами, в свою очередь связанными с целостным культурным контекстом.

### Литература

1. *Земцовский И. И.* Этномузыковедческие заметки об этнической традиции // Б. Н. Путилов. Фольклор и народная культура: In memoiam. СПб., 2003.
2. *Никитина В. Н.* Письма народных музыкантов (последняя четверть XX века). М., 2014.
3. *Леви-Строс К.* Структурная антропология. М., 2008.
4. *Ромодин А. В.* Двойственность творческого мышления традиционных северобелорусских цимбалистов // Северобелорусский сборник: Обряды, песни, наигрыши, плачи, ворожба. СПб., 2012. Вып. 1. С. 143–167.
5. *Ромодин А. В.* Северобелорусские музыканты. Двойственность творческого мира. Судьбы и традиция // Традиционная культура. Поиски. Интерпретации. Материалы. СПб., 2006. С. 9–18.
6. *Ромодин А. В.* Человек творящий: Музыкант в традиционной культуре. СПб., 2009.
7. Фольклор и миф: Традиционная культура в зеркале ее восприятий: Сборник научных статей, посвященный 70-летию И. И. Земцовского. СПб., 2010. Ч. 1; СПб., 2011. Ч. 2.

## Со-интонирование с Миром как специфическая закономерность традиционной инструментальной музыки разных народов

Среди особых областей органофонии И. В. Мациевский выделяет психологию творчества и восприятия в системе традиционного инструментализма, подчеркивая, что «высокая степень развитости и специализированности деятельности инструменталистов-профессионалов и органическая связь инструментализма с явлениями традиционной... культуры... требуют сформировать коллектив специалистов, владеющих основами органофонии» (5: 319). 30-летний опыт автора статьи в освоении игры на различных музыкальных инструментах народов мира, 15-летний опыт полевых и теоретических изысканий в сфере сравнительного изучения музыкальных культур, а также педагогический опыт в области традиционно ориентированного музыкального образования стали основанием для осмысления психолого-культурологического воздействия на человека творческой работы с традиционным музыкальным инструментарием. Теоретическим подспорьем для нас служат: школа инструментоведения И. В. Мациевского; сравнительная мифология А. В. Ващенко как методология интерпретации явлений традиционной культуры; исследования А. В. Тороповой в области интонирующей природы психики и понимающая психотерапия Ф. Е. Василюка.

Для определения категории со-интонирования мы будем опираться на следующие позиции: 1. Понимание интонации как способа символизации смысла и переживания (6: 175), а интонирования – как произвольного и непроизвольного выражения «чувств и отношений к реальности и воображаемому, к внешнему и внутреннему, к бессознательным и осознаваемым фактам психической жизни личности» (6: 9); 2. Понимание переживания как деятельности по перестройке внутреннего мира и как процесса смыслопорождения (2).

Гипотеза настоящей статьи заключается в том, что специфической закономерностью традиционной инструментальной музыки разных народов является *со-интонирование с Миром*, где под *со-интонированием* мы понимаем *интонационно-звуковое, тактильно-двигательное, эмоционально-чувственное, образно-смысловое выражение процесса сопереживания Другого (явлений, людей, образов, идей и др.)*. При этом категорию *Мир* в традиционной инструментальной музыке мы будем

рассматривать в следующих ракурсах: природный космос, община, собственный внутренний мир/телесная соотносимость, род/этноистория/этнокультурная традиция, Высший мир. Рассмотрим последовательно каждый из локусов.

*Со-интонирование с природным космосом* отражается в особенностях изготовления и игры на инструментах, имитирующих звуки животных (мексиканский свисток – звукоподражание ягуару; варган – топоту конских копыт), земноводных (вьетнамские деревянные жабы), птиц (свистульки и флейты разных народов), явлений природы (мексиканское дерево дождя, испанский барабан ветра) и др. При этом соинтонирование проявляется в эмоционально-чувственном восприятии и переживании этих взаимосвязей: в обрядовой игре на морин-хууре (церемония хус) – соинтонирование с переживанием верблюдицы, не принимающей своего малыша (8); в исполнении раги на ситаре – соинтонирование со звучанием природного космоса в определенное время суток и др.

*Общинность, связь человека с человеком* проявляется в том, что игра в традиционной культуре представляет собой обряд, действие, вписанное в определенный контекст со-творчества с другими, где нет жесткого разделения на слушателей и исполнителей: «устное произведение не создается для исполнения, оно создается в процессе исполнения» (4: 24). Так, во время полевых исследований автора в Хакасии летом 2013 г. И. А. Боргояков (1933 г. р.) из аала Усть-Чуль сначала отказывался играть «просто так», как артисты, объясняя это тем, что для этого «контекст» нужен. Когда был создан соответствующий «контекст» в виде общего поля творческого, живого и душевного взаимодействия во время совместных посиделок, И. А. Боргояков начал петь. Игра на чатхане сопровождалась импровизированными историями, которые ложились на инструментальный аккомпанемент: «Я пою про го-оры, про бархатные цветы, поля, леса... Высоко летел на небе как журавль и мно-о-ого видел! Я ви-идел, как вы ко мне приходили. Это умные москвичи, ко мне гости приехали! Я издалека смотрел, я ви-идел, я их приглашал...».

Другим примером может служить традиционная манера игры на перуанской сампоне (кеч. – антара; аймара – сику): каждая флейта играет свой ритмико-мелодический рисунок, образуя им в звуко-музыкальном пространстве своего рода «плотности» и «пустоты». Когда одна флейта обозначает своим рисунком «плотности», другая включается своим рисунком в «пустоты»; таким образом, в диалоге двух или нескольких флейт образуется единая мелодия. Данный тип организации мелодии

представляет собой нечто большее, чем просто совместное исполнение партий. Здесь происходит эмоционально-чувственное, деятельностное объединение на основе со-звучия, со-дыхания, со-гласования, со-бытия, со-интонирования.

*Со-интонирование с собственным внутренним миром* в игре на народных инструментах отражается в индивидуальных приемах и манере игры, в нетемперированном строе инструментов, в мобильности ладовой системы, ритмики, темброартикуляции, обусловленных импровизационной природой традиционного инструментализма (5: 289–291). *Со-интонирование с собственной телесностью* проявляется через изготовление инструмента как продолжения себя, как «транспортного средства» для путешествий между мирами (шаманские бубны), а также «под себя», соизмеряя с параметрами собственного тела (башкирский курай).

*Со-интонирование с этноисторией, родом и этнокультурной традицией* можно проиллюстрировать на примере клановых традиций гэльской Шотландии, в рамках которых развивалась арфовая музыка и поэзия, волынчатая музыка пиброх. Барды, волынщики и арфисты были устными хранителями клановой летописи и родословной. Волынщики актуализировали этноисторию и поднимали боевой дух на полях сражений; в мирное время играли структурирующую роль в маркировании жизненного цикла членов клана, в регламентации различных событий семейства, в процессе клановой идентификации.

Другой пример – курай, который изображается на флаге и гербе Башкортостана в виде семи соцветий, исходящих из единого стебля. По словам Ф. Баймухаметовой (Кунафиной) (1942 г. р., с. Мунасипово Баймакского р-на), семь соцветий означают семь родов, который образовали башкирский народ, а также шежере и семь поколений предков, которые должен знать каждый башкир в своей семье. Таким образом, в игре на курае происходит со-переживание собственного прошлого, корней и истоков собственной этнокультуры, составляющих фундамент этнического мироустройства.

*Связь с Высшим Принципом бытия (Бог, Дао, Вакан Танка, Кудай и др.)* отражает духовную вертикаль космоса этнокультуры. Сакральным инструментом навахо, помогающим осуществлять связь с Высшим Миром, является свисток из кости крыла американского белоголового беркута. Во время Пляски Солнца в свистке сосредоточены молитвы танцора, а также дух орла, который относит молитвенное сообщение о нуждах людей к Небу, к Солнцу и к Вакан Танка (Великой Тайне) (8: 308). В Индии традиционное музыкальное творчество направлено на духовное самосовершенствование и познание Брахмана – души мира,

первоосновы всех вещей и феноменов. Музыканты снимают обувь, заходя на сцену, как при входе в храм, почитают свои инструменты как святыни: до и после игры до них дотрагиваются кончиками пальцев, прося благословения богини Сарасвати.

Рассмотренные ракурсы со-интонирования с Миром можно интерпретировать на основе мифологемы Мирового Древа (3: 36–37) – это корни (Нижний мир, Прошлое – род, этнокультурная и этноисторическая память), ствол (Средний мир, Настоящее – семья, род, община, природа) и крона (Высший мир, Будущее – традиционные ценности) – символы единой и взаимосвязанной Вселенной. Музыкальное переживание живых взаимосвязей с Миром через традиции инструментализма глубоко воздействует на человека и создает духовно целостную личность, воспринимающую Мир и себя в этом Мире как родственных друг другу и взаимосвязанных бесконечных целых (отношение «Человек-Мир» по А. С. Арсеньеву) (1). Таким образом, инструментальная музыка народной традиции синтезирует и воспроизводит в своем звучании различные грани мировосприятия и мирочувствия той или иной культуры, помогая ее представителям внутренне проживать и ментально воспроизводить целостность и полноту собственного этнокультурного бытия.

### Литература

1. *Арсеньев А. С.* Десять лет спустя. О творческой судьбе С. Л. Рубинштейна (Философский очерк) // *Методология и история психологии.* 2008. Т. 3. Вып. 4. С. 115–148.
2. *Василюк Ф. Е.* Психология переживания. М., 1984. 240 с.
3. *Ващенко А. В.* Суд Париса: сравнительная мифология в культуре и цивилизации. М., 2008. 134 с.
4. *Лорд А. Б.* Сказитель. М., 1994. 368 с.
5. *Мацевский И. В.* Народная инструментальная музыка как феномен культуры. Алматы, 2007. 520 с.
6. *Торопова А. В.* Интонирующая природа психики. М., 2013. 340 с.
7. *The Story of the Weeping Camel.* Directed by Byambasuren Davaa and Luigi Falorni. ThinkFilm DVD. Germany-Mongolia, 2003.
8. *Voget, Fred W.* The Shoshoni-Crow Sun Dance. University of Oklahoma Press, 1998. 349 p.

## О полифункциональности традиционной жанрово-дифференцирующей терминологии кыргызских комузистов

Известно, что жанр в музыке – многозначное понятие, характеризующее роды и виды музыкального искусства в тесной связи с их генезисом, функционированием и рисивингом. Отсюда существование множества систем жанровой типологии: Т. В. Поповой, В. А. Цукермана, А. И. Сохора, О. В. Соколова. Из зарубежных назовем З. Бесселера (12: 84). Как утверждает Т. В. Чередниченко, в «не европейской профессиональной музыке устной традиции... жанр музыки определяет тип инструментария, характер исполнения, набор устойчивых мелодических и ритмических формул, ... лежащих в основе импровизации» (20: 192).

Помимо этого краткого определения жанровой природы музыки устно- профессиональной традиции<sup>1</sup>, одним из образцов которого является кюу – инструментальные композиции<sup>2</sup> из репертуара кыргызского общенационального щипкового хордофона – комуза, – приоритетным для нас является деление всех жанров на преподносимые и обиходные, выдвинутое Г. Бесселером (12: 84). Несмотря на все своеобразие и отличие от таких «зубров» сцены или концертного зала, как опера, соната, симфония кюу все-таки по условиям своего бытования, – преподносимый жанр и не несет прикладную функцию, подобно фольклорным образцам. К концертным можно отнести кюу и по классификации жанров, осуществленной А. Н. Сохором (15: 231–243).

Говоря о роли искусства кыргызских комузистов в обществе, мы, вслед за выше цитированным автором, перефразируя его мысли, можем утверждать, что кюу, на протяжении многих столетий освобождаясь «... от узко прикладных функций... настойчиво осваивала все более глубокие и абстрактные идеи» (15: 218). Естественно, что эти идеи были глубоки и абстрактны в рамках своей эпохи, своего времени и отражали интеллектуально-эстетический уровень тех, кто создавал не только эти

---

<sup>1</sup> По отношению к традиционной инструментальной музыке более применим термин «музыка контактной коммуникации», введенный И. В. Мациевским (*прим. ред.*).

<sup>2</sup> Мы сознательно употребляем термин «композиция», а не «наигрыш или пьеса», считая, что кюу является «выработанным и завершенным образцом» (21: 264).

инструментальные композиции, но и такую эпическую трилогию, как «Манас», насчитывающий более одного миллиона поэтических строк. Добавим и то, что комузистами были «выработаны соответствующие ассоциативные средства» (15: 218), на основе которых слушатели легко воспринимали идеи, преподносимые посредством лишь «чистой» музыки (15: 218). В этом плане укажем на инструментальную интерпретацию интонаций **кошока** – похоронного плача – причета, ставшего символом трагических коллизий жизни кыргызского социума.

В отличие от чисто классических преподносимых жанров, кюю сохранил и сохраняет первоначальные признаки своего далекого обиходного (по существу виртуального) предшественника. Это: а) каноничность в рамках, в которых творческая индивидуальность нивелировалась; б) импровизационность, основанная на «комбинировании некоторого множества относительно устойчивых элементов» (9: 23); трансформация исполнительского стиля без резких перемен и разрывов; в) генезис и функционирование внутри жанровой типологии; г) консервация конструктивно-звуковых параметров инструмента как «определителя жанра» (Т. В. Чередниченко); д) развитие технико-исполнительских приемов игры без акцентирования на усовершенствовании конструктивных элементов самого комуза (5: 36). Отдельно следует подчеркнуть, что комузисты в своей художественно-исполнительской практике реализовали универсальную совокупность музыкально-выразительных средств, включающих элементы музыкального языка, принципы формообразования и композиционные приемы.

Естественно, были выработаны устные правила, так или иначе отражающие всю сложную систему функционирования этого искусства, включающую в себя, к примеру, контактную методику обучения игры на инструменте (17: 128–131), правила создания инструментальных композиций на основе существующих эталонных жанров-канонов<sup>3</sup>, а также внутри жанровую дифференциацию кюю (18: 126–220).

---

<sup>3</sup> Что представлял такой способ, подробно описал в своей работе «Эл шайырлары» («Народные мастера») энтузиаст-фольклорист и журналист Буудайбек Сабыр уулу. Эта информация была получена им в 1963 г. от комузиста традиционного стиля Самсалы Аликеева, рожденного в 1877 г. в Кочкорской долине Севера Кыргызстана. По его словам, он учился игре на комузе у известного во всей стране комузиста-манана (родоправителя, аристократа) Кудайбергена Уркунчу уулу. Однажды, когда он уже освоил игру многих классических кюю, Кудайберген дал ему задание создать свои, собственные. «Одну Шынгыраму», один «Ботой» и один «Кербез». На прощание он сказал: «Если не создашь, ко

В соответствии с этим, комузисты свои инструментальные композиции в целом распределяют на две группы. Первая – **это оң кюу** (правый кюу), а вторая – **сол кюу** (левый кюу). По свидетельству выдающегося кыргызского комузиста Карамолдо Орозова, такое разделение связано, прежде всего, со строем комуза. Согласно его утверждению, «строй оң буроо и группа оң кюу являются самыми древними. В этой группе сегодня исполняется небольшое количество кюу. Среди них “Бакшы кюу” (“Шаманский кюу”), “Бий кюу” (“Танцевальный кюу”), “Калмак кюу” (“Калмыцкий кюу”) и другие. Их около десятка. Не больше. А строй сол буроо и группа сол кюу современные. Сегодня они правят бал в искусстве комузистов» (14: 25). Действительно, строй сол буроо насчитывает около 15-ти вариантов, и в них исполняются большинство кюу для комуза. А в строе оң буроо около десятка кюу, бытующих в основном

---

мне больше не приходи учиться игре на комузе». Как он рассказывал с известной долей юмора, процесс создания кюу происходил следующим образом. «Это было летом на джайлоо. Я напился кумыса. Постелил на возвышенности около юрты кошму и одеяло и уселся (вернее, лег). В голову лезли всякие мысли. Только не те, что надо. Некоторое время спустя я решил настроить свой комуз на строй “Шынгырама” и начал подбирать различные мелодии. Все время выходило, что они похожи на напевы, которые были у меня в репертуаре. Изрядно помучавшись, много времени спустя, я поехал к Кудайбергеноу с двумя своими кюу и исполнил их. Он очень обрадовался и сказал, что я стал настоящим комузистом». Поразительно, что все это очень напоминает учебный процесс подготовки современного композитора: задание на определенный жанр, создание условий для творчества, муки творчества, отчет перед своим педагогом и успех (13: 231–236).

Творчество Кудайбергеноу интересно еще и тем, что ярко иллюстрирует (хоть и своеобразно) мысль А. Н. Сохора о слушателях, усвоивших значение «чистой» музыки, которая привела к рождению симфонизма (15: 218). Прежде чем сыграть какой-либо кюу посетившему его в этих целях соплеменнику, Кудайберген обязательно отбивал на медных тазах ритмическую фигуру. Если посетитель отгадывал ее «секреть», то он удовлетворял просьбу гостя. Если нет, то говорил ему, что тот еще не дорос до понимания смысла исполняемого. «Секрет» заключался в том, что он просто отбивал ритмическую основу названия того или иного кюу, где ритм определялся количеством слогов, образующих название произведения. Как мы знаем, такая ритмическая организация характеризуется как силлабический принцип метра и ритма (19: 10). Думается, что именно подобным образом складывались соответствующие ассоциативные средства, помогающие слушателю освоить глубоко абстрактные идеи и понятия.

в Юго-Западном регионе республики<sup>4</sup>. Эти и другие образцы терминологической системы, используемые комузистами, представляют собой своеобразный профессиональный язык, на котором общались мастера между собой и своими учениками.

Сразу отметим, что термины эти полифункциональны. Одним и тем же термином может быть маркирован строй инструмента, обозначен жанр, охарактеризованы черты исполнительского стиля, а также особенности формообразования. Они были особо отмечены и первыми профессиональными исследователями в начале XX столетия. В частности, А. В. Затевиц в предисловии к своей работе «Кыргызские музыкальные пьесы и напевы» писал, что «... вдруг, с первой же встречи ... инструменталистами, пришлось прийти к убеждению в том, что центр тяжести киргизской музыкальности, наиболее ценное, значительное и оригинальное, что этот народ может со своей стороны привнести в сокровищницу музыки, заключается не столько в его песнях, сколько именно в пьесах для народных его инструментов» (5: 32). Далее он продолжает: «Инструментов этих – три, а именно комуз (или чертмек), кыл

---

В своей монографии (18: 167) я подробно останавливался на этом вопросе, опираясь на архивные материалы еще одного корифея-мультиинструменталиста Муратаалы Куренкеева, в целом разделяющего инструментальные композиции для комуза также на **оң** и **сол** (7: 71–74), но при этом подробно останавливавшегося также на внутрижанровых дифференцирующих определениях. Наши экспедиционные материалы подтвердили эти данные. В частности, это информация народного артиста Кыргызской Республики, комузиста Болуша Мадазимова.

Опираясь на эти материалы, а также исследование Л. Л. Викторовой (3: 86) и Н. В. Стеблевой (16: 224), я считал, что эти дифференциации генетически связаны с древнетюркской ориентацией по сторонам света и указывают на регионы бытования по всей этнической территории Кыргызстана. Сегодня я не исключаю роли системы противоположностей, которая была особенностью всех ранних человеческих культур и основывалась на различии между мужским и женским началом, правой и левой сторонами, белым и черным цветом. В нашем случае мы, возможно, столкнулись с симметрией левого и правого, столь заметного в строении человеческого тела как специфического свойства пространства. Данная симметрия является той идеей, посредством которой человек на протяжении веков пытался постичь и создать порядок и совершенство. Но, в любом случае, строй **оң кюу**, связанный с вновь открытым фольклорной экспедицией 1978 г. архаичным двухструнным хордофоном кол комузом и его репертуаром, состоящим из вышеперечисленных инструментальных композиций **оң кюу**, имеющим ярко выраженные признаки жанрово-прикладной функциональности, демонстрирует своеобразный «онтогенез» в становлении **кюу** как вторичного жанра.

кыяк и темир комуз» (5: 32). Говоря об отличительных особенностях комуза, отмечает: «... во-первых, имеет три, а не две струны, во-вторых, ... длинная шейка не имеет ... ладовых подразделений. Три струны настраиваются различным образом и самые эти строи исстари носят особые характеризующие их названия.... Боковые струны, настраиваемые в унисон на квинту ниже среднего, дадут строй **камбаркан**. Те же струны, ниспадающие на кварту от средней, характеризуют строй **кербез**. Где средний выше верхнего на квинту, а от нижнего на кварту дает строй **шынгырама**. Где нижняя струна выше на квинту от верхнего, дает строй **оң кюу**» (5: 33). Как видим, здесь подчеркнуто то, что является главным отличительным признаком строя он буроо от строя сол буроо. **Это функция струн**. В оң буроо кюу мелодической является самая нижняя струна, а в сол буроо – средняя струна.

Эти развернутые цитаты мы привели для того, чтобы подчеркнуть то самое важное, на что обратил внимание исследователь. Это четкая фиксация наименований строев в тесном единстве с жанрово-определяющими терминами, которые свидетельствуют о том, что на практике комузисты не употребляли трудно усваиваемые и трудно запоминающиеся номинации<sup>5</sup>. Действительно, как уже упоминалось, в группу сол кюу входит абсолютное большинство композиций из репертуара комузистов. Не случайно именно в этой группе были осуществлены внутрижанровые дифференциации, основанные на строе и на позиционной технике игры, ставшей основой исполнительского стиля комузистов. Таким образом, «Шынгырама» – это название и строя инструмента, и игровой композиции на шейке комуза, а также жанровое наименование кюу, исполняемого в этом строе и в этой позиции. Все эти особенности присущи «Камбаркану», «Кербезу», «Ботоям», «Толгоо», «Кара озгой», «Арман» и другим кюу. Эти же параметры определяют особенности формообразующих структур многоплановой комбинаторики элементов в пределах типа. Они осуществляются путем комбинирования: а) определенного количества звуков и созданных на их основе различных вер-

---

<sup>5</sup> К сожалению, некоторые современные кыргызские комузисты-практики, которые в силу тех или иных условий, вызванных резким разрывом с традиционной системой обучения своей профессии, и не получившие достаточно сведений о внутренней составляющей этой системы, предлагают свои сложные и плохо усваиваемые номинации строев, жанров и т. д. кюу. Это Т. Чыналиев (5: 11), Ч. Исабаев (6: 5–6) и другие. Любопытно, что Ч. Исабаев к своим новым собственному изобретениям строев в скобках вынужден добавить такие традиционные, как «Кербез», «Камбаркан», «Шынгырама» и другие (6: 5–6).

сий одной ячейки-попевки; б) нескольких ячеек-попевок; в) ритмических единиц и фактурной ткани (2: 10). Учитывая, что большинство вышеперечисленных жанров кюу основаны на однопозиционном стиле игры, то, несомненно, они будут определять особенности формообразующих структур в них. Только «Камбаркан», в отличие от других, по стилю исполнительства выделяется тем, что середина исполняется на другой, более высокой игровой позиции. Такой стиль нами определен как **переменно-позиционный** (18: 178). К комбинаторике элементов, которая присутствует в однопозиционных кюу, добавляются: а) ладо-во-регистровая сфера; б) варьирование их протяженности, а также их числа<sup>6</sup>.

В перспективе эти же термины могли бы стать номинантами имплицитно функционирующих ладовых структур в указанных жанрах кюу. К примеру, «Кербезы», исполняемый в первой позиции и в квартговом строе, имеет звукоряд, по строению совпадающий с миксолидийской семиступенной диатоникой<sup>7</sup>, а «Камбарканы» – в этой же позиции в квинтовом строе – опирается на восьмиступенный звукоряд, по структуре сходный с ионической. Как мы видим, тип инструмента не только определяет жанр, но и способен детерминировать стиль исполнения, особенности формообразования, ладовую структуру и многое другое. Вся эта совокупность элементов единой взаимообусловленной, взаимозависимой, взаимосвязанной, иерархичной и структурно-организованной системы стала доступным объектом изучения и научного осмысления, только благодаря системно-этнофоническому методу в органологии (10: 54–63).

Этот исследовательский метод также позволил обратить внимание на самое главное в искусстве комузистов. Это – подготовка к творческим состязаниям – **чертишүү** (от слова «черт» – бряцать, играть). Именно в этом процессе вырабатывался комплекс способов и приемов, направленных на максимальное облегчение хода этой «творческой опе-

---

<sup>6</sup> Такой переменно-позиционный стиль игры аргігі предполагает еще и наличие трехчастности на макроуровне. Такая особенность была давно замечена В. М. Беляевым, который писал, что такие инструментальные композиции «представляют произведение в широкой трехчастной форме, состоящей из а) экспозиции вариативно развиваемой темы; б) средней части на новую тему в высоком регистре; в) репризы первой части» (1: 29).

<sup>7</sup> Видимо, не случайно В. С. Виноградов писал о том, что «анализ песенных и инструментальных мелодий приводит к заключению, что самым популярным ладом является ... миксолидийский» (4: 74).

рации». Во-первых, четко фиксировались элементы, выполняющие кларитивную и эвристическую функции (11: 124, 136). Во-вторых, в основе всех этих процессов лежали интуитивно выработанные и закрепленные приемы антиципирующего мышления участников творческих состязаний. Как известно, «антиципация – это способность (в самом широком смысле) действовать и принимать те или иные решения с определенным временно-пространственным упреждением в отношении ожидаемых, будущих событий» (8: 5). Такая способность, как предугадывание, предвосхищение «еще не наступившего события, используя накопленный опыт, и быть готовым к встрече с ним» (8: 11), у комузистов вырабатывались с самого начала обучения. Степень полноты и точности предугадывания во многом зависела от репертуара – тезауруса комузиста, – исчисляемого если не сотнями, то десятками названий кюю. Естественно, профессиональный репертуар – тезаурус комузиста, – помимо эстетико-интеллектуального составляющего, обязательно включал сведения о структурообразующих компонентах кюю, о его внутржанровой дифференциации, об исполнительских стилях, о способах и методах создания оригинальных композиций с их четкой дифференциацией по кларитивным и эвристическим функциям.

Все это и являлось той основой, опираясь на которую комузисты получали творческую свободу в выражении своей индивидуальности, своего кредо, но в то же время оставаясь в рамках незыблемой традиции. В этом и весь парадокс: незыблемо сохранять традиции и, в то же время, развивать и эволюционировать.

С великим сожалением приходится констатировать, что комузисты, творящие в этой парадоксальной реалии, практически исчезают. Среди множества объективных факторов, способствующих этому, самым главным является резкий разрыв с традиционным процессом обучения, наступивший в первой половине XX в. и продолжающийся до наших дней.

Добавим и внедрение в академическую исполнительскую практику, а также в процесс обучения комузистов так называемого «усовершенствованного» образца комуза, который по существу является неудачной копией балалайки из Великорусского оркестра В. Андреева. Они – традиционный и усовершенствованный – по существу являются органофонически совершенно разными инструментами. Среди негативных факторов – и переход на европейскую систему обучения взамен традиционного, плюсы и минусы которого до сих пор всесторонне не оценены, и множество других, связанных с глобализацией.

В этом сложном процессе нельзя не учитывать и того, что искусство комузистов по существу является в большей степени не материальной,

а идеальной системой, возникшей благодаря познавательной деятельности его носителей – **комузчу**. В то же время, являясь в какой-то мере и закрытой системой, она объективна и непременно должна столкнуться с возрастающей и угрожающей ей энтропией.

В свете этого становится ясным и важным значение и роль глубокого и всестороннего исследования традиционного искусства комузистов на основе современных достижений органологии. Об этом еще 60 лет назад прозорливо писал И. И. Земцовский: «Только глубокое и полное знание материала при правильном методе способно раздвинуть горизонты науки и принести замечательные плоды»<sup>8</sup>.

### Литература

1. *Беляев В. В.* Очерки по истории музыки народов СССР. Вып. 1: Музыкальная культура Киргизии. М., 1962.
2. *Бойко Ю. Е.* Современное состояние народных инструментов и инструментально-вокальной музыки русского Северо-Запада: Автореф. ... канд. искусствоведения. Л., 1982.
3. *Викторова Л. Л.* Монголы. Происхождение народа и истоки культуры. М., 1980.
4. *Виноградов В. С.* Киргизская народная музыка. Фрунзе, 1958.
5. *Затаевич А. В.* Кыргызские музыкальные пьесы и напевы. М., 1971.
6. *Исабаев Ч.* Комуздун тандалма күүлөрү (Избранные кюу для комуза). Фрунзе, 1987.
7. *Кумушалиев К.* Кыргыз театрларынын жаралышы [Рождение кыргызских театров]. Фрунзе, 1971. (На киргиз. яз.).
8. *Ломов Б. Ф.* Сурков Е. Н. Антиципация в структуре деятельности. М., 1980.
9. *Мальцев С. М.* О психологии музыкальной импровизации. М., 1991.
10. *Мацевский И. В.* Формирование системно-этнографического метода в органологии // Методы изучения фольклора. Л., 1983. С. 54–63; Системно-этнофонический метод в органологии // *Мацевский И. В.* В пространстве музыки. СПб.: РИИИ, 2011. Т. 1. С. 97–106; *Мацевский И. В.* Народная инструментальная музыка как феномен культуры. Алматы: Дайк-Пресс, 2007.
11. *Медушевский В. В.* О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки. М., 1976.
12. *Назайкинский Е. В.* Стиль и жанр в музыке. М., 2003.
13. *Сабыр уулу Б.* Эл шайырлары [Народные мастера]. Бишкек, 2008. (На киргиз. яз.).

---

<sup>8</sup> Цитата по рукописи работы И. И. Земцовского «Русская советская музыкальная фольклористика» (с. 72), подаренной автору этой статьи 28 июня 1982 г. Эта работа была опубликована в сборнике «Вопросы теории и эстетики музыки» (Л., 1967. Вып. 6–7. С. 262). – прим. ред.

14. *Солтонбеков Б.* Карамолдонун күүлөрү (Кюю Карамолдо). Бишкек, 2003. (На киргиз. яз.).
15. *Сохор А. Н.* Эстетическая природа жанра // *Сохор А. Н.* Вопросы социологии и эстетики музыки. статьи и исследования. Ленинград, 1981. Вып 2. С. 231–293.
16. *Стеблева И. В.* К реконструкции древнетюркской религиозно-мифологической системы // Тюркологический сборник. М., 1972. С. 213–226.
17. *Субаналиев С.* Традиционное и современное в методике обучения комузистов // Традиции и новаторство в музыке: тезисы межреспубликанской научно-практической конференции. Алма-Ата, 1980. С. 128–131.
18. *Субаналиев С.* Традиционная инструментальная музыка и инструментарий кыргызов. Бишкек, 2003.
19. *Тифтикиди Н. Ф.* Система ритма и темпа домбровой музыки Западного Казахстана: Автореф. ... канд. искусствоведения. Л., 1977.
20. *Чередниченко Т. В.* Жанр музыкальный // Музыкальный энциклопедический словарь / ред. Ю. В. Келдыш. М., 1990. С. 192.
21. *Холопов Ю. Н.* Композиция // Там же. С. 264.

## Смычковый инструментарий тюрков: терминологический аспект

Изучение терминологии музыкальных инструментов и их частей, в которой находят отражение особенности эргоморфологии, бытования, мышления носителей традиции и многие другие важные для понимания специфики функционирования традиционных культур аспекты, представляется перспективной областью этноорганологии.

Смычковые инструменты занимают особое место в инструментарии тюрков, расселенных на огромной территории Евразии – от Европы до Дальнего Востока. Одним из самых древних смычковых инструментов в истории музыкальной культуры является тюркский кобуз. Письменные источники сохранили до нашего времени не только термин, но и свидетельство активного бытования кобуза в культуре древнетюркских племен. Наиболее ранние упоминания о кобузе относятся к X–XI вв. Предположительно в X в. была создана рукопись уйгурской версии буддийской истории о царевичах Калианамкара и Папамкара. В одной из ее глав встречается упоминание о том, что «принц [tegin] был чрезвычайно искусен в игре на кобузе» (9: 451). Турецкий ученый Осман Факри Серткайа, изучающий старотюркские источники, также говорит о наличии в них термина «кобуз», который ученый относит к типу «уда», то есть щипкового хордофона (29: 307).

Название струнного кобуза фигурирует в произведении Махмуда Кашгари «Дивану лугат ит-турк» (1072–1074) (9: 451). Сведения о кобузе содержатся в латино-персо-куманском (т. е. кыпчакском) словаре «Codex cumanicus», составленном в 1303 г. в Италии для европейских купцов, торговавших с Золотой Ордой и подчиненными ей странами. Здесь, наряду с названиями музыкальных инструментов *daf*, *suruna*, *пакага*, мы находим профессию певца – *угси* – и музыканта – *собихси*. В приведенном здесь же переводе значится *sonator* (лат.), то есть «музыкант», человек, играющий на музыкальном инструменте. В. Радлов переводит этот термин как «*kobusspieler*» – «кобузист», исполнитель на кобузе, а «*kobuz*» как «*eine Art Geige*» – «род скрипки» (30: 27).

Упоминание струнного кобуза имеется в произведении кыпчакской письменности – дастане Хисама Кятиба «Джумджума султан» (1370) (16: 86). В одном из эпизодов дастана фигурирует грандиозный оркестр,

состоящий из семи тысяч музыкантов, играющих на разных музыкальных инструментах, среди которых есть и кобуз.

Термин «кобуз», применяемый по отношению именно к смычковым хордофонам, связан прежде всего с культурными традициями кипчаков. Этнорегиональные разновидности смычкового кобуза до последнего времени сохранялись почти у всех тюркских народов, имеющих значительную долю кипчакского компонента в этногенезе – татар, башкир, казахов, каракалпаков, узбеков, ногайцев. В позднее время за инструментами этого типа закрепились разные орфоэпические и орфографические варианты названий: казахский кобыз, каракалпакский и узбекский кобуз, ногайский, башкирский и татарский кубыз, кьыл кьобуз карачаевцев и балкарцев.

Этимология кобуза может быть связана со способом его изготовления путем выдалбливания из куска дерева. Термин «кобуз» имеет некоторое сходство с тюркскими словами «кобы» – пустой, «кобук» – древесная кора, «ковук» – пустой, пустота, дупло (22: 1052).

Х. Жубанов обратил внимание на то, что «...инструменты с данным названием [кобыз. – Д. Б.] входят, как правило, в тот набор инструментов, которыми пользовались шаманы разных времен и народов: среди них – некоторые ударные (комыс-тюнюр алтайский), все язычковые (варганы всех сибирских народов), смычковые и гораздо реже – щипковые (комуз кирг.)» (10: 43). Слово «кобыз», по мнению ученого-языковеда, может происходить от «абыз», которое наряду со значением «старейшина рода» имеет значение «шаман» (10: 315). Поддерживая позицию Х. Жубанова, Г. Омарова предлагает гипотезу происхождения слова «кобуз» от тюркских слов «govuz» – заклинание, произносимое для изгнания злого духа, «govuc» – для изгнания злого духа из человека (9: 462). Параллели этой точке зрения есть и в народных представлениях казахов о том, что «при помощи кобыза баксы (шаман. – Д. Б.) призывал своих духов. <...> Следовательно, – отмечает Омарова, – как традиционные народные представления, так и этимология древнего тюркского слова “govuz” указывают нам на истоки названия струнного музыкального инструмента, с незапамятных времен применявшегося в целях призывания, заклинания, заговаривания духов в лечебном сеансе баксы и, шире, – во всех магических обрядах» (21: 44).

Существует точка зрения, что к общему корню – тюркскому – входят названия древних смычковых инструментов, распространенных в регионе Среднего Поволжья и Приуралья. Древние смычковые инструменты занимают видное место в инструментарии финно-угорских и тюркских народов Среднего Поволжья и Приуралья. Татарский и баш-

кирский кыл-кубыз, марийский ия-ковыж, удмуртский крезь (кубыз), чувашский серме-купас, мордовская гарзе (кайга) были распространены во всем регионе. Термины «кубыз», «купас», «ковыж» являются фонетическими разновидностями тюркско-кипчакского «кобуз».

Название марийского смычкового хордофона «ия-ковыж» О. Герасимов связывает с тюркским «жия-кобуз» – «смычковый кобуз» (6: 82), развивая, тем самым, мысль Я. Эшпая, утверждавшего, что «ковыж – марийский инструмент, родственный казахскому и средне-азиатскому кобузу» (27: 29).

Истоки названия мордовской «гарзе» Н. Бояркин усматривает в пермско-финно-угорском «крезде». Исследования лингвистов возводят названия и удмуртского «крезде», и мордовского «гарзе» к тюркскому «копуз» (19). Причем и тюркское слово «кобуз», и финно-угорское «крезде» исследователи связывают со значением музыкального инструмента вообще (3; 4; 20).

Термином «кобуз» обозначались не только смычковые, но щипковые хордофоны. Например, киргизский 3-струнный щипковый хордофон носит название «комуз», хакасский 2- и 3-струнный щипковый инструмент называется «хомыс». В Толковом словаре Даля, относящегося к 1863–1866 гг., читаем: «Кобуз или кобыз – астрах. оренб. азиатская балалайка» (14).

Вероятнее всего, что в более ранние века один и тот же вид струнного инструмента кыпчаков использовался и как щипковый, и как смычковый одновременно. Так, о применении на тюркском кобузе щипкового и смычкового способов звукоизвлечения писал известный путешественник и исследователь Средней Азии XIX в. Герман Вамбери (32: 192). Николай Костров, занимавшийся изучением быта минусинских татар или хакасов XIX в., отмечал, что «кобыс» выполняет функции «балалайки» и «скрипки» (15: 224).

Необходимо также отметить, что термины с корнем «кобз» встречаются у разных народов Восточной Европы<sup>1</sup>. Инструмент под названием «кэуш», типологически сходный с болгарской гадулкой, бытует у тюркоязычных гагаузов. Нельзя также не вспомнить об инструменте «кобза» – лютневидном струнном щипковом хордофоне с четырьмя (и более) парными струнами – традиционном музыкальном инструменте украинцев, молдован и румын. Старинный румынский инструмент

---

<sup>1</sup> Тюрки-кипчаки сыграли определенную роль и в этногенезе, и в культуре ряда восточно-европейских народов, прежде всего украинцев.

«soboz» «упомянут в различных источниках как общий в XVI–XVII вв. Он также встречается в некоторых видах фольклорной поэзии, появляясь под разными наименованиями: кабуз, капут, капуч, копус, копуз и др.» (31). Название струнного инструмента «korpus» встречается в Хорватии, «koboz» в Венгрии.

Во многих традициях термином «кобуз» обозначаются также самозвучащие идиофоны типа варгана. Это, например, таджикский и узбекский чанг-кавуз, узбекский темир чанг кобуз, татарские агач и темир кубыз, башкирские агач и тимер кумыз, киргизский темир-комуз, казахский шанкобыз, алтайск комус, якутский хомус, тувинский демир-хомус, хакасский темир-хомус и др. Подобное широкое употребление термина говорит в пользу его этимологической версии как «музыкальный инструмент вообще».

Несмотря на очевидное типологическое родство казахского и киргизского смычковых хордофонов, для их обозначения используются разные термины; последний носит название «кыяк»<sup>2</sup>. В. Виноградов, пытавшийся объяснить этимологию термина, отмечал, что «от корня ”кый” образуются слова, имеющие следующий смысл: а) изогнутый, искривленный, дугообразный; б) резать наискось и в) издавать сдавленный, хриплый, скрипучий звук. Музыкальный инструмент кыяк совмещает в себе все эти признаки. Он имеет изогнутую лукообразную форму. Способ звукоизвлечения на нем при помощи смычка напоминает процесс резания, перепиливания наискось. Звук кыяка сдавленный, гортанный» (цит. по: 23: 82).

Это объяснение В. Виноградова, прежде всего первое смысловое значение термина, представляется не лишенным смысла. Известно, например, что происхождение терминов, относящихся к названиям ряда смычковых инструментов, связано с луком. Например, у татар термином «жэя кубыз» называют музыкальный лук; с этим же названием, как было указано выше, этимологически связан марийский термин «ия ковыж». Ученые сходятся во мнении, что название инструмента «кеманча» происходит от иранского «кеман» («лук»). Вероятно, это связано с тем, что смычковые инструменты изначально имели выгнутую форму (во многих смычковых традициях сохраняющуюся и поныне). Вспомним в связи с этим поддерживаемую рядом ученых гипотезу, выдвинутую болгарским исследователем Слави Дончевым, о происхождении казахского кобыза и киргизского кыяка, имеющих выгнутую форму, от

---

<sup>2</sup> Термином «комуз», являющимся фонетическим вариантом «кобуз», как уже было отмечено ранее, в киргизской культуре обозначается щипковый хордофон.

лука: инструменты, по наблюдению ученого, «характеризуются одновременно открытым и отчасти затянутым кожей резонаторным углублением в корпусе (переходный тип развития?). Общее для обоих инструментов – их дугообразная по длине форма корпуса, причем сделаны они из цельного куска дерева. Значительная, но излишняя затрата труда для достижения дугообразной формы <...> позволяет считать, что она продиктована традицией и что оба инструмента близки к их начальной форме – приспособленному к извлечению музыки боевому луку...» (8: 60).

С данной трактовкой термина «кыяк» дискутирует С. Субаналиев: он нашел другое объяснение, которое впоследствии поддержали многие исследователи (7: 101; 18: 328). Ученый обратил внимание на то, что «слово “кый” в значении “изогнутый, искривленный, дугообразный” не зафиксировано ни в “Киргизско-русском словаре”, в который вошли устаревшие слова, историко-этнографические термины, фольклорные материалы, а также лексика современного киргизского языка, ни в “Древнетюркском словаре”» (23: 82). Ученый находит существенный факт бытования наименования инструмента в варианте «кыжак» у этнической группы киргизов – «ичкилики», проживающей на Юго-Западе Ошской области Кыргызстана, язык которых характеризуется большой долей иранских и арабских заимствований. В процессе преобразования киргизского в западный вариант й-языка «кыжак», по мнению ученого, приобрело звучание «кыяк» (23: 85). Таким образом, происхождение названия киргизского инструмента С. Субаналиев ведет от термина «гиджак»<sup>3</sup>. Ученый относит появление термина «кыяк» к позднему времени, когда произошел процесс распада общности предков современных алтайцев и киргизов (после XV–XVI вв.) (23: 85).

Необходимо акцентировать внимание на еще одной принципиальной особенности киргизского струнного инструментария, отмеченной С. Субаналиевым. Смычковый кыяк не был атрибутом киргизских шаманов – «дувана, бакши, бубу», они использовали в своей магической практике щипковый хордофон, носящий название комуз (23: 86).

Термины «кобуз» и «кыяк» часто употребляли в сочетании со словом «кыл» – «кыл кобуз», «кыл кыяк» и др. В переводе с тюркских языков «кыл» означает «волос». Одновременно с этим «кыл» – это и «струна». Так, слово «струна» в тюркском мире стало отождествляться со словом

---

<sup>3</sup> Данная версия выдвигалась еще В. Виноградовым, но была отвергнута им как маловероятная в связи с тем, что, по его мнению, «киргизы относятся к “джокающей” группе народов, и в силу этого им было бы более свойственно называть свой инструмент “гиджаком”, а не “кыяком”» (цит. по: 23: 86).

«волос», что подтверждает исторически раннее использование конского волоса в качестве материала для струн<sup>4</sup>. Этот вариант названия инструментов, по всей видимости, стал применяться в более позднее время, возможно, когда на инструменты стали ставить струны не из конского волоса<sup>5</sup>. В ранних источниках термин «кубыз» применялся без уточняющих лексем.

В киргизской традиции зафиксирован еще и такой вариант названия хордофона, как «кол кыяк» (23: 81), что в переводе означает «ручной кыяк». Аналогичный вариант наименования смычкового хордофона, но уже в татарской традиции, – «кул кубыз», – приводится татарским драматургом, поэтом и ученым-фольклористом Наки Исанбетом (1899–1992) в его комментариях к пословицам<sup>6</sup>, в которых встречается название «кубыз»<sup>7</sup>.

По отношению к хордофонам Центральной Азии, относящихся к типу пиколотен с овальным резонатором, широкое применение получил термин «гиджак» в его фонетических вариантах «гижжак», «гиччак» (таджикский), «геджак», «гиджик» (уйгурский), «гыжак», «кыджак» (туркменский), «гиржак» (каракалпакский), «гайчак» (афганский), «джигак» (памирский) (28: 148). Первое подробное описание гиджака приведено в трактате ‘Абдулкадира ибн Гаиби ал-Мараги «Собрание мелодий в науке о музыке», датированном 1418 г. (7: 128). Описанный Мараги инструмент имеет куполообразный овальный корпус и десять струн (две игровые и восемь резонансных) (2: 195).

Многие исследователи сходятся к версии о тюркской этимологии термина: «Наименование инструмента гиджак имеет тюрко-огузское происхождение, поскольку у среднеазиатских уйгуров и туркмен оно образовано от словесного подражания скрипучему звучанию инструмента, издаваемого смычком, – туркменский глагол “гыжамак” и уйгур-

---

<sup>4</sup> Термин «кыл» (струна) во многих традициях продолжает использоваться и в наше время, несмотря на то, что для струн стали применяться другие материалы – кишки, жилы, металл. У узбеков и азербайджанцев металлические струны стали называться сим (в пер. – металлическая проволока).

<sup>5</sup> От слова «кыл» произошло название якутского смычкового инструмента кылысах («кыл» – волос, «сах» – удар вскользь).

<sup>6</sup> Эти пословицы вошли в раздел «Жыр-көй, моң, музыка кораллары, уеннар» (26: 566–570).

<sup>7</sup> Автор пишет, что под названием «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» (26: 567).

ский “геж” означает “скрипеть”» (7: 128). Г. Юссуфи выступает в пользу иранской версии происхождения термина: в таджикском языке «глагол “гидж кардан” – “пилить, пиликать, издавать резкие пронзительные звуки”» (28: 148). Примечательно, что смычок на гиджаке получил иранское название «кеман», «кеманча», «камон» (в переводе – лук). Центральная и Передняя Азия является регионом, в котором исторически тесно переплетены тюркские и иранские культурные традиции. Не случайно у некоторых тюркских народов, например азербайджанцев, за смычковым хордофоном закрепился иранский термин «кеманча».

В документах, относящихся к коллекциям музыкальных инструментов ВМОМК имени М. И. Глинки и Российского этнографического музея, зафиксировано также написание «резджек». Его приводит Август Эйхгорн в своем описании Коллекции музыкальных инструментов, собранной им на территории Русского Туркестана в последней трети XIX в. (7: 127–131). Это написание со ссылкой на А. Эйхгорна использовал в своей работе, посвященной инструментам Дашковского Этнографического музея<sup>8</sup>, А. Маслов (17: 234).

В музыкальной терминологии тюрков Сибири получил отражение тип смычкового инструмента с двумя струнами, который применяется по отношению к долбленным шейковым лютням: тувинский игил (эгил), алтайский икили (икеле). В. Сузукей отмечает, что игил «в народной традиции этимологизируется как “две струны”, возможно, от “ийи” – “два” и “хыл” – “струна”» (24: 225). Другой вариант этимологии термина, который приводит исследователь, – от древнетюркского «екәмә» – названия смычкового инструмента лютневого типа (термин зафиксирован в словаре Махмуда Кашгари) (24: 225).

Тюркские термины используются и у монгольских народов. Так, инструмент под названием «икиль» зафиксирован в северных и восточных районах Калмыкии, а также у астраханских калмыков в середине XX в. (18: 225). По отношению к смычковым инструментам в Монголии применяются термины «икил», «экил», «хиил», «кигили». İkil – пиковый смычковый хордофон с чашеподобным корпусом; ikil или ekil – 2-струнный смычковый хордофон, khiil (kigili) – 2- и 4-струнный инструмент (31). Инструмент «иклик» входит в музыкальный инструментарий турков: термин встречается в турецких источниках с XIV в., а сам инструмент – двухструнная пиколютня с округлым корпусом – сохранился и

---

<sup>8</sup> Инструменты данного собрания в настоящее время являются частью коллекции Российского этнографического музея (5).

бытует в Турции и поныне. Инструмент под названием «икидилли» зафиксирован у анатолийских туркмен.

Типологически сходный с тувинским игилом и алтайским икили хакасский двухструнный инструмент получил название «ыых», которое, очевидно, носит звукоизобразительный характер, представляющий собой подражание трению смычка. Как указывалось ранее, у тюркских народов зачастую щипковый и смычковый способы звукоизвлечения применялись на одних и тех же инструментах. Дольше всего эта особенность сохранялась в исполнении на хакасском хордофоне, щипковый вариант которого носит название «хомыс» – фонетический вариант термина «кобуз».

Представляет интерес народная терминология составных частей тюркских смычковых инструментов. Смычок во многих традициях носит название «лук» (у татар, башкир – «жэя», у тувинцев – «ча», «чажак», у узбеков, туркмен, азербайджанцев, киргизов – «кеман» (иран.). Смычки в форме лука характерны для многих древних смычковых традиций, однако это название продолжает активно бытовать и в тех случаях, когда лукообразные смычки заменяются на прямые. У казахов смычок называется «ыскыш» – (от «ысу» – тереть), обозначая способ звукоизвлечения – трение смычка о струны.

В названиях частей инструментов прослеживается зоантропоморфизм, относящийся к одним из древнейших феноменов в культуре многих народов. Части казахского кыл-кобыза имеют антропоморфные названия, прежде всего по ассоциации с частями человеческого тела: «бас» (голова), «кеуде» (грудь), «муен» (шея). Части татарской скрипки, исполнение на которой сохраняет преемственность с древней смычковой традицией игры на кыл кубызе, имеют антропо- и зооморфные названия: «баш» («голова» – головка), «қолақ» («ухо» – колок), «муен» («шея» – шейка), «гәудә» («туловище» – корпус); подставка именуется «алаша» («лошадь»). Колки тувинского игила называются «кулактар» (уши), «головка» – баш (голова); колки у туркменского гыджака – «гулак» (уши). Наряду с зоантропоморфизмом, в народную терминологию входят термины, которые вносят другие смысловые акценты. Так, Ф. Кароматов обратил внимание на то, что название шейки узбекского инструмента – «даста» – в переводе означает «ручка» и по смыслу идентично немецкому «гриф» (12: 110). У туркменского гыджака шейка также называется «сап»<sup>9</sup> (ручка), у тувинского игила – «сывы» (ручка) (24:

---

<sup>9</sup> Сообщено Н. Н. Глазуновой.

225). Для названия корпуса применяют термины, отражающие его форму – у узбеков «косахона» (чаша), у азербайджанцев – «чанаг» (чаша), у тувинцев – «хааржак» (деревянная коробка).

Таким образом, термины, обозначающие инструменты и их составные части, могут быть богатейшим источником в изучении не только музыкальной культуры тюркских народов, но и более широком осмыслении процессов, происходящих в этнической истории народов Евразии.

### Литература

1. *Абдуллаева С. А.* Азербайджанские музыкальные инструменты. Баку, 2016.
2. *Агаева С.* Музыкальные инструменты средневековья в трактатах Абдулгадира Мараги // Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка: Сб. статей и материалов. В 2 ч. / ред.-сост. И. В. Мациевский. М., 1987. Ч. 1. С. 189–196.
3. *Беляев В.* Музыкальные инструменты Узбекистана. М., 1933.
4. *Бояркин Н. И.* Феномен традиционного инструментального многоголосия (на материале мордовской музыки): Дис. ... док. искусствоведения. СПб., 1995.
5. *Гаджиева А. А., Первак В. Э.* Коллекция музыкальных инструментов бывшего Дашковского этнографического музея в Российском этнографическом музее // Из истории коллекционирования музыкальных инструментов (к 150-летию со дня рождения барона К. К. Штакельберга): Сб. статей и рефератов Международной инструментоведческой конференции (13–15 июня 1998 г.). СПб, 1998. С. 30–32.
6. *Герасимов О.* Народные музыкальные инструменты мари. Йошкар-Ола, 1996.
7. *Джани-заде Т. М.* Музыкальная культура Русского Туркестана по материалам музыкально-этнографического собрания Августа Эйхгорна, военного капельмейстера в Ташкенте (1870–1883 гг.). М., 2013.
8. *Дончев С.* К вопросу о происхождении струнных смычковых инструментов и наиболее раннем появлении их в Европе // Вопросы истории и теории искусств. Чебоксары, 1992. С. 40–67.
9. Древнетюркский словарь. Л., 1969.
10. *Жубанов Х. К.* Исследования по казахскому языку. Алма-Ата, 1966.
11. *Исламова А. И.* Исследование языка тюрко-татарского памятника XIV века «Дастан-и Джумджума Султан» Хисама Кятиба. Автореферат дис. ... канд. филол. наук. Казань, 1998.
12. *Кароматов Ф.* Узбекская инструментальная музыка (Наследие). Ташкент, 1972.
13. *Кибирова С. Н.* Музыкальные инструменты в традиционной культуре уйгуров: Дис. ... канд. искусствоведения. Л., 1988.
14. Кобза // Толковый словарь живого великорусского языка. Владимира Даля [Электронный ресурс] <http://slovardalja.net/word.php?wordid=13416> (дата обращения 28.08.2017).

15. *Костров Н. А.* Очерки быта минусинских татар // Труды четвертого археологического съезда в России, бывшего в Казани с 31 июля по 18 августа 1877 года. Казань, 1884. Т. 1. С. 208–248.
16. *Кятиб Х. Жәмжәмә солтан* // Татар поэзиясе антологиясе. 1 кит. Казан, 1992. Б. 84–89.
17. *Маслов А. Л.* Иллюстрированное описание музыкальных инструментов, хранящихся в Дашковском Этнографическом Музее в Москве / сост. А. Маслов. М., 1909; 2-е изд. // Труды музыкально-этнографической комиссии, состоящей при Этнографическом отделе Императорского Общества любителей естествознания, антропологии и этнографии. М. 1911. Т. 2. С. 205–268.
18. Музыкальные инструменты: энциклопедия. М., 2008.
19. *Напольских В. О* «древнетюркских» заимствованиях в удмуртском языке // Финно-угроведение. Йошкар-Ола, 1995. № 3-4. С. 38–51.
20. *Нигмедзянов М. Н.* Татарские народные музыкальные инструменты // Музыкальная фольклористика. М., 1978. Вып. 2. С. 266–297.
21. *Омарова Г. Н.* Казахская кобызовая традиция: Дис. ... канд. искусствоведения. Алма-Ата, 1989.
22. *Радлов В. В.* Опыт словаря тюркских наречий в 4 т. СПб., 1893–1911. Т. 2. Ч. 1. СПб., 1899.
23. *Субаналиев С.* Генезис термина «кыяк». (К проблеме комплексного изучения киргизского инструментального фольклора) // Народная музыка: история и типология (Памяти профессора Е. В. Гиппиуса (1903–1985)) / ред.-сост. И. И. Земцовский. Л., 1989. С. 81–88.
24. *Сузукей В. Ю.* Игил // Музыкальные инструменты: энциклопедия. М., 2008. С. 225–226.
25. *Сузукей В. Ю.* Музыкальная культура Тувы в XX столетии. М., 2007.
26. Татар халык мәкальләре / Жөч. һәм төз. Н. Исәнбәт: 3 томда. Т. 3. Казан, 1967.
27. *Эшнапай Я. А.* Национальные музыкальные инструменты марийцев. Йошкар-Ола, 1940.
28. *Юсуфи Г.* Гиджак // Музыкальные инструменты: энциклопедия. М., 2008. С. 148–149.
29. *Sertkaya O.F.* Eski Uygur türklerinden bu güne kadar türk mûsikî âletleri ve mûsikî terimleri // Истоки и эволюция литератур и музыки тюркских народов: Материалы международной конференции / (23–24 сентября 2014 г., Казань). Казань, 2014. С. 306–307.
30. *Radloff W.* Das Türkische Sprachmaterial des Codex Comanicus. Manuscript der Bibliothek der Marcus-Kirche in Venedig. Nach der Ausgabe des Grafen Kuun (Budapest, 1880). (Memoires de L' Academie Imperiale des Sciences de St.-Petersbourg. SPb., 1887. Ser. 7. T. 35, № 6).
31. The Grove Dictionary of Musical Instruments. Vol. 1–3. Oxford, 1984.
32. [Vambery H.] Das Turkenvolk in seinen Ethnologischen und Ethnographischen Beziehungen geschildert von Hermann Vambery. Leipzig, 1885.

## **Тембр как отражение мировоззренческих представлений (некоторые тенденции в современной тембровой эстетике)**

На всем протяжении зарождения и развития музыковедческой науки ученая мысль рассматривала музыку как явление, отражающее собой пространство Мира, его структуры. В древнем Китае, например, была сформулирована система последовательности квинтового круга, который олицетворял собой Картину Мира. В древней Индии исследовалась природа музыки во взаимосвязи с разными началами Жизни, изучалась зависимость различных интонаций от вибраций времени суток и года. Древнегреческая наука изучала взаимосвязь пропорций интервальных расстояний между обертонами и соотношения космических тел.

Мифосознание, свободное от необходимости научного логического обоснования, еще свободнее выражало в себе представления о связи музыки с Мироустройством, с тонкими ее мирами (мифы об Орфее, Коркыте, Садко, Хромом кулане).

В конце XIX – начале XX в. пространственное понимание природы музыки получило новые научные обоснования в исследованиях в области мифологии, акустики, психологии<sup>1</sup>. В последние десятилетия прошедшего века в советском музыкознании появились работы, рассматривающие музыку как информационную систему, отражающую пространственное мышление. Это труды Г. Орлова (9), В. Мартынова (5), Б. Аманова (2), В. Холоповой и Ю. Холопова (12), И. Мадиевского (6), А. Мухамбетовой (8) и других.

Особенность языка музыки в том, что знаки музыки в меньшей степени, по сравнению с другими языками мозга, связаны с предметной конкретикой. Это дает возможность легко трактовать пространственные структуры как выражение духовных понятий и представлений о мифопоэтической Картина Мира (1).

Все составные компоненты музыкального языка, каждый со своей стороны, раскрывают пространственную содержательность. Тембр непосредственно связан с характером звука, его акустическими свой-

---

<sup>1</sup> Исследования в области психологии показали, что мозг оперирует пространственными структурами. Этому, в частности, посвящена работа К. Прибрама «Языки мозга» (10).

ствами. Посредством ассоциативного восприятия структуры звука тракуются как многообразные образы жизни: пространственные объемы, понятия гравитации, цвет, вся палитра чувств. Тембр отражает в себе такие понятия, как эстетика, мировоззрение. Он расшифровывается в построениях фактуры, инструментовке, характер ее образа разворачивается во временном построении формы.

Например, тембровая эстетика и ее выражение в фактуре в звучании японского жанра Гагаку (13) такова – в ней значительно перевешивают яркие сильные звуки в верхнем регистре общего диапазона. Они представлены пронзительными хитирики и холодными, почти свистящими рюэки – инструментами с ярко выраженными высокими обертонами. Средние представлены умеренно звучащим тянущимся сё (губной орган), щипковыми струнными (кото, бива). Большой тайко звучит нижним тоном гулко, не продолжительно, не громко и изредка. В целом получается: выпирающие яркие верха и тихие спокойные отрешенные низы. Верха – образ Неба, – перевешивают, создают подобие гравитации в обратную по отношению к Земле сторону, вытягивают в себя<sup>2</sup>.

В соответствии с этой образностью выстраивается и форма. Японский музыковед Г. Мицуко, описывая очередность вступления инструментов в одной из частей Гагаку, раскрыл ее форму и драматургию развития. В ней инструменты постепенно отключаются к концу, создавая ощущение перехода в реальность пустого пространства (10).

Показательно отражение тембра как выражение мировоззрения, понимания мироустройства в сравнении тембра *скрипки* – репрезентанта европейской музыкальной традиции и ее далекого исторического предка *кобыза* – представленного во многих традициях народов Азии.

Для скрипки свойственна высотная однозначность, вычищенность звука. Для кобыза – наоборот – сопутствие основному звуку обертоновых призвуков, многослойность, в которой ценятся шумовые составляющие, возникающие при трении смычка о струну. Это различие связано с особенностями восприятия пространства в Картинах Мира, мировоззрений, лежащих в основе двух великих духовных и культурных традиций.

Формирование тембра скрипки относится к эпохе Возрождения с ее идеалами человека – Вселенной, научного познания, когда этот инструмент стал одним из самых важных в европейской музыкальной культуре.

---

<sup>2</sup> Это напоминает структуру картины Винсента Ван Гога «Ночь в Арле». Небо там занимает большую часть полотна и изображено силовыми линиями, которые вовлекают все на земле в свои силовые потоки. Получается гравитация в обратную сторону.

Тембр кобыза же выражает тенгрианское мировоззрение с его представлениями о многослойности вселенского пространства, в котором пересекаются миры живых людей, духов предков, души животных-связников с параллельными мирами, шумы ветра, шелест трав, тонкие миры сияющих высот, теплые глубины Земли – все это в одновременности, сквозь друг друга.

Большой интерес представляет рассмотрение тенденций в тембровой эстетике, наблюдающихся в творчестве композиторов нашего времени. Это может дать представление о направлениях развития современной мировоззренческой Картины Мира, формирующейся в творчестве многих талантливых людей, остро чувствующих мир. Тембр – это та часть музыкального языка, которая в наибольшей степени связана с подсознательным уровнем мышления и поэтому произвольно и точно выражает тонкие ощущения Пространства.

Общее наблюдение, сделанное автором статьи, выражается в том, что в творчестве многих современных композиторов как общую тенденцию можно увидеть использование звуковых комплексов, близких образу расщепленного на обертоны тона. Подобную тенденцию можно увидеть и в поиске композиторами тембров-образов, включающих в себя различные шумовые наслоения.

Было замечено, что на смену цельности и устойчивости ладовых структур в европейской традиции времени барокко и венских классиков, начиная с середины XVIII в., – эпохи романтизма, – возникает стремление к «эмансипации звука». Эта тенденция, замеченная Э. Куртом в позднероманической гармонии (4), получила развитие в творчестве импрессионистов (3) и позднее в додекафонном стиле нововенцев (11).

На физиологическом уровне свойства силовых линий тяготений звуков к устоям взаимосвязаны с гравитационными ощущениями. По линии развития ладового сознания можно проследить и процесс постепенного постижения европейской традицией ощущенческого открытия Космоса. Додекафония, в которой каждый звук – сам по себе тоника, становится аналогична Картинае космоса с множеством звезд-тоник. Выход человека за пределы Земли видится как логичное продолжение этого Пути. Другие составные компоненты музыкального – фактура, форма, ритмо-структуры – каждый со своей стороны отражали процесс постижения этого нового.

Параллельно музыке поиски, выражающие открытия в процессе духовно-психологического познания Космоса, видны и в других сферах культуры и науки: мифологии (осознание многих прежде считавшихся фантастикой и сказками сюжетов зашифрованной информации), психо-

логии (Космос Души), живописи (импрессионисты, постимпрессионисты, сюрреалисты и др.), литературе (темы Космоса Души, зарождение жанра фантастики). Возможно, не случайно лад стал наиболее показательным в процессе духовно-психологического познания Космоса, потому что он отражает в себе понятия тяготений звуков друг к другу, трансформирующиеся в системе этого языка в гравитационные ощущения.

Примерно с середины прошлого века обозначился другой этап развития музыкальной мысли – процесс познания, который открывает собой новую Картину Мира. Как самое важное, в ней прочитывается образ бесконечной в своей сложности Природы – явления, содержащего в себе глубину непознаваемости. Этому, очевидно, способствовали новые условия жизни человечества на планете – информационное осознание единства всего человечества, проблемы демографического и экологического характера. В этой связи мы видим, как европейская музыкальная традиция претворяет в себе мировоззренческие и музыкальные традиции Азии.

В музыке одним из самых важных выразителей новых ощущений становится Звук, его характер – *тембр*, выражение которого образует особенности формообразования, фактуры, оркестровки. Новая тембровая эстетика выражается стремлением раскрыть звук его обертонами, обогатить его шумовыми призвуками, повернуть в сторону природных звучаний.

Характерным становится использование кластерных созвучий, являющихся развитием образа наслоений обертоновых составляющих. Вслушивание в мир обертонов нашло отражение, например, в таком эстетическом и композиторско-технологическом направлении, как «спектральная музыка», хотя тенденция возвращения к природному звуку оказалась более общим явлением. В области инструментовки знаком времени становится особое использование инструментов, эстетика тембра которых больше направлена на природные звуки.

Образ прозрачных слоев звука часто используется как выражение многослойности Материи, содержащей, помимо плотных своих слоев, и бесплотные – образ вакуума, сакральной Пустоты.

В области формы становится характерным использование медленных тянущихся звучаний, в которых автору хочется вслушаться в созвучия, осознать сочетания скрываемых в нем интонаций.

В качестве примеров приведем отдельные яркие сочинения, созданные с середины прошлого века. Они взяты наугад, однако, находясь в русле главных направлений духовного осмысления современности, в целом отражают общую тенденцию. Один из примеров – сочинение для

симфонического оркестра Эдисона Денисова «Живопись» (см. пример № 1). В нем, по словам самого автора, он хотел передать музыкальными средствами манеру письма художника Бориса Бергера: технику работы с цветом, подход к материалу и некоторые общие композиционные принципы, другими словами – выразить ощущения современного пространства. (11). По своему характеру сочинение можно отнести к музыкально-философским произведениям. В нем использована техника оркестровки, в которой звуки инструментов превращаются в составные некоего звукового облака. Увеличение звуковой плотности и, наоборот, ее уменьшение осуществляется приемом последовательного включения играющих инструментов с учетом динамики высотного роста или уменьшения звукового массива.

The image shows a page of a musical score for the symphony 'Живопись' (Painting) by Edison Denisov. The score is written for a string section, specifically Violins I and Violins II. The top staff is labeled 'V-n I' and the bottom staff is labeled 'V-n II'. The music features complex, overlapping melodic lines with many slurs and ties, creating a dense, layered texture. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings. At the top right of the score, the word 'ЖИВОПИСЬ' is written in a stylized font. At the bottom left, there is a small note: 'Приведен фрагмент партитуры.' (Excerpt from the score is given).

Пример № 1.  
Фрагмент партитуры  
Э. Денисова  
«Живопись» (1970).

Музыка Игоря Мациевского к фильму «Древо вечности» также относится к жанру музыкально-философского творчества. Фильм, показанный на одном из семинаров в Алма-Атинской консерватории, оставил ощущение погружения в тонкую живую плоть пространства, в котором, среди множества живых существ, находится символ центра Мира – Дерево. Фильм «цепляет» сознание прикосновением к тайне прихода и ухода из этой симфонии существования. Музыка в создании этого образа имеет центральное значение. Она формирует важный психологический план протекания формы. Мы слышим в ней структуры звуковых комплексов – массивов, медленные медитативные погружения, сольные фрагменты, звучащие в пустоте. Автор создает звуковое пространство, в котором пустота слышится наполненной вибрирующей энергией «невидимых» по плотности звуков (см. прим. № 2, 3).

Примеры № 2, 3. И. Мациевский. Фрагменты музыки к фильму «Древо вечности» (1995)

The image displays a musical score for piano and organ. It is divided into three systems of music. The first system includes a piano part with a 'Sil. Camp.' (Sustained Pedal) instruction. The second system continues the piano part. The third system introduces an organ part with 'Organo rubato' and 'Coro' markings, and includes a 'Tempo I ♩ = 52' instruction. The score is written in a key with one flat (B-flat) and a 4/4 time signature.

як дуб ста\_ ры, што ўзга\_ да\_ ваў дуб\_ ка.

Cresc. *mp dolce*

Струнный квартет Джона Кейджа также можно считать философским. Автор создает звуковое пространство тонких материй, в котором одни звуки кажутся более, другие – менее реальными. Для этого композитор использует классические европейские музыкальные инструменты не совсем обычным образом: все играется без вибрато, вертикаль построений содержит в себе наложение обычных звуков и флажолетных, для сочетания нужных композитору созвучий струны виолончели настраиваются особым образом. Автор создает образ звукового пространства более сложного, чем в трехмерном пространстве.

Например, во фрагменте из партитуры первой части мы видим, как мелодия, идущая по нотам «фа-ми-ре-до-си-до-ре-ми-фа-ми и т. д.» меняет качество: спускаясь ниже уровня «ми», переходит к обычным звукам без вибрации, выше – вновь превращается в призрачные флажолеты. Композитор создает модель мира, многосложного по своей плотности.

Пример № 4. Фрагмент из Первой части струнного квартета Дж. Кейджа (1950)

В цифре 20 мы видим рядом два аккордовых созвучия. В обоих просматривается интервальная структура обертонового ряда. Но они разные, как будто из параллельных реальностей. В первом – сочетания, идущие от подразумеваемого нижнего тона *fis* с удвоенным через две октавы терцовым тоном *ais* (*b*). Верхний терцовый тон, словно бы теряясь в высотах, выписан флажолетами и «загрязнен» малой секундой (*a-b*). Рядом – второй аккорд, который, продолжая логику мелодии по белым клавишам, близок к обертоновому звукоряду с пропущенными «этажами» от виртуальной основы «*c*», однако, вместо «*c*» он загрязнен «*h*».

Автор вслушивается в сочетание этих далеких друг от друга обертоновых вертикалей. В других условиях переход между ними мог бы звучать как горизонталь, однако здесь он может напоминать рисунок созвездий: звезды расположены рядом, но в объеме дальности между ними – провалы в сотни световых лет.

Такая тембровая эстетика близка эстетике кобыза, у которого сквозь основной звук просматривается флажолетная дымка, высотная зона обертонов порой размыта, а звуки в целом словно бы «мутноваты». Композитор выражает пространственные ощущения более сложного измерения, чем трехмерное. Показательны в этом ряду многие произведения Карла Штокхаузена. В произведении «Контакты» (часть № 12) композитор, включая в состав небольшого ансамбля синтезатор, создает картину звукового пространства, в

The image shows a complex musical score for 'Contacts No. 12' by Karl Stockhausen. At the top, there is a frequency spectrum diagram with various frequency markers in Hz (e.g., 43.4, 157, 221, 273, 255, 224, 218, 336, 357, 393, 467, 499) and corresponding musical notes. Below this, the score is divided into several sections, each with its own frequency spectrum diagram. The instruments listed include 'Klavier' (piano), 'Flöte' (flute), 'Viola', 'Violoncello' (cello), 'Fagott' (bassoon), 'Klarinette' (clarinet), 'Mundorgel' (oboe), 'Trompete' (trumpet), 'Trommel' (drum), 'Klavier' (piano), and 'Synthesizer'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *mf*, *f*, *ff*, and *pp*. The overall structure is highly complex and multi-layered, reflecting the 'spatial' soundscapes mentioned in the text.

Пример № 5. Фрагмент из сочинения К. Штокхаузена «Контакты № 12» (1959–1960)

котором в пустоте (паузах и фактурных проемах) возникают и теряются массивы звуков, состоящих из различных шумов, атональных всплесков рояля и ударных (см. пример № 5). Автор переносит слушателя в тайный мир Сакральной Пустоты, в которой словно бы плавают фрагменты «малоизвестных науке форм жизни».

В сочинении Гульжан Аманжол «Ояну» (Пробуждение) для кобыза-примы и голоса исполнителя-кобызиста мы встречаем выражение похожей структуры пространства, сочетающей несколько уровней Мироздания. Музыка построена по логике ухода от плотного к бесплотному: от полнозвучной квинты в нижнем регистре в начале произведения к бестелесным флажолетам на *ppp* в конце (см. пример № 6).

Пример № 6. Фрагмент сочинения Г. Аманжол «Ояну» (2001).

Автор использует современный модифицированный оркестровый вариант кобыза с металлическими струнами, но заставляет его звучать в тембровой эстетике традиционного кобыза с волосяными струнами. Драматургия кюя разворачивается по звуковым путям интервальных

сочетаний обертонового звукоряда. Для достижения идеального звука – традиционного кобызового теплого многослойного тембра – автор-исполнитель использует особую конструкцию инструмента с кожаной вставкой в верхней деке. Интонированием достигается сочетание чистых интервальных звучаний и как бы «смазанных». Пение исполнителя звучит как еще один из слоев последовательно раскрываемого основного многослойного тембра.

Приведенные здесь произведения можно считать примерами разного подхода к выражению нового понимания эстетики звука, его выражения в фактуре, оркестровке, тембре, его мировоззренческого восприятия. Можно выделить такие пути его воплощения, как:

- фактурное выражение идеи разложенного звука с использованием кластерно-полифонических техник оркестровки (Э. Денисов «Живопись», И. Мацевский «Древо вечности»);
- поиск новых тембровых звучаний классических европейских инструментах (Дж. Кейдж «Струнный квартет»);
- использование электронных средств озвучивания (К. Штокхаузен);
- использование народных инструментов и их модификаций (Г. Аманжол «Ояну»).

Таким образом, образный строй композиторов в плане выражаемой в нем тембровой эстетики более близок восприятию мира через образы природы с ее непознаваемыми глубинами, многослойностью. Идеал звука ближе к тембровой эстетике кобыза, нежели скрипки. Одно из направлений расширения тембрового звучания в сторону многообразных звуков природы – включение в исполнительские составы синтезатора.

В основе же инструментов с волосяными струнами семейства кобыза, таких как моринхур, игил, эрху, пи-йуан а также близких им по тембровым характеристикам – варган (шан-кобыз), курай (сыбызгы), – лежит традиция горлового пения. Эта традиция определяется древними мировоззрениями человека, живущего в гармонии с природой, создающего связь с Универсумом через музыкальный инструмент своего тела. Образ вертикали, являющейся универсальным знаком музыкального языка, связывает в единое целое обертоновый звукоряд, физическое тело и переводит их в структуру Картины Мироустройства. Многосложность Картины Мира, одновременное сочетание в ней миров с разными пространственными измерениями выражается в тембрах звуков в их многосоставности.

Такая тенденция, похоже, говорит о новом большом этапе развития человеческой мысли и процесса познания. Традиции народов Азии и

Европы переплетаются в ней, взаимообогащая и взаимодополняя друг друга. Темы экологии – не только в практическом, но, прежде всего, в духовном понимании этого слова, – гармонии существования, сочетания научного и духовного, древних и новых человеческих знаний обозначаются в тенденциях развития современного нам слышания звука.

### Литература

1. *Аманжол Б.* Музыка как язык сознания // Хабаршысы = Вестник Казахской национальной консерватории им. Курмангазы. 2014. № 2 (3). С. 15–27.
2. *Аманов Б.* Композиционная терминология домбровых кюев // Инструментальная музыка казахского народа. Алма-Ата, 1985. С. 39–48.
3. *Дьячкова Л.* Гармония в западноевропейской музыке (IX – начало XX века) / Российская академия музыки им. Гнесиных. М., 2009.
4. *Курт Э.* Романтическая гармония и ее кризис в «Тристане» Вагнера. М., 1975.
5. *Мартынов В.* Время и пространство как факторы музыкального формообразования // Ритм, пространство и время в литературе и искусстве / отв. ред. Б. Ф. Егоров. Ленинград, 1974. С. 238–247.
6. *Мацевский И.* В пространстве музыки / РИИИ. СПб, 2011.
7. *Мицуко Г.* Гакури [=Музыкальная теория] // Гагаку: Отё-но кютый гэйно [=Гагаку: Дворцовое искусство эпох Нара и Хэйан]. Токио, 1970. С. 140–147. (Нихон-но котэн кэйно; Т. 2). (На япон. яз.).
8. *Мухамбетова А.* Тенгрианский календарь кочевников Центральной Азии // Мысль: республиканский общественно-политический журнал. Алматы, 2007. № 3. С. 74–80.
9. *Орлов Г.* Время и пространство музыки // Проблемы музыкальной науки. М., 1972. Вып. 1. С. 395–394.
10. *Прибрам К.* Языки мозга. Эксперим. парадоксы и принципы нейропсихологии / пер. с англ. Н. Н. Даниловой и Е. Д. Хомской; под ред. и с предисл. д. чл. АПН СССР Л. Р. Лурия. М., 1975.
11. *Холопов Ю., Ценова В.* Эдисон Денисов. М., 1993.
12. *Холопов Ю., Холопова В.* Антон Веберн. Жизнь и творчество. М., 1973.
13. Gagaku: [Электронный ресурс]. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=50A8HFUNfIk> (дата обращения 01.09.2017).

## Звуковой строй и формообразовательные универсалии традиционной музыки как «зерно» симфонической темброфактуры Авета Тертеряна

Авет Тертерян, по его собственному утверждению, не владел армянским языком в совершенстве (7; 12), однако звучание, фонетика, звуковой строй армянской речи безусловно составляет «интуитивный» слой музыки композитора. Это можно ощутить в тембровой палитре симфоний А. Тертеряна – наличие большого количества ударных (мембранофонов) соотносится с фонетикой армянского языка, в которой преобладают согласные<sup>1</sup>. Вербальный язык – важнейший пласт звучания национальной культуры. Возможно, что именно эта специфическая сонорность армянской речи сыграла важную роль в формировании звукоидеала армянской музыкальной традиции и получила отражение на фонологическом уровне музыкальных текстов. В симфониях армянского композитора *сонорные звучания преобладают над тоновыми, таким образом апеллируя к звуковому идеалу восточных традиций, в котором доминирует тембровый слух*. На последний феномен в свое время обратила внимание С. Утегалиева, отметив ведущую роль в музыке восточных народов *тембрового слуха*, формирование которого «...тесно связано с преобладанием низа над верхом музыкального пространства. <...> Если в европейском музыкальном искусстве преобладает звуковысотный компонент, то в тюркских музыкальных культурах – тембровый. На наш взгляд, тембровый слух тесно связан и с фонетическим строем языка, речью, речевой артикуляцией» (13: 140).

«Восточный компонент» симфонизма Авета Тертеряна получает непосредственное воплощение в работе композитора с тематизмом группы ударных инструментов, где *сонорная, вневысотная характеристика* выражена наиболее рельефно. Исполнительская практика игры на мембранофонах – прежде всего, на разнообразных рамочных барабанах – занимает важное место в музыкальных культурах Северного Кавказа и Закавказья. В симфониях Тертеряна тембро-тематические пласты перепончатых ударных инструментов – один из *тембровых символов* звукового ландшафта Армении. Это утонченное, чуткое слышание

---

<sup>1</sup> Известно, что в современном армянском языке 36 звуков, из которых 6 гласных, а остальные 30 согласные (5: 22–23).

родной этнической культуры А. Тертерян подтверждает в следующих словах, сказанных о Седьмой симфонии: «... в целом, в своих интонационных оборотах, музыкальная атмосфера произведения рождена *символичкой звучащей среды, веками сложившейся вокруг дапа* [выделено мною – А. Т.] и из которой он как бы “вырван”» (12: 60). Несмотря на то, что композитор видит линию *дапа* «вырванной» из среды этнической традиции, анализ акустической модели на микро- и макро-уровнях композиции показывает, что работа с фактурой симфонии как выстраивание макро-тембра воссоздает *канон* традиции средствами оркестра. Представляют интерес (и повод для диалога с автором музыки) слова композитора о драматургии своего сочинения, тембровых решениях и символических ассоциативных арках, выстраиваемых между текстом симфонии и традиционной музыкой: «Тембр ударного инструмента *дап*, который я использовал в Симфонии, снился мне уже много лет. Его *характерное звучание, полное глубочайшего смысла* [выделено мною – А. Т.]<sup>2</sup>, буквально преследовало меня, но я не слышал вокруг него той музыкальной среды, в которой оно могло бы пребывать естественно, беря на себя основное образное содержание. Звуковая атмосфера Симфонии в целом предопределена *дапом*<sup>3</sup>: Возможно, именно поэтому в оркестр «пришли» литавры, которые, противостоя *дапу* в образном значении, вносят двойственное начало. Оно исчерпывается в кульминации и, подобно отголоску, продолжается в монологе *альта*. В то же время оно как бы воссоздает звучание больших древних барабанов, огромных *доолов*, генетически связанных со сферой интонационного бытия народного ударного инструмента. Тем самым подчеркивается единство *дапа* и *литавр*, их родовая связь» (12: 60). *Традиционный тембр в качестве носителя художественного содержания* мыслится автором музыки как один из *голосов* многовековой культуры.

Игра на *дапе*<sup>4</sup> – значимый и весомый компонент в музыкальных культурах многих *народов – потомков древней Персидской империи* – от Средиземного моря до Индии. Названная композитором «культурой, сформированной вокруг *дапа*»<sup>5</sup>, она раскрывается в генетически близких музыкальных традициях соседних этносов. Исследователь музыки

---

<sup>2</sup> Какого именно смысла – композитор не конкретизирует ни в одном высказывании.

<sup>3</sup> Здесь видим некоторое противоречие между двумя предыдущими высказываниями, ибо именно *звуковая атмосфера* и есть *носитель содержания*.

<sup>4</sup> Существует ряд названий этого инструмента: *дап*, *даф*, *дэф* (см. 3).

<sup>5</sup> См. цитату предыдущего абзаца.

одной из таких традиций описывает «... характерную и весьма архаичную традицию инструментальной памирской музыки, именуемой *даф-зет* – "игра на *дафах*"» (14: 149). По словам ученого, число участников в этих ансамблях может быть от четырех до десяти человек. Далее приведем цитату, характеризующую композиционный принцип этой практики инструментального музицирования: «... эти типичные камерные ансамбли народной музыки включают три вида *дафов*, которые различаются размерами. Начинает *даф*, называемый *гардинец* (*гордонак*, *гордондан*). У него наиболее сложная партия. Затем к нему присоединяется второй *даф* – *зибодаф* (*свордаф*) несколько меньших размеров. У этого *дафа* тоже своя партия. И в самую последнюю очередь вступает третий, самый малый по объему *духул* (*давул*), после чего следует совместная игра на всех трех видах *дафов*. Подключаясь к игре поочередно, они образуют полиритмическую и политембровую музыкальную ткань. <...> В *дафзет* нет ни второстепенных, ни вторящих партий; скорее можно говорить о взаимодополняемости. Каждый музыкант стремится вывить свой ритмический рисунок, подчеркнуть индивидуальный тембр своего инструмента, отчетливо провести свою линию в ансамбле» (14: 149–150). Примечательно то, что трактовка линии ударных в симфонической партитуре Седьмой симфонии А. Тертеряна близка этому принципу традиционного музицирования. Темброфактурный пласт ударных мембранофонов включает в себя три тембровые подгруппы: *литавры*, *дап*, *бонги*. Каждой инструментальной линии соответствует самостоятельный фактурный пласт со своим тембро-фактурно-ритмическим тематизмом (отметим, что прием передачи фактурной функции в технике письма А. Тертеряна полностью отсутствует, причем во всех симфониях). *Строение оркестровой фактуры воссоздает фактурную модель традиционной импровизации*. Оркестровые пласты, вырастающие из обозначенных тембровых линий, включаются последовательно: ритмическая фигура литавр открывает симфонию; с первой цифры начинается импровизация *дапа*; позднее к диалогу этих голосов присоединяется партия бонгов, тематизм которых обозначен композитором в партитуре как «*improvizatione alla DAP*» (ц. 11 партитуры). Тембр *дапа* звучит на протяжении всей симфонии постоянно: либо в своем чистом виде, либо в голосах, имитирующих его игру и внося в колорит тембро-тематической линии новые нюансы. Так, например, в инструментальной партии *бонгов* тембровая краска и артикуляция близкая *дапу* достигается игрой палочками от литавр (ц. 11). Воссоздается импровизация *дапа* и в *макротембровых* моделях: одним из таких примеров можно назвать звучание фонограммы, обозначенной автором «*improvis. DAP&TIMP-MAG*».

(ц. 14)<sup>6</sup> Включение аудиозаписи является естественным развитием развертывания фактурного пласта. Во-первых, включение аудио-дорожки расширяет пространственные границы звучания тембровой линии *dana*; во-вторых, – имитация традиционной импровизации в партии литавр, которая в фонограмме присоединяется к импровизации *dana*, «укрупняет» тембровую линию, делая звучание тембро-фактурного пласта более весомым. Тембр литавр в данной фазе композиционного развертывания *ассимилирует* в линию *dana* (ц. 14–22 партитуры), в результате чего в процессуальном развитии формы-потока симфонии тембровая единица трансформируется: ритмическая фигура линии литавр прозвучит в виде акцентов в партии дапа (ц. 48–54) и в монологе альты (начиная от ц. 70).

Безусловно, в творчестве армянского художника тембро-ассоциативные связи осуществляются не только с *дафзет*, но и с богатым спектром стилей, принадлежащим «ветвям одного дерева» традиционного музицирования народов Закавказья. Подчеркнем еще раз мысль о том, что звуковой строй этой музыки («зерно» традиции) воспринят талантливым чутким *слухом* композитора. Погружение в звук реализовано в партитуре непривычными для европейской логики письма приемами оркестровки, а также интонационного и фактурного развития тембро-тематических элементов.

Здесь же, выходя «в большой круг личности Художника», хочется привести цитату из статьи Ю. Корева о творчестве А. Тертеряна: «... композитор запомнил: когда прозвучал его Струнный квартет, Никогос Такмизян<sup>7</sup> удивился: “Не понимаю... Мы знаем, что Тертерян даже не владеет армянским языком, а его музыка глубоко национальна”. В ответ на эту филиппику, несколько лет спустя, композитор развил целую теорию. Он с увлечением доказывал, что музыкальная интонация (звук вообще) – первичнее речевой интонации и слова. <...> Так оно и есть в Музыкае Тертеряна. <...> – это отношение человека, который все, что вовне его и внутри себя – слышит» (7: 196–197). Может быть, именно «несовершенное» знание А. Тертеряном армянского языка давало это обостренное сонорное, тембровое его восприятие и ощущение глубоко-

---

<sup>6</sup> Композитор внимательно подходил к процессу создания аудиозаписей для своих симфоний, мысля их естественным продолжением работы с оркестровым тембром. В данном случае используется запись тех же голосов, что звучат и в оркестре. Подлинники магнитофонных лент, созданных для исполнения симфоний, хранятся в Союзе композиторов Армении.

<sup>7</sup> *Неточная цитата сноски*: музыкант-ученый, сотрудник хранилища древних рукописей Матенадарана (7: 197).

кой связи с музыкальными тембрами культуры Закавказья. Обращение к симфоническим партитурам армянского художника подтверждает эту мысль, то и дело побуждая исследователей к сравнению звукового строя и формообразовательных универсалий музыкальных традиций и профессиональной композиторской музыки, обнаруживая в данном поле родство или отличие различных «ветвей мировых музык». Философско-эстетическая идея «духовного слуха», которую Тертерян культивирует в своих размышлениях о музыке на протяжении всего своего творческого пути, также близка философско-религиозным учениям Ближнего и Среднего Востока. В подтверждение приведем цитату из труда армянского философа, естествоиспытателя и поэта Иоанна Саркавага Имастера (1054–1129) «Слово мудрости, обращенное к скворцу»:

*Птичка бодрая и веселая, неугомонная и говорливая,  
Поющая и журчащая, испускающая трели, певица благочестивая!  
Приди ко мне, чтоб я тебя восславил и увеличила бы Слава Всевышнего,  
Дабы я, большой, от тебя, малютки, научился и познал бы подлинное искусство.  
<...>*

*Откуда ты научился говорить на понятном для всех языке? Приди же и научи меня, несовершенного невежду,*

*Не оставляй меня неучем, ты, знаток искусных звуков.*

*Научи меня своим безыскусным голосом и возьми меня в ученики (1: 359–360)*

Голоса природы, звучание человеческой речи, выразительность интонации и артикуляции традиционных исполнителей (вокалистов и инструменталистов), ощущение пространственных координат звуковой картины – важные части звукового ландшафта, в недрах которого формируются базовые акустические модели («фонемы») – зерна музыкального языка Тертеряна-симфониста.

## Литература

1. Армения // Музыкальная эстетика стран Востока / общ. ред. В. П. Шестакова. М., 1967. С. 330–382.
2. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. Кн. 1 и 2. Л., 1971.
3. Вертков К., Благодартов Г., Язовицкая Э. Атлас музыкальных инструментов народов СССР. М., 1975.
4. Выготский Л. Психология искусства. М., 2010.
5. Джаукян Г. Армянский язык. Значение и цель его изучения. Вводная статья // Парнасян Н. А., Манукян Ж. К. Самоучитель армянского языка. Ереван, 1990. С. 8–17.
6. Катунян М. Авет Тертерян. Мир по горизонтали и вертикали / интервью с композитором // Музыкальная академия. 1997. № 3. С. 48–50.
7. Корев Ю. Человек природы // Музыкальная академия. 2000. № 1. С. 196–201.

8. *Леонтьев А.* Психолингвистические единицы и порождение речевого высказывания. Изд. 4-е, стер. М., 2007.
9. *Мацневский И. В.* Контонация и формообразование (в музыке европейской и внеевропейской, традиционной и современной) // *Мацневский И. В.* В пространстве музыки. СПб., 2011. Т. 1. С. 3–33.
10. *Назайкинский Е. В.* Звуковой мир музыки. М., 1988.
11. *Орлов Г.* Древо музыки. 2-е изд., испр. СПб., 2005.
12. *Тертерян Р. А.* Беседы с Аветом Тертеряном. Екатеринбург, М., 2014.
13. *Утегалиева С.* О взаимодействии звука, слуха и музыкального инструмента в музыке тюркских народов // Вопросы инструментоведения: статьи и материалы. СПб., 2004. Вып. 5. Ч. 1. С. 136–141.
14. *Юссуфи Г.* Инструмент Дафф и формы его бытования в традиционной культуре памирцев // Вопросы инструментоведения: статьи и материалы. СПб., 2004. Вып. 5, ч. 1. С. 149–152.

## Историко-этнографические сведения о становлении казахского кобыза

Обеспечение устойчивости развития общества предусматривает существование и взаимную адаптацию современного и традиционного, в первую очередь, в культурной сфере. Важным фактором сохранения этносов является поддержка и развитие народных музыкальных традиций, что способствует формированию стабильного общества в поликультурной стране.

С учетом постимперских условий такие задачи требуют восстановления большинства этнокультурных традиций, в связи с тем, что значительная часть культурного наследия утрачена. Это обуславливает актуальность рекультурации. Одним из таких направлений является возрождение кобызового искусства казахов.

Казахский кобыз смог вобрать в себя многие древние черты тюркской культуры. Его изогнутая форма сохранила связь с военным или охотничьим луком. По мнению болгарского ученого С. Дончева (5), трение двух луков волосяными тетивами друг о друга явилось прообразом игры на смычковых инструментах. Аналогичной позиции придерживается и И. В. Мациевский (11).

Европейские исследователи В. Бахман (5) и С. Дончев (9) пришли к выводу, что инструменты типа кобыза относятся к древнейшим смычковым инструментам. Тюркские племена в процессе миграций познакомили со смычковым способом звукоизвлечения другие народы. Инструмент менял свою форму и предназначение в зависимости от их представлений о музыке и имеющихся в арсенале природных материалов.

Упоминания кобыза зафиксированы в работах китайских и среднеазиатских исследователей. Так, основатель средневекового музыковедения Абу Насыр Мухаммад аль-Фараби (870–950 гг.) касается смычковых хордофонов при классификации инструментов по способу звучания. В его труде «Китаб аль-Мусики аль-Кабир» («Большая книга о музыке») (6: 76) особое внимание уделяется хордофонам, в которых звучание достигается за счет трения струн о другие струны. Он дает описание бытовавших в ту эпоху музыкальных инструментов: уда, танбура, рубаба и др.

Сведения о музыкальных инструментах приводит и Махмуд Кашгари (1029–1101 гг.) в своем знаменитом труде «Дивану лугат ат-турк»

(«Словарь тюркских наречий») (12). Он описал кобыз, карнай, сыбызгу и другие инструменты. При этом кобыз представлен как инструмент «вибрации души» (вариант перевода: «дрожания души»). Инструмент также упоминается в памятнике древнеуйгурской письменности X в. «Алтун ярук» (Сутра Золотого блеска) (1: 125).

В поэме Ю. Баласагуни (1020–1075 гг.) «Кутадгу билиг» («Познание, которое ведет к счастью») (4: 98) повествуется о кобызе как инструменте свободного звучания. Во времена Султана Жалайра (1265–1282 гг.) кобыз считался универсальным музыкальным инструментом среди народов Востока (16).

Дарвиш-Али Чанги (вторая половина XVI – 20-е гг. XVII в.) отмечает широкую популярность кобыза и его отличное звучание (8: 4). Его труд – «Рисала-йи мусики» («Трактат о музыке») состоит из 2-х частей: теоретической и исторической. В первой части отражаются вопросы возникновения музыки и дается описание некоторых музыкальных инструментов: кобыза, сурная, дабыл, ная.

Археологические источники являются важным доказательством древнего происхождения кобыза. На настенных и наскальных граффити, найденных на склонах Улытау в Центральном Казахстане, изображены баксы с инструментами, визуально похожими на кобыз. Первый прототип этого инструмента был найден во втором Пазырыкском кургане Горного Алтая (V в. до н. э.) (14). Его выгнутая нижняя часть позволяет судить о схожести древних инструментов с кобызом (рис. 1).

Можно выделить следующие признаки, свидетельствующие о сходстве данного инструмента с казахским кобызом:

- резонатор выполнен из цельной части дерева;
- имеется переход от корпуса к шейке (далее обломано);
- зафиксированы остатки сухожильных струн;
- имеются признаки использования смычка (потёртости и царапины, возникающие от его характерных движений);
- открытая часть корпуса большей частью обтянута выделанной кожей;
- имеются резонансные отверстия (два снизу и одно сверху);
- на корпусе дека закреплена тонкими шпёнками из дерева;
- снизу в центре (выпуклая часть корпуса) вырезан выступом струнодержатель;
- с тыльной стороны – врезные углубления для украшений.



Рис. 1.

Еще одно подтверждение этой гипотезы – находки Краснознаменной экспедиции Института археологии АН УССР (1983–1985 гг.). При раскопках возле села Кирово Бериславского района Херсонской области были найдены останки мужчины и инвентарь (предположительно, находки относятся к XIV в.). У найденного инструмента струны пропущены на обратную сторону через отверстие в основании головки грифа. В тех участках корпуса, где смычок должен касаться струн, находятся вырезы. Благодаря им обеспечивалась игра на боковых (крайних) струнах (рис. 2).

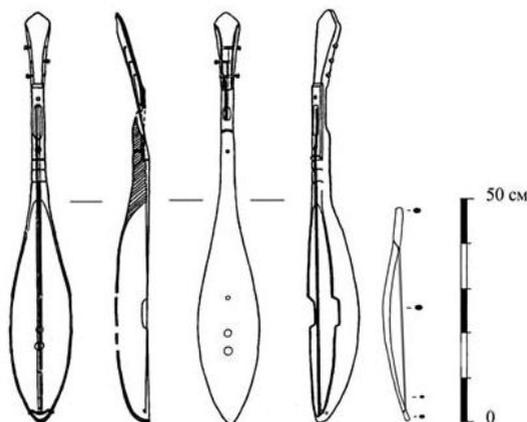


Рис. 2. Струнный инструмент, найденный при археологических раскопках Краснознаменной экспедиции (реконструкция) (7)

Большинство ученых связывают создание кобызы с именем древнего музыканта и философа Коркыта Каракожаулы. Ученые ведут спор (3: 18; 15: 221 и др.) о времени, в котором жил основатель инструмента: в I или VIII–IX вв. М. О. Ауэзов писал, что философ извлекал уникальные звуки из инструмента в то время, когда мир еще не знал о музыке (2). Ученый считал, что Коркыт является родоначальником кюя.

Большое значение для изучения музыкальной жизни Казахстана и народов Средней Азии имеют фонды Музея антропологии и этнографии им. Петра Великого РАН (далее: МАЭ). Большой вклад в его музыкальную коллекцию внес корреспондент музея, краевед К. Н. де-Лазари. В свободное от работы время он посещал казахов, изучал их жизнь и собирал предметы материальной культуры. Среди вещей есть и музыкальные инструменты: домбра, барабан и кобыз (10).

В 1894 г. в МАЭ поступили фотографии Н. Ордэ. Одна из них – «Киргиз-музыкант. Виртуоз» выполнена в Семиречье. Именно в этом месте краевед де-Лазари нашел кобыз (рис. 3).



Рис. 3. Киргиз-музыкант. Виртуоз.  
МАЭ. Колл. № 255-67 Казахи. Семиреченская обл. Н. Ордэ. 1880-е гг. (13)

На снимке Н. Ордэ запечатлен смычковый инструмент, оснащенный двумя струнами из конского волоса. В его верхней части расположены металлические подвески. Они были только на музыкальных инструментах баксы. Исполнители народных песнопений использовали кобыз без металлических подвесок. Визуально инструмент, запечатленный на снимке, похож на кобыз, который доставил в музей де-Лазари.

Таким образом, для воспроизведения непрерывной истории развития такого древнего инструмента, как кобыз, недостаточно использование лишь историко-этнографических сведений. Ценную информацию дают источники дореволюционного времени о казахской культуре, труды советских историков и этнографов. Нельзя также исключать значимости фольклора и легенд как дополнительных материалов. Основополагающую роль в изучении инструмента играют образцы музейных коллекций и результаты археологических исследований. В последних видится перспектива дальнейшего восстановления истории казахского кобыза.

## Литература

1. Алтун ондук ярук ялтыраклы копта котирилмиш ном илики атлык ном // Малов С. Е. Памятники древнетюркской письменности. М.; Л., 1951. С. 112–130.
2. Ауэзов М. Мысли разных лет. Алма-Ата, 1961.
3. Аязбекова С. Ш. Картина мира этноса: Коркут-ата и философия музыки казахов: Монография. Астана, 2011.
4. Баласагунский Ю. Х. Наука быть счастливым / Пер. Н. Гребнева. М, 1971.
5. Бахман В. Среднеазиатские источники о родине смычковых инструментов // Музыка народов Азии и Африки. М, 1972. Вып. 2. С. 349–373.
6. Вызго Т. С. Музыкальные инструменты Средней Азии. Ист. очерки. М., 1980.
7. Гершкович Я. П. Спадщина Коркута в половецькому середовищі Північного Причорномор'я // Археологія. 2011. № 1. С. 40–50.
8. Дарвиш-Али Чанги. Рисала-йи мусики. Рукопись Института востоковедения им. А. Р. Беруни АН Республики Узбекистан. № 449.
9. Дончев С. К вопросу о происхождении струнных смычковых инструментов и наиболее раннем появлении их в Европе // Вопросы истории и теории искусств. М, 1992.
10. Казгулов Б. А., Шаханова Н. Ж. Традиционный струнно-смычковый инструмент казахов кылкобыз (по коллекциям МАЭ и полевым материалам) // Памятники традиционно-бытовой культуры народов Средней Азии, Казахстана и Кавказа / Институт этнографии им. Н. Н. Миклухо-Маклая АН СССР. Л., 1989. (Сборник Музея антропологии и этнографии; т. 43). С. 98–108.
11. Мацневский И. Народная инструментальная музыка как феномен культуры. Алматы, 2007.
12. Преловский А. «Диван лугатат-турк» Махмуда Ал-Кашгари // Поэзия древних тюрков VI—XII веков. М, 1993. С. 111–147.
13. Прищепова В. А. Иллюстративные коллекции по народам Центральной Азии второй половины XIX – начала XX века в собраниях Кунсткамеры. СПб., 2011.
14. Руденко С. И. Второй Пазырыкский курган: Результаты работ экспедиции Института истории материальной культуры АН СССР в 1947 г. Л., 1948.
15. Gardner J. Historical musical digression: legends and science / Early Music History. 2016. Vol. 35. P. 225–239.
16. Guy Le Strange. Baghdad During the Abbasid Caliphate: From Contemporary Arabic and Persian Sources. Cambridge, 1900.

## **Некоторые особенности музыкальной стилистики и исполнительской манеры Дины Нурпеисовой**

Если попытаться одним словом передать особенности исполнительской манеры Дины Нурпеисовой (1861–1955), то таким словом будет «свобода». Е. Г. Брусиловский в своей книге «Звезды степей» пишет о том, что казахская народная песня, в отличие от инструментальной музыки, не подчиняется строгим требованиям метро-ритмической организации. По словам композитора, узбекская народная музыка – это, в первую очередь, мир организованной ритмики. У узбеков существуют сотни классических ритмов. Здесь певец основывается прежде всего на ритмической формуле – усуле. В узбекском народном танце главенствующая роль также принадлежит четкому усульному ритму. Казахская же народная песня, продолжает композитор, это мир мелодики, не признающий ограничивающие рамки формульной ритмики. Домбровые же кюи, в отличие от народной песни, основываются на четком метро-ритме. Особенно это присуще кюям Курмангазы (1: 35).

Известно, что Дина Нурпеисова – непосредственная ученица и продолжатель традиции великого Курмангазы. От своего учителя она переняла академически сдержанную манеру исполнения и ритмическую строгость, выдержанную от начала до конца произведения. Тем не менее, в кюях Дины, соответственно и в ее исполнительской манере, преобладает творческая свобода. В ее исполнении часто можно наблюдать резкое ускорение ритма и внезапные остановки. Подобно народному певцу, который может тянуть звук по своему усмотрению, Дина также может долго задержаться на любом перне-перевязи на грифе инструмента. В этом смысле манера исполнения Дины близка к песенному искусству. У нее есть даже кюи, основанные на песенном материале, например, знаменитый кюй «Булбул», созданный на материале «Песни слепой девушки» (2: 621), а кюй «Когентуп» сочинен под влиянием песни «Ак козы» (3: 157).

По мнению З. Наурзбаевой, творчество Дины – это своего рода авангардистский эксперимент в казахской музыке: «Дина не боится нарушать фундаментальный закон музыки – единство ритма. Она постоянно прерывает его. Это не значит, что у нее вообще нет ритмического рисунка. ...Но ритмическую преемственность Дина постоянно нарушает. Прерывает одну линию, перескакивает на другую. Для нее нет логико-временной последовательности. Слушая ее невольно вспоминаешь выражение

индийского мистика Бхагвана Раджниша Ошо: “Мастер живет в моменте”. Дина хулиганит, но окраска звука всегда превосходна» (4: 301).

Закономерно, что Дина, получившая благославение своего наставника Курмангазы, донесла его наследие до наших дней. Тем не менее, в своем творчестве она не ограничилась стилем своего учителя. Активную, жизнеутверждающую энергию Курмангазы она обогатила лирико-философской тематикой Даулеткеря, индивидуальными достижениями Байжумы, Туркеша, Узака, Есжана, Баламайсана, Аликея, Салауаткеря, Мусирали, Мамена, Сейтека и других, и на их основе создала свой оригинальный творческо-исполнительский стиль.

Дина никогда не повторялась. Это создает определенные сложности при фиксации ее записей. З. Наурзбаева пишет: «Александр Затаевич нотирует кюй в исполнении Дины, потом просит еще раз сыграть, чтобы проверить запись, Дина играет новый вариант, Затаевич поражается и возмущается: “Вы же только сыграли по-другому!”», но Дина отбрасывает все претензии» (4: 302). Действительно, у нас имеется несколько записей одного и того же кюя Дины в ее исполнении, и это совершенно разные варианты. Цельные, красивые, но разные.

Современные домбристы, к сожалению, мало исполняют кюи Дины Нурпеисовой, за исключением некоторых, наиболее популярных кюев («Байжума», «Булбул», «Той бастар», «Женис», «Сегизинши март», «Асемкюньр», «Он алтыншы жыл», «Домалатпай»). Возможно, домбристам не хватает той самой внутренней свободы, которая так присуща Дине. Необходима смелость отойти от привычных канонов и дать себе волю импровизировать. Иначе это уже не Дина – нет и не может быть Дины в полностью заученных нотных текстах. Она есть свободный полет и «озорство». К сожалению, большая часть ее наследия (более 20 кюев) остается за пределами концертной сцены. Даже из перечисленных кюев не все можно услышать в исполнении современных домбристов. Причины тому разные. Главная из них та, что молодые домбристы считают кюи Дины масштабными и сложными. Действительно, сложные в исполнительском отношении кюи Дины не всегда оказываются под силу молодым домбристам. Чтобы понять, о каких же исполнительских сложностях идет речь, остановимся вкратце на новшествах, которые Дина привнесла в традицию кюя, и особенностях ее исполнительской манеры.

Первое, что обращает на себя внимание в манере игры Дины Нурпеисовой, это размашистые удары по струнам и специфические приемы аппликатуры, например, интервал октавы, который достаточно часто встречается в кюях Дины Нурпеисовой и редко используется другими кюйши. Этот трудный в аппликатурно-исполнительском отношении ин-

тервал (берется указательным пальцем и мизинцем) часто встречается в кюях «Он алтыншы жыл», «Домалатпай», «Қара қасқа ат». Октаву Дина могла брать без труда благодаря длине своих пальцев и мастерству игры.



Нотный пример № 1. Д. Нурпеисова «Он алтыншы жыл»

Особенно трудно брать октаву в начальной зоне грифа, так как здесь расстояние между перевязями-перне шире, чем в других высотных зонах. Чем ближе к подставке, то есть к кульминационной зоне кюев, тем расстояние между перевязями становится меньше. Поэтому здесь интервал октавы в аппликатурном плане особую трудность не представляет. Для исполнения октавы в начальной зоне грифа бас буын (часто это звуки «ля-ля¹») домбристы, у которых не хватает растяжки пальцев, вынуждены идти на некоторые ухищрения: верхнюю (по звучанию, нижнюю по расположению) струну они просто приглушают внутренней стороной пальцев. В результате реально звучит только верхнее «ля¹». Конечно, это мера вынужденная, но она значительно обедняет двухголосное звучание домбровой фактуры.

В кюях Дины также встречается интервал сексты в серединной зоне грифа (ля-фа), которая берется путем скачка сразу после «ре-ля» в начальной зоне. Привычным во многих кюях считается скачок от начальной зоны бас буын к «сага», т. е. от «ре¹-ля¹» первой октавы к «ре¹-ля²» второй октавы. Здесь верхняя струна «ре» открыта в обоих случаях, поэтому скачок происходит только на верхней струне с указательного пальца на мизинец и не вызывает никаких сложностей. Интервал же сексты сам по себе требует хорошей растяжки пальцев (между большим пальцем и мизинцем), и когда он идет сразу за начальным звеном, физически осуществляется резкий скачок. При этом звуки должны быть неразрывными и плавными, а на скорости успеть взять без подготовки чистую сексту непросто. Необходимо большим пальцем взять верхнюю «ля» и в этот момент параллельно успеть растянуть мизинец так, чтобы точно «попасть» на нижнюю «фа». Как известно, такие позиции зна-

чительно тормозят движение пальцев. Поэтому во многих кюях очень часто встречается сначала квинта (ля-ми), плавно переходящая в сексту (ля-фа). Но Дина безгранично свободна, и свобода ее прослеживается в каждом звуке и интервале. Не менее сложны и необычны ее тройные квинты через лигу и нисходящие секунды.

«Дина не боится нарушать канон, такой эксцентричной манеры игры в казахской музыке больше ни у кого нет», – пишет З. Наурызбаева – «Дину, наверное, можно сравнить со Шнитке, для творчества которого также характерны невероятные, невозможные комбинации звуков» (4: 302). Эксцентричность – довольно точное определение манеры игры Дины. Она и как личность довольно эксцентрична. Это выявляется в ее способности проявлять вызывающую оригинальность (во внешнем виде, в поведении и, конечно же, в творчестве). «Эксцентричность освобождает человека от закомплексованности, дает ему свободу самореализации, наделяет энергией для выражения своей эмоциональности. Она не страшится выйти из общего строя, выделиться из толпы, стать замеченной и запоминаемой» (5) .

Иосиф Бродский писал: «Самая надежная защита против зла состоит в крайнем индивидуализме, оригинальности мышления, причудливости, даже – если хотите – эксцентричности. То есть в чем-то таком, что невозможно подделать, сыграть, имитировать; в том, что не под силу даже прожженному мошеннику» (5). Вот почему существует мнение, с которым трудно не согласиться: Дину никто не повторил. Она единственная в своем роде исполнительница своей школы (4: 302). В этом отношении сохранившиеся записи в ее исполнении являются для нас огромной удачей.

Штриховая игра правой руки – наиболее выразительная сфера домбровой исполнительской техники. Особенно развита она была у Д. Нурпеисовой. Ее штриховая техника нередко поражала очевидцев. Как писал А. Жубанов, «озорство» правой руки Дины ничем не уступало Курмангазы, если не превосходило. В особенности при исполнении кюя Курмангазы «Торемурат» размах правой руки увеличивался настолько, что создавалась картина, будто ее рука не помещалась в сцену. В свои 76 лет Дина, придавая пальцам правой руки самые разные формы, брала уму непостижимые штрихи (6: 129). По словам Г. Бисеновой, для достижения полноты звучания Дина ударяла по струнам всеми пятью пальцами. В некоторых эпизодах обходилась только двумя пальцами (большим и указательным). Иногда же Дине было достаточно только одного пальца (указательного или мизинца) (7: 13).

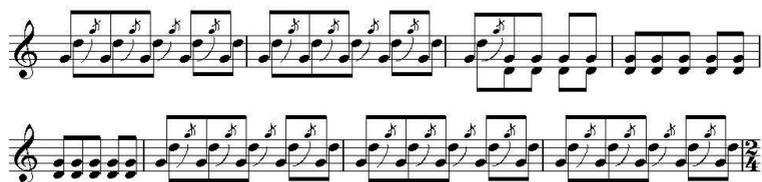
Среди многообразных исполнительских приемов, используемых Диной, особое место занимает штриховой удар тутпа кагыс (в народе

он называется по-разному: «бұқтырма қағыс», «бөгеме қағыс», «іркіп қағыс», «тіреп қағыс») (8: 29). Это довольно специфический прием, суть которого заключается в том, что после удара по струнам звучание домбры резко приглушается внешней или тыльной стороной пальцев правой руки. Дина использовала этот прием для завершения зоны бас буын или в начале нового раздела, особенно кульминационного («Әсем қоңыр», «Он алтыншы жыл», «Бұлбұл», «Сегізінші март» и др.). В нотах этот штрих помечается следующим знаком «\*».

Г. Бисенова, отмечая уникальное мастерство Дины, пишет, что среди выразительных исполнительских приемов Дины особая роль принадлежит паузам. Домбристка использует паузы специально для привлечения внимания слушателей перед очередным развитием музыки. Ясно, что такие паузы – это не остановка звучания, а, напротив, «звучащие» паузы, выразительная часть мелодии (7: 14).

Для Дины как мастера импровизации вполне объяснимо ее внимание к паузам. Эти паузы отчасти помогают исполнителю (и слушателям) подготовиться к очередному развитию музыки. Интересно, что такие приемы применяются и в ораторском искусстве, когда выступающий перед тем, как сообщить что-то важное, немного задерживается, то есть выдерживает паузу, как бы интригуя слушателей.

Из технического арсенала Дины можно назвать еще один исполнительский прием, связанный с искусством импровизации, – это долгое удержание пальцев левой руки на одном ладке. Данный прием, придающий особую окраску произведению, резко отличает кюи Дины Нурпеисовой. Долгая задержка звуков на одном ладке может сочетаться с разными штрихами: иногда это могут быть размашистые удары по струнам, а иногда мягкие поглаживающие удары по разным местам грифа (кюи «Домалатпай», «Меңдіқара» и др.) Задержка на одном ладке, очевидно, также дает возможность кюйши-импровизатору обдумать дальнейшее развитие музыки.



Нотный пример № 2. Д. Нурпеисова «Домалатпай»

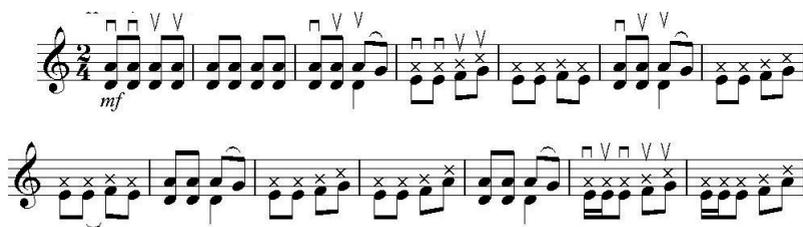
На этом же примере (нотный пример № 2) можно увидеть следующий исполнительский прием, присущий стилю Дины, – разнообразные

украшения звуков. Например, форшлаг Дина может применять в самом неожиданном месте, в неудобном для исполнителя ритме. Но именно такие форшлагги придают изюминку, какую-то особую окраску ее кюям.

Как видим в вышеприведенном примере (№ 2), форшлагги следуют после ноты «соль». Применение форшлага к открытой нижней струне «соль» создает определенные неудобства для исполнителя. Пальцы левой руки должны быть очень цепкими, чтобы по неаккуратности не заглушить звук, который должен литься непрерывно, иначе теряется пульсация, а значит, и красота кюя. При открытой нижней струне «соль» форшлагги берутся либо безымянным пальцем, либо мизинцем. В большинстве случаев именно эти пальцы у домбристов являются наименее устойчивыми и надежными к непрерывным, ритмически точным форшлагам. Обычно во многих кюях такую функцию выполняет крепкий и «послушный» средний палец. Указательный, при этом, должен быть нажат на определенный лад. Уникальность Дины – в мастерском исполнении совершенно неожиданных и необычных, с точки зрения исполнительства, приемов и позиции, в отведении главенствующей роли не самым сильным сторонам домбристов. Исполнение ее кюев – это своего рода вызов себе, это выведение себя как исполнителя из зоны комфорта, чтобы ощутить свои слабые стороны и иметь возможность над ними поработать. Слушая записи Дины, понимаешь, насколько искусно нужно владеть инструментом, чтобы в возрасте от 76 до 94 лет (период проживания в Алма-Ате) извлекать такие невероятные по виртуозности и звуко содержанию кюи.

Также интересны моменты, когда Дина извлекает звуки пальцами левой руки без применения штриховых ударов правой руки. При этом она может брать звуки не только на одной, но и на двух струнах одновременно. Эти приемы, умело применяемые Диной, значительно обогащают образно-выразительную сферу произведения. Вспомним слова А. В. Затаевича: «...скромная домбра под пальцами умелого игрока порою возвышается до, казалось бы, невозможных для ее скромных средств возможностей! Она то поет – тянет звук, как духовой инструмент, то брызжет тончайшими фигурками пассажей, то изумляет скоростью пунктиров (быстрейшая смена пальцев правой руки на одной ноте)» (9: 21).

Проведение мелодии на нижней (по звучанию) струне («ре») – следующая особенность кюев Дины. У большинства кюйши мелодия обычно поручается верхней («соль») струне. И что интересно, в момент, когда мелодия ведется на струне «ре», звучание струны «соль» глушится пальцами левой руки, а штриховые удары по струнам производятся, как обычно, в стиле токпе (кюи «Сауыншы», «Кербез»).



Нотный пример № 3. Д. Нурпеисова «Сауыншы»

Использование «педали», то есть приглушение звучания домбры локтем правой руки, – прием, идущий от Курмангазы. На протяжении кюя Дина то зажимает предплечьем деку инструмента, то (в моменты кульминации или появления новой мелодии) освобождает локоть, ослабевая давление на деку, и тем самым добивается яркого, открытого звучания нового раздела.

Интересна мысль З. Наурызбаевой: «У музыки, как и у живописи, два начала – рисунок и колористика. Дину колористика занимала больше, чем рисунок. В этом плане ее можно сравнить с импрессионистами. Мане ударяет кистью, набрасывает краски, и вблизи его полотно кажется нагромождением цветowych пятен. Нужно отойти подальше, чтобы увидеть рисунок. Так и Дина. Для нее главное – красота звука. Она то и дело бросает одну мелодическую линию, берется за другую с любого места, делает паузу и после паузы начинает новую линию. Возможно, она опускает в этот момент связку. Заметна ломаность ритма, ритмическая несостыковка, но колористически Дина безупречна» (4: 302).

Конечно, перечисленные исполнительские приемы кюйши применяла не ради самих приемов, но, в первую очередь, для передачи художественного образа произведения. «Во время исполнения на домбре необходимо приблизить ее звук к человеческой речи. Только так можно донести до слушателя содержание кюя, его идейный замысел», – говорила Дина (7: 14).

## Литература

1. Брусиловский Е. Дүйім дүлдүлдер. Алматы, 1995.
2. Сейдимбеков А. Қазақтың күй өнері. Астана, 2002.
3. Жубанов А. Ғасырлар пернесі. Алматы, 1975.
4. Наурызбаева З. Четыре облака. Астана, 2017.
5. Качества личности от А до Я: [Электронный ресурс]. URL: <https://podskazki.info/ekscentrichnost/> (дата обращения 01.10.2017).
6. Жубанов А. Ән-күй сапары. Алматы, 1976.
7. Бисенова Г. Ғажайып дарын / Нурпеисова Д. Әсем қоңыр. Алматы, 1997.
8. Есенұлы А. Күй – Тәңірдің күбірі. Алматы, 1996.
9. Затаевич А. 1000 песен казахского народа. М., 1963.

## Traditional Music in the Eastern and Western Romanian Carpathians

### Case study: Hucul'sčyna, Țara Oașului and Țara Moților

#### 1. Carpathian Highlands: a relatively new inhabitance

Nowadays the Carpathian Mountains situated in the Central and Eastern Europe belong to the following countries: Czech Republic, Poland, Slovakia, Hungary, Ukraine, Romania and Serbia<sup>1</sup>. The Carpathians are well known for their unique flora and fauna: spectacular landscapes, Europe's last old-growth forests and endemic species. From an anthropological/ethnological point of view the Carpathians are keepers of a considerable number of unique archaisms that belong to their *cultural heritage*<sup>2</sup>.

The Carpathians are inhabited by distinctive ethnographic groups such as *Moravian Vlachs* in Czech Republic; *Gorals* (Pol. *górale*, Slov. *gorali*, Czech. *gorole*); *Lemkos* (Ukr. *lemky* Pol. *lemkowie*) in Poland and Slovakia; *Boykos*, *Hutsuls* in Ukraine and Romania; *Oșeni*, *Moroșeni*, *Moți*, *Ceangăi* (Hung. *Csángó*) in Romania and *Vlachs* in Serbia. Some of the mentioned groups managed to imprint specific features to the inhabited regions, part of them being known as particular "lands"<sup>3</sup>: Țara Oașului (Land of Oaș), Țara Moților (Land of Moți) or Hucul'sčyna (Land of Hutsuls).

Until now there is still a lack of comparative researches concerning such issues. One can identify in the academic research only monographic studies, most of them being elaborate in the 19th or the beginning of the 20th century<sup>4</sup>.

---

<sup>1</sup> Carpathians are divided in: Western (Czech Republic, Poland and Slovakia), Eastern (Southeastern Poland, eastern Slovakia, Ukraine, Romania) and Southern (Romania, Serbia).

<sup>2</sup> See Constantine Sandis (ed.), *Cultural Heritage Ethics: Between Theory and Practice*, Open Book Publishers, Cambridge, 2014.

<sup>3</sup> Most of the "lands" were small regions with a shared past and particular ethnographic features. Almost all of them had, during the history, periods when they had an autonomous status or were treated like distinctive regions.

<sup>4</sup> For Țara Oașului see Ion Velcea, *Țara Oașului. Studiu de geografie fizică și economică*, Editura Academiei Republicii Populare Române, București, 1964. For Țara Moților see Tache Papahagi, „Cercetări în Munții Apuseni“ in *Grai și suflet*, II, București, 1925. For Hucul'sčyna see Volodymyr Šuchevyc, *Hucul'sčyna*, L'viv, 1899, vol. 1–5. Włodzimierz Szuchiewicz, *Hucul'szczyna*, Lwów, 1902, vol. 1–4.

In most cases the researchers deal with the ethnicization of cultural aspects or differences and with the so called “ethnic lens” perspective.

During the 19th and 20th centuries, most of the political and cultural ideologies movements used this matter in reference to those particular groups from the Carpathians in their discourse/propaganda (similar approaches can be still found nowadays). Most of these constructs from the last centuries were created by intellectuals, priests, officials and had the same structure: the Gorals/Hutsuls/Moți/Oșeni/Moroșeni are the direct descendents of ancient populations (as Germanic people, Dacians, Schythians, Celts, Slavs etc.) and as a consequence they are the “purest part” of the nation, keepers of the prototypical features, a clear evidence of millenary continuity<sup>6</sup>.

However, if one looks more carefully it can be observed that the Carpathian Highlands were (re)populated only in 15th and 16th centuries without being provable a continuity with indigenous population from the Antiquity. This is the case of the Moravian Vlachs and the Gorals, who are Slavicized Romanian shepherds mixed with local population (mostly from Transylvania, a smaller part from Moldavia as the documents published by Meteș demonstrated)<sup>7</sup>. They founded new villages in Western Carpathians, once with the so called *Wallachian colonization* from 16th and 17th centuries<sup>8</sup>. After that they developed unique ethnographic features incomparision with the population nearby, mixing the layer brought from their homeland with Slavic elements<sup>9</sup>.

A similar situation can be identified with Hutsuls. The nowadays mountain villages and hamlets from Hucul’sçyna were founded by emigrated peasants from the neighbor hill regions of Pokuttya, Podolia or Bukowina<sup>10</sup>.

---

<sup>5</sup> W. Leeds-Hurwitz, “Social construction of reality” in S. Littlejohn, K. Foss (ed.), *Encyclopedia of communication theory*, Sage, Thousand Oaks, pp. 892–895.

<sup>6</sup> Renata Makarska, *Der Raum und seine Texte: Konzeptualisierungen der Hucul’sçyna in der mitteleuropäischen Literatur des 20. Jahrhunderts*, Peter Lang, Frankfurt am Main, Wien, 2010, p. 62.

<sup>7</sup> Ștefan Meteș, *Emigrări românești din Transilvania în secolele XII–XX*, Editura Științifică, București, 1971, pp. 25–44.

<sup>8</sup> Idem, p. 41.

<sup>9</sup> See Peter Huba, „Gorals of Orava on the scene of history” in *Big book about Gorals of Orava, Liptovand Kysuce*, Matica Slovenská, 2013, pp. 19–35.

<sup>10</sup> Renata Makarska, *op. cit.*, p. 45.

This mountains were used first as seasonal pastures, then, in time, the people settled down here<sup>11</sup>. Contrary to main belief<sup>12</sup> most of the Hutsul ethnographical features were developed, crystallized only in the 17th and 18th centuries<sup>13</sup>.

In a similar way was formed Țara Moșilor in Transylvania: peasants from neighboring regions started to build here huts and use the pastures during the summers, then in the 16th – 17th centuries this population started to settle down<sup>14</sup>. In the case of the Moși is remarkable that they developed a very interesting system “măietoare-mutătură” (stable household – seasonal hut) which allowed them to inhabit the most inhospitable mountain landscapes, to extend the villages from the valleys to the highest picks of the mountains<sup>15</sup>.

Only the villages from Țara Oașului or Maramureș are mentioned in the earlier documents (13th – 15th century)<sup>16</sup>, but these cannot be considered as part of the highlands, being more pre-alpine areas, because almost all of them are situated among hills or in the valleys<sup>17</sup>. Considering the above mentioned examples, one can conclude that there is a gap, a discontinuity in the inhabitation of the Carpathian Highlands. The groups which can be found nowadays

---

<sup>11</sup> “Das huzulische Hirtentum entwickelte sich also aus der ukrainischen Almwirtschaft.... Die Bauern aus den benachbarten Ortschaften Pokutiens, Podoliens und der Bukowina trieben ihre Viehherden in die huzulische Berge zum Weiden und fanden dort auch Schutz vor den in der Ebene drohenden Gefahren (Pest, Räuber, Kriege, Tatarenüberfälle, Leibeigenschaft). Ihre saisonalen Unterkünfte verwandelten sie nach und nach in Dauersiedlungen.” Ivan Senkiv, *Die Hirtenkultur der Huzulen*, J. G. Herder Institut, Marburg, Lahn, 1981, p. 42.

<sup>12</sup> Both non-scholar or scholar. For example Nicolae Iorga, *Românismul în trecutul Bucovinei*, Publicațiunile Mitropoliei Bucovinei, București, 1938.

<sup>13</sup> Ivan Senkiv, *op. cit.*, p. 15.

<sup>14</sup> Augustin Goia, Petruța Pop, *Portul tradițional din Gârda de Sus*, Editura Vertical, Alba Iulia, 2014, pp. 12–13.

<sup>15</sup> Idem, p. 15. See also Emil Petrovici, *Folklor de la moși din Scărișoara*, Imprimeria Națională, București, 1939.

<sup>16</sup> Ion Velcea, *op. cit.*, p. 71. For Țara Oașului see also the chapter: Szatmár vármegye községei in Borovszky Samu, *Szatmár Vármegye*, Országos Monográfia Társaság, Budapest, 1908, pp. 33–168. For localities from Maramureș see Bélay Vilmos, *Máramaros megye tarsádalma és nemzetiségei*, Sylvester Nyomda, Budapest, 1943, pp. 117–221.

<sup>17</sup> A particular case are the villages from Maramureș Voivodeship, because even if the Maramureș Mountains are situated at an altitude which can reach more than 2000 meters, the inhabitation is mostly concentrated in the large valleys. Radu Popa, *Țara Maramureșului în veacul al XIV-lea*, Editura Academiei Republicii Socialiste România, București, 1970, p. 119.

in the Carpathian Highlands are attested by documents only starting with 15th or 16th centuries.

## 2. The lack of a comparative perspective.

### Traditional music in Hucul'sčyna, Țara Oașului, Țara Moșilor

By taking into consideration facts about the Carpathians inhabitants, in the following it will be presented several aspects regarding traditional music in some of the mentioned regions: Hucul'sčyna inhabited by Ukrainians situated in Ukraine and Romania, Țara Oașului and Țara Moșilor inhabited by Romanians, the first being situated in the north-western corner of Romania, the other in the middle of Transylvania in the Apuseni Mountains.

Even with a great distance and lack of direct cultural exchange in the last centuries, all three of the selected regions present a lot of similar cultural characteristics. Referring only to the traditional music it can be observed that in these regions, as in others from the Carpathians, one has to deal with an older layer of music, both ritual and instrumental, in comparison with the lowlands. The main feature of this hill and highland regions in comparison with the lowlands is that until the 19th or begin of 20th century, most of the instruments played here were pastoral ones: trembita/tulnic, flute, bagpipe<sup>18</sup>. With almost no exception the music from the above mentioned areas was played by the local population, not by Gypsy musicians<sup>19</sup> as in the lowlands, where the term musician was almost synonymous with Gypsy<sup>20</sup>. The music from the studied regions was not influenced by Gypsy ensembles, which tend to bring modifications in the melodic structure and repertoire. They express also an interest for a more complex harmony.

---

<sup>18</sup> Informant Nicolae Vădan (N'iculaie a Petri Curti), born in 1921, Curtești hamlet, Râșca commune, Cluj county, Romania, deceased in 2017. Informant Petre Zele (Petre a lu Zăle Petre), born in 1923, Boinești village, Bixad commune, Satu Mare county, Romania, deceased in 2014. Informant Jurij Kryčun Vasyľjovyč (Юрий Кричун Васильович), born in 1933, Toraky village, Kyselyci commune, Putyla raion, Chernivtsi oblast, Ukraine.

<sup>19</sup> Idem. For emergence of the Gypsy (and Jewish) ensembles at the Hutsuls see Ulrich Morgenstern, „Kä Göd- ka Musi” – Volksmusik als bezahlte Dienstleitung. Traditionelle Praxis und pflegerischer Kommerzialisierungsdiskurs” in *Jahrbuch des Österreichischen Volksliedwerkes* 66, p. 70.

<sup>20</sup> «The words “Tzigane” and “musician” have been almost synonymous in Hungary, and to say “I shall call in the Tziganes”, is equivalent to saying “I shall send for the musicians”». E. Gerard, *The land beyond the forest. Facts, figures and fancies from Transylvania*, William Blackwood and Sons, Edinburgh and London, 1888. MDCCCLXXXVIII, vol. 1, p. 129.

In such a context one can observe that the Hucul'sčyna, Țara Oașului and Țara Moșilor kept an older layer of traditional music as the lowlands (future musical studies could demonstrate that these musical structures originated at least in the 18th century). It can be said that this regions are „Carpathian cultural enclaves“ because they maintained both material and immaterial archaisms which in the lowlands vanished during the 19th and 20th centuries.

Similarities can be identified not only in the historical evolution of the instrumental music in the regions under study, but also among the melodic structures or motifs. Until now it was never made a comparison between the collected pieces from the three mentioned areas. Most of the similarities occur between Țara Oașului and Hucul'sčyna.

### **3. Trembita/tulnic/bucium—a common shared Carpathian instrument**

The trembita/bucium/tulnic (Ukr. *Трембіта*, Rom. *trâmbiță/tulnic/bucium*) are the names of the alpine horns used almost everywhere in the Carpathian Mountains by Ukrainians, Romanians (also by the Vlachs in Timok, Serbia), Slovaks and Polish Gorals. It was made originally from wood, (later from metal in the Northern Carpathians) and used as a signaling device. Georgescu identifies five “thematic spheres” regarding the usage of this instrument: pastoral, utilitarian, funeral, in relation with other folklore genres or undetermined<sup>21</sup>.

Due to some important and considerable constructional and performative differences, one deals somehow with one and the same instrument, because its main structure is the same -being built like a tube- and its usage is limited to the signal function. This instrument is typical for the mountainous areas as the Carpathians (is also played in the Alps under the name of Alphorn<sup>22</sup> and under different names in other mountainous regions of the world) and cannot be found in the lowlands.

In such a context raises the question: in which category can be included this instrument? There are many possibilities. It can be taken in consideration criteria as ethnical, geographical, even aspects of organology or performance etc. One of the biggest difficulties in such an enterprise is that, until now, there is a strong lack of well documented case studies<sup>23</sup> in the mentioned re-

---

<sup>21</sup> Corneliu Dan Georgescu, *Repertoriul pastoral semnale de bucium. Tipologie muzicală și corpus de melodii*, Editura Muzicală, București, 1987, pp. 13–14.

<sup>22</sup> Brigitte Bachmann-Geiser, *Das Alphorn: vom Lockzum Rockinstrument*, Bern, Wien, 1999. See also Franz Schüssele, *Alphorn und Hirtenhorn in Europa: hölzerne Hörner von der Schweiz bis nach Schweden, von Rußland bis Rumänien in Geschichte und Gegenwart*, Buchloe, Obermayer, 2000

<sup>23</sup> These should contain information about the sociological, anthropological importance of the instrument, not only aspects about music and organology.

gions. As a consequence, one cannot make serious comparisons (not totalizing ones) between the above mentioned instruments.

In such a context each research community has his own preconceptions. In Romania most of the scholars are using the general term *bucium*, ignoring the local specificity of the *bucium/tulnic/trâmbiță*. It is not taken in account that *trembita* is/was used, not only in the western parts of Romania, but also in Ukraine, Slovakia or Poland. On the other side, some of the researchers from Ukraine, Slovakia or Poland tend to neglect the above mentioned varieties of this instrument, which can be found in Romania or Serbia. In order to understand better the differences and the similarities between *bucium/tulnic/trembita*, each of them will be treated separately as following:

*Trembita* is made from metal or wood with a mouthpiece and is played in the Eastern Carpathians by Ukrainians, Romanians, Slovaks and Polish Gorals. The signals are mostly used in the pastoral, funeral and functional spheres<sup>24</sup>. At the Hutsuls it was often played also at weddings and with the occasion of Christmas caroling<sup>25</sup>. It can be observed that *trembita* occurs mostly in the areas where the Romanian shepherds settled down and mixed with Slavic population as Czastka-Kłapyta pointed out: “The area of the occurrence of this instrument coincides clearly with the range of the Vlach colonization, which allows one to assume that the Vlachs played an important role in the dissemination of *trombita* throughout Carpathians<sup>26</sup>.” Czastka-Kłapyta links also the similarities between the *trembita* signals in the different Eastern Carpathian regions with the migration roots of Vlachs<sup>27</sup>.

According to the data gathered from the field researches, one can observe that most of the *trembita* signals from Țara Oașului and Hucul’scyna have a common musical archetype. Some differences can occur because of the dif-

---

<sup>24</sup> Informat Gheorghe Țopea (D’ord’a Țopi), born in 1946, Bixad commune, Satu Mare County, Romania. Informant Petre Tat (Petre a lu Birtoc), born in 1946, Satu Mare County, Romania.

<sup>25</sup> Informant Vasili Moiseyčuk (Василь Мойсейчук), born in 1948, Kryvorivnia village, Verkhovyna raion, Ivano-Frankivsk oblast, Ukraine.

<sup>26</sup> Justyna Czastka-Kłapyta, “The function and genesis of the musical instrument “*trombita*” with special focus on the Hutsul region” in *Balkanica Posnaniensia XXIII*, Poznań, 2016, p. 190.

<sup>27</sup> «Certainly, a separate, comparative study of the pastoral signals played on *trembita*, would provide more conclusions. All the more so since the pilot research indicates that there are some sound structures played on this instrument which connect different parts of the Carpathians on the migration routes of the Vlachs». Idem, p. 195.

ferent tuning or the construction of the instruments. As in the first example from Hucul'sčyna<sup>28</sup>:



or the second one from Țara Oașului<sup>29</sup>:



The *tulnic* is a variety of the same instrument, but built without a mouth-piece and only from wood. It can be found exclusively in Țara Moșilor and it is played only by the Moși, both man and women. The most striking feature of the signals played at tulnic is that these are played faster as the ones at bucium or trembita. There are also many tempo changes<sup>30</sup>. The incipit and final musical phrase/motifs are well separated from the middle ones. In most of the cases they have a slower tempo as the middle parts of the signals<sup>31</sup>. The „calls” (Rom. *chemări*) played at tulnic have a larger variety and there is a larger number of variants in comparison with those played at bucium or trembita. The funeral function is absent, but there was a stronger military function of the instrument in the past<sup>32</sup>.

Serbia. One of its particularities is that in most of the situations its end is curved. Within the Vlach community from Timočka Krajina (Rom. *Valea Timocului*), Serbia, the *bušin*<sup>33</sup> had mostly a pastoral usage, being an obligatory part of Saint George's Day when sheep were milked<sup>34</sup>.

<sup>28</sup> Informant Vasili Moiseyčuk (Василь Мойсейчук), born in 1948, Kryvorivnia village, Verkhovyna raion, Ivano-Frankivsk oblast, Ukraine.

<sup>29</sup> Informant Gheorghe Țopea (D'ord'a Țopi), born in 1946, Bixad commune, Satu Mare County, Romania.

<sup>30</sup> Corneliu Dan Georgescu, *op cit.*, p. 40.

<sup>31</sup> Idem, p. 42.

<sup>32</sup> Informant Mariana Gligor (a Toluți), born in 1947, Segaj hamlet, Vidra commune, Alba County, residing in Câmpeni town, Alba county, Romania. Informant Maria Nicola, born in 1941, Ferișet hamlet, Horea commune, Alba County, Romania.

<sup>33</sup> from lat. *bucinum*.

<sup>34</sup> Informant Miodrag Biolanović (a lu Šoī) (Миодраг биолановић), born in 1947, Plavna village, Negotin district, Serbia.

#### 4. Towards a common Carpathian traditional culture?

Among the mentioned groups, can be found many similarities regarding material and immaterial cultural aspects: chosen habitat, traditional occupation, vernacular architecture, clothing, music, religiosity, mentality etc.<sup>35</sup> Some of the aspects presented in this article can be explained by to the common Romanian/Vlach origin of the Gorals and the Moravian Vlachs, or by the cultural exchange and mixed settlements of the Romanians and Hutsuls in Bukovina, Pocutia and Maramureş<sup>36</sup>. However, beyond these empirical observations, can one infer that the Carpathians share a common culture?

A clear answer can be provided only by an international team of ethnographers, ethnologists, anthropologists, historians, ethnomusicologists. Therefore, it would be a priority for the international research community to build such transnational and multidisciplinary teams with the aim of comparing the cultural phenomenon among the Carpathians, both diachronically and synchronically, using an adequate methodology. Only in this way, the monoethnic or monodisciplinary perspectives can be avoided and some of the wrong information corrected (as the idea that the Gorals are the descendants of the Aromanians and came from the Balkans, along the Carpathians, and settled down in contemporary Poland<sup>37</sup>). A common future of the Carpathians cannot be built without knowing/being aware that its populations had and have to a smaller or larger extent common features.

#### Bibliography\*

1. Bachmann-Geiser, Brigitte, *Das Alphorn: vom Lockzum Rockinstrument*, Bern, Wien, 1999.
2. Bartók, Béla, *Cântece populare românești din comitatul Bihor (Ungaria)*, Socec & Comp, București, 1913.
3. Bélay, Vilmos, *Máramaros megye tarsádalma és nemzetiségei*, Sylvester Nyomda, Budapest, 1943.
4. Borovszky, Samu, *Szatmár Vármegye*, Országos Monográfia Társaság, Budapest, 1908.

---

\* Список литературы п публикуется в авторской редакции.

<sup>35</sup> See one of the first comparisons between the Hutsuls and Romanians: Raimund Friedrich Kaindl, *Die Huzulen. Ihr Leben ihre Sitte und ihre Volksüberlieferung*, Alfred Hölder, Wien, 1894, pp. 56–66.

<sup>36</sup> *Ibidem*.

<sup>37</sup> As in Bettina Lehmann, “Fremde im eigenen Land? Zur kulturellen Identität der polnische Goralen” in Rainer Mende, František Martínek, Tomasz Sikora (Hrsg.), *Literatur, Sprache, Kultur und Fremde*, Georg Olms Verlag, Hildesheim, Zürich, New York, 2007, p. 204.

5. Bouët, Jacques; Lortat- Jacob, Berbard; Rădulescu, Speranța; *Din răspuțeri. Glasuri și cetere din Țara Oașului*, Institutul Cultural Român, București, 2006.
6. Bukowina. *Die österreichisch-ungarische Monarchie in Wort und Bild* auf Anregung und unter Mitwirkung weiland Seiner kaiserl. und königl. Hoheit des durchlauchtigsten Kronprinzen Rudolf begonnen, fortgesetzt unter dem Protectorate Ihrer kaiserl. und königl. Hoheit der durchlauchtigsten Frau Kronprinzessin-Witwe Erzherzogin Stephanie, Druck Verlag der kaiserlich-königlichen Hof- und Staatsdruckerei, Wien, 1899.
7. Chelcea, Ion, „Considerații etnografice cu privire la bucium, tulnic și trâmbită” in *Revista de Etnografie și Folclor*, 1989, vol. 34, no. 1, pp. 59–65.
8. Czastka-Kłapyta, Justyna, “The function and genesis of the musical instrument “trombita” with special focus on the Hutsul region” in *Balkanica Posnaniensia XXIII*, Poznań, 2016, pp. 187–196.
9. Elschek, Oskár, “Stratigraphische Probleme der Volksmusik in den Karpaten und auf dem Balkan” in A. Elscheková (ed.), *Stratigraphische Probleme der Volksmusik in den Karpaten und auf dem Balkan*, Verlag der Slowakischen Akademie der Wissenschaften, Bratislava, 1981.
10. Iorga, Nicolae, *Românismul în trecutul Bucovinei*, Publicațiunile Mitropoliei Bucovinei, București, 1938.
11. Galizien. *Die österreichisch-ungarische Monarchie in Wort und Bild* auf Anregung und unter Mitwirkung weiland Seiner kaiserl. und königl. Hoheit des durchlauchtigsten Kronprinzen Rudolf begonnen, fortgesetzt unter dem Protectorate Ihrer kaiserl. und königl. Hoheit der durchlauchtigsten Frau Kronprinzessin-Witwe Erzherzogin Stephanie, Druck Verlag der kaiserlich-königlichen Hof- und Staatsdruckerei, Wien, 1899.
12. Georgescu, Corneliu Dan, *Repertoriul pastoral semnale de bucium. Tipologie muzicală și corpus de melodii*, Editura Muzicală, București, 1987.
13. Gerard, E., *The land beyond the forest. Facts, figures and fancies from Transylvania*, William Blackwood and Sons, Edinburgh and London, 1888. MDCCCLXXXVI-II, vol. 1.
14. Goia, Augustin; Pop, Petruța; *Portul tradițional din Gârda de Sus*, Editura Vertical, Alba Iulia, 2014.
15. Huba, Peter, “Gorals of Orava on the scene of history” in *Big book about Gorals of Orava, Liptov and Kysuce*, Matica Slovenská, 2013, pp. 19–35.
16. Kaindl, Raimund Friedrich, *Die Huzulen. Ihr Leben ihre Sitte und ihre Volksüberlieferung*, Alfred Hölder, Wien, 1894.
17. Kunz, L., *Nástroje lidové hudby v Čechách, na Moravě a ve Slezsku*, Rožnov, 2010, vol. 4.
18. Leeds-Hurwitz, W., “Social construction of reality” in Littlejohn, S., Foss K. (ed.), *Encyclopedia of communication theory*, Sage, Thousand Oaks, pp. 892–895.
19. Lehmann, Bettina, “Fremde im eigenen Land? Zur kulturellen Identität der polnische Goralen” in Mende, Rainer; Martinek, František; Sikora, Tomasz; (Hrsg.), *Literatur, Sprache, Kultur und Fremde*, Georg Olms Verlag, Hildesheim, Zürich, New York, 2007, pp. 203–212.

20. Makarska, Renata, *Der Raum und seine Texte: Konzeptualisierungen der Hucul'sčyna in der mitteleuropäischen Literatur des 20. Jahrhunderts*, Peter Lang, Frankfurt am Main, Wien, 2010.
21. Мацієвський, Ігор, *Музичні інструменти гуцулів*, Вінниця, Нова Книга, 2012.
22. Metes, Ștefan, *Emigrări românești din Transilvania în secolele XII–XX*, Editura Științifică, București, 1971.
23. Morgenstern, Ulrich, „Kä Göd- ka Musi”-Volksmusik als bezahlte Dienstleitung. Traditionelle Praxis und pflegerischer Kommerzialisierungsdiskurs” in *Jahrbuch des Österreichischen Volksliedwerkes* 66, pp. 62–75.
24. Mușlea, Ion, *Cercetări etnologice zonale*, Editura Fundației pentru Studii Europene, Cluj Napoca, 2004.
25. Nettl, Bruno, *The Study of Ethnomusicology: Thirty-one Issues and Concepts*, University of Illinois, Urbana, 2005.
26. Noll, William, “Economics of Music Patronage Among Polish and Ukrainian Peasants to 1939” in *Ethnomusicology*, No. 3 (Autumn, 1991), Vol. 35, pp. 349–379.
27. Papahagi, Tache „Cercetări în Munții Apuseni” in *Grai și sufluet*, II, București, 1925.
28. Petrovici, Emil, *Folklor la moții din Scărișoara*, Imprimeria Națională, București, 1939.
29. Popa, Radu, *Țara Maramureșului în veacul al XIV-lea*, Editura Academiei Republicii Socialiste România, București, 1970, p. 119.
30. Rice, Timothy; Porter, James; Goertzen, Chris (ed.), *The Garland Encyclopedia of World Music. Europe*, Garland Publishing, New York and London, 2000, vol. 8.
31. Sárosi, Bálint, “Eine „mehrsprachige“ Zigeunerkapelle in Transsilvanien” in *Studia instrumentorum musicae popularis VIII*, Musikmuseet, Stockholm, 1985, pp. 94–102.
32. Sandis, Constantine (ed.), *Cultural Heritage Ethics: Between Theory and Practice*, Open Book Publishers, Cambridge, 2014.
33. Senkiv, Ivan, *Die Hirtenkultur der Huzulen*, J.G. Herder Institut, Marburg, Lahn, 1981.
34. Schindler, Margot, “Die Ethnographie des Kronlandes Galizien in der österreichischen volkskundlichen Fachpublizistik Beiträge und Rezeption” in *Österreichische Zeitschrift für Volkskunde*, Band LI/100, Wien, 1997, pp. 479–492.
35. Schüssele, Franz, *Alphorn und Hirtenhorn in Europa: hölzerne Hörner von der Schweiz bis nach Schweden, von Rußland bis Rumänien in Geschichte und Gegenwart*, Buchloe, Obermayer, 2000.
36. Szuchiewicz, Włodzimierz, *Huculszczyzna*, Lwów, 1902, vol. 1–4.
37. Șuchevyc, Volodymyr, *Hucul'sčyna*, L'viv, 1899, vol. 1–5.
38. Vansina, Jan, *Oral tradition as history*, James Currey Ltd., Oxford, 1997.
39. Velcea, Ion, *Țara Oașului. Studiu de geografie fizică și economică*, Editura Academiei Republicii Populare Române, București, 1964.
40. Woldan, Alois, “Die Huzulen in der Literatur” in Klaus Beitzl, Veronika Plöckinger, Ulrich Göttke-Krogmann (ed.), *Galizien. Ethnographische Erkundung bei den Bojken und Huzulen in den Karpaten. Begleitbuch zur Sonderausstellung*, Kittsee, 1998, pp. 151–166.

Наталья Сербина  
(Киев, Украина)

## Женщины-лирницы в украинском Полесье: по материалам последних экспедиционных находок

Большинство исследователей лирницкой традиции в Украине считают, что играть на колесной лире, как и на кобзе, могли только мужчины. Это объясняется прежде всего образом жизни, который вели странствующие музыканты: бесконечная дорога (некоторые лирники вообще не имели своего жилья), испытания голодом и холодом. Кроме того, некоторые ученые придерживаются несколько романтизированной точки зрения, согласно которой у лирников была особая духовная миссия. Последний тезис имеет свою идеологическую подоплеку: в народе весьма ценили лирников как носителей духовного знания (в виде псалм о святых и песен морализирующего содержания), а также за то, что они умели и могли читать акафисты (молитвы за здоровье или упокой), что в сознании народа почти приравнивало музыкантов к священникам. Жизнь лирников-мужчин отличалась от жизни простых людей еще и тем, что они объединялись в братства, по аналогии с европейскими средневековыми ремесленными братствами. Исследователи утверждают, будто женщины в эти братства не допускались. Однако из исторических источников о европейских братствах нам известно, что в них состояли и женщины, и когда умирал цех-мастер (руководитель), руководящий пост нередко переходил к его жене.

О женщинах в среде украинских странствующих музыкантов и лирников также есть свидетельства. По крайней мере, они зафиксированы в конечной стадии бытования традиции – на рубеже XIX–XX столетий.

В украинских историко-этнографических источниках, в частности у полтавского этнографа Я. П. Забело, встречаются упоминания об участии женщин в так называемых «слепецких» хорах [число участников в них варьировалось от 7 до 12 человек, среди них мог быть один мужчина-лирник (3: 9)]. В монографии украинского исследователя В. Кушпета «Старцівство» находим сведения о том, что женщины из высших слоев населения обучались игре на бандуре (5). В статье известного этномузыколога К. Квитки также есть упоминания о слепых певицах, но нет сведений о том, ходили ли они с лирами<sup>1</sup>. Современный

---

<sup>1</sup> *Квитка К.* Професіональні народні співці й музиканти на Україні: Програма для досліду їх діяльності й побуту (4).

киевский историк и этнолог В. Балушок в статье «Из жизни кобзарей и лирников» (2005 г.) отмечает: «Женщины среди слепых певцов были исключением из правила. В частности, женщины-мастерицы известны среди лирников Житомирщины» (1). Более того, автор этой статьи в 1995 г. принимала участие в фольклорной экспедиции (под руководством этномузыколога М. Хая) по Волини, где записала слепую певицу, которая зарабатывала себе на жизнь, исполняя псалмы (духовные стихи) на базарах. О существовании женщин, называвшихся «стихівничими», упоминается в вышеупомянутой монографии В. Кушпета. Таким образом, обобщив эти данные, можем сказать о нескольких ипостасях женщин в лирницкой традиции, и связано это, прежде всего с исполнением духовных стихов:

1. «Старчихи», или «стихівничі» – женщины-солистки, ходившие без инструмента и исполнявшие псалмы.
2. Женщины, принимавшие участие в слепецких хорах и ходившие вместе со слепыми мужчинами.
3. Женщины, одиночно (т. е. без группы, просто с поводырем) ходившие с лирой.
4. Женщины, благодаря которым до наших дней сохранились лирницкие напевы. Фактически это слушатели лирников, запомнившие их песни и воспроизведшие их в условиях полевого опроса. Этномузыколог Е. Богданова относительно последних употребляет термин «пассивная традиция».

Возможно, отсутствие интереса к гендерному аспекту лирництва еще с XIX в. обусловило отсутствие детальной информации о нем.

Обратившись к истории колесной лиры в Европе, несложно найти многочисленные подтверждения того, что этот инструмент не имел жесткой «привязки» лишь к мужчинам. Немецкие гравюры с изображением юных девушек-лирниц, голландские фарфоровые статуэтки с женщинами в традиционной одежде и с лирой в руках, картины многих европейских художников (к примеру, Ж. де ла Тур, Д. Ноннотт, Э. Пальяно) – все это свидетельствует о широком распространении этого инструмента среди разных слоев населения в разные периоды его истории.

Что касается женщин в традиционном исполнительстве, то известно, что в русских селах были слепые гармонистки (гармонь тоже считается не женским инструментом) и гуслиеры; в Западной Украине были женщины-скрипачки и цимбалистки, в Европе – волынщицы. Колесная лира не стала исключением и также звучала в женских руках в разных странах Европы.

Еще К. Квитка в работе «Профессиональные народные певцы и музыканты на Украине» подчеркивал, что «наилучшим образом сохранные думы следует искать не у кобзарей, а среди лирников; к тому же среди лирников, певших без сопровождения, и *даже старчих* (4: 18) [курсив мой – Н. С.]». На сегодняшний день нам неизвестны записи лирничьих песен от старчих, разве что в известном сборнике П. Демущокого (2), причем там указано, что напевала девушка<sup>2</sup> (нам неизвестно, была ли она слепой и старчихой, но, по свидетельству А. Ошуркевича, собиравшего в Полесье сведения о лирниках и бытовании их репертуара, песни лирников пелись также и в «светской» среде). Тем приятнее было уже в XXI в. найти факты, подтверждающие существование лирниц в Западном Полесье в начале XX в.

В марте 2011 г. автору этой статьи в одной из экспедиционных поездок по украинскому Западному Полесью посчастливилось встретить 101-летнюю женщину, рассказавшую, что в детстве она была поводыркой (сопровождающей) своей слепой матери-лирницы. В 1910–1930-х гг. она ходила по Заречненскому району Ровенской области и Пинскому району Беларуси, зарабатывая себе на жизнь лирничьим искусством. Первая экспедиция в с. Заозерье (2011 г.) дала информацию о ее жизни и деятельности, во второй (2012 г.), охватившей пять соседних сел, посчастливилось встретить упоминание еще об одной лирнице из Ковеля, ходившей без поводыря.

По словам рассказчицы, ее мать Одарка Ивановна Барабан<sup>3</sup> (18.. – 1950 (1952), точную дату рождения установить пока что не удалось) родилась в с. Бовшов недалеко от Пинска (сейчас Республика Беларусь) в семье малоимущих крестьян. Зрение утратила в трехлетнем возрасте, играя с детьми. Петь начала сначала в церкви села Дружиловичи (также Беларусь). Песни она «перенимала» от церковного старосты – «дядька Андриана». В том же селе она вышла замуж за украинца Ивана. Еще в девичестве она купила колесную лиру у местного белорусского мастера и начала ходить с ней по селам. У кого именно Одарка Ивановна купила лиру и научилась играть, дочь не знает. На мои неоднократные попытки выяснить, где именно пела мать – на базарах, в селах или еще где-то –

---

<sup>2</sup> В сборнике Демущокого это № 34, псалма об Алексее Божьем человеке, записанная от «девушки Кылыны».

<sup>3</sup> К. Квитка в работе «Професіональні народні співці...» пишет, что сельские музыканты часто имели «музыкальные» фамилии. Мы расспрашивали о возможном происхождении этой фамилии, но о том, что родственники были музыкантами, Ольга Ивановна сказать не смогла.

Ольга Ивановна ответила, что мать садилась под воротами монастыря. Односельчане звали ее «слепá» (по-русски: «слепа́я»), или «сліпчиха» (слепчиха), а ее единственную дочь – «Слепчишина Оля». Инструмент по-местному называли «лэра»; дочь сказала, что инструмент был большим и легким. После смерти матери лира пропала.

Для своих странствий лирница Одарка брала в поводыри свою дочь либо сельского мальчика или девочку. Пела лирница сольно, без помощи маленького поводыря. Одевалась она так же, как и другие простые крестьяне, соответственно местным традициям: сорочка, «сподница» (юбка), полотняная намитка (головной убор). Ходила чаще всего босая, реже в лаптях. За пение люди благодарили кто деньгами («давали по пять копеек»), кто продуктами («гречку, овес давали»). На вопрос, не обижали ли ее мать, Ольга Ивановна ответила: «Да она же калека, кто ее обидит?» Об отношении милиции к пению матери Ольга Ивановна сказала: «Милиция не трогала. Польская милиция... ее очень мало было». Тем не менее, вспоминая о других слепых певцах, она рассказала, что мужчину, певшего в Пинске песню о лучшей жизни в Америке (песню явно позднего происхождения), арестовали.

Лирница ходила по Беларуси и некоторым селам Заречненского района Ровенской области. Зимой и во время жатвы (летом) не зарабатывала, а оставалась дома. По свидетельству уже внучки лирницы, Одарка Ивановна лучше всех в селе подрубивала платки, что служило источником дополнительного заработка. Дочь лирницы (1910 г. р.) начала ходить с матерью в 8 лет и до замужества в 1929 г.

**Репертуар.** Слова дочки лирницы: «Я всё помню, что мать пела; мо'<sup>4</sup>, песен сто было, мо', больш...» Ольга Ивановна неграмотна, как и мать; зрение ухудшилось только в последние годы. Несмотря на возраст, песни помнит хорошо, вспомнила даже лирические песни своей бабушки Ярыны. Очевидно, лирница Одарка, имея «школу» церковного пения с произведениями христианско-религиозной тематики, была очень набожной и сознательно не хотела включать в свой репертуар другие песенные жанры. Да и места, которые она выбирала для пения (исключительно под церквями и монастырями), не располагали к исполнению песен в других жанрах. Я расспрашивала, были ли в ее репертуаре исторические песни, танцевальные мелодии, частушки, и на все это получала ответ «нет». «Только песни церковные пела», «церковные, святые», «она для себя».

---

<sup>4</sup> Редуцированная форма от «может».

Единственным отступлением от суровых принципов лирницы можно считать шуточную лирическую песню о косаре, которому жена сварила обед с песком и камнями. Интересно было бы узнать, как именно пела мать под лиру: было ли это похоже на мужскую манеру пения или женскую. На мой вопрос о голосе матери дочь ответила, что та пела низким голосом. Это говорит о том, что ей легко было «перенимать» мужской лирницкий репертуар.

Основу ее репертуара составляли псалмы (духовные стихи). Дочь вспомнила несколько: «О Велияне и Лазаре», «Сиротку» и «О двух раненых братьях-воинах». Вспомнила еще псалму о Почаевской Божьей матери, как ее «турки-татары разрушили», но проговорила лишь начало текста, без напева. Две последние названные песни были очень распространены в Ровенском Полесье и зафиксированы от разных исполнителей такими собирателями лирницких песен, как А. Ошуркевич (6) и Ю. Рыбак<sup>5</sup>.

В исполненной Ольгой Ивановной псалме о двух братьях, богатом и бедном (весьма известный сюжет на украинских и русских землях), есть один интересный момент. По тексту богатый брат не хочет помочь бедному во время земной жизни, а на том свете просит подать ему воды. Бедный брат – Лазарь, богатого зовут Велиян. В Ветхом Завете есть имя Велиал (в Новом – Велиар), Белиал, Велиар. Это демоническое существо, в переводе с иврита – человек, не подчиняющийся Богу. Очевидно, при переводе это слово было воспринято как имя собственное. Еще одно из толкований – тот, кто противится установленному гражданскому порядку или религиозному авторитету. В сельской среде, как известно, «чужие», заимствованные, часто непонятные слова, названия, имена искажались. Поэтому не удивительно, что «Велиал» мог стать «Велияном», подобно привычным по звучанию в той местности именам Андриян, Омелян и другим.

Из вышеперечисленных псалм наиболее разборчиво Ольга Ивановна спела псалму о двух братьях. Приводим нотную расшифровку:

Ой у до-ли... до-ли-но-йці, там сто-я-ло два ма-ло-йці.  
 Два ма-ло-йці мо-ло-де-ньких, о-би-два бра-ти ро-дне-се-ньких.

<sup>5</sup> Аудиофонды ЛМНА им. Лысенко (Львовской Национальной Музыкальной Академии). Екс. 180, с. Броды Ратновского района Ровенской области, запись Ю. Рыбака.

Некоторые сюжетные мотивы этой псалмы – два брата-козака, умирающие в поле от колотых и огнестрельных ран; прилетающий к ним орел, который хочет выклевать глаза; обращение к своим родителям – отсылают нас к текстам украинских дум. Вполне вероятно, что этот вариант песни – уже сокращенный и упрощенный, а сам сюжет был зафиксирован в польской литературе именно как дума еще в конце XV в.

Напев сам по себе, очевидно, поздний. К тому же он не «единичен» для Полесья, так как в экспедиции по Житомирщине (с. Шарное Народичского района) в 2004 г. мы записали подобный напев, но в ансамблевом варианте. По тексту это похоронная псалма о душе, которую пели на поминках.

Як ти, ду - ша, в сві - ті жи - ла, як ти, ду - ша,  
в сві - ті жи - ла, я - кий пре - стол за - слу - жи - ла.

**Слова после пения.** Еще в литературе XIX в. указывалось, что после пения лирники читали молитву либо проговаривали свои пожелания тем, кто их слушал. Один из таких вариантов, запомненный от матери, рассказала Ольга Ивановна:

Щоб ваші очі світили,  
Щоб ваші ручки робили,  
Шоб ваші ноги ходили  
По білому світі, по тихому літі,  
По ясному сонейку  
Красовалися й розвивалися,  
Дай Боже Вам довгого віка, й довгого віка, й довгого віка,  
Доброго здоров'я, й доброго здоров'я, й доброго здоров'я.  
І Господи, не откажи, якій людині здоров'ям награди,  
І довгим віком.

Лирница Одарка Ивановна Барабан умерла в начале 1950-х гг. и была похоронена родственниками в селе, где жила последние годы. Могила ее простая, с обыкновенным деревянным крестом...

Найденные факты говорят о том, что женщины-лирницы (а не просто слепые певцы) были в украинском Полесье и исполняли свою почетную миссию.

## Литература

1. *Балушок В.* З життя кобзарів та лірників. URL: <http://ridnaukraina.com/view.aspx?type=news&lang=1&nid=208&id=126> (дата обращения: 25.07.2017).
2. *Демуцький П. Д.* Ліра і її мотиви: Додатки. Біографічні матеріали / О. О. Савчук; передмови О. В. Богданової та Ю. Є. Медведика; ініціптарій текстів Ю. Є. Медведика; примітки О. М. Герашенко, Ю. Є. Медведика; уклад. бібліогр. П. О. Андрійчук. Харків, 2012.
3. *Забело Я. П.* Опыт исследования Украинских крестьянских ярмарок. Описание Лубенской Покровской ярмарки 28-го сентября – 2-е октября 1891 года. Полтава, 1892.
4. *Квітка К. В.* Професіональні народні співці й музиканти на Україні: Програма для досліду їх діяльності й побуту. У Києві, 1924. (Збірник Історично-Філологічного Відділу).
5. *Кушпет В.* Старцтво: мандрівні старці-музиканти в Україні (XIX – поч. XX ст.): Наукове видання. Київ, 2007.
6. Лірницькі пісні з Полісся. Матеріали до вивчення лірницької традиції / Записи, впоряд. та примітки О. Ф. Ошуркевича. Нотні транскрипції Ю. П. Рибак. Рівне, 2002.

## **Народный каннель и ареал его распространения в эстонской традиционной инструментальной культуре<sup>1</sup>**

Каннель – один из популярнейших струнных инструментов эстонцев. Согласно систематической классификации музыкальных инструментов Хорнбостеля-Закса, последний относится к группе хордофонов, подгруппе – простые хордофоны или цитры (2: 248).

В настоящее время под названием «каннель» объединены несколько различных типов инструмента. Наибольшее распространение получили следующие: малый древний, сету каннель с открылком, новый тип со многими вариантами и хроматический. Далее речь пойдет о новом типе каннеля и его разновидностях.

По утверждению И. Тынуриста, термин «народный каннель» больше искусственный и вошел в обиход в 1950-е гг., когда при создании оркестров народных инструментов возникла необходимость отделить народный диатонический каннель от хроматического концертного. А в 1954 г. на Таллинской фортепианной фабрике был принят к производству новый товар под названием «народный каннель» с тремя (сопровождающими) аккордами (12: 78). В статье этот термин будет использован как обобщающий для обозначения нового типа каннеля и его разновидностей. Последний относится к т. н. цитрообразному типу каннеля и бытует под многими названиями. В дополнение к сказанному отметим, что термин «народный каннель» также использован в выше-названном проекте в том же значении.

Форма нового каннеля сложилась на рубеже XIX и XX столетий, продолжая развиваться и в наши дни. По замечанию русского исследователя Николая Привалова, используемый эстонцами на рубеже столетий каннель не является традиционным, он сформировался в результате влияния западноевропейских струнно-щипковых инструментов – цитр, псалтырей, малой арфы, заменив во второй половине XIX в. малый древний каннель эстонцев (1: 2). Его основной особенностью являет-

---

<sup>1</sup> Материалом для статьи послужили данные, собранные в рамках проекта «Картографирование исполнителей и мастеров по изготовлению народного каннеля», выполненного в 2012–2017 гг. при содействии Фольклорной Комиссии Эстонии. Хронологически проект был ограничен XX и XXI вв.

ся склеенный из тонких деревянных частей корпус<sup>2</sup> угловатой формы либо с характерной волнообразной удлиненной боковой частью в форме параллелограмма, сверху покрытый декой, а снизу – с отдельным основанием. Металлических струн на нем 20 и больше. Диапазон инструмента достигает трех октав, совпадая в реальном звучании частично с большой, малой, первой и второй октавами. Диатонически настроенные струны расположены параллельно и настраиваются при помощи металлического настроющего ключа. Обычно на этих каннелях, помимо мелодических, имеются еще 3–4 басовые струны либо готовые аккорды, настраиваемые согласно трем основным функциям – тоника (I), субдоминанта (IV) и доминанта (V) (см. подробнее об этом: 9: 30; 10: 25; 3: 41).

Играют на таком каннеле сидя, держа инструмент на коленях<sup>3</sup> или на столе короткими струнами к исполнителю (согласно старой традиции) или длинными струнами в сторону исполнителя (новая манера исполнения, получившая распространение в начале XX в.). Также известны случаи, когда на каннеле играли стоя, в этом случае инструмент закреплялся ремнем на шее исполнителя и находился в горизонтальном положении. Иногда каннель упирали в стенку, такой прием называли «игра в стенку». Известны случаи, когда играли на инструменте сидя, упирая один его конец в деревянный пол, что увеличивало силу звука. Такой способ держания каннеля зафиксирован у известного эстонского музыканта и мастера по изготовлению инструментов Ильмара Кукка<sup>4</sup> и ныне живущего Харри Линдметца<sup>5</sup>.

Играют на каннеле обычно кончиками пальцев (подушечками), слегка отросшими ногтями на первом и указательном пальцах, медиатором либо деревянной палочкой. Легендарный эстонский инструмента-

---

<sup>2</sup> Малый древний каннель выдалбливают из одного удлиненного бруска дерева и покрывают сверху еловой декой.

<sup>3</sup> В таком случае инструменталисты использовали ремни, которыми пристегивали инструмент к поясу, чтобы последний не скользил (12).

<sup>4</sup> Ильмар Кукк (13.10.1931 – 18.11.1986) – инструменталист и мастер по изготовлению музыкальных инструментов. В 1968–1969 гг. создал тип каннеля больших размеров, с сильным звуком. В группу сконструированных им инструментов вошли басовые, альтовые и сопрановые каннели. Изготовленные мастером каннели имели очень большой спрос как в Эстонии, так и за ее пределами – Карелии, Финляндии и Швеции.

<sup>5</sup> Харри Линдметц (род. 25.08.1941) – потомственный народный музыкант, играет на каннеле, изготовленном Ильмар Кукком. Как и Кукк, держит инструмент, упирая один его конец в пол (10).

лист Йоханнес Розенстраух играл на каннеле обожженными кончиками пальцев, деревянными палочками либо настроечным ключом<sup>6</sup>. Ныне живущий и очень популярный исполнитель на каннеле Айвар Арак<sup>7</sup> играет на своем инструменте медиатором, который закреплен скотчем на указательных пальцах обеих рук (4).

Для определения каннеля на территории Эстонии бытует множество терминов: симмель, тсиммель, сельский каннель, мелодический каннель, аккордовый каннель, сопровождающий каннель, пэкарауаканнель, народный каннель и т. д. Попробуем определить, сколько вариантов цитрообразного каннеля получили распространение в традиционной инструментальной традиции эстонцев и какова их взаимосвязь с бытующими терминами.

Говоря о новом типе каннеля и его разновидностях, подразумеваем *деревенский каннель* (külakannel), *пальцевой каннель с отдельными басами* (sõrmkannel valikbassidega), *диатонический каннель* (diatooniline kannel), *мелодический каннель* (meloodiline kannel), *народный каннель* (rahvakannel), *пэкарауаканнель*<sup>8</sup> (päkarauakannel), *сопровождающий каннель* (saate/ akordkannel), *полу-хроматический каннель* (poolkromaatiline kannel), *басовый каннель* (basskannel). Судя по количеству перечисленных терминов, можно предположить, что на территории Эстонии бытует по крайней мере восемь вариантов большого каннеля. Однако кажущееся на первый взгляд многообразие обманчиво. Иногда один и тот же каннель называют по-разному в зависимости от территории распространения. Так, *деревенский каннель* в Южной Эстонии называли старым местным именем *каннель* (kannel) или *канньль* (kannõl). В Северной Эстонии этот тип каннеля получил в народной среде совер-

---

<sup>6</sup> Аугуст Пульст описал способ игры на каннеле Й. Розенстрауха следующим образом: «Исполнитель играл обычно кончиками пальцев. Чтобы кожа не трескалась, он обжигал их спичечным огнем. В итоге кожа на них высыхала, грубела, деревенела словно на роге. Если ему приходилось сопровождать вечером танцы вместе с другими инструменталистами (скрипачом и гармонистом или джазовым ударником), не помогали его одеревенелые кончики пальцев и он брал деревянные палочки. Иногда от играл своим настроечным ключом, благодаря чему звук становился более звонким, даже немного металлическим и приближался к звучанию мандолины» (8: 530).

<sup>7</sup> Айвар Арак (род. 29.05.1959) – народный музыкант и преподаватель каннеля в ДМШ Мэрьямаа, Хагуди средней общеобразовательной школе и Центре интересов.

<sup>8</sup> На этом каннеле играют при помощи железного кольца, надеваемого на первый палец левой руки (см. об этом подробнее: 11: 7).

шенно новое название – *симмель* (simmel), *тсиммель* (tsimmel), *симбель* (simbel)<sup>9</sup> (12: 77). Материалы проекта дополнили имеющиеся данные новыми сведениями. Так, на Юге Эстонии в среде инструменталистов получил распространение еще один термин – *пальцевой каннель с отдельными или выборочными басами*. Термин «диатонический» возник в противовес хроматически настроенному каннелю. Наличие термина «*мелодический каннель*» можно трактовать двояко. На ранних образцах деревенского каннеля были только мелодические струны, отсюда и название *мелодический каннель* или *каннель с мелодическими струнами*<sup>10</sup>. И еще одну трактовку термина можно, очевидно, связать с распространением аккордового или сопровождающего каннеля, на котором были только готовые аккорды. Вполне вероятно, что термин мог появиться в противовес аккордовому каннелю, на котором исполняли только аккордовое сопровождение к песням.

Название *пэкарауаканнель* связано с принципом звукоизвлечения, когда звук извлекается при помощи железного кольца – *пэкарауа*, надеваемого на указательный палец левой руки, которым играют мелодию. Правой рукой, посредством скольжения деревянной палочки по струнам, играют сопровождение. Среди разновидностей нового каннеля этот тип выделяется как способом звукоизвлечения, так и своей конструкцией. На нем все струны удвоены более короткой струной, которая настраивается октавой выше по отношению к основной. Поэтому в народе этот тип каннеля называют также «каннель с удвоенными струнами». Иногда встречались даже инструменты с утроенными струнами (11: 7). Количество струн в имеющихся готовых аккордах различно: в аккордах V и IV ступеней – по 2 струны, в аккорде I ступени – 5 струн<sup>11</sup>. Настройка этих аккордов квинтовая.

В настоящее время *пэкарауаканнель* еще встречается в отдельных уголках Эстонии, хотя играть на нем умеют уже немногие. В рамках проекта нам удалось зафиксировать лишь 10 исполнителей на этом типе каннеле. Некоторые опытные инструменталисты из их числа были согласны взять на обучение желающих, однако не осталось самих инструментов и мастеров, способных их изготовить (7). Последние два масте-

---

<sup>9</sup> По предположению И. Тынуриста эти термины заимствованы из Библии (12: 77)

<sup>10</sup> Басовые струны вошли в обиход позже (см. подробнее об этом: 11: 25).

<sup>11</sup> Приведенные инструменты изготовлены мастером Акселем Тэхнасем.

ра – Эльмар Лухатс<sup>12</sup> и Аксель Тэхнас<sup>13</sup> – скончались в начале XXI в. и им на смену пока никто не пришел. Этот тип каннеля получил распространение в первую очередь на территории Южной Эстонии – в Выру и Тарту.

Следующая разновидность большого каннеля – *народный каннель*, который Таллинская фортепианная фабрика приняла к производству в 1954 г. В народе его называют каннелем, или народным каннелем. Этот инструмент является своего рода зафиксированным стандартом каннеля на определенном этапе его развития. На нем три готовых аккорда, соответствующих трем основным функциям – T, S и D, и двадцать четыре одинарных мелодических струны. Инструмент настроен в соль мажоре, поэтому его часто так и называют – соль мажорный народный каннель. Поскольку было налажено массовое производство этого инструмента и он был вполне доступен (его продавали во многих торговых центрах), народный каннель получил очень широкое распространение по всей Эстонии.

*Полухроматический каннель* тоже изготавливала Таллинская фортепианная фабрика. Инструмент полностью сохраняет форму и пропорции народного соль мажорного каннеля. Различия состоят в большем количестве готовых аккордов – на инструменте их 5, и количестве мелодических струн – 25 вместо 24. Настроен последний в ля или ре мажоре. Исполнители часто настраивают свои инструменты в соль мажоре, чтобы можно было играть в ансамбле с другими инструменталистами, у которых каннель настроен в той же тональности. Звукоряд в таком случае выглядит следующим образом: соль, ля, си, до1, до #1, ре1, ми1, фа1, фа #1, соль1, ля1, си1, до2, до #2, ре2, ми2, фа2, фа #2, соль2, ля2, си2, до3, до #3, ре3, ми3.

Прототипом для этого каннеля послужили западноевропейские, немецкого и английского происхождения народные цитры: гитара-цитра (Gitarr-Zither), аккордовая цитра (Akord-Zither) и др., которые в конце

---

<sup>12</sup> Эльмар Лухатс (27.11.1908 – 05.10.1991) – оперный солист театра Ванемуэне в Тарту, контрабасист, народный музыкант и дирижер духового и позднее оркестра народных музыкальных инструментов. Работая дирижером ОНМИ, изготавливал и реставрировал народные инструменты: пять типов каннелей, локуд, инструменты с пузырьром и др.

<sup>13</sup> Аксель Тэхнас (11.04.1911 – 21.05.1996) – мастер по изготовлению музыкальных инструментов и исполнитель на каннеле, родился на юге Эстонии. На протяжении своей жизни изготовил десятки каннелей (пэкарауаканнель) и скрипок. Долгие годы являлся ведущим исполнителем на пэкарауаканнеле и руководил народной капеллой в своем родном селе Ярвселяя.

XIX в. стали массово распространяться в Эстонии и соседних с нею государствах. Игру на этих цитрах существенно облегчали вырезанные из бумаги «точечные ноты», которые подкладывались под струны. Таких народных цитр было большое множество, и все они были разной формы. Особенно характерными были цитры с черным корпусом и золотым орнаментом сверху (подробнее об этом: 12: 81).

Четырехугольный, со склеенным корпусом *аккордовый* или *сопровожающий каннель* – инструмент, на котором имеются только готовые мажорные или минорные аккорды. Этим аккордов может быть от 4-х до 12-ти, и количество струн в аккорде достигает от 2-х до 13-ти. Каждый аккорд состоит из нескольких струн различной толщины, среди которых обязательно имеется басовая струна. На этом каннеле играют в ансамбле с другими инструментами либо сопровождают пение. Способ игры – скольжение по всем струнам аккорда кожаным или деревянным медиатором. Примером для создания этого типа каннеля послужили распространившиеся в конце XIX в. аккордовые цитры<sup>14</sup>. В Западной Эстонии этот инструмент называли цитрой и использовали для исполнения духовной музыки. В Южной Эстонии его стали применять для сопровождения танцевальной музыки и в скором времени местные мастера начали изготавливать аккордовый или сопровождающий каннель сами (12: 87).

На четырехугольном, со склеенным корпусом *басовом каннеле*<sup>15</sup> имеется 12 басов (соль b, ре b, ля b, ми b, си b, фа, до, соль, ре, ля), каждый из которых содержит 4 струны (одна очень толстая и три остальные немного тоньше, но тоже с обмоткой). Струны каждого баса настроены на одну высоту, которая затем утраивается октавой выше. Например, соль b контроктавы и следующие три струны – соль b большой октавы. Играют на таком инструменте специальной колотушкой и используют в народных капеллах.

Подводя итоги, можно отметить, что зафиксированные в рамках проекта материалы выявили наличие всех названных разновидностей каннеля нового типа. Это деревенский каннель, пэкарауаканнель, народный каннель, сопровождающий или аккордовый каннель, басовый и полухроматический каннель.

---

<sup>14</sup> На одном типе этих цитр были клавиши, на которых исполнялись аккорды (6: 87).

<sup>15</sup> Описанный басовый каннель изготовлен известным в Эстонии инструменталистом и мастером по изготовлению народных инструментов Вассилием Сеппом (14.01.1916 – 16.12.2001) (6; 7).

Собранные данные позволили очертить границы бытования той или иной разновидности каннеля. Так, деревенский каннель бытует на всей территории Эстонии. То же самое можно сказать об аккордовом или сопровождающем и басовом каннеле с той лишь разницей, что спрос на басовые каннели не очень велик. Что же касается пэкарауаканнеля, то он получил распространение главным образом на юге Эстонии.

### Литература

1. *Привалов Н. И.* Звончатые гусли на Руси // Музыка и пение. 1908. № 8. С. 2.
2. *Хорнбостель Э. М., Закс К.* Систематика музыкальных инструментов // Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка: сборник статей и материалов: в 2 ч. / общ. ред. Е. В. Гиппиуса. М., 1987. Ч. 1. С. 229–260.
3. *Юсуфи Г.* Современный эстонский каннель: инструменты мастера Вяйно Маала // Вопросы этномузыкознания. М., 2015. Вып. 11, ч. 2. С. 128–136.
4. Экспедиционные материалы автора 2008 года.
5. Экспедиционные материалы автора 2015 года.
6. Экспедиционные материалы автора 2016 года.
7. Экспедиционные материалы автора 2017 года.
8. *Pulst A.* 1961–1967. Mälestusi muusika alalt. Käsikiri, Eesti Teatri-ja Muusikamuuseum, fond M 234: 1.
9. *Tampere H.* Eesti rahvapillid ja rahvatantsud. Tallinn, 1975.
10. *Tõnurist I.* Uuem kannel Eestis ja naabermaades // Pillid ja pillimäng eesti külaelus. Tallinn, 1996. Lk. 20–31.
11. *Tõnurist I.* Päkarauakandle ajaloost // *Luhats T.* Päkarauakandle mänguõpetus. [Tallinn], 2007. Lk. 7–13.
12. *Tõnurist I.* Kannel // Eesti rahvapille / Igor Tõnurist, Aleksander Sünter, Tarmo Kivisilla, Anneli Kont-Rahtola, Meelika Hainsoo, Cätlin Jaago, Tarmo Noormaa. Tallinn; Viljandi, 2008. Lk. 72–88.

## Гармоника в удмуртской музыкальной традиции

В настоящее время самым распространенным музыкальным инструментом у удмуртов является гармоника. Этот инструмент глубоко укоренился в этнической музыкальной традиции и стал подлинно массовым.

В музыкальной практике удмуртов гармоника появляется в середине XIX в. Первое упоминание о сопровождении инструментом пения относится к 1856 г.: «...в праздничные дни... под нестройные звуки гуслей и всенародной гармонии, при утомительно однообразном напеве

*Ай! ду-ду, ду!.. аай ду-ду!..*

*Ай! дой, дой, дой!...*

и с хлопаньем не в такт в ладоши, вотяки толкутся на одном месте, как бы утрамбовывая землю, безо всякого выражения, без жизни и сочувствия к удовольствию» (8). Данное письменное свидетельство говорит не о проникновении гармоник, а уже об их распространении в традиционной среде. В конце XIX в. гармоника названа в ряду инструментов, участвовавших в свадебном обряде наряду со скрипкой и гуслиями (5).

Для обозначения гармоники в литературном языке устоялось название *арган*. Оно созвучно чувашскому наименованию инструмента – *вархан*. В «Толковом удмуртско-русском словаре» Т. К. Борисова 1932 г. приводятся несколько названий инструмента с указаниями ареала бытования каждого обозначения, источника, откуда взято слово, употребительных выражений: «арган *юж.*, варган *ср.*, гармония *св.*, гармонька *св.*, бумага шудон *св.*, крез *ср.* – гармонь, гармоника, гармошка. Арган шудыны – играть на гармонии. Базарисен бусыисен нимыз одиг. Арлан, арган. – На базаре и в поле одно название. Гармонь, крот».

«Арганчи – гармонист» (1: 17).

С. 32: «бунага кырез *ср.* <...> арган *юж.* – гармонь».

С. 42: «варган *ср.*, арган *юж.*, гармония, гармонька, бумага шудон *св.*, крез *ср.* – гармонь, гармоника, гармошка».

С. 72: «гормоння, гармонька, бумага шудон *св.*, варган *ср.*, арган *юж.* – гармонь, гармошка, гармоника».

С. 142: «крез *ср.*, кырез *ср.*, варган *ср.*, арган *юж.*, гармония *св.*, гармонька *св.*, бумага шудон *св.*, – гармонь, гармошка, гармоника».

С. 184: «музыккан – гармошка».

В диалекте завятских удмуртов для обозначения гармоники существует слово «*мызган*», *мызганчи* – гармонист. Сведения о слове «*мызган*» встречаются в книге И. М. Нуриевой «Музыка в обрядовой культуре завятских удмуртов...» (10). Удмуртское название «*мызганчи*» указано в скобках после слова «гармонист» на фотографии Сергеева Анатолия Павловича (1931 г. р.) из д. Сизнер Балтасинского р-на ТАССР. Фото сделано в июле 1989 г. и хранится в фототеке Национального музея Удмуртской республики. Таким же образом обозначение употреблено в надписи на фотографии Даниловой Елизаветы Петровны (1923 г. р.) из д. Старый Кушкет Балтасинского района ТАССР. По устному сообщению И. В. Пчеловодовой, закамские удмурты гармонику называют *музыкан*.

Удмуртские названия можно разделить на группы по принципам «наименования локальных видов» гармоник у разных народов России, которые прослежены Ю. Е. Бойко в его исследованиях (3):

- модификации русских слов «гармоника, гармонь» согласно нормам удмуртского языка: *гармония, гармонька, гормонья, гармония*;
- перенесение на гармонику названий национальных инструментов: *крез, кырез, бунага кырез* (в разных местностях проживания удмуртов словом «крезь» называли цитровидный инструмент, смычковый хордофон, варган);
- музыкальный инструмент вообще: *музыкан, мызган, бумага шудон, гумага шудон*.

Слова *бумага, бунага, гумага* в обозначениях инструмента характеризуют материал меха гармоник. Это был картон, обклеенный тканью.

Несколько особняком стоят названия *варган* и *арган*. У нас нет данных об употреблении этих слов в удмуртском языке для обозначения других инструментов. А в русском языке неизвестны случаи названия гармоник варганом. Гармоника в удмуртском языке обозначается словом, которым в русском языке называют другой инструмент.

В словарной статье «арган» приведена загадка, суть которой заключается в созвучии слов, которые должны быть отгаданы. Может быть, в данном примере указывается на происхождение инструмента.

Наличие разных названий для одного инструмента характерно для фольклорной ситуации. Различные наименования гармоник можно сопоставить с удмуртскими диалектами.

В 30-е гг. XX в. многообразные удмуртские названия гармоник попадают на страницы словаря Т. К. Борисова (1), и в исследовании Е. В. Гиппиуса и З. В. Эвальд «К изучению поэтического и музыкаль-

ного стиля удмуртской песни» гармоника наряду с гуслиями, скрипкой и балалайкой характеризуется как очень распространенный у удмуртов инструмент, в игре на котором удмуртские гармонисты «выработали новый, своеобразный национальный инструментальный стиль» (6: 30). Вошедшие в издание две нотные транскрипции удмуртских гармонных наигрышей остаются единственными до настоящего времени. Поиски нотных записей могут быть продолжены в архиве Удм. НИИ истории, языка и литературы, где хранятся слуховые записи Д. С. Васильева-Буглая и М. Н. Бывальцева, сделанные в экспедициях 1930-х гг. Известно, что ими были зафиксированы инструментальные наигрыши, возможно, среди них есть и гармонные.

В. М. Беляев в статье «Справка об удмуртских народных музыкальных инструментах» (подготовлена в 1930-х гг.) подробно описывает исконные удмуртские инструменты. Гармонику наряду с балалайкой, домрой, гитарой и мандолиной он характеризует как «общеизвестные массовые музыкальные инструменты» (2: 34). Эта же позиция высказана в совместной работе Н. М. Греховодова, Г. А. Корепанова и В. И. Юшковой «Музыкальная культура Удмуртии» (7). Гармоника не отнесена к традиционным удмуртским инструментам. Сходное мнение высказывают А. Н. Голубкова и С. Н. Кунгуров в своих работах. В «Атласе...» гармоника рассматривается наряду с другими удмуртскими инструментами (4).

В настоящее время исполнительство на гармонике довольно развито. Современный репертуар составляют *эктон гурьес*, сопровождение песен. *Эктон гур* – плясовая мелодия, сопровождает исполнение пляски и песни. Танцующие движутся по кругу, по одному друг за другом, приплясывая в такт музыке, поют. Существуют наигрыши с закрепленными текстами за определенной плясовой мелодией, также встречаются *эктон гур* с составлением текстов по типу частушек. Современное исполнение *эктон гур* напоминает описание удмуртского танца в книге Г. Ф. Миллера «Из описания языческих народов...», изданной в 1780 г.

Гармоника может сопровождать песни разных жанров. Известно об исполнении обрядовых свадебных и рекрутских напевов. Повсеместно бытует исполнение лирических песен, общераспространенных у удмуртов. Для *эктон гурьес* и обрядовых песен характерна локальная распространенность. *Эктон гурьес* звучали во время увеселений, не приуроченных к какому-либо обряду.

В разделе книги «Народы Поволжья и Приуралья» об удмуртах Л. С. Христоробовой приведены сведения об исполнении на гармонике *урам гурьес*. *Урам гур* – уличная мелодия. Были ли это инструментальные наигрыши либо гармоника сопровождала пение – это важный вопрос для истории удмуртской музыкальной культуры.

Мы предполагаем, что гармоника замещала старинные удмуртские инструменты, которые, согласно исследованиям ученых XVIII в., сопровождали свадебный обряд. Но в тех местах, где сохранялись традиции игры на инструментах исконных, звучание гармоники на свадьбе не приветствовалось: «Свадьба без скрипки, под гармошку или балалайку местные удмурты пренебрежительно называли “собачьей свадьбой”» (9: 46). В то же время, участие гармониста в проводах солдата в этой традиции не порицалось (информация И. М. Нуриевой о шошминских удмуртах).

Если сравнить данные об инструментальных ансамблях, можно сделать вывод о том, что гармоника заменяет волынку. Сравнение состава инструментальных ансамблей, сопровождавших проведение свадьбы XVIII в. (гусли, скрипка, волынка) и XIX в. – (гусли, скрипка, гармоника), позволяет говорить о постепенном вводе гармоники в инструментальные ансамбли удмуртов. В более позднее время гармоника замещает целый ансамбль. Можно предположить, что гармонные исполнительские приемы выстраивались по линии восполнения ансамблевого звучания.

Современные наигрыши исполняются в среднем регистре гармоники, традиционные гармонисты не пользуются регистровыми сопоставлениями. Возможно, такая исполнительская трактовка гармоники напоминает звучание волынки. В современном звучании очень активно ритмическое начало, воплощаемое исполнителями различными приемами. Гармонисты из центральных районов четко улавливают звучание наигрышей, характерных для южной Удмуртии, в которых активно используется «игра мехами» (традиционный исполнительский термин). Исполнители центральных районов пользуются частой басо-аккордовой пульсацией в быстром темпе, что тоже дает интересный эффект в звучании инструмента. Различные трактовки инструмента очевидны не только для гармонистов, но и для слушателей.

Определенный набор мелодий *эктон гур* характерен для каждой местности. Есть мелодия, распространенная у всех удмуртов, известная с названиями *Салья гур*, *Алнаш гур*, *Тодьы весе*. Современное творчество гармонистов, их репертуар требуют дальнейшего изучения. Самобытное исполнительское творчество гармонистов живо, интересная удмуртская гармонная традиция развивается.

### Литература

1. Борисов Т. К. Удмурт кыллюкам. Толковый удмуртско-русский словарь. Ижевск, 1932.
2. Беляев В. М. Справка об удмуртских народных музыкальных инструментах // Удмуртские народные песни: Тексты и исследования. Ижевск, 1989. С. 34–38.

3. *Бойко Ю. Е.* Терминология русских инструментов бытового музицирования // Материалы к «Энциклопедии музыкальных инструментов народов мира». СПб., 2010. Вып. 3. С. 16–54.
4. *Вертков К. А., Благодатов Г. И., Язовицкая Э. Э.* Атлас музыкальных инструментов народов СССР. М., 1975.
5. *Гаврилов Б. Г.* Произведения народной словесности, обряды и поверья вотяков Казанской и Вятской губерний. Казань, 1880. Цит. по: *Голубкова А. Н.* Развитие удмуртского музыкознания // Изучение искусства Удмуртии. Ижевск, 1977. С. 65–87.
6. *Гиппиус Е. В., Эвальд З. В.* Удмуртские народные песни: тексты и исследования. Ижевск, 1989.
7. *Греховодов Н. М., Корепанов Г. А., Юшкова В. И.* Музыкальная культура Удмуртии // Музыкальная культура автономных республик РСФСР. М., 1957.
8. Вотяки Вятской губернии / Вятские губернские ведомости. Отдел второй. Вятка, 1856. Цит. по: *Нуриева И. М.* Импровизация в песенном искусстве удмуртов в контексте финно-угорских культур // Русский Север и восточные финно-угры: проблемы пространственно-временного фольклорного диалога: Материалы I Межрегиональной конференции и VII Международной школы молодого фольклориста. Ижевск, 23–26 октября 2005 г. / отв. ред. В. М. Гацак, Т. Г. Владыкина. Ижевск, 2006. С. 206–217.
9. *Нуриева И. М.* Кубыз/кубызчи в межнациональном контексте культур // Музыкант в культуре: концепции и деятельность: сб. статей. СПб., 2005. С. 46–50.
10. *Нуриева И. М.* Музыка в обрядовой культуре завятских удмуртов: Проблемы культурного контекста и традиционного мышления. Ижевск, 1999.

## Колокольни и колокола московского Данилова монастыря

Монастырь с храмом во имя Святых отцов Семи Вселенских соборов был основан в царствование Ивана IV около 1561 г. Общеизвестное радение первого русского царя к церковному и монастырскому строению вылилось в постройку шестидесяти новых храмов и в основание около сорока новых монастырей, среди которых был и монастырь с соборным храмом во имя Святых отцов Семи Вселенских соборов, возведенный не в дереве, как это часто происходило, а в камне. Благодаря трем известным на данный момент источникам, нам достаточно ясно, как именно выглядел храм новооснованного монастыря (*рис. 1*).

О первоначальной монастырской колокольне судим по прориси, на которой подробно изображен первый монастырский храм – высокая, двухсветная, одноглавая церковь. Высоко поставленная глава венчает гору кокошников, устроенных в три яруса. Храм окружен открытой галереей на столпах, слева от западного входа возвышается звонница-стена из трех прямоугольных столпов, образующих две арки и треугольный фронтон, прорезанный одной большой аркой. Таким образом, первый монастырский звон состоял из четырех колоколов, развешанных на звоннице-стене. Два больших колокола занимали пространство между столпами, а два меньших висели в верхней арке. Подробный рисунок звонницы, изображенный в прориси, находит аналоги среди сохранившихся или известных утраченных звонниц-стен. Монастырь был разграблен во время смуты и польско-литовской интервенции, но после преодоления смуты вновь устраивается и отстраивается.

Прославление в лике Святых князя Даниила было первым значительным событием в самом начале патриаршества святейшего Никона и исторически связывало второго государя новой династии с предыдущей царственной ветвью (*рис. 2*). После прославления князя Даниила в лике святых и обретения нетленных мощей создаются его образа. На иконе, размещенной на странице Данилова монастыря в сети интернет, святой князь Даниил представлен в монашеских одеждах. У ног святого помещено изображение монастыря. Слева видна угловая, увенчанная высоким деревянным шатром десятигранная башня. Далее, направо уходит монастырская стена, прорезанная аркой ворот. Между башней и аркой возвышается верхним ярусом окон, горкой кокошников и главой собор

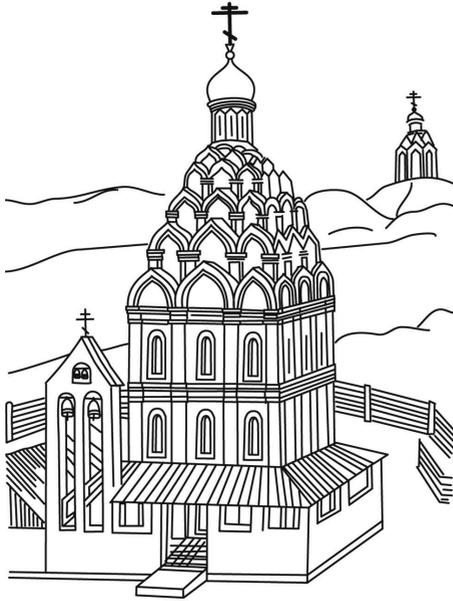


Рис. 1. Внешний вид храма Святых отцов Семи Вселенских соборов  
середина XVI в. с иконы князя Даниила Московского (XVII в.).  
Прорись автора



Рис. 2. Икона князя Даниила  
Московского (XVII в.)



Рис. 3. Собор Святых отцов Семи Вселенских соборов с колокольней (третья четверть XVII в.). Реконструкция автора

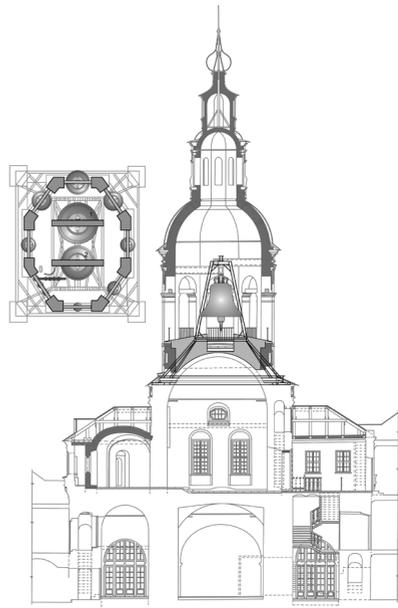


Рис. 4. Разрез колокольни Данилова монастыря с изображением конструкции для подвески больших колоколов. Реконструкция автора

Святых отцов. За собором видны две главы храма Покрова Богородицы и Даниила пророка. Правее собора Святых отцов и глав церкви Покрова и пророка Даниила тщательно выписано здание храма. В некоторых описаниях эта постройка определяется как колокольня, но на рисунке хорошо видны зарешеченные окна по два в двух ярусах и окошко в шатре. Справа от основного объема постройки видна апсида или дверной проем.

Из документов известно, что шатровая колокольня в монастыре появилась около 1688–1689 г. и была поставлена артелью зодчих-строителей над входом в двухпрестольный храм Покрова Богородицы и пророка Даниила. То здание, которое представлено на иконе преподобного князя, есть ни что иное, как надвратный храм во имя Симеона столпника, построенный несколько раньше колокольни. То, что на рисунке собор Святых отцов несколько наезжает на надвратную церковь, легко объяснимо некоторой условностью иконописного изображения, а также и временем создания иконописного подлинника, когда в монастыре шли активные строительные работы, что отчасти доказывает наличие прографленной, но не прописанной второй проездной арки слева от основной. Постройка, изображенная неизвестным иконописцем над святыми вратами монастыря, никак не может быть определена как колокольня, так как русские иконописцы изображали колокола и колокольни достаточно определенно еще с конца XV в.

Шатровая монастырская колокольня частично сохранила свои подлинные нижние части в поздней обстройке. Так, сохранилась арка входа, столбы, украшенные накладными пузатыми столбиками, и нижний, подколокольный ярус с окнами. Исследования сохранившейся нижней части колокольни и произведенные обмеры памятника позволили с достаточной точностью восстановить внешний вид и габариты утраченного яруса звона и шатра второй Даниловской колокольни. На основании чертежа – реконструкции, выполненной архитектором-реставратором Н. А. Ловкунас, нам удалось достаточно точно реконструировать развеску монастырских колоколов (*рис. 3*).

Одноярусная шатровая колокольня монастыря Святых отцов Семи Вселенских соборов представляла собой довольно распространенный тип русских церковных одноярусных колоколен. Под понятием «ярус» мы подразумеваем не отвлеченные горизонтальные архитектурные членения, а именно ярус звона с развешенными на нем колоколами. Основанием колокольни служили два столпа, отстоящие от западного фасада церкви и утвержденные на собственном основании. Подобные конструкции часто применялись в русском церковном и светском зод-

честве, образуя затейливые шатровые крыльца или изящные колоколенки. Таким образом, отстоящие на запад от стены храмовой трапезной, столпы колокольни образовали нарядное крыльцо с главным и двумя боковыми входами в церковь. Над входными арками располагалась традиционная подколокольная палатка, украшенная окошками с резными наличниками. Выше поднимался восьмерик яруса звона, завершенный килевидными арками. Выше арок вверх устремлялся шатер с одним рядом окон-слухов. Шатер завершался луковичной главкой на тонкой шее и крестом. Колокольни, возведенные в середине – конце XVII в., имели ряд отличий от более ранних и более поздних. Одно из них заключалось в расположении колоколонесущих балок на ярусе звона. В каждой из восьми арок, ниже кованных тяг, устанавливали деревянные балки для подвески малых и средних колоколов. Иногда зазвонные колокола вешали на металлические кованные тяги без установки деревянных балок. Посередине яруса звона, сверху столбов-пилонов на уровне начала арок или выше, устанавливали одну или две параллельные балки, на которые, при необходимости, сверху клали третью балку, концы которой также заделывали в кладку столбов или у основания шатра колокольни. Несколько позже, в XIX в., колоколонесущие балки стали заранее устанавливать в кладку колоколен, располагая их крестообразно одну над другой. В конце XVII в. наблюдается переход от оцепного звона, при котором колокола раскачивались на колодах и магицах, к звону «в языки», при котором колокол на хомутах подвешивался на балку неподвижно. Нами исследованы несколько колоколен, построенных в середине – конце XVII в. с сохранившейся системой исторических колоколонесущих балок. Среди исследованных – колокольни церкви Троицы в Никитниках, Николы в Пыжах, Григория Неокессарийского, собора Покрова на Рву, церкви Воскресения в Кадашах и многие другие. Наши исследования позволили выявить основные закономерности расположения колоколонесущих балок и развески колоколов на одноярусных колокольнях.

Колокольня монастыря Святых отцов Семи Вселенских соборов представляется аналогичной по крайней мере двум схожим колокольням таких московских церквей, как построенная в 1670–1672 гг. колокольня церкви Святителя Николая в Пыжах и колокольня полковой стрелецкой церкви иконы Знамения Пресвятой Богородицы, что у Петровских ворот, возведенная в 1676–1681 гг. стрельцами полка Никифора Колобова в память об окончании похода на Крым русских войск князя В. В. Голицына. Схожесть колоколен проявляется в общей конструкции и в деталях убранства. И немудрено, если в недалеком будущем отыщутся архивные документы, подтверждающие авторство храмов и колоколен

Никольской в Пыжах, Знаменской у Петровских ворот и монастыря Святых отцов, созданных славной артелью каменщиков-виртуозов, товарищей Андрюшки Антонова да Ивашки Федорова.

Основываясь на исторических данных о существовании к концу XVII в. в обители большого подбора колоколов, можно рассчитать: если общий вес оставшихся после двух изъятий при Петре I монастырских колоколов равнялся 260 п., т. е. примерно половине бывших в монастыре колоколов, вес всех колоколов равнялся 520 п., что составляет 8500 кг в современном исчислении. Известно, что среди сохранных монастырских колоколов имелись: 1. Колокол князя Барятинского весом 125 п.; 2. Колокол царя Федора Алексеевича весом 65 п.; 3. Колокол царя Федора Алексеевича весом 40 п., по взвешиванию 31 п. Вероятно, были еще четыре колокола, существовавших на первой монастырской звоннице, остальные – вложенные и благоприобретенные. Колокол князя Барятинского и два колокола царя Федора Алексеевича упоминаются в описях за 1859 г. и 1923 г. Это дает нам право утверждать факт их сохранности после изъятий колоколов монастыря при Петре I.

В последней четверти XVII в. определились принципы и основы церковных и монастырских колокольных подборов. В то же время начали оформляться специфические русские колокольные звоны, созданные на ритмической основе, когда ритм задавал большой благовестный колокол, а рисунок звона подзвонных и зазвонных укладывался в этот заданный ритм. Именно со второй половины столетия музыкально одаренные звонари и священноначалие монастырей и больших кафедральных соборов старались добавлять в подборы колокола, составляющие между собой правильные музыкальные интервалы.

Почти все исследователи русских колоколов и звонов сходятся в едином мнении о том, что именно в середине – конце XVII в. произошел небывалый расцвет колокольного искусства в России. В 1654 г. в Московском Кремле отливают колокол весом 8000 п., который в повторной переливке благовестил до 1701 г. и в современном состоянии известен как Царь-колокол. Но основное, качественное отличие колокольного делания в середине – конце XVII в. состоит в работе над созвучием колоколов в подборе. Колокольная с колоколами начинает восприниматься не только как инструмент оповещения, но и, по выражению Л. Д. Благовещенской, как своеобразный «плэнэрный музыкальный инструмент». В это благодатное время создаются не только самые крупные, но и самые благозвучные колокола и подборы гармонично созвучных колоколов. Начало создания колоколен с подбором колоколов по созвучию было положено по инициативе царя Алексея Михайловича

в его любимом Саввино-Сторожевском монастыре. Первые известные нам колокола в монастырь были вложены в начале XVII века царем Михаилом. Колокол Иван Фалька весом 1344 п. 21 ф. был отлит и вложен в монастырь в 1652 г. Знаменитый звенигородский Царь-колокол был отлит в 1668 г., весил он 2125 п. 30 гривенок; колокола весом в 500 п. – Воскресный и 300 п. – Повседневный, отлитый Федором Моториным в честь рождения царевича Петра Алексеевича. По данным монастырских описей, в обители были колокола весом 261 п. 36 ф.; 125 п. 22 ф.; 41 п. Так, монастырские звоны возглавляли три благовестника: 2125 п.; 1344 п. 21 ф.; 500 п.; 300 п. Средняя группа состояла из колоколов весом: 261 п. 36 ф.; 125 п. 22 ф.; 41 п. В конце XIX в. общее количество колоколов равнялось 19 (2; 3). По весу колоколов Сторожевской обители видно направление на отливку в монастырь и в монастыре новых колоколов весом приблизительно в половину меньшего, что при созвучии колоколов создавало общее благоприятное впечатление. Единственным исключением являются два колокола, близкие по весу, это колокола 300 п. и 260 п. Наличие их в звоне объясняется специфическим использованием одного из них, очевидно, не звучащего в общем звоне, но исполняющего послушание будничного или великопостного колокола.

Колокольное собрание первого по величине и количеству колоколов в России в середине – конце XVII в., именуемый «Великой лаврой» Саввино-Сторожевского монастыря, наглядно иллюстрирует происхождение принципов подбора колоколов в «цельный звон», которым следовали в других монастырях и городах Великой Руси. В московском Новодевичьем монастыре, вкладами царевны Софии (555 п. и 220 п.) подобно собирались и отливались большие благовестники в других русских городах. Митрополит Ростовский Иона III Сысоевич, подобно московскому Кремлю и Саввину монастырю, отливает огромные колокола и переводит в мажорное звучание подбор колоколов звонницы кафедрального Успенского собора.

О принципах подбора колоколов в тот или иной звон ярко свидетельствует текст донесения иеромонаха Вениамина и эконома Порфирия на имя правящего архиерея Ярославской и Ростовской епархии архиепископа Самуила. Они писали: «...ростовская соборная звонница имеет достаточное число колоколов, которые... подведены под голос», тогда как изменения в составе колоколов могут повлечь за собой «в том звону разногласие и к слышанию неприятность» (1).

Упоминая колокола Звенигорода, Ростова и Москвы мы отметили лишь общие принципы, определяющие формирование колокольных подборов-звон в XVII–XVIII вв. Что же касается малых монасты-

рей и прочих церквей по Руси, то картина выглядела несколько иначе и скромнее. Известный исследователь истории русского колокольного дела А. Е. Виденева в своей статье пишет: «В целом, опираясь на данные “описных книг” архиерейской вотчины 1701 г., возможно предположить, что на рубеже XVII – XVIII веков в сельских церквях архиерейской вотчины Ростовского уезда преимущественно были распространены колокольные наборы, состоящие из двух, трех или четырех колоколов; колокольные из пяти колоколов встречались не часто, а наличие шести колоколов в наборе являлось редкостью» (1).

Всемирно известный московский собор Покрова Богородицы на Рву к началу XVIII в. располагал большим благовестным колоколом весом 105 п. Колокольня Высоко-Петровского монастыря располагала девятью колоколами. Вес большого благовестника был 80 п.

Монастырская колокольня, возведенная артелью костромских зодчих около 1688 г., была, после постройки двухпрестольного храма во имя Покрова Богородицы и пророка Даниила, после строительства новых каменных стен и башен и возведения над святыми воротами монастыря храма во имя Симеона Столпника, четвертой и, очевидно, завершающей монастырской постройкой конца XVII в. Собственно, возведение монастырской колокольни над западным входом в храм особой оригинальностью не отличалось и во многом повторяло ранее построенные подобные колокольни, например, в московском Новоспаском или Донском монастырях. Надвратные одноярусные восьмигранные шатровые колокольни строились в комплексе посадских и сельских церквей по всей России. Такое расположение колокольни прочно вошло в обиход зодчих и стало прочной традицией с середины 60-х гг. XVII в. по множеству причин, одной из которых была естественно экономия в средствах. Надвратная колокольня не требовала отдельного собственного фундамента, и два восточных столпа ее основания являлись частью западной стены трапезной палаты церкви. Восьмигранный ярус звона мог вместить достаточное число колоколов всех разновидностей и был удобен для создания системы звона, рассчитанной на одного звонаря.

Колокольный подбор и звон колокольни 1688 г. Данилова монастыря, несомненно, был выдающимся явлением среди колокольных наборов средних монастырей Московского региона. Звон, состоящий из 13 колоколов, возглавлял вкладной колокол князя Барятинского весом 125 п., один из следующих по весу и значению колоколов весом около 90 п. мог быть вкладом царя Алексея Михайловича, далее шли два колокола – царских вклада весом 65 п. и 40 п. (31 п.). Звон монастыря отличало большое количество средних подзвонных или красных коло-

колов, наличие такого большого подзвонного ряда делало праздничные монастырские звоны особенно торжественными и разнообразными.

Следующим значительным этапом в формировании колокольного подбора монастырских колоколов и завершающим исторический период постройки колоколонесущих сооружений стал 1741 г. В обитель отливается новый большой колокол, очевидно, благовестник. Автором нового колокола указан московский литейщик Михаил Слизов. В то же время в монастыре организуются строительные работы по реконструкции верха надвратной церкви Симеона Столпника и завершению храма обширным ярусом звона. Неправильный восьмигранник яруса звона имел размеры 5 x 7 м, повторяя в плане вытянутый по оси север-юг четверик храма. На этот ярус перемещаются все колокола со звона бывшей главной монастырской колокольни. В 1803 г. колокольный мастер Ассон Струговщиков отлил новый большой колокол весом 314 п. 19 ф. Металл этого колокола вошел в новый большой благовестник, отлитый на заводе Финляндского мастером Ксенофонтом Верёвкиным в 1890 г. Этот колокол сохранился и звучит в монастыре. В 1904 г. там же, на заводе Финляндских был отлит второй благовестник весом 365 п. Он тоже сохранился до наших дней. В 1908 г. монастырь заказал на заводе Финляндских 11 колоколов от 24 ф. до 137 п., отдав в качестве части оплаты свои старые, видимо, поврежденные колокола общим весом 141 п.<sup>1</sup>

Основной технической особенностью развески колоколов на ярусе звона надвратной колокольни явилась подвеска одного или двух тяжелых благовестников обители на специальной металлической конструкции (рис. 4.) Все остальные колокола, кроме зазвонных, были развешаны традиционно, в арках яруса звона на деревянных балках. Четыре зазвонных колокола, по свидетельству М. И. Макарова, были подвешены над звонарским помостом, рядом со столбиком, к которому крепились тяги от колоколов подзвона. Собственно, конструкция для подвески больших колоколов, разработанная инженером Н. Подчиненовым, особенной оригинальностью не отличалась (4), так как таким же образом были подвешены большие колокола на четырех колокольных Исаакиевского собора Санкт-Петербурга, собора Александра Невского в Ревеле и некоторых других храмах.

---

<sup>1</sup> История формирования колокольного набора колоколов с привлечением сохранившихся архивных материалов подробно описана в трудах известного исследователя колоколов монастыря, работавшей по заказу фонда «Связь времен» Инной Анатольевны Симоновой.

Представляет несомненный интерес история монастырских колоколов после 1917 г. Колокола были доставлены в США из советской России. Согласно схеме, сделанной К. К. Сараджевым, их развесили на укрепленном и снабженном дополнительными деревянными конструкциями арочном ярусе надвратной башни студенческого общежития. Однако идея К. К. Сараджева о создании особой светской концертной колокольни не была окончательно реализована. Многие колокола, которые отобрал К. К. Сараджев, в США не прибыли, а среди доставленных колоколов оказалось несколько непригодных по звуку. К тому же, звучание русских церковных колоколов вызывало за океаном различные отклики, в основном отрицательного толка.

К 1985 г. надвратная колокольня возрождаемого Данилова монастыря была реконструирована. На ярусе звона подвешены старинные церковные колокола, которые по благословению Святейшего патриарха Пимена и решению советского правительства удалось найти, снять и смонтировать на ярус звона колокольни. В 2007 г. ко мне обратились с просьбой о помощи в вопросе развески колоколов архитектор Данилова монастыря Дмитрий Сергеевич Соколов и архитектор Центральных научно-реставрационных проектных мастерских Елена Аркадьевна Воронцова. По их просьбе я предложил два варианта размещения больших благовестников, так называемый исторический, повторяющий развеску колоколов до разрушения колокольни, и свой собственный, основанный на опыте звонов на Даниловской колокольне. В результате, с оговорками, был принят мой вариант.

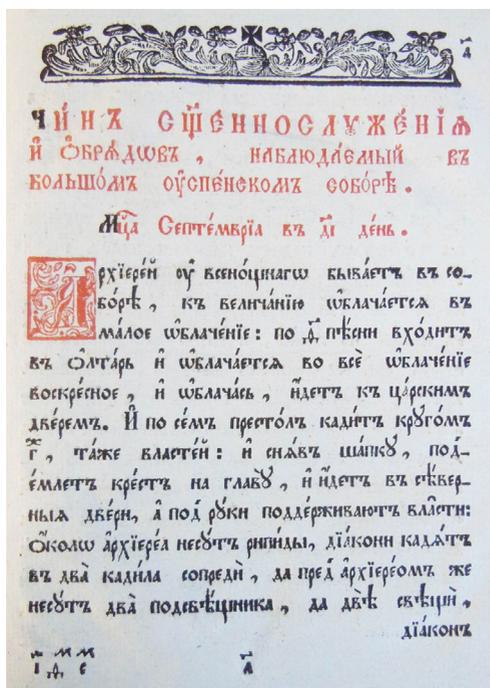
### Литература

1. *Виденеева А. Е.* Колокольный набор церкви Воскресения ростовского архиерейского дома в последней четверти XVIII в. // Колокола и колокольни Ростова Великого. Ярославль, 1995. С. 75 (Сообщения Ростовского музея; вып. 7).
2. *Кондрашина В. А.* Звенигородские колокола // Знаменитые колокола России [сост. В. Ф. Козлов]. М., 1994. С. 175–182.
3. *Кондрашина В. А.* Колокола Саввино-Сторожевского монастыря // Саввино-Сторожевский монастырь 600 лет / сост. и общ. ред.: Иероним (Карпов), И. К. Кучмаева. М., 1997. С.81–103.
4. *Подчиненнов Н. [В.]* Устройство и установка железных конструкций для при веса колоколов на древней колокольне Московского Данилова монастыря // Бюллетень Политехнического общества. 1909. № 2. С. 59–75.

**«О должности звонаря и о временах благовеста»:  
кампанологические данные в некоторых уставных  
текстах конца XVIII – первой половины XIX веков**

Изучению порядка использования благовеста и звона во время православного богослужения не раз уделялось внимание в различных публикациях как XIX – нач. XX в. (6, 7), так и в наше время (4, 5, 10–13, 15). С возрождением колоколов и колокольного звона в наши дни интерес к этой области традиционной исполнительской и богослужебной практики особенно возрос из-за отсутствия в подавляющем большинстве преемственносохраняемых традиций, регламентация порядка звонов нередко создается сейчас заново, порой без серьезной опоры на опыт старых исполнителей, немногочисленных сохранившихся образцов канонических звонов и данных письменных источников. Как известно, в церковном уставе (Типиконе) указания на использование тех или иных колоколов и порядке действия в них даны слишком кратко, а порой неопределенно. В какой-то мере прояснить отдельные как обрядовые моменты, так и некоторые исполнительские могут помочь тексты, описывающие *местные* традиции колокольного звона. Еще в начале XX в. в старообрядческой среде, когда встал вопрос о правильности исполнения звонов и использовании колоколов, были сделаны попытки выявить и обобщить опыт изложенный в рукописных уставах XVI и XVII столетий дониконовского периода. Что же касается исследований, проводимых специалистами в области литургики в XIX в., здесь следует в первую очередь назвать труд протоиерея К. Т. Никольского «Пособие к изучению устава богослужения православной церкви», впервые изданный в 1862 г., многократно переиздававшейся в последующие годы (6). Несмотря на то, что автор просмотрел значительное количество различных письменных источников и достаточно ясно изложил свои взгляды на порядок звона, его сочинение больше носит характер научно-теоретический, нежели является практическим руководством для звонарей и тем более не освещает какую-либо аутентичную традицию звона. В некоторой степени в наше время к этому приблизилась И. А. Чудинова, которой были опубликованы и изучены уставные статьи («указы») XVII в. о звоне из рукописного наследия ряда северных монастырей (Кирилло-Белозерского, Соловецкого Троице-Сергиевой лавры) (10, 11, 12, 13). Что же касается материалов более близкого периода – первой

половины XIX в., то с ним до сих пор многое неясно. Тем не менее, еще с конца XVIII – начала XIX в. не только в рукописях, но, как выясняется, печатных изданиях имеются достаточно весомые замечания о времени и характере церковного звона, выборе для него колоколов и действиях звонаря. Эти источники мало известны, так как печатались они небольшими тиражами, преимущественно кириллическим (церковно-славянским), а не гражданским шрифтом, редко переиздавались, предназначаясь для достаточно ограниченного круга лиц. В советское время эти издания, как и все, что связано с церковной культурой, по большей части подвергались уничтожению и в настоящее время могут быть приравнены не только по их палеографическим характеристикам, но и по их крайне ограниченной распространенности к уникальным археографическим памятникам.



В настоящей публикации представлены важнейшие фрагменты текстов из нескольких изданий конца XVIII – начала XIX в., которые содержат ценную кампанологическую информацию. Первый из них – «Чин священнослужения и обрядов, наблюдаемый в Большом Успенском соборе». Его издание, по утверждению В. С. Маркова, было подготовлено в 1794 г. митрополитом Новгородским и Санкт-Петербургским Гавриилом (Петровым) (1730–1801) по одной из рукописей Синодального архива, а публикация осуществлена в Санкт-Петербургской Синодальной типографии в

1795 г., 1822 и 1827 гг. (3:21; 1). Несомненно, этот текст знали не только в Москве. Об этом свидетельствуют упоминания, а иногда и цитаты в более поздних уставных руководствах монастырей, находящихся в других регионах. В первую очередь это наблюдается в тех статьях, которые

касаются времени благовеста. Как правило, в них имеется сообщение об установленном порядке Большого Успенского собора, а затем внесены изменения (коррективы), сообразно уже сложившейся местной традиции. Таким примером является ранее опубликованный нами текст Звонарско-го устава Оптиной Пустыни, который был создан в 1843 г. (5). Сходный вариант имеет место и в другом письменном памятнике, озаглавленном «Устав общежительного монастыря, писанный для Коневской обители», изданном в 1824 г. Он мог использоваться в качестве образца для других монастырских иноческих уставов, создаваемых в XIX в., и, по мнению отдельных исследователей, использовался в Оптиной Пустыни и был принят за образец (2, 9). Приведем фрагмент из устава Коневского монастыря по его публикации 1824 г. о практике колокольного звона и деятельности звонаря<sup>1</sup>.



## О ДОЛЖНОСТИ ЗВОНАРЯ, И О ВРЕМЕНАХ БЛАГОВЕСТА<sup>2</sup>

### **Звонаря должность:**

а) возбуждать настоятеля и братию на утреннюю службу Божию, во установленные часы, и производить благовест и звон пред всяким церковным Богослужением по уставу и введенному обычаю.

б) ударять в колокол часы верно, без упущения, и к трапезе ударять во свое время.

г) пред литургиею и вечернею благословляться у настоятеля, и во всяком недоумении вопрошать его, и исполнять по его решению.

О времени же благовеста во весь год сообразоваться местоположению, и чину\*) Московскаго Успенскаго собора, из котораго полагается здесь выписка.

-----  
\*) Печатан в С. Петербурге в типографии Святейшаго Синода 1795 году.

### **В неделю Святыя Пасхи**

К утрени в *двенадцать часов*.

К литургии, в *шесть часов* по полунощи.

К вечерни, в *три часа* по полудни.

### **В прочия дни Пасхи**

К утрени, в *три часа* по полунощи.

К литургии, в *восемь часов*.

К вечерни, в *четыре часа* по полудни.

### **От недели Фомины до 15-го августа**

К всенощным, в *восемь часов* по полудни.

К утрениям, в *два или три часа* по полунощи.

К литургиям, в *восемь*, или *девять часов* по полунощи.

**В день Пятидесятницы** в *десять часов*.

К вечерням, в *четыре часа* по полудни.

### **От 15-го августа до Недели Пасхи**

Ко всенощным, или в *час*, или в *два часа* по полунощи.

К утрениям, в *два*, а в зимнее время в *три*, или *четыре часа* по полунощи.

К литургиям, в *восемь*, или *девять часов* по полунощи.

К вечерням, в *три* или *четыре часа* по полудни.

### **В навечерии Рождества Христова и Богоявления**

К часам в *девять часов* по полунощи, когда же литургия не бывает, в *десять часов*.

К литургии, в *двенадцать часов*, или в *час* по полудни<sup>3</sup>.

Ко всенощным в *12 часов*, или в *час* по полунощи.

К литургиям, в *восемь*, или *девять часов* по полунощи.

**На сырной неделе к часам в *десять часов* по полунощи.**

### **В четырехдесятницу до Святыя Пасхи**

К утрени в понедельник первая недели, в *шесть часов* по полунощи: в прочие дни в *три часа* по полунощи.

К часам, в *12* или *одиннадцать часов*.

К повечериям, в *четыре часа* по полудни.

### **На Страстной неделе к часам**

**В понедельник**, в *восемь часов* по полунощи.

**Во вторник**, в *девять часов*.

**В среду**, в *десять часов*.

**В Великий Четверток**, к литургии в *12 часов*, а **в Великую Субботу**, в *час* по полудни.

### **В Великий Пяток**

К утрени, в *час* по полунощи.

К часам, в *восемь*, или *девять часов*.

К вечерни, в *два*, или *три часа* по полудни.

### **В Великую Субботу**

К утрени, в *час* по полунощи.

К чтению Деяний, в *восемь часов* по полудни.

### **На день Благовещения, на великий Канон, и на Субботу Акафиста**

К утрениям в *два часа* по полунощи.

### **В Коневской обители, благовест производится в летнее время:**

Ко всенощным с вечера, в *восемь часов*, и в *половине девятого*.

К утрениям, в *три часа* по полунощи.

К литургиям, в *девять часов* по полунощи; а *за полчаса* к проскомидии трижды ударяют в колокол во весь год.

К вечерням, в *пять часов*, и *шесть с половиной*, по полудни, применяясь умножению, или умалению дневных часов.

### **В зимнее время:**

Ко всенощным, в *два часа* по полунощи.

К утрениям и литургиям, по вышеписанному.

К вечерням, в *пять*, или *четыре часа* по полудни, применяясь сокращению, или умножению дневных часов. А потому о благовесте к вечерням положены и назначены здесь различные часы.

Еще один письменный памятник второй половины XIX в. можно условно назвать «Устав звона церкви Андрея Первозванного села Грузино Новгородского уезда»<sup>4</sup>. Он был создан в 1825 г. по инициативе и при непосредственном участии известного в отечественной истории государственного деятеля рубежа XVIII–XIX вв. графа Алексея Андреевича Аракчеева (1769–1834) для церкви в его имении.

Поводом к созданию этого документа стала отливка в 1824 г. двух новых больших благовестников в Москве на колоколотейном заводе Богданова и почти одновременном строительстве новой церковной колокольни, куда были перенесены колокола из старого колокольного набора. Обоим большим колоколам были даны названия: Большому – «Алексеевский», а Полиелейному – «Анастасиевский». Первый – в честь небесного покровителя самого графа – святителя Митрополита Московского и всея Руси Алексея, а второй – в честь Великомученицы Анастасии, небесной покровительницы Анастасии Федоровны Минкиной, домоправительницы А. А. Аракчеева. Краткая история и описание этих до сих пор сохранившихся колоколов, ныне размещающихся на звоннице Мариинского театра в Санкт-Петербурге, описана в обстоятельной статье С. А. Старостенкова (8). Как он справедливо пишет, по уставу: «Помимо двенадцатых праздников колокол “Алексеевский” должен был употребляться в “табельные дни”. Например, в день восшествия на престол Государя Императора, в дни рождения и тезоименитства Государя Императора и Государыни Императрицы, 29 июня, в день памяти покойного императора Павла I, св. апостолов Петра и Павла и т. д. Он также должен был звонить “в праздники наблюдаемые создателем Храма Грузинского”. Полиелейный “Анастасиевский” колокол, использовали в праздничные, Господские, Святительские, в дни святых Новгородских чудотворцев, а также в дни кончины и памяти родителей графа, рождения и ангела графского брата Петра и в день Анастасии Римлянки» (8:60–61). Заметим, что текст данного устава подписан двумя фамилиями – самим графом А. А. Аракчеевым и местным священником Николаем Ильинским<sup>5</sup>. Сказать, кому принадлежала основная инициатива его создания сейчас вряд ли представляется возможным. Можно лишь предположить, что на Николае Ильинском могла лежать подготовительная функция, как священнослужителе, но, несомненно, текст многократно проверялся и редактировался самим графом. Приведем его полностью.

**Росписание в какие дни именно, какие употреблять для звона колокола при Грузинском соборе, учрежденное создателем святого храма сего Графом Алексеем Андреевичем Аракчеевым**  
*Утверждено в 1825 году, в день Святыя Троицы 17-го мая*

**I. КОЛОКОЛ БОЛЬШОЙ АЛЕКСЕЕВСКИЙ УПОТРЕБЛЯТЬ:**

***А) В дванадесятые праздники.***

В Рождество Христово. В Крещение. В Сретение Господне. В Благовещение. В неделю Ваий. В Вознесение Господне. В неделю Пятидесятницы (в Троицу). В Преображение Господне. В Успение Божией Матери. В Рождество Божией Матери. В Воздвижение животворящего Креста Господня. В день введения во Храм Пресвятыя Богородицы. В неделю Пасхи: в Воскресение, Понедельник, Вторник, Фомино Воскресение.

***Б) В Храмовые Праздники.***

*27 ноября*, в день Знамения Божия Матери.

*30 ноября*, в день Святого Апостола Андрея Первозванного.

*6 июля*, в Крестов день.

*1 августа*, в день происхождения Честных Древ.

***В) В дни табельные.***

В день возшествия на престол ГОСУДАРЯ ИМПЕРАТОРА.

В день коронации ГОСУДАРЯ ИМПЕРАТОРА.

В день рождения и тезоименитства ГОСУДАРЯ ИМПЕРАТОРА и ГОСУДАРЫНЬ ИМПЕРАТРИЦ.

*11 марта*, в день кончины ИМПЕРАТОРА ПАВЛА I.

*20 сентября*, в день рождения покойнаго ИМПЕРАТОРА ПАВЛА I, и освящения Грузинскаго Собора.

*29 июня*, в день памяти покойнаго ИМПЕРАТОРА ПАВЛА I, Святыя Апостолов Петра и Павла.

***Г) Во время посещения Грузина ГОСУДАРЯ ИМПЕРАТОРА и Преосвященных Митрополитов.***

***Д) В праздники, наблюдаемые создателем Храма Грузинскаго.***

*25 сентября*, в день зачатия честнаго, славнаго Пророка Предтечи и Крестителя Господня Иоанна. Рождение создателя храма сего.

*5 октября*, в день трех Святителей: Петра, Алексия и Ионы, Митрополитов Московских и всея России Чудотворцев. Тезоименитство создателя Храма сего.

*5 мая*, в день заложения Грузинскаго Собора и пожалования создателя Храма, в Графское достоинство Российской Империи.

## II. КОЛОКОЛ АНАСТАСИЕВСКИЙ УПОТРЕБЛЯТЬ:

### ***А) В следующие Господние праздники:***

1. Во все воскресные дни. 2. В день Сошествия Святого Духа. 3 В день Преполовения. 4. В день отдания Пасхи.

### ***Б) В следующие Святительские праздники:***

*В Генваре.*

30. В день трех Святителей: Василия Великого, Григория Богослова и Иоанна Златоустаго.

*В Феврале*

24. В день первого и второго обретения Главы Иоанна Предтечи.

*В Маие*

8. В день Апостола и Евангелиста Иоанна Богослова.

9. В день пренесения Мошей Николая Чудотворца.

25. В день третьего обретения Главы Иоанна Предтечи.

*В Июне*

23. В день Владимирской Божия Матери.

24. В день Рождества Иоанна Предтечи.

26. В день Тихвинской Божия Матери.

*В Июле*

8. В день Казанской Божия Матери.

20. В день Прорка Ильи.

28. В день Смоленской Божия Матери Одигитрии.

*В Августе*

10. В день Нерукотворенного Образа.

29. В день усыкновения Главы Иоанна Предтечи.

*В Сентябре*

26. В день Апостола и Евангелиста Иоанна Богослова.

*В Октябре*

1. В день Покрова Божия Матери.

22. В день Казанской Божия Матери.

24. В день Скорбящая Божия Матери.

*В Декабре*

6. В день Николая Чудотворца.

26. В день Собора Пресвятыя Богородицы.

### ***В) В дни Святых Новгородских Чудотворцев.***

27. *Маия*, в день перенесения Мошей Преподобного Нила Столбенского.

3. *Августа*, в день Антония Римлянина.

В день Варлаамия Хутынского.

В день Преподобного Саввы Вишерского.

**Г) В праздники, наблюдаемые создателем Храма Грузинского.**

29. *Июля*, в день Святаго Мученика Калинника. Кончина родителя Графского.

17. *Июля*, в день Святыя Великомученицы Марины. Кончина родительницы Графской.

5. *Сентября*, в день Святаго Пророка Захария. Память Графской родительницы.

17. *Августа*, в день Святаго Мученика Мирона. Рождение Графского брата Петра Андреевича.

24. *Августа*, в день пренесения Честных Мошей Святаго Петра, Митрополита Киевского и всея России Чудотворца. День Ангела Графского брата Петра Андреевича.

28. *Марта*, в день Иллариона Новаго.

29. *Октября*, в день Анастасии Римлянины.

8. *Ноября*, в день Архангела Михаила.

Подлинное подписано тако:

Утверждаю с благословением Божиим; но кто сие переменит, тот да будет слыть нехорошим человеком; по кончине же моей прошу оный день включить те дни, в которые употребляется Алексеевской колокол. 1825 года, в день Святыя Троицы, 17-го Мая, в Селе Грузине.

*Граф Алексей Аракчеев.*

Грузинского Собора Протоиерей

*Николай Ильинский.*

Изучение письменного наследия как рукописного, так и печатного, несомненно, может дать еще немало ценной информации о местных традициях колокольного звона. Хочется надеяться, что благодаря этой работе сложившееся представление о том, что порядок исторических звонов прошлых столетий невосстановим, а их научная реконструкция невозможна, будет существенно пересмотрено.

### **Примечания**

1. Устав общежительного монастыря, писанный для Коневской обители с дозволения Святейшаго правительственного Синода. Печатано в Санкт-Петербургской Синодальной типографии 1824 года. 184 с. Публикуемый фрагмент из 12-й главы второй части «Устава» (с. 114–121). В конце «Устава» на с. 184 сказано: «Подлинный устав подписан блаженныя памяти преосвященнейшим Михаилом Митрополитом собственною рукою так: “Соиспращением благословения Божия сей устав, яко душеспасительный утверждаю. Смиранный Михаил Митрополит Новгородский и Санкт-Петербургский 1819 года, июля 24 дня в бытность мою в сем монастыре”».

2. Без специальных оговорок раскрыты типовые сокращения, исправлены незначительные опечатки. Учитывая, что текст создан не столько в традициях XIX, сколько XVIII в., орфография некоторых слов оставлена без приведения их к современным грамматическим нормам. С целью большего удобства чтения и восприятия содержания текста автор публикации счел возможным воспользоваться современной шрифтовой разметкой и сделать некоторые абзацы несколько отлично от оригинала.

3. В перепечатке 1910 г. фрагмента текста «Устава» в журнале «Русский инок» здесь указано «*по полушощи*» (14: 63).

4. Росписание в какие дни именно, какие употреблять для звона колокола при Грузинском соборе, учрежденное создателем святого храма сего Графом Алексеем Андреевичем Аракчеевым. СПб.: Печатано в Тип. Штаба военных поселений, 1825. 8 с.

5. Священник Николай Ильинский (Ильинский Николай Степанович, 1790–1863) впоследствии – архимандрит, наместником Александро-Невской лавры (URL: [http://enc.biblioclub.ru/Termin/1610177\\_Nikanor\\_Ilinskiy](http://enc.biblioclub.ru/Termin/1610177_Nikanor_Ilinskiy)).

## Литература

1. В какие часы которого дня чрез весь год к вечерням, утретям, всенощным, литургиям и часам благовест производить // Русская духовная музыка в документах и материалах Т. 2, кн. 1: Синодальный хор и училище церковного пения: исследование. Документы. Периодика / Гос. центр. музей муз. культуры им. М. И. Глинки, Гос. ин-т искусствознания; сост., вступ. ст. и коммент.: С. Г. Зверева, А. А. Наумов, М. П. Рахманова. М., 2002. С. 632–633.
2. *Запальский Г. М.* Оптина Пустынь и Иоанно-Предтеченский скит. Общение и уединение в рамках единого монастырского комплекса // Церковь и время. 2011. № 1 (54). С. 263–276. URL: <https://mospat.ru/church-and-time/677> (дата обращения: 1.10.2017).
3. *Марков В. С.* Из московской старины. На память о Московском Большом Успенском соборе: в 3 вып. М., 1905. Вып. 3.
4. *Никаноров А. Б.* Звонарский устав Оптиной пустыни // Наследие монастырской культуры. Ремесло, искусство, искусство: статьи, реф., публикации / сост. И. А. Чудинова. СПб., 1997. Вып. 1. С. 48–63.
5. *Никаноров А. Б.* Звонарский устав Оптиной пустыни // *Никаноров А. Б.* Колокола и колокольные звоны Псково-Печерского монастыря. СПб., 2000. С. 126–165.
6. *Никольский К. Т.* О колоколах и звоне // *Никольский К. Т.* Пособие к изучению устава богослужения православной церкви. СПб., 1862. С. 21–31.
7. *Скабалланович М. Н.* Толковый Типикон. Киев, 1913. Вып. 2. С. 6–11; 48–50.
8. *Старостенков С. А.* Два больших колокола из имения графа А. А. Аракчеева (Грузино) в Мариинском (Кировском) театре // Забытые имена и памятники

- русской культуры: тез. докладов конф. к 60-летию Отдела истории русского искусства / Гос. Эрмитаж; науч. ред. Н. Ю. Гусева. СПб., 2001. С. 60–62.
9. *Трегубов А., иерей*. Источники «Монашеских уставов» иеромонаха Серафима (Кузнецова): доклад на II Межвузовской студенческой конференции «Актуальные проблемы современной богословской науки» (25 октября 2012 г.). URL: [http://www.mpda.ru/site\\_pub/1207760.html](http://www.mpda.ru/site_pub/1207760.html) (дата обращения: 1.10.2017).
10. *Чудинова И. А.* «И тако совершится день и ночь». Колокольные звоны // *Чудинова И. А.* Время безмолвия. Музыка в монастырском уставе. СПб., 2003. С. 142–181.
11. *Чудинова И. А.* Колокольный звон в церковном уставе // София: издание Новгородской епархии. 2000. № 1. С. 20–22.
12. *Чудинова И. А.* Колокольный устав в севернорусской монастырской традиции // Вопросы инструментоведения: сб. рефератов 4-й Международной инструментоведческой конференции сериала «Благодатовские чтения» (СПб., 4–7 декабря 2000) / сост. В. А. Свободов. СПб., 2000. Вып. 4. С. 159–160.
13. *Чудинова И. А.* Устав колокольного звона Соловецкого монастыря // София: издание Новгородской епархии. 2001. № 3. С. 23–27.
14. Устав общежительного монастыря, писанный для Коневской обители // Русский инок. 1910. № 18/19. С. 62–64.
15. *Гусева А. Н., Иванова М. А.* Взаимосвязь церковного звона и богослужения в контексте монастырских уставов XVI–XVII вв. К постановке проблемы // Вопросы инструментоведения: сб. статей и материалов Восьмого Международного инструментоведческого конгресса «Благодатовские чтения» (2–5 дек. 2013) / Российский ин-т истории искусств; ред. кол. И. В. Мациевский (отв. ред.); О. В. Колганова (ред.-сост.) и др. СПб., 2014. С. 171–175.

## Нефритовые колокола Ольхона

В марте 2017 г., принимая участие в фестивале «Синий лед» на Байкале, мы столкнулись столкнуться с явлением, интересным не только с точки зрения кампанологии, но и, в некотором смысле, с точки зрения этнографии. Это нефритовые колокола Ольхона (название – по месту их хранения: остров Ольхон, поселок Хужир, усадьба Никиты Бенчарова).

Сама идея – извлечь звук из камня, – насколько мы можем судить, почти ровесница разумному человечеству. Ударные инструменты – самый древний тип музыкальных инструментов, и до того, как человек додумался натянуть кожаную мембрану на раму, он использовал инструменты, обработанные самой природой, – дерево и камень.

В то же время, литофоны – наиболее трудно развивающийся тип ударных инструментов. Во-первых, камень довольно тяжел в обработке, и для создания такого инструмента необходимо быть одновременно камнетесом и музыкантом, а во-вторых, сложна сама природа камня, его внутренняя структура, – ведь невозможно взять и запросто заглянуть, что там в нем. Есть ли трещины? Есть ли вкрапления другой породы? Есть ли уплотнения внутренней структуры, более рыхлые участки или каверны? Все это делает невозможной любую стандартизацию. За несколько миллионов лет литофоны так и не обзавелись стандартами ни по тембру, ни по диапазонам, ни по высотным шкалам, ни по исполнительским традициям. Каждый существующий в наши дни инструмент этой группы уникален, не имеет точной копии и ареала распространения. Все, что составляет человеческую культуру, – искусств, одежда, еда, – все так или иначе развивается, но существование литофонов в строгом смысле слова даже трудно назвать развитием. Несмотря на все эти препятствия, литофоны продолжают и продолжают существовать.

Интересно, что в случае с нефритовыми колоколами Ольхона само это явление по духу больше похоже на народное творчество, чем на авторский проект. Как правило, проект имеет либо четко определенную группу авторов, либо одного автора, который может привлекать в качестве простых исполнителей людей, осуществляющих по его указанию технические работы, которые он не может сделать самостоятельно. У автора есть определенная идея, он знает день и место, когда проект будет реализован публично и т. д. А народное творчество, как правило, является результатом деятельности многих людей и обычно анонимно.



Главным автором ольхонских нефритовых колоколов считается Петр Немой – художник-акционист, руководитель экспериментальной лаборатории «Театрика». Нельзя сказать, что эти колокола – его персональный единоличный проект. Как два года назад, когда все начиналось, так и сейчас этим занимается несколько человек. Даже при том, что это совсем небольшая группа, люди, причастные к ольхонским колоколам, рассказывая о них, говорили: «Там еще геолог был, как же его звали? С пышной шевелюрой такой» или «Ну, это наши ребята из мастерской резали, Данила... и кто там еще-то был?». Т. е. на наших глазах это явление «анонимизируется».

Следует сказать, что ни Петр Немой, ни кто-либо из его единомышленников не имеет конкретной идеи – для чего нужны эти колокола, как они будут использоваться и когда ближайшее выступление. Нефритовые колокола ни разу не участвовали ни в одном проекте или концерте. В настоящий момент единственная возможность ознакомиться с ними в публичном доступе просмотреть и прослушать – ролик с записью звона в исполнении Петра Немого на портале YouTube (<https://m.youtube.com/watch?v=y81Y0SCQDMI>). Феномен можно было бы назвать областью чистого эксперимента, но существование нефритовых колоколов Ольхона не имеет мощного вектора, присущего исследовательским проектам.

там, а развивается естественным образом – от случая к случаю, когда у кого-то из участников есть время и желание позаниматься нефритом.

В России крупные месторождения нефрита были обнаружены в 1820-х гг., а в 1970-х было открыто месторождение «Голубинское», из которого и происходит камень, использованный для этих колоколов. Нефрит относится к породам скрытокристаллического сложения. Он входит в семейство амфиболов – группы минералов подкласса цепочечных силикатов. По своему химическому составу нефрит является соединением оксида кремния с примесями железа, магния, ванадия и хрома.

Химическая формула нефрита:  $\text{Ca}_2(\text{Mg}, \text{Fe})_5[\text{Si}_4\text{O}_{11}]_2[\text{OH}]^2$ .

В основной состав нефрита входят:

- оксид кремния ( $\text{SiO}_2$ ) – 55–57%;
- оксид кальция ( $\text{CaO}$ ) – от 11,8 до 16%;
- оксид магния ( $\text{MgO}$ ) – от 18,8 до 25,7%.

Твердость нефрита по шкале Мооса составляет от 5 до 6,5 единиц, а плотность – 2,8–3,4 г/см<sup>3</sup>.

Особенностью нефрита является его исключительная вязкость, а способность пластин этого минерала издавать звон известна с древних времен и по сию пору используется геммологами в качестве одного из тестов на определение подлинности камня.

В процессе экспериментов художник Петр Немой, геолог Александр Волченков, резчик по камню Данила Ветер и их единомышленники обнаружили, что форма нефритовых пластин кардинальным образом влияет на звук – не только на спектр, но и в принципе на то, «поет» колокол или нет. Строго говоря, эти инструменты подпадают под термин «била», но создатели принципиально придерживаются слова «колокол» и стараются достичь в звуке того, что мы ждем от колокола, – тембрального богатства, благозвучных комбинаций частичных тонов, длинного отзвука и т. п.

Начинали они с того, что просверлили попавшие им в руки обрезки камня самых причудливых форм, с тем, чтобы их можно было подвесить, а затем доработать камнерезным инструментом, улучив тембр. Быстро выяснилось, что аккуратно обработанные пластины – с ровными краями, со скруглениями – теряли качество тембра. Гораздо лучше звучат куски нефрита с неровными поверхностями, рваным, сколотым краем. Вероятнее всего, это связано с тем, что естественный скол проходит по собственным природным силовым линиям внутренней структуры камня, а принудительная обработка по линейке, наоборот, ломает логику внутренней структуры материала и мешает естественной циркуляции звуковых колебаний внутри идиофона.

Нефритовые колокола показали себя очень чувствительными к материалу подвесов. Записывая сэмплы этих колоколов, мы подвесили их на прочный капроновый шнур, сечение которого было лишь немногим меньше, чем диаметр отверстий. Каменные пластины буквально замолчали. Из доступных на момент записи материалов самыми удачными оказались тонкий вошенный шнур и леска. Впрочем, леска тоже создавала некоторые проблемы: будучи натянутой весом колокола как струнка, в ряде случаев она издавала свой собственный звук.

Всего было зафиксировано звучание десяти нефритовых колоколов и проведена их паспортизация – взвешивание и обмеры в трех проекциях:

*Таблица 1. Результаты физических измерений*

<b>№</b>	<b>Высота (см)</b>	<b>Ширина в наибольшем месте (см)</b>	<b>Толщина (см)</b>	<b>Вес (г)</b>
1	32	15	3	1130
2	30	8	2,5	1090
3	33	2	1	86
4	34,5	~2	~1,5	108
5	31	~4,5	~1	108
6	37,5	~1,5	~1,5	146
7	~28	2,5	1	82
8	30	1	1	56
9	~23	2	0,5	48
10	~16	~3,5	1	72

Формы нефритовых пластин весьма разнообразны – некоторые распилены как расческа, многие имеют продольные желобки-углубления, нарочно прорезанные, чтобы истончить пластину и сделать ее более певучей, почти на всех пластинах по одной из граней можно увидеть природную «корку» нефритового штуфа. В качестве колотушек было опробовано три материала: дерево, природный кристалл гипса и точно такой же нефрит, как и сами колокола. Самый лучший звук дала нефритовая палочка.

Так как звук нефритовых колоколов сам по себе довольно тихий, а слишком сильный удар колотушкой приводит к лишним раскачиваниям пластин на подвесах, все записи были сделаны на средней громкости в узком динамическом диапазоне. Звучания удалось зафиксировать и проанализировать при помощи компьютерной программы iZotop

RX 2 Advanced методом быстрого преобразования Фурье (Fast Fourier transform – FFT) со следующими параметрами:

- FFT size 65536
- FFT overlap 4
- FFT weighting window Blackman
- Realtime averaging 80

Таблица 2. Результаты акустических измерений

№	Основной тон (тоны) (Гц)	Нога (Гц)	Частичные тоны (Гц)	Длительность звучания (сек.)
1	218,8	a	30; 758,5; 1222; 2915; 3311; 3473.	12,3
2А	1223	dis <sup>3</sup>	784; 882,2; 1044; 4708; 5691; 7229	5,6
Б	1044	c <sup>3</sup>	784,5; 882,3; 1223; 1234; 3589	7
3	556	cis <sup>2</sup>	81,5; 1004; 1535; 2912	3,1
4	591,3 894,6	d <sup>2</sup> a <sup>2</sup>	1566; 2380; 3936; 7269	5,4
5	540,8 624,4	cis <sup>2</sup> dis <sup>2</sup>	1404; 1659; 5049	6,4
6	635,8 707	dis <sup>2</sup> f <sup>2</sup>	1776; 1871; 3343; 5377; 5659; 7343	2,6
7	680	f <sup>2</sup>	1455; 1844; 3421; 4316; 5884	2
8	680 1024	f <sup>2</sup> c <sup>3</sup>	1936; 2491; 3680; 4907; 5974	2,7
9	779,5	g <sup>2</sup>	2103; 2233; 3895; 5091; 6162	1,9
10	2715	f <sup>1</sup>	1640; 4318; 6627	2,4

Колокол № 2, получивший в процессе записи собственное имя «расческа», имеет самый сложный спектр из-за того, что каждый его «зубчик» на спекторграмме обладает собственной ясно слышимой высотой. Было сделано два варианта сэмплов (по двум «зубчикам»), и в данном случае основной тон в каждом варианте – наиболее слышимый, производимый тем «зубчиком», по которому пришелся удар, а частичные тоны – аккомпанирующий ему аккорд других «зубчиков» и колокола в целом.

Как мы видим, углубляясь внутрь звука нефритовых колоколов, их тембры достаточно разнообразны. В то же время это единый темброво-высотный комплекс, звучащий как целостный аккорд – в том же самом смысле, который мы вкладываем в понятие «благозвучие», относя его к колокольным подборам для традиционного русского звона.

Конечно, в области, в которой почти невозможно систематизировать и стандартизировать данные, затруднительно вести настоящую научную работу. Фактически все, что мы можем, – это описывать явление. Тем не менее, мы считаем, что нельзя оставлять его без внимания. Люди, которые не планируют извлечь из нефритовых колоколов никакой особой выгоды, не имеют никакого специального плана, а занимаются этим лишь потому, что им интересно, – уже сами по себе замечательны. Именно такие вещи придают разнообразие человеческой культуре и, в конечном счете, обеспечивают полноту жизни.

*Автор выражает благодарность Алексею Погарскому за высококачественную запись сэмплов и Нине Кузнецовой за исчерпывающую консультацию в области геммологии.*

**Ирина Вдовиченко**  
(Симферополь, Крым)

## **Гидрия из Одесского археологического музея со сценой музицирования**

Экспозицию античного зала Одесского археологического музея украшает небольшая краснофигурная гидрия (инв. №26608) (рис. 1), предположительно происходящая из раскопок некрополя Ольвии<sup>1</sup>. Она была куплена для музея Одесского общества истории и древностей у торговца древностями Ш. Гохмана (1: 50). Роспись сосуда, относящаяся к кругу вазописца Полигнота, датируется третьей четвертью V в. до н. э. Сюжет «женский пиррихий» достаточно распространен в античной вазописи и особенно в творчестве Полигнота и его последователей. В верхней части сосуда – изображение пиррихистки с копьем и щитом, а также женщины, сопровождающей танец игрой на кифаре. На голове девушки, танцующей воинственный танец – аттический шлем с султаном (рис. 2). Она одета только в лифчик, на бедре правой ноги – следы изображения повязки (очевидно, с амулетом). Пиррихистка держит в руках традиционные для этого танца атрибуты – копье и щит. Копье опущено вниз, щит приподнят. Она стремительно движется вправо, повернув голову назад в сторону женщины, аккомпанирующей ей на кифаре. Между двумя персонажами стоит табурет с одеждой танцующей. Женщина-музыкант одета в длинный хитон, на голове – повязка, в руках держит небольшую кифару (рис. 3).



Рис. 1.



Рис. 2.



Рис. 3.

<sup>1</sup> Выражаю благодарность археологу Н. М. Секерской, обратившей мое внимание на этот сосуд и предоставившей его фотографии.

Танцы с глубочайшей древности являются ярким выражением эмоциональной природы греков. Греческие танцы в древности подразделялись на военные, вакхические и мирные. Афеней и Поллукс, греческие лексикографы александрийской школы (II–III вв. н. э.), – дают полный список греческих военных танцев (Ath. Deipn. 6.628s. – 31; Pol. On. 4.95-104). Наибольшей популярностью пользовались апокинос, пиррихий и прилий. Женские военные танцы упоминаются Ксенофонтом (Anabasis, VI, 12), Афенеом (Ath. Deipn. 6.628c – 31e) и Поллуксом (Pol. On. 4.95-104). Пиррихий – это общее название для военного танца, другие названия обозначают разновидности, отличающиеся по составу исполнитель, костюму и использовавшейся в них военной амуниции.

Ж. К. Пурса – автор одного из фундаментальных исследований, посвященных аттическим военным танцам, называет всего 3 сосуда из Северного Причерноморья с изображением пиррихия, исполняемого женщинами – это килик, найденный на горе Митридат в Керчи, скифос, хранящийся в Эрмитаже (происходящий с юга России), и кратер, найденный в Киевской губернии во время раскопок И. Фундукля в 1845 г. (15: 594, fig. 48; 7: 159, 161, 162, табл. 5, 2; 8: 18, 19, 71, табл. XII). К этому списку можно добавить гидрию из Одесского археологического музея (инв. №26608), а также фрагменты кратеров из Национального заповедника «Херсонес Таврический» из раскопок Р. Х. Лепера (3: 28, рис. 2, 3; 2: 27) и С. Г. Рыжова 1976 г.

Жан Клод Пурса выделяет несколько ситуаций, в которых, судя по материалам вазописи, исполнялся женский пиррихий: в культовом контексте на территории храма Артемиды, сольный танец профессиональной тановщицы на банкете (симпозиции), урок танцев в гинекее как один из видов времяпровождения афинских женщин (15: 614).

Несомненно, этот ритуальный танец уходит своими корнями в глубокую древность. Когда он стал исполняться в светской ситуации на симпозициях и в домашней обстановке, точно неизвестно, но материалы вазописи дают дату появления этого сюжета – не раньше 460 г. до н. э. Популярность его достигла своего пика в период 440–420 гг. и затем стала угасать. Детали изображения на вазе из Одесского археологического музея – табуретка с одеждой, отсутствие атрибутов храма или симпозиция – позволяет определить, что это сцена обучения танцам в гинекее. Подобный сюжет характерен для вазописи Полигнота. На гидрии из Национального археологического музея в Неаполе женщина-музыкант держит в руках и диавлос, и кифару, выбирая, очевидно, более подходящий инструмент для разных танцев, в том числе и пиррихия, исполняющихся девушками в гинекее (14: pl. 14A; 10: fig. 138). Кифара,

инструмент Аполлона и музыкантов-виртуозов, – наиболее совершенный инструмент классической Греции (13: 80, 81). Конструкция и способы извлечения звука на кифаре в принципе те же, что и у лиры. Громким звучанием она обязана довольно большому корпусу и сильно натянутым струнам. Звук извлекали при помощи плектрона – плотной металлической, деревянной или костяной пластинки, который держали в правой руке, левой же рукой прекращали вибрацию струн. У кифары был плоский тяжелый деревянный корпус с прямыми или фигурными очертаниями, к которому крепились струны. В классической кифаре VI–V вв. до н. э. было семь струн, что подтверждает и роспись гидрии. Лира и кифара – равнострунные инструменты, количество струн обуславливалось шириной корпуса, поэтому музыкальные возможности их были ограничены и исчерпали себя уже в эллинистическое время. Струны делались из льна, конопля, а также из кишок животных, и прикреплялись к корпусу и поперечине. В древности поперечина была круглой в сечении, струны натягивались посредством ее поворота. Позднее она стала более массивной, четырехугольной, на ней закреплялись колки для каждой струны. Однако на нашем рисунке детали устройства поперечины не видны. Хорошо виден плектрон, который женщина-музыкант держит в правой руке большим и указательным пальцами. Если играющий на кифаре обычно держит этот инструмент вертикально и играет стоя, то у нашего персонажа инструмент с некоторым уклоном упирается в левое плечо. Верхняя часть корпуса инструмента украшена орнаментом – четыремя окружностями с темным кружком посередине. Через левую руку женщины переброшено длинное полотенце, которое мы часто видим и у других кифаристов, в том числе на знаменитой краснофигурной амфоре так называемого Берлинского мастера первой четверти V в. до н. э. (инв. 56.171.38), хранящейся в музее Метрополитен (11: 42–43, 70, NO. 21 [A]).

Изначально кифара использовалась для аккомпанемента пению. Из-за своей низкой тесситуры инструмент подходил, в основном, для аккомпанемента мужским голосам – тембр кифары соответствует баритону. По-видимому, в классическую эпоху она стала использоваться также как сольный инструмент. Обычно на кифаре играли мужчины, однако известны изображения и женщин-кифаристок. Кроме росписи гидрии из Одессы, можно назвать гидрию из Неаполя, а также пелику из музея Бриджстоун в Токио (12: pl. 25, 1–2), лекиф из музея искусств в Остине (Техас) (9: 59, NO. 22).

На небольших кифарах играют женщины, изображенные на терракотовых статуэтках из Пантикапея. Они стоят, при этом инструменты водружены на некую подставку-столбик, хорошо виден плектрон

в правой руке (6: 23, табл. 17, 3; 5: 113, табл. 54, 1). Возможно, такой была женская манера игры (на вазах архаического и классического периода мужчины изображены идущими и стоящими, во время игры они держали кифару на весу или уперев ее в левый бок, причем их кифары были крупнее женских). Возможно и то, что исполнительская манера изменилась, а сам инструмент несколько уменьшился. На терракоте из Фанагории, который датируется 4 в. до н. э., изображена Сирена. Правой рукой она держит инструмент фронтально, зажав рукой стойку. Левая рука с плектром отведена в сторону. Инструмент закруглен внизу, это так называемая сводчатая кифара. Видны струны – их, кажется, пять (4: 28, табл. 35, 1).

О популярности кифары в Северном Причерноморье мы имеем убедительное свидетельство Полиена (II в. н. э.). Историк рассказывает о разведывательной акции полководца Филиппа Македонского Мемнона: «Мемнон, во время борьбы с боспорским тираном, желая узнать о величине неприятельских городов и о числе их жителей, послал на триере в качестве посла к Левкону византийца Архибиада, под предлогом переговоров о дружбе и связях гостеприимства, и вместе с ним отправил олинфского кифареда Аристоники, в то время пользовавшегося наибольшей славой у эллинов, для того, чтобы посол мог познакомиться с численностью населения в то время, как они будут мимоходом приставать к берегам и кифаред станет показывать свое искусство и жители будут поспешно собираться в театры» (Poliaen. Strategemata. V. 44). Этот отрывок очень живо передает жгучий интерес жителей боспорских городов к заезжей знаменитости, их любовь к музыке.

Появление в древней Ольвии гидрии с изображением кифаристки было не случайным – оно отражает популярность инструмента в этой части античной ойкумены. Относительно необычного аккомпанемента необходимо отметить характерный для исполнения пиррихия в храме или на симпозиуме аккомпанемент флейтиста или флейтистки. Исполнение этого танца в гинекее позволяло, очевидно, уйти от этого правила и использовать другой инструмент, такой, как кифара.

### Литература

1. Боровкова В. Н. Коллекционеры и торговцы керченскими древностями. Керчь, 1999.
2. Вдовиченко И. И., Жесткова Г. И. Расписная керамика Херсонеса Таврического (раскопки К. К. Косцюшко-Валюжинича и Р. Х. Лепера) // *Stratum plus: Археология и культурная антропология*. 2011. № 3. С. 3–111.
3. Зедгендзе А. А. О времени основания Херсонеса Таврического // *Краткие сообщения Института археологии*. 1979. № 159. С. 26–34.

4. *Кобылина М. М.* Терракотовые статуэтки Фанагории // Терракотовые статуэтки. Ч. 4: Придонье и Таманский полуостров. М., 1974. Табл. 35, 1. С. 28. (Археология СССР: Свод археологических источников. [Вып.] Г1-11).
5. *Петерс Б. Г.* Терракоты из городища у с. Михайловка // Терракоты Северного Причерноморья. М., 1970. (Археология СССР: Свод археологических источников. [Вып.] Г1-11).
6. *Силантьева П. Ф.* Терракоты Пантикапея // Терракотовые статуэтки. Ч. 3: Пантикапей. М., 1974. (Археология СССР: Свод археологических источников. [Вып.] Г1-11).
7. *Стефани Л.* Объяснение некоторых художественных произведений, открытых в Южной России в 1875 г. // Отчет Императорской археологической комиссии за 1876 г. СПб., 1879.
8. *Фундуклей И.* Обзорение могил, валов и городищ Киевской губернии. Киев, 1848.
9. *Neils J., et al.* Goddess and Polis: the Panathenaic Festival in Ancient Athens. Princeton, 1992.
10. *Boardman J.* Athenian Red Figure Vases: the Classical Period. A handbook. London, 1989.
11. *Bothmer D.* Greek Vase Paintings, Metropolitan Museum of Art. New York, 1987.
12. *Corpus Vasorum Antiquorum Japan. Rotfigurige Vasen in japanischen Sammlungen / Mizuta, Akira; Murakawa, Kentaro.* Tokyo, 1981. 1, 31, beilage.
13. *Maas M., Snyder J.M.* Stringed instruments of ancient Greece. New Haven, 1989.
14. *Matheson S. B.* Polygnotos and Vase Painting in Classical Athens. Wisconsin, 1995.
15. *Poursat J. K.* Les representation de danse armee dans la ceramique attique // Bulletin de correspondance hellenique. 1968. Vol. 92. P. 550–615.

## «Мыши кота погребают»: музыкальные инструменты в русском лубке

Народная картинка «Мыши хоронят кота», существовавшая с конца XVII по конец XVIII вв., раскрывает многие реалии отечественной культуры этого двухвекового периода. Сюжет картинки прост: мыши хоронят кота. Основная интрига состоит в диссонансе между траурным характером ритуала погребения и радостным событием в жизни мышей. Здесь уместна всяческая ирония по поводу лицемерия, совмещения несовместимых эмоций и пр.

Картинка привлекала внимание искусствоведов. Все известные на данный момент ксилографии с данным сюжетом попали в каталоги ранней гравюры: классический труд Д. А. Ровинского (7) и современный каталог Е. А. Мишиной (6). М. А. Алексеева подробно исследовала происхождение и редакции гравюры (1, 2).

Гравюры на меди и литографии изучены значительно хуже. Они не приведены в систему, нет полного их каталога. Отдельные картинки упоминаются эпизодически, наряду с другими сюжетами (5, 8, 11). Что касается хромолитографии, она не изучена вовсе. Между тем, степень изученности версий картинки обратно пропорциональна количеству изображенных на ней музыкальных инструментов: уже Ровинский обратил внимание на них в ранней гравюре и описал каждый инструмент. Настоящая статья – это попытка выявить музыкальный инструментарий, отраженный в лубке «Мыши...» систематизировать его на материале собрания РНБ.

Первая редакция картинки «Мыши кота погребают» относится к концу XVII – началу XVIII в. и дошла до нас в трех незначительно отличающихся оттисках. Ее отличительный признак – мыши, волокущие сани ляжками; композиция демонстрирует равновесие изображений и сопровождающих их текстов. В этой редакции показаны три инструмента: волынка, барабан (обозначенный как бубен – собирательное название ударных) и духовой инструмент, на котором играет Чюрилко сурнач. В трех вариантах последний инструмент назван по-разному: в одном случае сурной, в двух свирелью: «Чюрилко сарначь в свирелку/сурну играет а ладу не знает». Изображения достаточно условны, не менее условны и подписи, которые носят скорее характер поговорок, чем опи-

саний инструментов. В гравюре на дереве мы встречаемся с обобщенными образами инструментов, принятых в московском музыкальном быту конца XVII – начала XVIII в.

Один из сохранившихся вариантов ксилографии (РНБ Э ОЛС 11-2318) представляет собой другую редакцию и предваряет гравюры на меди. Здесь котовьи сани везут мыши, запряженные цугом; отсюда появилось название «Небылица в лицах...». Инструменты, изображенные в первой редакции, переходят и во вторую. Мышь с волынкой получила имя, видимо, ради рифмы: «мышь аринка играет в волын(ку)». Духовых инструментов теперь два, изображены они одинаково и одинаково условно. Первый находится в руках Чюрилки сурнача: «Чюрилка сурнач в сопел играет...»; второй инструмент держит мышь, едущая верхом на одной из мышей, запряженных в сани: «мышка из немецкой лавки взяла свирель».

К уже имеющимся музыкальным инструментам во второй редакции присоединились еще два сюжета. «Старая крыса поминает кота бриса по ноте воспевает и малыя мышки с визгом провожают». Петь по ноте – знак официальной церковной культуры. Ноты появились в России в середине XVII в., в конце столетия по нотам пели самые профессиональные хоры, а с самого начала XVIII в. на них перешла вся официальная церковь. Старая крыса, видимо, выдающийся профессионал, и пение по ноте подчеркивает контраст извортного мира, пародийность похоронной процессии. Еще один новый персонаж – мышь-балалаечница: «вболалайку играет гостей созывает». Балалайка изображена с треугольным корпусом, хотя другие ранние изображения этого инструмента имеют полусферический корпус.

Во второй половине XVIII в. ксилография вытесняется лубком, гравированным на меди. Рассматриваемый сюжет претерпевает некоторые изменения, связанные с использованием приемов профессионального искусства, – например, таким же образом построены гравюры в честь Полтавской победы (10). Процессия выстроена ровными рядами, расположенными друг под другом. Заглавие начертано на развернутом свитке, который поддерживают крылатые мыши. Текст выделен в отдельную полосу; каждый сюжет снабжен номером, под которым мы можем найти пояснение в тексте. Наиболее полно сюжет представлен в трехлистовой гравюре второй половины XVIII в.

Подписи заимствованы из более ранних вариантов, но значительно пополнены. Из девяти музыкальных сюжетов претерпели изменения:

3 – «Збалчюга старая из мушиных рядов крыса поминает кота ила-брыса збрызгу понотной книге воспеваает и малые её дети тут же с визгом провожают»<sup>1</sup>;

5 – «израгожской мышь Корча тащит бубен скорчась (барабан)»;

6 – «позади бежит истаганки самая поганка смотреть кота на дровнях и бьет в бубен поход ему дробью» («Поход» исполнялся на парадах или во время траурных церемоний при выносе тела малым инструментальным составом; существовал «драгунский поход» для исполнения только одним барабаном (12: 198–206);

20 – «мышь Емелька приспешник идет заткнувши запоес трепицу а сам наваревает в скрыпицу».

(Скрипка – новый инструмент в этом лубке).

Официальное искусство повлияло и на изображения инструментов в лубке. XVIII век принес в русское декоративно-прикладное искусство символические композиции, называемые мюзеттами или музыкальными трофеями. Декоративное оформление одного из инструментов коллекции СПбГМТиМИ – фортепиано первой половины XVIII в. (ГИК 16516/1427) – богато мюзеттами, составленными из прямых труб, струнных щипковых инструментов, скрипок, барабанов, треугольников. Подчеркну, что изображения инструментов, хоть и узнаваемы, но достаточно условны: перед мюзеттой не стоит задача реалистического изображения. Инструменты в лубке изображаются столь же условно, более того, они похожи на те, которые мы видим в символических композициях. Репертуар инструментов в гравюрах первоначально уже, чем в мюзеттах, но со временем – в литографии и хромолитографии – он пополнится.

Литографированный лубок получил распространение со 2-й четверти XIX в. В литографии сопровождающий картинку текст становится короче, и в нем не упоминаются музыкальные инструменты. Теперь судить о музыкальном инструментарии лубка приходится исключительно по изображению. В литографии А. Абрамова (1858) изображены волынка,

---

<sup>1</sup> Можно задуматься, почему в поздней ксилографии старая крыса воспевала «по ноте», а в гравюре на меди – по нотной книге. Возможно, это вполне произвольное изменение в рамках раешного стиха. Однако не исключено и другое: трехлистное изображение появилось после 1772 г., когда нотные книги благодаря печатанию в синодальной типографии обрели легитимность и достаточно широкое распространение. Не настаиваю, но этот нюанс может быть учтен при датировке гравюры.

духовой инструмент и бубен, представляющий собой верхний обод барабана. Хотя в тексте бубен уже не упоминается, автор лубка решил привести изображение в соответствие с традиционным текстом, где всегда шла речь о бубне. Появляется новый персонаж: Катофевна, которая «горька плакала рыдала и причоты причитала и за хвост Котафеича держала» – народная составляющая погребального обряда. В литографии П. А. Глушкова 1876 г. к ним добавились 3-струнный инструмент, гонг с колотушкой и треугольник (5: № 59).

Мастерская И. А. Гольшева в слободе Мстёра Владимирской губернии в 60–70-х гг. XIX в. выпускала вариант картинки, несколько отличающийся от литографии Абрамова (8: 230); текст лубка заимствован из сказки В. А. Жуковского «Как мыши kota хоронили» (4). Музыкальная составляющая сюжета охарактеризована кратко: «Мыши песни поют kota на дровнях везут», а на картинке мы видим духовой инструмент, колокольчик, скрипку, концертину. В лапах у верховой мыши мундштучный инструмент, сделанный, по всей видимости, из бараньего рога.

В 80-е гг. литографские мастерские окончательно проиграли в конкурентной борьбе хромолитографии. «Лубок существует в данной форме лишь в силу традиции и легко замещается изображениями натуралистического характера» (11: 35–36) Действительно, похороны kota напоминают скорее жанровую сценку, хотя изображения инструментов сохранили свой условный характер. Особенно много инструментов мы находим в хромолитографии Коноваловой 1899 г.: ноты, бубен, гармонь, тубы, мандолина, виолончель (?), рог или жалейка, балалайка, треугольник, барабан и даже «мышь-оркестр», играющая на двух барабанах, колокольчиках, тарелках. В хромолитографии Соловьева 1901 г. с текстом «барабаны громко били, трубы кованы трубили» с максимальным натурализмом изображен духовой оркестр.

Итак, музыкальная составляющая лубка отражает официальное и народное музицирование. Изображения музыкальных инструментов отличаются условностью, свойственной декоративно-прикладному искусству. Реализм появляется лишь в самом конце истории лубка.

## Литература

1. Алексеева М. А. Гравюра на дереве «Мыши kota на погост волокут» – памятник русского народного творчества конца XVII – начала XVIII в. // XVIII в.: Сб. Л., 1983. Т. 14: Русская литература XVII – начала XIX в. в общественно-культурном контексте. С. 45–79.
2. То же // Алексеева М. А. Из истории русской гравюры XVII – начала XIX в. М., 2013.

3. *Желтикова О. Е.* О специфике декоративного оформления «клавесина-рояля» из коллекции музыкальных инструментов Музея музыки в Шереметевском дворце (к вопросу об атрибуции) // Музыка Кунсткамеры: К 100-летию Санкт-Петербургского музея музыкальных инструментов. СПб., 2002. С. 123–129.
4. *Жуковский В.* «Как мыши kota хоронили» / Соч. В. Жуковского; Рис. Г. Нарбут. М., 1910.
5. *Иванов Е. П.* Русский народный лубок. М., 1937.
6. *Мишина Е. А.* Русская гравюра на дереве. СПб., 2007.
7. *Ровинский Д. А.* Русские народные картинки. Кн. 1–5. СПб., 1881.
8. *Рудакова Н. И.* Литографская мастерская И. А. Гольшева во Мстёре // Народная гравюра и фольклор в России XVII – XIX вв. М., 1976. С. 221–233.
9. Русский лубок на меди 18 – начала 19 в.: Каталог. 1971.
10. Совершенная виктория: К 300-летию Полтавского сражения: Каталог выставки 10 ноября – 10 марта 2009 г. СПб., 2009.
11. *Соколов Б. М.* Художественный язык русского лубка. М., 1999.
12. *Чертюк М. Д.* Русская военная музыка первой половины XIX века. Развитие военно-музыкантской службы: Дис. ... канд. иск. СПб., 2017.

## Немецкая классическая школа игры на саксофоне. К вопросу о вкладе Густава Бумке и Сигурда Рашера<sup>1</sup>

В современном музыкальном мире саксофон по праву зарекомендовал себя как один из наиболее ярких и тембрально богатых инструментов. Изобретенный в середине XIX в. бельгийским мастером Адольфом Саксом, он стремительно развивался и к XX столетию уверенно занял лидирующие позиции как солирующий инструмент, а также как участник музыкальных коллективов всевозможных составов. Известно, что саксофон, прототипами которого явились инструменты испанского и венгерского происхождения<sup>2</sup>, был создан для устранения интонационных расхождений между медными и деревянными духовыми инструментами. Его неповторимый тембр, отмеченный самим великим Гектором Берлиозом, и безграничный спектр технических возможностей привлекали огромное количество талантливых композиторов и исполнителей, что способствовало конструктивным усовершенствованиям, появлению новых произведений и формированию национальных исполнительских школ.

Несмотря на то, что родиной европейских традиций игры на саксофоне является Франция, чему способствовал последователь идей великого А. Сакса, один из первых великих классических саксофонистов Марсель Мюль (1901–2001) и его ученик, законодатель французской музыкальной педагогики Жан-Мари Лондейкс (род. 1932 г.), не меньшее влияние на развитие и популяризацию саксофона в Европе оказала и Германия.

Появление немецкой исполнительской школы напрямую связано с деятельностью композитора и основателя первого немецкого оркестра

---

<sup>1</sup> Исследование выполнено при поддержке краевого государственного автономного учреждения «Красноярский краевой фонд поддержки научной и научно-технической деятельности» в рамках реализации проекта по организации участия студентов, аспирантов и молодых ученых в конференциях, научных мероприятиях и стажировках. Код заявки 2017053002557.

<sup>2</sup> Саксофон берет свое начало в 1820 г. в Испании от так называемого *теноруна* – разновидности фагота, который также «снабжен одинарной тростью и октавным клапаном» (6: 9). В венгерской народной музыке известен такой инструмент как *тарогато* или «турецкая свирель» (5). Это деревянно-духовой инструмент конической формы, получивший широкое распространение в конце XIX в.

саксофонов Густава Бумке (1876–1963)<sup>3</sup>. Будучи молодым музыкантом, он в 1902 г. с позволения сына изобретателя саксофона Адольфа-Эдуарда взял «лично из коллекции мастера 8 инструментов различных интонационных строев» (7: 2) для работы и их изучения в Берлин, что в дальнейшем способствовало зарождению и интенсивному развитию классической немецкой саксофонной школы.

В отличие от большинства своих современников и многих пропагандистов инструмента, для которых саксофон являлся синонимом джаза, Бумке полагал, что тембр саксофона наиболее полно раскрывается именно в камерной музыке. Это отразилось в творческом наследии музыканта, который создал за свою жизнь более сорока произведений для саксофона различных жанров, в числе которых 5 квартетов, 3 интермеццо для альт-саксофона и фортепиано, 2 концерта для саксофона в сопровождении оркестра, соната для альт-саксофона и фортепиано, секстет для духовых инструментов, 2 фантазии и т. д.

Долгие годы Бумке боролся за место саксофона в рядах солирующих инструментов и был ярким противником потребительского отношения к саксофону, как к инструменту, пригодному лишь «для танцев и развлечений»<sup>4</sup>. Чтобы подтвердить статус саксофона как «классического» инструмента, Густав Бумке инициировал в середине 20-х гг. XX в. создание первого в истории оркестра, состоящего из одних саксофонов! Это обусловило появление оригинальных произведений для состава, в котором были задействованы все существующие на тот момент саксо-тембры.

Но все же основной целью и главным творческим достижением музыканта стало создание немецкой национальной школы исполнительства с ее отличительными особенностями, тесно связанными с богатым культурным наследием этой страны. Большой педагогический опыт<sup>5</sup> и детальное знание конструкции инструмента позволили Бумке стать автором первого в истории немецкоязычного пособия «Школа игры на саксофоне», опубликованного в 1926 г. Это издание стало подлинной вехой в развитии саксофонного<sup>6</sup> мастерства. Внушительный по меркам

---

<sup>3</sup> Подробные сведения о биографии Г. Бумке излагаются в (1).

<sup>4</sup> Из личной переписки автора статьи с профессором Высшей школы музыки им. Г. Айслера (Берлин) Детлефом Бесманном.

<sup>5</sup> Об этой области деятельности Г. Бумке подробнее в (1: 133).

<sup>6</sup> В методических и научно-исследовательских источниках, посвященных исполнительству на саксофоне, термины «саксофонный» и «саксофоновый» используются в качестве синонимов.

профильной саксофоновой литературы труд (состоящий из 132 страниц, пояснительной записки, введения и 9 глав) представляет собой своеобразный «свод знаний» по вопросам истории инструмента, его строения, описанием «рациональной постановки корпуса и амбушюра (губного аппарата) музыканта-духовика» (3: 22).

Следует отметить, что Г. Бумке в своей работе впервые затронул проблему новых исполнительских приемов игры на саксофоне, ранее не применявшихся на деревянно-духовых инструментах: вибрато, глиссандо, фрулато. Кроме того, он явился «первооткрывателем» сверхвысокого регистра – *hohe Töne* (с нем. «высокие тоны»), который расширил диапазон инструмента, позволив включить звуки от «соль» третьей до «до» четвертой октавы. Бумке так описывал этот регистр: «Высокие тоны на саксофоне легче по звучанию, чем другие, и особенности их исполнения сравнимы с флажолетами на струнных. Главная сложность заключается в том, что следует использовать F-клапан в третьей октаве в полуоткрытом виде» (3: 132).

Идею новых, доселе не изученных возможностей саксофона подхватил один из главных преемников Г. Бумке, всемирно известный саксофонист, уроженец Германии Сигурд Манфред Рашер (1907–2001). Начав свою карьеру как кларнетист, Рашер вскоре начал самостоятельно изучать саксофон, играя в эстрадном танцевальном оркестре. Многочасовые упорные занятия, в процессе которых осваивался инструмент, позволили обнаружить, что детище Адольфа Сакса имеет больше возможностей, чем это принято считать. Это и определило судьбу талантливого исполнителя и его главное предназначение в жизни.

Большое внимание Сигурд Рашер уделял звуку, тембру инструмента. Следуя заветам бельгийского мастера, он хотел добиться более благородного звучания саксофона. Как и Г. Бумке, Рашер считал, что резкий, пронизывающий звук не приемлем для классического исполнения, но манера такой игры была распространена в период 40–60-х гг. XX столетия вследствие огромного влияния джазовой музыки. Поэтому музыкант решил кардинально изменить «ядро» саксофонового звука – мундштук; а точнее – его внутреннее строение (камеру): «Он отказался от узкой камеры, популярной в то время у многих исполнителей, и применил свое изобретение – более открытую и объемную камеру внутренней части мундштука» (8). Тем самым Рашер добился более светлого, ясного и чистого тембра инструмента.

Помимо этого, к основным заслугам немецкого музыканта следует отнести увеличение диапазона саксофона. В 1930 г. он впервые продемонстрировал возможность использования четырех октав вместо

общепринятых двух с половиной, расширив тем самым границы исполнительской практики и техники. Открытый мастером регистр стали называть «альтиссимо», хотя сам Рашер предпочитал называть его, как и Г. Бумке, «верхними звуками» (по-английски *top tones*) (9: 4). Чтобы лучше продемонстрировать технику игры звуков как основу серии обертонов выше «фа» третьей октавы, Рашер «создал модель литого ствола инструмента без единого отверстия. Он показал, что возможно сыграть как минимум 16 обертонов на таком саксофоне, и утверждал, что тщательное изучение этого регистра является наилучшим способом расширения диапазона саксофона и улучшения качества звука» (9: 5). Теоретическое обоснование своего открытия немецко-американский исполнитель изложил в книге «Верхние звуки на саксофоне. Диапазон четвертой октавы» (*Top-Tones for the Saxophone: Four-Octave Range*), которая была опубликована в 1941 г.<sup>7</sup> В наши дни она является основным пособием для развития музыкальной техники саксофониста, поскольку содержит специальные упражнения для освоения обертонов. Владение регистром альтиссимо, несмотря на всю сложность, считается обязательной частью методики обучения для учащихся старших классов музыкальных школ, студентов средне-специальных и высших учебных заведений.

Конструктивное усовершенствование саксофона, сделанное Сигурдом Рашером, и открытие сверхвысокого регистра дали толчок к развитию новых, ультрасовременных приемов игры, таких как, например, четверть-тоновое интонирование, мультифоники и слепы<sup>8</sup>, звуковые искажения (подъезды, изображение шума моря), так полюбившиеся композиторам-авангардистам и нашим современникам.

Деятельность Густава Бумке и Сигурда Рашера – выдающихся представителей саксофонового исполнительства – можно считать значительным вкладом в развитие как национальной немецкой школы, так и мировой практики игры на инструменте, который за 175 лет своего существования прошел сложный путь становления и развития.

---

<sup>7</sup> Книга переведена на множество языков, в том числе, и на русский. Автор русскоязычного издания – заслуженный артист РФ, профессор, заведующий кафедрой духовых и ударных инструментов Красноярского государственного института искусств А. В. Михеев (2).

<sup>8</sup> Мультифоника (или мульти-флажолеты) – «расщепление» звука на составные его обертоны, достигающиеся применением специальной аппликации. *Slap tone* – щелчки языком, близкие к технике *pizzicato* на струнных.

## Литература

1. *Войткевич С. Г., Эпова Е. М.* Густав Бумке и его «Школа игры на саксофоне» // Актуальные проблемы гуманитарных и естественных наук. Москва, 2016. № 5–3. С. 131–134.
2. *Рауер С. М.* Школа верхнего регистра на саксофоне. Занятие для развития звука, дыхания и освоения четвертой октавы: учебно-методическое пособие / пер. с англ. и исполнит. коммент. А. В. Михеева. Красноярск, 2011.
3. *Bumcke G.* Saxophon-Schule: mit Griffabelle / Elite Edition №. 306. Hamburg; London, 1960. S. 132.
4. Deutsche Allgemeine Zeitung-DAZ. Berlin. 1935. 24 November.
5. *Fox S.* The Tárogató: [Электронный ресурс]. Copyright by Stephen Fox, 2004. URL: <http://www.sfoxclarinets.com/Tarogatoart.html> (дата обращения: 30.08.2017).
6. Lehrplan Saxophon / Verband deutscher Musikschulen. Regensburg, 1992. S. 45.
7. *Priesner G., Ernst J.* Europäische Saxophonensembles an der Universität der Künste Berlin // Sax Info: Schriftenreihe der Arbeitsgemeinschaft Deutsche Saxophonisten – ARDESA. 2003. Sonderheft. Berlin, 2003. S. 2.
8. *Rascher S. M.* [Электронный ресурс] // Saxophone journal. URL: <http://www.dornpub.com/saxophonejournal/sigurdrascher.html#super> (дата обращения: 30.08.2017).
9. *Raschèr S. M.* Top-Tones for the Saxophone: Four-Octave Range. Third edition. New York, 1977.

## **Мандолина в исторической памяти: проблемы сохранения (на материале музыкальной культуры народов Волго-Уралья)**

Несмотря на довольно длительный период бытования мандолины в России (более 200 лет), источниковая база, отражающая формы использования инструмента в традиционной музыкально-исполнительской практике, весьма фрагментарна. Научные исследования о мандолине в России и особенностях ее функционирования немногочисленны (См.: 2–6). Подобная ситуация связана, по нашему мнению, прежде всего с тем, что мандолина в российской музыкальной культуре (в отличие, например, от домры) являлась и является инструментом бытового любительского исполнительства.

Имеются отдельные убедительные примеры достижений в профессиональном исполнительстве на мандолине в России. В конце XX – начале XXI в. в крупных российских региональных центрах – Москве, Санкт-Петербурге, Екатеринбурге, Казани, Новосибирске, городах Дальнего Востока, других регионах страны – сложилась система подготовки профессиональных музыкантов-исполнителей на мандолине и педагогов (8). Среди них – исполнитель и педагог, профессор Российской академии музыки имени Гнесиных, народный артист России В. П. Круглов (1), известный педагог МГИМ им. Шнитке С. Н. Лачинов. К мандолине обращались известные отечественные композиторы. Специально для мандолины написаны сочинения К. Волкова («Сюита «Флоренция» для мандолины и гитары (1994), Е. Подгайца («Вальс из несуществующего кинофильма» для мандолины и фортепиано (2001), «Концерт для мандолины (домры, балалайки) с камерным оркестром» (2000), «Элегия» для мандолины и фортепиано (2001), А. Лариным («Баллада» для двух мандолин, мандолы и гитары, «Элегия» для мандолины и фортепиано (2008) и др. Изучение феномена традиционного исполнительства на мандолине, в свою очередь, нуждается в научной разработке.

Мандолина распространена во многих странах мира – Италии, Германии, Англии, Португалии, Аргентине, Мексике и многих других. В России инструмент, по данным Я. Штелина, появился в XVIII в. В своем исследовании «Музыка и балет в России XVIII века» ученый отметил: «В заключение музыкальных новинок и достопримечательностей в царствование императрицы Елизаветы нужно еще добавить, что

итальянцы способствовали появлению в Петербурге и Москве итальянской гитары и ее соотечественницы мандолины...» (1: 119).

По-видимому, со второй половины XVIII в. мандолина постепенно начинает проникать в музыкальную культуру России и ее регионов. В середине XX в. инструмент активно использовался в традиционной культуре многих народов – русских, украинцев, белорусов и многих других.

На территории Волго-Уральского региона, согласно материалам этнографических экспедиций, мандолина, благодаря своим ярким художественно-эстетическим характеристикам (красоте внешней формы, инкрустации инструментов), конструктивно-морфологическим особенностям (изысканству конструкции, внешне напоминающей широко распространенные в быту многих волго-уральских народов балалайку и домру), небольшим параметрам (длина корпуса – около 60 см, ширина – 19 см, высота – 12,5 см), способам звукоизвлечения и штриховой технике (тремоло, с применением медиатора и без него, при помощи кистевых ударов по струнам и пр.), богатым музыкально-выразительным, темброво-акустическим, динамическим свойствам, а также относительной легкости процесса обучения и исполнения народных мелодий, доступной стоимости инструмента для всех, в том числе и бедных групп населения, вошла в состав традиционного инструментария русских, татар, башкир, чувашей, мордвы, удмуртов, марийцев.

В традиционной исполнительской практике волго-уральских народов получили распространение два типа мандолины. Первый тип: неаполитанская мандолина с выпуклым корпусом (состоящим из отдельных сегментов) в виде груши; второй: португальская с одинаковыми по размеру и форме плоскими верхней и нижней деками, соединенными изогнутой по всему периметру фигурной обечайкой. На протяжении многих десятилетий оба типа мандолины, наряду с другими традиционными инструментами, использовались во время различных общественных и календарных праздников (зимних, весенних, летне-осенних), в семейном быту и обрядовой практике (свадьба, рождение ребенка, проводы в армию и др.).

Кроме того, как показывают экспедиционные материалы, исполнительство на мандолине способствовало приобщению волго-уральских народов к национальной академической музыке (многие сочинения первых композиторов автономных республик Волго-Уралья нередко исполнялись именно на мандолине), к произведениям русской, европейской и мировой музыкальной классики.

До настоящего времени о мандолине в культуре многих народов Волго-Уральского региона сохранилась глубокая и устойчивая *историческая память*. С одной стороны, она отражает представления о мандолине как об уникальном традиционном инструменте, способном гибко, тонко и красочно передавать глубину чувств и переживаний каждого этноса, с другой – как об общенациональном инструменте, способном транслировать академические музыкальные ценности.

Одним из действенных социальных механизмов, способствующих сохранению исторической памяти о мандолине в культуре волго-уральских народов, выступают *коммеморативные практики*<sup>1</sup>.

В качестве примера коммеморативных практик приведем деятельность Национального музея Республики Татарстан, направленную на сохранение исторической памяти об инструментах, принадлежавших известным деятелям культуры и искусства, содержащихся в фондах и экспонируемых на различных тематических выставках. Особого внимания заслуживают мандолины выдающегося татарского поэта, Героя Советского Союза, лауреата Ленинской премии Мусы Джалиля, выдающихся татарских писателей, лауреатов Государственной премии ТАССР имени Габдуллы Тукая Хасана Туфана и Атиллы Расиха, известных татарских музыкантов Заляла Мазитова, Исмагила Илялова (2: 148–152).

Более двадцати лет в музее успешно решается важнейшая задача хранения и передачи научной информации о мандолине, особенностях ее использования в культуре волго-уральских народов как в традиционной практике, так и в профессиональной музыкально-исполнительской деятельности.

Таким образом, сохранение исторической памяти о мандолине, длительное время используемой в культуре волго-уральских народов, а также применение с этой целью коммеморативных практик весьма актуально и перспективно. Подобная исследовательская методика, несомненно, может быть применена к изучению других музыкальных инструментов народов России.

---

<sup>1</sup> Под термином «коммеморативные практики» мы понимаем акцентированную социальную деятельность, направленную на увековечивание и трансляцию исторической памяти о мандолине с помощью разных социокультурных институтов, учеными-исследователями, деятелями культуры и искусства, музеями, учебными заведениями разных уровней и т. д.

## Литература

1. *Круглов В. П.* Школа игры на мандолине (четырёхструнной домре). М., 2008.
2. *Лачинова Т.* Многоликая мандолина // Играем с начала. Da capo al fine. 2010. № 6 (78). С. 8–9: [Электронный ресурс]. URL: <http://www.gazetaigraem.ru> (дата обращения: 10.08.16).
3. *Лачинова Т., Припускнова Е.* Мандолина в зарубежной и отечественной музыкальной культуре. Краткий исторический очерк: [I часть] // Музыкант – классик. 2015. № 7–8. С. 33–36.
4. *Лачинова Т., Припускнова Е.* Мандолина в зарубежной и отечественной музыкальной культуре. Краткий исторический очерк: [I часть] // Музыкант – классик. 2015. № 11–12. С. 42–50.
5. *Макаров Г. М.* Гага Исхаки и Исмагил Илялов – корифеи мандолинного искусства в татарской культуре // Музыка. Искусство, наука, практика. Казань, 2015. № 5. С. 45–53.
6. *Скрозникова А. А.* Мандолина: от Ренессанса до классики // Музыкаведение. 2015. № 10. С. 47–52.
7. *Штелин Я.* Музыка и балет в России XVIII века. Ленинград, 1935.
8. *Яковлев В. И.* Мандолина в России: проблемы рекультурации // Актуальные проблемы музыкально-исполнительского искусства: История и современность: материалы Всероссийской научно-практической конференции, Казань, 6 апреля 2016 года / сост. В. И. Яковлев; Казан. гос. консерватория. Казань, 2017. Вып. 9. С. 187–193.
9. *Яковлев В. И.* Музыкальные инструменты Национального музея Республики Татарстан: каталог. Казань, 2007.

Владимир Бычков  
(Челябинск, Россия)

## Соната для баяна (аккордеона) Л. Пригожина

Интересные художественные задачи поставил перед собой Л. Пригожин в Сонате для готово-выборного многотембрового баяна (или аккордеона), исполнительскую редакцию которой осуществил известный музыкант, лауреат международных конкурсов, Заслуженный артист РФ, профессор Санкт-Петербургской консерватории О. М. Шаров (4)<sup>1</sup>. Двухчастный цикл посвящен «Памяти В. П. Соловьева-Седого», хотя в сочинении цитирования какой-либо темы «великого песенника»<sup>2</sup> нет.

### Пример № 1

**Allegro molto**  $\text{♩} = 168$



Первая часть – классическое сонатное аллегро, в котором противопоставлены две темы, контрастные по содержанию, характеру и фактуре. Активная, волевая тема главной партии имеет явно оркестровое происхождение (пр. №1), она активно развивается в экспозиции. Лирическая побочная партия, предваряемая неожиданным сонористическим эффектом (кластер в нижнем регистре ) на фоне кластера иного

<sup>1</sup> Соната Л. Пригожина записана на грампластинку С10 20229-30 (Мелодия); диск «Современная музыка для баяна», 1983 г.; переиздана на компакт-диске в 1985 г. фирмой «Center Didactique de Musique Lacroix» (Geneve, Zwitterland).

<sup>2</sup> Первое исполнение Сонаты Л. Пригожина состоялось на секции Союза композиторов РСФСР (Ленинградское отделение) и получило ряд положительных отзывов музыкальной критики, затем она неоднократно звучала как в концертах «новой музыки», так и в сольных программах О. М. Шарова в нашей стране и за рубежом (из воспоминаний О. Шарова).

содержания, перемещенного в высокий регистр выборной клавиатуры), совмещает в себе статику и динамику и в процессе развертывания музыкального материала обнаруживает яркую контрастность унисонному изложению главной темы. Кластер трактуется автором контонационно – тонально неопределенная фоновая педаль, воспринимаемая как оркестровое средство (звуковое пятно ударных с неопределенной высотой звука на нюансе *ppp*, служащее полем, на котором «произрастает» интонационное зерно мотива из шести нот, «превращаемого» в локальную, но не тональную серию из двенадцати неповторяющихся звуков, изложенных в «оркестровом» стиле флейтово-фаготовых партий (♭). Музыкальная ткань насыщается: здесь и темброво-регистровые, (♭), (♭) фонические пространственные сопоставления крайних регистров в переплетении полифонических приемов (имитации, канонические проведения), и строго дифференцированные голоса с интонационной изменчивостью основного мелодического рисунка (пр. №2).

#### Пример № 2

The image shows a musical score for Example No. 2. It consists of two staves. The top staff is in treble clef and contains a melodic line with a tempo marking of 'Meno mosso' and a metronome marking of '♩=120'. The bottom staff is in bass clef and contains a piano part marked with a dynamic of 'p'. The piano part features a cluster of notes in the lower register, which is sustained throughout the passage. The melodic line in the upper register interacts with this cluster, showing various rhythmic and pitch relationships.

Разработка возвращает к интонациям темы главной партии, которые и составляют основной материал этого раздела.

Завершается первая часть основной, динамически насыщенной интонацией темы главной партии в унисонном тон-центре В так же, как в начале экспозиции, образуя тоновую арку.

Вторая часть сонаты – своеобразная медитация, неторопливое повествование-размышление, идиллическая пейзажная зарисовка в духе русских «кучкистов».

Финал сонаты – «Народный праздник» – звуковая картина безудержного веселья в русском селе. В качестве основного метода развития музыкального материала композитор избирает вариации. Как справедливо подчеркивал Б. Асафьев: «Основные виды всего крестьянского музыкального творчества (музыка инструментальная и музыка вокальная) заключают в себе яркое многообразие проявлений, на основе нескольких коренных форм-схем, допускающих постоянное варьирование. Рядом с этими формами, постоянно им сопутствуя, существует и м п р о в и з а ц и я, особенно инструментальная, пределы которой да и самый характер обусловлены свойством инструмента. Импровизация

в песнетворчестве сводится, главным образом, к варьированию попевок или изобретению подголосков на основе имеющегося мелодического рисунка» (2: 103).

На наш взгляд, не так важно, какой это деревенский праздник (летний «Троица» или осенний «Межа» – сбор урожая), важно то, что это – не смотровое цирковое балаганное действо, а подлинное, шутовское, уличное деревенское гулянье с виртуозными переборами «двухрядной» гармонике и женской задорной частушкой. В этом музыкальном витраже-мозаике народной жизни слышны и свистящие в высоком регистре народные духовые (свирель, сопель), и жалейка с ее характерной «неточной» интонацией, и затейливые наигрыши балалаечников с их традиционным бряцаньем и особой акцентуацией слабых долей. В музыкальном контексте доминирует выступающая в роли рефрена финала известная «Подгорная», имеющая множество вариантов в разных регионах России.

Вторая тема – ее модифицированная разновидность, трактуемая композитором как изложенная в увеличении лирическая характерная с несколько шутивно-юмористическим оттенком. И все это тематическое богатство сопровождается народной пляской девушек, с их задорными «притопами и прихлопами», особым «шармом» народно-танцевальной акцентуации. Образы финала вызывают ассоциации с веселой круговертью деревенских плясуний, ряженных в нарядные, лепистые, длинные широкополые юбки с цветастыми платочками в руках, дробью проходящих стучащими каблучками перед парнями, которые разгуливают в черных кепках с алой ленточкой и красной гвоздикой на разноцветных рубахах, подпоясанных кушаком, в черных внакидку пиджаках и брюках, аккуратно заправленных в до блеска начищенные хромовые сапоги. «Наши» парни, важные, – в кадрили «форсят» и рисуются перед будущими невестами, азартные и безудержно лихие в «скорых» плясках с «присядкой» и «разножкой», способные на все, только бы понравиться «девицам на выданье». Они «творят чудеса» народного танцевального искусства. Это – русская деревенская фольклорная «круговерть», посиделки, типичные для всех регионов Великой Руси, сел и поселков. Не так важно, где они находятся – на Севере, Урале, Ладого, в Поволжье, Сибири или на Дальнем Востоке. Славная традиция народных праздников существует, живет, хотя и уходит в прошлое.

И весь этот спектр народных образов вихрем проходит в финале Сонаты. Совершенно блистательное исполнение сочинения, представившего «разноцветье» народного искусства, показавшего его подлинный фейерверк, – большая творческая удача мастера-виртуоза, знатока

гармонного народного дела Олега Михайловича Шарова. Сочинению академического жанра придан особый народный колорит, изнутри расцвеченный драгоценными камнями, ярко сверкающий жемчужными гранями народно-инструментальной музыки. Сразу вспоминаются слова известной песни «Кнопочки, кнопочки, кнопочки баянные...».

Нам представляется интерпретация О. М. Шарова убедительным доказательством существования этого жанра во всей его полноте как с точки зрения формы-схемы («усеченный» классический четырехчастный сонатно-симфонический цикл, включающий сонатное allegro – первую часть, Largo – вторую и третью часть, органично соединяющую по образно-эмоциональной сфере черты классического Скерцо и народно-жанрового финала), так и по содержанию (см. таблицу).

1-я часть	2-я часть	3-я часть
<p>Экспозиция: темы главной и побочной партий: 1-47 тт. – 48-87 тт. Разработка: 88-172 тт. Реприза (зеркальная): 173-195 тт. Тональный план: В – атональность,  – тональная неустойчивость; реприза – В.</p>	<p>Largo: 1-й раздел 1-28 тт.; 2-й – 29-66 тт.; 3-й – 67-83 тт. Тональный план: 1. Тон-центр in e; 2. Тон-центр in C; серия 78-84 тт.; 3. Тон-центр in C.</p>	<p>Рондо-соната: 1-й раздел – А: вст. – 1-4 тт.: а) тема главной партии разработочного характера – 5-10 тт.; б) тема побочной партии – 31-39 тт.; 2-й раздел – А<sup>1</sup>: 51-92 тт.; Тема главной партии; 90- 102 тт. Тема побочной партии – 103-111 тт. Реприза: тема главной партии – 113-136 тт.; тема побочной партии – 137-154 тт.; тема главной партии – 155-164 тт.; тема побочной партии из 1-й части – 169-177 тт.; тема рефрена – 178-180 тт. Coda: 194-198 тт. Тональный план: G – coda – В.</p>

Вместе с тем подобная «полярная» контрастность проявляется и как преемственная связь с одной из характерных особенностей русской музыки. «Русских композиторов, начиная с Глинки, – отмечала В. Васина-Гроссман, – нередко привлекал процесс сближения интонационных комплексов, поначалу представляющих как различные или даже контрастные, но в процессе развития обнаруживающих родство и сливающиеся друг с другом. Характерно, что основой для сближения нередко являются небольшие и поначалу незаметные «строительные элементы», жанрово и стилистически нейтральные и именно в силу этого встречающиеся в самом различном контексте. Активизируясь в процессе варьирования, они-то и становятся фактором сближения (разр. наша. – В. Б.) интонационно далеких тем» (3: 162).

Из новых инструментально-технических приемов современного баяна композитор использует (с очевидной «подсказки» исполнителя) кластер, приемы игры мехом (дубль, тремоло и различные ритмические комбинации, дающие оригинальный затейливый рисунок, тремоло на клавишах левой клавиатуры без ведения меха, применяемого во второй части как шумовой эффект, *glissando* тыльной стороной большого пальца, трактуемое как фоновое сопровождение темы на левой клавиатуре; недожатие баса, нисходящее *glissando* внутренней стороной ладони по всем рядам правой клавиатуры; «игра» тембров-красок как «фоновая данность» или тембровые вариации, создающие особый звуковой колорит сочинения). Завершается соната мощным туттийным (♩) унисоном тон-центра В, протягивающего ладовую арку к началу сонаты (пр. № 3).

### Пример № 3

The image displays a musical score for Example No. 3, consisting of two systems of notation. The first system is a piano and bayan score. The piano part (treble clef) begins with a *p* dynamic and features a series of chords and melodic lines. The bayan part (bass clef) provides accompaniment with a *p* dynamic. A *rit.* (ritardando) marking is placed over the piano part. The system concludes with a *ff* (fortissimo) dynamic and a *a tempo* marking. A *gliss.* (glissando) marking is present above the piano part. The second system shows sustained chords in both parts, with a final unison note in the bayan part.

## Литература

1. *Асафьев Б.* О народной музыке. Л., 1987.
2. *Асафьев Б.* Русская народная песня и ее место в школьном музыкальном воспитании и образовании // *Асафьев Б.* Избранные статьи о музыкальном просвещении и образовании. 2-е изд. Л., 1973. С. 95–111.
3. *Васина-Гроссман В. А.* К вопросу о критериях национального и современного в русской музыке // Советская музыка на современном этапе. М., 1981.
4. *Пригожин Л.* Соната для готово-выборного баяна или аккордеона: [ноты]. Л., 1983.
5. *Мацевский И. В.* Народный музыкальный инструмент и методология его исследования: к насущным проблемам этноинструментоведения // Актуальные проблемы современной фольклористики: Сб. статей и материалов / сост. В. Е. Гусев. Л., 1980. С. 143–170.

## FANTASY in G для баяна (аккордеона) и камерного оркестра В. Бычкова

Одной из ключевых особенностей академической музыки для баяна современных отечественных композиторов является стремление к драматизации, расширению композиционно-выразительных средств для создания более глубокого и насыщенного музыкального образа. В этой связи несомненный интерес представляет FANTASIA in G для баяна (аккордеона) и камерного оркестра В. Бычкова<sup>1</sup>. Интерес этот обусловлен в первую очередь тем, что сочинение создано на основе серийной техники и посвящено А. Шенбергу, став своеобразным творческим приношением одному из выдающихся композиторов XX в., создателю додекафонной серийной музыки, разработавшему в начале 1920-х гг. ее основные принципы (1).

Систематизируя жанрово-стилевые и композиционные свойства додекафонии в широком историческом ракурсе, можно выделить два

---

<sup>1</sup> Бычков Владимир Васильевич (1949 г. р.) окончил Челябинское музыкальное училище им. П. И. Чайковского (1968) по классу Ю. И. Максимова (баян), Горьковскую (Нижегородскую) консерваторию им. М. И. Глинки (1972) по классу профессора, Заслуженного деятеля искусств РФ Н. Я. Чайкина (баян) и по классу доцента А. Я. Войскунского (дирижирование), совершенствовался в ассистентуре-стажировке Нижегородской консерватории (руководитель Н. Я. Чайкин, 1974–1976). С 1972 г. работает в Челябинской государственной академии культуры и искусств – доцент (1989), профессор (1993), доктор искусствоведения (2000). Автор свыше 20 монографий, посвященных выдающимся представителям отечественного баянного и аккордеонного искусства. Среди них – книги о Н. Чайкине, Ю. Казакове, А. Полетаеве, А. Беляеве, В. Белякове, Ю. Дранге, А. Пьяццолле, А. Миреке, О. Шарове. В. Бычков – лауреат международных конкурсов баянистов и аккордеонистов «Citta di Castelfidardo» (1993–1996), «La Fognacetta» (Италия, 1994), Международного конкурса им. А. Пьяццоллы (Италия, 1995), Международного конкурса «Grand Prix» (Швейцария, 2000). В составе творческих групп он представлял отечественное искусство в Германии, Польше, Австрии, Болгарии, Шри Ланке, Индии, Дании, Швейцарии, Испании. С 1993 г. В. В. Бычков – действительный член Международного Совета аккордеонистов (Финляндия), Международной академии наук о природе и обществе (*International Academy of Sciences of Nature and Society* – Франция, 2000), Международной академии информатизации при ООН (2014), член Союза ученых г. Санкт-Петербурга (2009), член Союза композиторов России, Заслуженный деятель искусств РФ (2007).

основных направления. Первое – более раннее – не порывает полностью с ладовой основой, но понятие тональности здесь затенено вспомогательными нотами и гармоническими импликациями, как бы вращающимися вокруг тонального центра. Другое, более позднее направление («тотальная додекафония»), характеризуется полным отказом от традиционных ладовых тяготений. В данном сочинении В. Бычков, впервые обратившись к серийной технике, использовал принципы первого направления, связанного с тематизмом, делающим восприятие музыки более узнаваемым, привычным для массового слушателя.

Работать над Фантазией автор начал в 1996-1997 гг., первоначально воплотив ее в форме Сонаты-фантазии для баяна (1998), первое исполнение которой состоялось в 1999 г. Эта версия в 2006 г. была представлена в Риме на престижном Международном музыкальном турнире «*Torneo Internazionale di Musica*», где завоевала звание Лауреата в номинации «Композиция». Лишь после этого успеха автор вернулся к первоначальному замыслу, поскольку масштаб музыкальной драматургии, мелодические обороты и сама фактура изложения требовали более расширенного и обогащенного звучания. В результате появилась авторская оркестровая редакция для баяна (аккордеона) и камерного оркестра, получившая название FANTASIA in G, которая была закончена в июле 2011 г. к 60-летию со дня смерти А. Шенберга (2).

Необходимо отметить, что сам принцип, сам закон создания музыкальных произведений на основе серийной техники обуславливает существенные различия в их создании и исполнении. Для современного композитора, даже если он предпочитает использовать иные техники сочинения, знакомство с системой додекафонии, предложенной А. Шенбергом, является важным средством к овладению основами композиции, включающими интервальные соотношения, гармоническую основу, принципы динамики и компоновку структуры произведения.

Хотя Фантазия создана в пору расцвета исполнительской и композиторской деятельности В. Бычкова, ее создание стало новым, важным этапом его творческой биографии, ознаменовав переход от традиционных принципов ладовой композиции к использованию серийной техники, причем сразу в крупной, концептуально и драматургически сложной форме. Поскольку FANTASIA in G для баяна (аккордеона) и камерного оркестра еще не стала объектом глубокого и комплексного музыковедческого анализа, необходимо хотя бы кратко охарактеризовать это сочинение, безусловно, нуждающееся в более детальном и обстоятельном изучении.

Произведение написано в одночастной сонатной форме и подчиняется требованиям серийной техники, разработанным А. Шенбергом: используется стандартное в додекафонии изложение музыкального материала в виде серии из 12 неповторяющихся звуков, ее развитие на основе транспозиции и обращений (ракоход, инверсия и инверсия ракохода) (2). В сочинении использованы три серии (S1 – тема главной партии, S2 – тема побочной партии и S3 – тема среднего раздела, выполняющего роль разработки) (пр. 1).

Пример 1. Серии S-1, S-2, S-3

The image displays three musical staves, each representing a different series of twelve notes. The first staff is labeled 'Серия S-1' and begins with a G4. The second staff is labeled 'Серия S-2' and begins with a G#4. The third staff is labeled 'Серия S-3' and begins with a G4. The notes are arranged in a specific sequence across the staves, illustrating the author's choice of pitch, rhythmic organization, and phrasing in the series.

Анализ показывает, что выбор автором последовательности звуков, их высотной позиции и ритмической организации в сериях не произволен, а тщательно продуман и организован. Использование фугато, элементов импровизации и богатой артикуляции дополнительно расширяет диапазон средств художественной выразительности. Отметим и своеобразную комплементарность, взаимодополняемость трех серий, каждая из которых обладает собственным характером, в результате создается триединство богатой и насыщенной интонационно-образной сферы, обладающей широким диапазоном и драматической глубиной чувств, а также соответствующими средствами художественной выразительности.

Музыкальная драматургия экспозиции строится на сопоставлении контрастных разделов – главной партии (тяжелой и напряженной) и побочной партии (легкой, полетной, напоминающей скерцо) с последующим развитием (мотивное вычленение и разработка). Экспозиция начинается изложением главной партии в баритоновом регистре у виолончелей (серия S-1). Построенная на двух пересекающихся целотонных гаммах, она имеет поначалу сдержанный темп, тяжелый, насто-роженно-суровый характер, погружая в мир фантастических образов, неосознанных тревог и ожиданий. Затем после быстрого восходящего пассажа следует второе построение – в темпе *allegro*, где тема проводится вновь, непрерывно развиваясь, драматизируясь и насыщаясь динами-

кой, являя собой воплощение образа судьбы, рока и играя в драматургии произведения важную роль «сверхтемы». Создавая грозный и мрачный образ темной, зловещей и непреодолимой силы, главная партия, широкая и развернутая, заключает в себе глубокий драматизм и напряжение, определяя весь эмоциональный строй Фантазии.

В то же время избрание автором ноты Соль (G) в качестве тонального центра сочинения говорит о многом: ведь согласно звукоцветовой теории А. Шенберга, тональность соль мажор является одной из самых светлых и чистых. Поэтому можно утверждать с большой долей вероятности, что общий настрой произведения является героическим, где силы добра торжествуют над силами зла.

Побочная партия (серия S-2) мелодична, тонально окрашена, имеет трехдольный размер и характеризуется скерцозностью, полетностью и вальсовостью, а также взволнованностью и лирическим характером, что делает ее более привычной для восприятия. Но эта легкость и воздушность скоро заканчивается: характер музыки меняется – она вновь становится беспокойной, напряженной, порывистой и возбужденной. Усложняется и ритмическая структура, фактура становится более плотной, нарастает динамика и диссонантность музыкального языка, признаки тональной определенности постепенно исчезают, появляются острые аккорды. Диссонансы и высокая режущая трель флейты готовят мощный кульминационный взрыв, на вершине которого в низком регистре, завершая экспозицию, вновь звучит тема главной партии с ее мрачным и грозным характером.

Контрастный средний раздел построен на серии S-3, которая первоначально излагается баяном в среднем регистре, однополосно и без сопровождения. Это придает ей характер сдержанного монологического повествования. Дальнейшее развитие обеспечивается вступлением виолончелей и использованием обращений. При каждом обращении серия обогащается и расцветается новыми красками, развивается, не теряя своей целостности и узнаваемости. Наполненное глубинными монологическими переживаниями, полифоническое разрастание и развитие динамики насыщает и драматизирует фактуру, приводя к мощному фортиссимо широких неустойчивых аккордов. В разработке использован нетрадиционный композиционный прием: на фоне *basso-ostinato* низких струнных (полная S-1) изложена S-1 в увеличении и S-2 в сжатом имитационном проведении (*stretta*), а также соло оркестра (*fugato*).

В репризе представлена лишь тема главной партии (сокращенная реприза). Вновь возвращается суровая напряженная неустойчивость, динамика усиливается, напряжение возрастает с появлением широких

неустойчивых аккордов, усугубля драматизм сочинения. В финале общий героический пафос музыки подчеркивается активным, волевым и мужественным развитием мощной аккордовой фактуры, исполняющейся в динамике *fortissimo*. Суммируя тематизм предыдущих построений, образующий целостное единство, богатство и глубину образно-поэтического содержания, заключительные аккорды решительно утверждают тонический центр, твердо ставя последнюю точку.

Драматизм и глубина чувств, смелость смешения стилевых и ладовых образований, богатая палитра художественно-выразительных средств и артикуляционно-технических приемов, характерных как для тонально-ладовой, так и для серийной техники композиции, выдвигают Фантазию в ряд наиболее глубоких и насыщенных произведений, которое, пожалуй, является единственным сочинением отечественных авторов, созданным для баяна на основе серийной техники.

Автор продемонстрировал весьма совершенное владение основами серийной техники и классической структуры одночастной сонатной формы при несомненном сохранении творческой индивидуальности. Фантазия полностью оправдывает свое название: неустойчивость, насыщенность и контрастность фактуры, быстрая смена ритма и динамики, диссонантное изложение, масштабность композиции вызывают в воображении быструю смену таинственных, неопределенных глубинных образов. В результате сложная и незнакомая поэтика додекафонии пробуждает у слушателя новые, порой неожиданные чувства, позволяя полнее и глубже понять скрытый смысл мира собственных чувств и переживаний.

Художественная результативность эволюционного пути, которую демонстрирует FANTASIA in G для баяна (аккордеона) и камерного оркестра В. Бычкова, убедительно свидетельствует о перспективности использования серийной техники в современной баянной литературе. Это произведение побуждает композиторов, пишущих для баяна, к творческому поиску новых путей развития академической баянной музыки, открывая широкую перспективу осмысленного использования элементов додекафонии, способных обновить и расширить круг образно-смысловых и художественно-выразительных возможностей инструмента.

## Литература

1. *Bychkov V.* Fantasy in G for Accordion and Chamber Orchestra: партитура / Челябинская государственная академия культуры и искусств. Челябинск, 2012. 69 с.
2. *Акопян Л. О.* Музыка XX века: Энциклопедический словарь. М., 2010.

**Анна Ковалева**  
(Екатеринбург, Россия)

## **Сюита для трех баянов «Русские сюжеты» уральского композитора А. Б. Бызова**

Среди современных российских композиторов екатеринбургский автор Андрей Борисович Бызов (род. 1953) занимает особое место. С юности выбрав для себя в качестве основного направления творческой работы сочинение музыки для русских народных инструментов – сольной, ансамблевой, оркестровой, – он не изменяет ему на протяжении вот уже почти четырех десятилетий активной композиторской деятельности. Из-под его пера вышли и продолжают выходить произведения разных жанров, с различной образной сферой, для разных исполнительских составов, которые обладают общим качеством – особой востребованностью у исполнителей и слушателей (1; 3: 266–277).

Показателем этой востребованности являются и постоянно проходящие в разных городах России авторские концерты «крупного формата», где нередко задействованы большие оркестровые коллективы, ансамбли, известные в стране солисты<sup>1</sup>. Только за последние пятнадцать лет концерты прошли в Москве и Тюмени, Глазове и Ханты-Мансийске, Перми, Екатеринбурге и Нижнем Тагиле. О концертах «на потоке», когда один филармонический коллектив или солист совершает гастрольную поездку с программой из сочинений А. Бызова, речь не идет: их количество вряд ли поддается учету. Характерный пример: в 1998 г. по итогам конкурса среди учащихся музыкальных школ А. Бызову был вручен Приз Управления культуры г. Екатеринбурга как «самому исполняемому автору».

Музыка А. Бызова весьма «конкурентоспособна», что в наш век рыночной экономики подтверждается значительным количеством нотных изданий в столице и на периферии. За последние десятилетия компакт-диски с произведениями композитора вышли в России, Украине, Литве, Германии, Австрии, Франции, США (2: 63–72). И не случаен тот факт, что на пяти из тринадцати CD полного собрания записей знаменитого в недавнем прошлом коллектива Свердловской государственной филар-

---

<sup>1</sup> В их числе Екатеринбургский муниципальный камерный оркестр «ВАСН», Уральский государственный оркестр народных инструментов «Звезды Урала», Уральское трио баянистов, Челябинский камерный оркестр «Классика»; ансамбли «Аюшка», «Урал», «Феникс» (Екатеринбург); солисты Шаукат Амиров, Виктор Романько, Тамара Вольская, Анатолий Трофимов.

монии – Уральского трио баянистов – представлено творчество А. Бызова, а один из них – «Андрей Бызов – Уральскому трио», выпущенный в 2002 г., – полностью является авторским<sup>2</sup>.

Закономерно возникает вопрос: в чем заключается феномен популярности музыки А. Бызова?

Может быть, композитор занимает абсолютно пустующую «нишу» в репертуаре для народных инструментов? Действительно, ситуация здесь далеко не идеальна, хотя исполнители вряд ли сталкиваются с тем, что играть «буквально нечего». Но и в других жанрах, к которым обращается композитор, – симфонической и камерной инструментальной, фортепианной и музыки для детского хора и театра, – А. Бызов неизменно демонстрирует творческую состоятельность.

Возможно, он пишет музыку с использованием ультрасовременных техник, рассчитывая на сиюминутный успех среди «кучки» знатоков? Тоже нет. Неумеренно часто использует общественно-актуальную тематику, относится к «датским»<sup>3</sup> композиторам? Энергично прибегает к менеджерским приемам, активно продвигая себя на «рынке музыкальных услуг»?..

Предположим, что секрет притягательной силы музыки А. Бызова кроется в другом. В качестве примера обратимся к Сюите в шести частях «Русские сюжеты», написанной в 1978 г. для легендарного Уральского трио баянистов (Иван Шепельский, Анатолий Хижняк, Николай Худяков)<sup>4</sup>.

---

<sup>2</sup> CD «Искусство Уральского трио», вып. 6; ALT 010, «Русский диск», Москва, 2002.

<sup>3</sup> «Датские» композиторы – ироническое выражение, бытующее в профессиональной музыкальной среде и относящееся к авторам, неумеренно часто пишущим музыку «к случаю», к юбилейным датам.

<sup>4</sup> Творческий контакт композитора с Уральским трио баянистов, начавшийся еще в консерваторские годы (концертная пьеса «Разудалая» 1973), был весьма плодотворен. В их лице композитор нашел не только чутких и глубоких интерпретаторов, но в какой-то мере и соавторов. В дальнейшем для Трио были написаны фантазия «Марков камень» по мотивам сказов П. Бажова (1978), концертная пьеса на тему уральской народной песни «В бане черти табак толкли» (1978), концертные вариации на тему песни «Огороды городили» (1979), Вариации на тему песни М. Блантера «Катюша» (1981), Concerto grosso для трех баянов (1984) и его же авторская версия для трех баянов и струнного оркестра (1992), Марш и Галоп для трех баянов и двух аккордеонов (1990), к гастрольной поездке коллектива в Швецию – «Шведский псалом» на тему Ларса Холлмера (1995), к программам детского лектория – Зимняя сюита в 4-х частях: «Зима пришла»,

Медленно, в неспешном темпе разворачивается эпический зачин, рисуемый край чудес – Лукоморье<sup>5</sup>. Свободно и широко звучит его напев (переменный размер 3/4 на 4/4, структурная неквадратность). В основе мелодической линии лежит тетракордная попевка по звукам «a-h-d-e», в связи с чем преобладают кварто-квинтовые интонации. Постепенный рост гармонической вертикали, расширение регистрового и динамического диапазона с каждым новым проведением, уплотнение фактуры ассоциируются с бескрайними полями и лесами русской, с глубиной рек и озер. Оттеняет сказочный колорит картины периодическое смещение звукоряда по высоте – «a-h-d-e» на «cis-fis-gis-ais» как смена «холодных» цветов на «теплые», а также полутоновое обыгрывание в заключительных гармониях – «es-b / e-h».

Второй номер – «По дороге зимней, скучной» также навеян поэтическими строками А. С. Пушкина, посвященными зимним далям, где «тройка борзая бежит» и «колокольчик однозвучный утомительно гремит». Гармоническая фигурация в верхнем регистре, звучащая легко на *pianissimo* на протяжении всей пьесы, изображает безостановочный бег тройки и звон колокольчика. На этом фоне возникает трихордовый наигрыш, отдельные интонации которого, словно эхо, отзываются то в нижнем, то в верхнем регистре... И не видно конца и края ни зимним морозам, ни сердечной тоске и одиночеству.

Следующие две части ярко контрастируют с предыдущими. Название третьей части дала русская поговорка – «Плясать – не языком чесать». Характер веселой и задорной плясовой подчеркнут быстрым темпом, упругими ритмоформулами, светлой тональностью *A dur*. Момент лукавства и озорства – переменным размером (2/4 на 3/8), смещением начала фраз относительно сильной доли (акценты выпадают на слабые доли) и

---

«Колядки», «Ряженые», «Масленица» (2000). В 1999 году навсегда умолк баян Народного артиста России Николая Худякова, игравшего в составе Уральского трио баянистов весь период 40-летнего существования ансамбля. Памяти «блистательного аранжировщика, души коллектива, неугомонного затейщика, жизнерадостного, светлого, неподдельного таланта», как характеризует его автор, А. Бызов посвятил «Эпилог». Это, пожалуй, одно из самых проникновенных сочинений композитора.

<sup>5</sup> Лукоморьем древние славяне называли залив моря, лукообразный изгиб морского берега. По их верованиям Лукоморье – также некая чудесная страна, чьи жители в начале зимы умирают, а в середине весны оживают. Место, где находится мировое дерево – символ вечной жизни, мудрости и любви, о котором повествует А. С. Пушкин в прологе к поэме «Руслан и Людмила» (4: 199–200).

структурной неквадратностью (чередование фраз 2 на 3 такта). В каждом новом проведении варьируются звуковысотность (смена устоя: A/gis, A/G, cis/C, в кадансирующем обороте – Des/G) с опорой на увеличенное трезвучие), фактура (секстовые дублировки во втором проведении, введение подголосков в третьем) и регистровое расположение.

Шествие сказочного царского войска изображается в четвертой части сюиты – «Аты-баты – шли солдаты, аты-баты – на базар», названной по первым словам детской считалки. Здесь противопоставлены, с одной стороны, смелость и отвага, а с другой – разболтанность, расхлябанность, разгильдяйство. Как говорят в народе: «без царя в голове». Пьеса написана в характерном для марша двудольном размере; остигатный ритмический рисунок в аккомпанементе подобен барабанной дробу. Тембровое сходство с барабаном достигается интересным сочетанием пульсирующего, словно рывками, движения меха со звучанием кластеров. Движение по звукам трезвучий и чеканный ритм мелодии напоминают о приметах солдатской походной песни. Впрочем, уже во втором проведении жанр марша «модулирует» в сторону плясовой – нарочито дурашливой и скерцозной. Пародийный образ царского войска передан за счет ритмических сбивок и смещения сильных долей, синкоп и лихих пассажей, внезапных сопоставлений дизьной и бемольной сферы, полигармонических наложений по вертикали (например, B + cis, C + As), переченья (b-h, g-ges), обилия увеличенных и уменьшенных трезвучий, кластерных созвучий, придающих эффект «преднамеренной фальши». И, несмотря на то, что тема сохраняет интонационный комплекс, все вышеперечисленные факторы работают против серьезного образа царского войска – он представляется словно в отражении кривых зеркал.

Две заключительные части сюиты – «Мохнатое-лохматое чудище-юдище» и «Полет Бабы-Яги» – музыкальные портреты легендарных сказочных персонажей, представителей «нечистой силы». Эти образы как будто бы уже знакомы нам по миниатюрам П. Чайковского, А. Лядова, отчасти по циклу фортепианных дуэтов «Моя матушка-гусыня» М. Равеля. Однако у А. Бызова они решены несколько по-другому.

С помощью точно найденных средств музыкальной выразительности Чудище-юдище изображено композитором лениво потягивающимся и как бы зевающим существом. В очень медленном темпе, из глубины нижнего регистра вырастает, «вытягивается» мелодия, основанная на секвенционном развитии трихордовой попевок по звукам «ais-his-cis»), интонируемой как бы с нытьем, воем. Неуклюжесть и неповоротливость сказочного персонажа передают кварто-квинтовые шаги-качания в басу, а эффект его приближения дается с помощью постепенного уплотнения

фактуры, расширения регистрового диапазона и динамического крещендо. Интересно в тембровом и драматургическом отношении решена кульминация: тяжеловесные шаги в басу и заунывный напев в партиях трех баянов плавно, попеременно переходят в кластер «дышащего меха» в нижнем регистре – лохматое чудище вновь засыпает. Решено это нестандартным в баянной литературе приемом, когда, по примеру цепного дыхания в хоре, звучание одного баяна перехватывается другим, что делает непрерывное звучание неограниченно продолжительным.

Баба-Яга полна силы и энергии, ее образ страшен и зловещ. Над полями и лесами летит она в ступе, помелом погоняя. В музыкальном и драматургическом отношении это самый сложный, развернутый номер в сюите. Монтаж ярких контрастных эпизодов выполнен подобно смене кадров в кинофильме. В эпизодах, изображающих полет Бабы-Яги, преобладают динамическая мощь и сила форте, «рубленный» ритм, обилие акцентов, нижний регистр и диссонирующие созвучия. В отношении фактуры – выдержанный органнй пункт (начало), ритмическое остинато в виде пульсирующих диссонирующих аккордов и фигур раскачивания на малую терцию в басовой линии, аккордовое уплотнение мелодии, хроматические пассажи.

Обращает на себя внимание центральный раздел номера, в котором изображена как бы «панорама полета» Бабы-Яги (ц. 3). Красота вечерних лесов и полей изображается автором с помощью теплой мелодики в высоком регистре, нежного piano, консонирующей аккордики из бемольной сферы (C, As, as, g, ges, Es, в основном структура Мм7 и БМ7). Скатывающиеся вниз арпеджио тембрально напоминают переливы арфы, а лирический протяжный напев, звучащий легко и воздушно благодаря кварто-квинтовым интонациям и чуть холодноватый от верхнего регистра, – тембр флейты.

Заключительный номер сюиты, как было отмечено, выполняет важную драматургическую функцию. Он не только обрамляет цикл в образно-эмоциональном отношении: здесь выявляется интонационная общность всех частей – варьирование начальной попевки «d-a-e-h». В последних тактах № 6 «Полет Бабы-Яги» она звучит в увеличении – весомо, торжественно и величаво.

В свете вышеизложенного стало возможным приблизиться к раскрытию секрета притягательной силы музыки Андрея Бызова. Для Сюиты, как и для всего творчества в целом, характерно органичное сочетание глубокого, серьезного с озорным и остроумным, юношеского обаяния и внешней легкости с мастерством. Проявляется активный, жизнелюбивый тон высказывания – позитивное начало, которого сегод-

ня так не хватает. В произведении Андрея Борисовича привлекают ясность образной сферы и общительность интонации, простой и яркий тематический материал, лаконизм и отточенность формы. Немаловажной для восприятия музыки А. Бызова является опора автора на фольклор. Вероятно, исполнителей и слушателей привлекает традиционное, в лучшем смысле этого слова, понимание жанра, апробированное многовековым композиторским опытом. Для истории, по большому счету, не имеет значения ни характер автора-творца, ни его привычки или манера поведения – все уходит в прошлое. Остается только музыка, созданная для людей.

### Литература

1. *Басок М. А.* Композитор Бызов: навстречу исполнителю // Вечерний Екатеринбург. 2002. 8 янв.
2. *Бородин Б. Б.* Уральская композиторская организация: история и современность (монографический справочник). Екатеринбург, 2012.
3. *Серебрякова Л. А.* Музыка Уральских композиторов: учебник для музыкальных вузов. Екатеринбург, 2011.
4. *Шуклин В. В.* Русский мифологический словарь. Екатеринбург, 2001.

## **Бесконтактное управление синтезом звука на основе анализа последовательности дальностных изображений в реальном времени**

Поиск новых способов управления синтезом звука, в том числе основанных на преодолении физических ограничений, связанных с касанием и манипулированием инструментом, осуществлялся на протяжении всей истории развития электронного и цифрового инструментария, от терменвокса до наших дней. При конструировании бесконтактных интерфейсов использовались самые различные технологии: емкостное измерение, инфракрасное излучение, ультразвук, анализ последовательности оптических изображений. Сенсоры глубины или дальномеры [Kinect (1), ASUS Xtion (2), SoftKinetic (3), Leap Motion (4) и другие], появившиеся в 2010-х гг. и предоставляющие в качестве исходных данных для распознавания жеста двумерные матрицы расстояний от сенсора до объекта, придали новый импульс к разработке систем человеко-машинного взаимодействия на основе бесконтактных жестов, в том числе направленных на управление параметрами синтеза звука.

На основе анализа матриц расстояний возможно с большей или меньшей точностью определить положение различных частей тела исполнителя, в том числе и кистей рук. По сравнению с Kinect и ASUS Xtion, сенсор Leap Motion предоставляет более точные пространственные данные, позволяющие распознавать положение каждого пальца кисти руки; квантизация потока данных во времени (частота кадров) у Leap Motion также выше (до 120 кадров в секунду против 60 у SoftKinetic и 30 у Kinect и ASUS Xtion). Однако малая зона охвата Leap Motion и SoftKinetic (куб со стороной 61 см у Leap Motion, зона до 1 м от сенсора у SoftKinetic против зоны до 3.5 м от сенсора у Kinect и ASUS Xtion) сильно ограничивает свободу движений исполнителя, а также явно обнаруживает для зрителей устройство захвата движений, разрушая некую «магию», присущую бесконтактному управлению.

Если для контроля виртуальных объектов в играх частота 30 кадров в секунду вполне допустима, то для контроля музыкальных событий такая частота далеко не всегда достаточна в сравнении с количеством событий за единицу времени при исполнении последовательностей звуков в быстром темпе на различных музыкальных инструментах. У каждого инструмента – акустического, электронного или цифрового – есть свои

конструкционные ограничения; в случае инструментов с бесконтактным управлением на основе анализа дальностных изображений от сенсора с зоной охвата до 3.5 метров можно выделить два основных ограничения:

- невозможность распознавания каждого пальца отдельно, что затрудняет использование многоголосия;
- относительно невысокая квантизация потока данных во времени.

Согласно классификации Пьера Шеффера, звуковые объекты можно классифицировать на импульсивные, выдержанные и повторяющиеся (5). Если извлечение импульсивных и выдержанных звуков на рассматриваемых инструментах вполне возможны, то невысокая квантизация потока данных ограничивает частоту повторения звуков (например, в процессе исполнения тремоло).

Квантизация потока данных на отдельные кадры создает также проблему скачкообразных изменений параметров, возникающих в результате широких движений рук. Так, звуковысотные скачки в быстром темпе становятся затруднительными: при перемещении руки будет захвачено лишь несколько ее позиций, соответствующих отдельным высотам звука, и резкая смена частоты синтезированного звука неизбежно приводит к артефактам, тогда как сглаживание резкой смены частоты с помощью заполнения глissандированием создает ощутимую задержку во времени. Возможные решения этой проблемы – прекращение звучания (микропауза) на время перемещения руки, или усложнение управления высотой на основе создания некоего виртуального подпространства управления, устроенного, например, по принципу грифа струнных инструментов и позволяющего минимизировать движения руки при широких скачках.

Несомненно, что в ближайшем будущем конструкционные ограничения сенсоров глубины будут в той или иной степени преодолены: так, Kinect 2 позволяет уже значительно более детальное пространственное распознавание по сравнению с первой версией Kinect.

Следует также отметить большую точность распознавания в трехмерном пространстве по измерениям X и Y (или ширине и высоте кадра, точность порядка миллиметра) в сравнении с измерением Z (или глубиной, точность порядка сантиметра). Наиболее тонко воспринимаемые человеческим слухом параметры синтеза (высота, громкость) целесообразно контролировать именно изменением позиции по X и Y. Возможно использование и производных данных от позиции – скорости и ускорения. В статье А. Ханта «Значимость точного отображения и преобразования параметров при проектировании электронных инструментов» (6) описан случай, когда в результате технической ошибки

конструктора терменвокс генерировал звук только в случае движения руки исполнителя, что приблизило принцип звукоизвлечения к игре на смычковых инструментах. В то же время следует отметить, что в цифровых системах квантизация данных во времени обуславливает некоторую задержку при вычислении производных данных (скорости, ускорения): так, для определения остановки руки необходимо, чтобы ее положение было статичным на протяжении по крайней мере двух кадров.

Ключевым элементом любого цифрового музыкального инструмента является способ отображения параметров контроля (в рассматриваемом нами случае – положения рук в трехмерном пространстве) на параметры синтеза звука. Традиционный способ, идущий от акустических инструментов, – каждому жесту соответствует определенный тип звучания, – выдержан и в большинстве электронных и цифровых инструментах. Особенностью инструментов с бесконтактным управлением (также называемым пространственным управлением) является бесконечность вариантов способов извлечения одного и того же звука. В случае терменвокса различные положения руки с неким одинаковым «суммарным» положением пальцев относительно антенны будут приводить к одному и тому же звучанию по высоте или громкости, что позволяет каждому исполнителю формировать свою собственную аппликатуру, а также стимулирует интерес к освоению инструмента. По словам Клары Рокмор, наиболее известной исполнительницы на терменвоксе, такой способ предоставлял исполнителю широкий выбор способа звукоизвлечения в каждый момент времени. Впоследствии это еще более ярко проявилось в терпситоне, другом изобретении Льва Термена, где звук управлялся всеми частями тела исполнителя (7).

Аналогичный принцип отображения параметров используется и при управлении синтезом звука на основе анализа последовательности дальностных изображений: управление какого-либо параметра (например, высоты или громкости) осуществляется по одному или двум измерениям, в то время как положение руки по другим измерениям является свободным относительно управления данным параметром. По сравнению с принципами устройства терменвокса технологии регистрации и преобразования дальностных изображений позволяют осуществлять управление произвольными движениями рук, при условии того, что исполнитель находится на расстоянии примерно от 1.5 до 3.5 м от сенсора. Расширение диапазона и форм движений, а также возможность формирования равномерной звуковысотной и динамической шкалы существенно облегчает процесс освоения нового способа управления синтезом звука.

Помимо возможностей имитации и расширения палитры исполнительских техник игры на терменвоксе, технологии анализа дальностных изображений предоставляют широкие инновационные возможности для создания цифровых музыкальных инструментов с использованием многомерного пространства параметров управления. Это пространство включает в себя не только позиции рук и их производные, но и углы ладоней относительно предплечья, положение предплечья относительно плеча, открытость/закрытость ладоней, расстояния от кистей рук до центра масс тела исполнителя, формы траекторий жестов. Особый интерес представляет исследование и реализация отображения жестикуляции человека, обычно сопровождающей разговор, на музыкальную жестикуляцию, с помощью синтеза звука в той или иной степени имитирующую интонационный строй человеческой речи.

### Литература

1. Meet Kinect for Windows: [Электронный ресурс]. URL: <https://developer.microsoft.com/en-us/windows/kinect> (дата обращения: 31.07.2017).
2. Use Xtion PRO developer solution to make motion-sensing applications and games: [Электронный ресурс]. URL: [https://www.asus.com/3D-Sensor/Xtion\\_PRO/](https://www.asus.com/3D-Sensor/Xtion_PRO/) (дата обращения: 31.07.2017).
3. DepthSense Cameras: [Электронный ресурс]. URL: <https://www.softkinetic.com/Products/DepthSenseCameras> (дата обращения: 31.07.2017).
4. Han, J. Lessons Learned in Exploring the Leap Motion™ Sensor for Gesture-based Instrument Design: [Электронный ресурс] / J. Han, N. Gold. URL: [http://www.nime.org/proceedings/2014/nime2014\\_485.pdf](http://www.nime.org/proceedings/2014/nime2014_485.pdf) (дата обращения: 31.07.2017).
5. Schaeffé, P. *Traite des Objets Musicaux*. Paris, 1966. С. 459.
6. Hunt A, Wanderley M. M., Paradis M. The importance of parameter mapping in electronic instrument design: [Электронный ресурс]. URL: <http://citeseerx.ist.psu.edu/viewdoc/download?doi=10.1.1.20.3098&rep=rep1&type=pdf> (дата обращения: 31.07.2017).
7. Лев Термен: Электронная Одиссея (Theremin: An Electronic Odyssey) / реж. Стивен М. Мартин, 1993.

## Моделирование звукового пространства в электронной композиции: исполнительский аспект

Современные синтезаторы предполагают не только виртуозную игру на клавиатуре, но и владение сложными процессами современных технологий, связанных с наличием нескольких сотен, а то и тысяч разнообразных параметров управления звучанием (тембром, динамикой, звуковысотностью, панорамированием) и в конечном итоге направленных на моделирование нового звукового пространства произведения. В исполнительской практике на электронных музыкальных инструментах (ЭМИ) возникает необходимость новых навыков – искусства аранжировки, звукотворчества в процессе исполнения. Процесс создания образа включает теперь и возможность изменения параметров звука в реальном времени, когда во время выступления рождается авторская интерпретация аранжировки и ее неповторимый колорит. Как замечает композитор Э. Артемьев, в настоящее время возможности электроники настолько широки, что в музыкальном пространстве можно бесконечно варьировать только один звук – по-разному размещать, погружать, длительное время задерживать (3). Изменяя различные параметры этого звука, добавляя эффекты в общее звучание, есть возможность раскрыть слушателям все его грани и продемонстрировать художественный потенциал.

При знакомстве с выразительными возможностями синтезатора исполнитель в первую очередь узнает о многообразии тембров, которые представлены на этих инструментах в широком стилистическом спектре. Для воплощения творческой идеи музыканта этот инструмент представляет бесконечное множество звуковых возможностей.

Электронные тембры условно можно разделить на две группы: первая имитирует звучание акустических инструментов, во второй представлены синтезированные тембры, которые созданы для иных звуковых решений.

Безусловно, оцифрованные тембры всех существующих акустических инструментов необходимы для аранжировки классической и народной музыки, для создания оркестровой партитуры с помощью функции «song», но для профессионалов – исполнителей и композиторов – очевидно, что синтезатор, в первую очередь, реализует свои уникальные неограниченные художественные возможности при исполнении произведений с синтезированными тембрами. Диапазон тембров простира-

ется от мягких аналоговых классических до брутальных, агрессивных ультрасовременных. Среди сэмплов до настоящего времени широко применяются базовые волны и тембры профессиональных электронных инструментов 1980-х гг.

Функция «синтез звука» – одна из базовых для исполнителей на синтезаторе. Изменения микроструктуры звука позволяют исполнителю найти собственные яркие решения. Поэтому в настоящее время редактирование тембра – это захватывающий процесс создания аранжировки, путь к поиску звучаний, воплощающих новые художественные задачи. В современных инструментах есть возможность редактирования параметров звука, таких как характеристика громкости (время нарастания и затухания), частота среза и резонанс, параметры высоты звучания: тип вибрато, задержка, скорость и глубина вибрато, настройка характеристик тембра – уровня громкости, чувствительности к силе нажатия, реверберации и хоруса. Результат редактирования тембра фиксируется и сохраняется в user tone для исполнения собственной аранжировки.

Для обогащения художественного образа самыми сложными, причудливыми ассоциациями в современных клавишных синтезаторах представлены многослойные тембры. Эти тембры в соответствии с художественным замыслом могут не только редактироваться, но и создаваться «с нуля».

Многослойный тембр позволяет использовать до шести звуковых компонентов в сложносоставном тембре с различным разделением клавиатуры и настройкой параметра, регулирующего чувствительность к скорости нажатия. «Ползунки» могут быть использованы для смещения звуков «на лету» при создании меняющейся во времени педали и богатых синтетических текстур.

Для программирования авторского многослойного тембра в первую очередь необходимо обозначить круг звуков, подходящих для реализации оригинальной идеи, распределить их по слоям, обозначить диапазон каждого тембра и указать, как слои будут максимально реагировать на силу удара. Используя эту уникальную возможность в студии и на концерте, можно добиться впечатляющих результатов в создании динамически изменяющихся тембров: при игре на piano – один звук, при игре на forte – совершенно другой. Настроить баланс слоев и добавить эффекты можно с помощью фейдеров.

Композитор, аранжировщик М. Крестов пишет: «По моему мнению, с помощью навыков саунд дизайнера меняется подход к осмыслению пьесы – речь идет не только о музыкальном исполнении, но и о более глубокой проработке образа с помощью создания уникальных зву-

ков, отвечающих индивидуальности исполнителя и его представлениям об интерпретации того или иного произведения. Данная деятельность развивает в музыканте талант настоящего творца звука, воспитывает звукорежиссерские качества – умение слышать звуковыми планами, выстраивать звуковую перспективу, следить за частотным и динамическим балансом, мыслить звуком на всем его протяжении – от генерации до последней обработки звука эффектом.

В рамках данного подхода можно создавать настоящие звуковые истории – ведь всё, от спецэффектов до инструментальных частей можно запрограммировать на одном инструменте. Тем самым выступление может приобрести дополнительную смысловую глубину» (7: 9).

Еще одной перспективной возможностью для создания неповторимого колорита музыкальной композиции является сэмплирование акустического пространства с помощью современных ЭМИ и добавление в оригинальную аранжировку фоновых звуков для придания большей реалистичности или наоборот фантазийного звукового эффекта.

Перечисленные художественные возможности современного электронного инструментария, такие как создание авторского тембра, звукотворчество, в процессе исполнения требуют от музыкантов освоения новых знаний и навыков. Поэтому в настоящее время актуальной является проблема формирования новой исполнительской традиции, возникают свои специфические приемы игры, свойственные лишь современному интерактивному инструментарию.

Таким неожиданным приемом является техника смены тембров при разном туше: *forte* и *piano*. Например, в аранжировке «Сонаты *g-moll*» Д. Скарлатти произведено редактирование *touch sense* (чувствительности к касанию) в настройке тембра флейты. Исполнитель, запрограммировав наложение двух тембров, получает возможность выбора инструмента в зависимости от силы удара (то флейта, то струнные). Исполнительская сложность также заключается в том, что кардинально разный удар надо применять одновременно в двух руках, не забывая о музыкальной выразительности.

Помимо новых приемов игры на клавиатуре исполнительство на синтезаторе – это техника переключений и изменений параметров в реальном времени. Фактически играя на одном инструменте, исполнитель играет на двух клавиатурах: клавишной и кнопочной. А ведь для реализации необычных идей можно задействовать одновременно два, а то и три синтезатора с применением ножных педалей. Исполнение на таком миди-комплексе можно сравнить с органной техникой исполнения. Необходимо максимально скоординировать все действия, чтобы исполне-

ние выглядело легким, воздушным, артистичным для зрителей, как того требует уровень профессионализма концертного исполнителя.

На наш взгляд, далеко не всегда исполнение на синтезаторе должно быть виртуозным. Ведь для того, чтобы тембр раскрыл все свои характеристики, необходимо время. В быстром темпе, на большой скорости это сделать сложно, а иногда и невозможно. Более важным является звуковое воплощение исполняемого произведения, отсутствие резких переходов при смене регистрационных настроек. Для исполнителя на синтезаторе недостаточно выучить авторский текст, важно его преобразовать, создать оригинальную аранжировку или оркестровку, выступить в роли музыкального художника. Это зависит от комплекса художественных возможностей синтезатора: от выбора тембровой составляющей аранжировки, от сочетания тембров, их смены в рамках формы произведения, применения редактирования звука, выбора DSP эффектов.

Для создания оригинальной звуковой картины необходимо позиционировать звук в глубине и по фронту виртуального пространства с помощью частотной коррекции, редактирования уровня громкости и реверберации, применения панорамирования. Синтезатор в этом плане – уникальный инструмент. У исполнителя есть возможность создания своей виртуальной среды. В отличие от акустических инструментов, которые зависят от акустики зала, у электронных музыкальных инструментов в этой части преимущество.

Подводя итог, еще раз отметим, что основной целью применения исполнителем целого комплекса технических возможностей электронного музыкального инструментария должно быть создание оригинального музыкального материала для воплощения художественного образа.

## Литература

1. *Алдошина И. А., Приттс Р.* Музыкальная акустика: учебник. СПб., 2014.
2. *Артемьев Э.* От технологий конкретной музыки к музыке компьютерной: [Электронный ресурс] // e-music.ru. 2006. URL: <http://www.e-music.ru/content/view/35/12/>
3. Интервью Э. Артемьева // Звукорежиссер. 2001. № 2.
4. *Красильников И. М.* Хроники музыкальной электроники. М., 2010.
5. *Красильников И. М.* Электронное музыкальное творчество в системе художественного образования. Дубна, 2007.
6. *Красильников И. М.* Электромusикальные инструменты: [методическое пособие для студентов и преподавателей учреждений базового и дополнительного музыкального образования]. М., 2007.
7. *Крестов М.* Casio: креатив в действии. Новая серия XW // СинТerra: образовательный журнал. 2013. № 2 (апрель). С. 9–11. URL: [http://casioteka.ru/sites/default/files/pdf/SinTerra\\_2\\_-2013.pdf](http://casioteka.ru/sites/default/files/pdf/SinTerra_2_-2013.pdf) (дата обращения 17.09.2017).

## Органно-клавирная культура и цветомузыка: от синестезии к визуализации

Основоположником цветомузыки и изобретателем первого цветомузыкального инструмента принято считать русского композитора-новатора А. Н. Скрябина, который от природы обладал цветным слухом (синестезией)<sup>1</sup>, и впервые в партитуре своего сочинения, симфонической поэмы «Прометей», зафиксировал партию Света. Композитор сконструировал *световой клавир*, тем самым предвосхитив бурное развитие цветомузыкального искусства, которое в XX в., став массовым, вышло на танцевальные и концертные площадки, а в 1990-е гг. получило и вовсе невиданный дотоле размах.

Однако история вопроса имела достаточно глубокие корни и свою эволюцию<sup>2</sup>.

На уровне гипотез первый в истории искусства звуко-цветовой музыкальный инструмент был придуман **Пифагором** 500 лет до н. э. Согласно теории Пифагора, строение космоса определялось законом гармонии: планеты, вращаясь по пропорциональным орбитам, были способны издавать «музыку сфер». Вселенная уподоблялась огромному монохорду с одной струной, прикрепленной верхним концом к абсолютному духу, а нижним – к абсолютной материи, то есть натянутой между небом и землей<sup>3</sup>. «Душа» тоже мыслилась как «гармония» – изоморфная

---

<sup>1</sup> Термин «синестезия» (synaesthesia) происходит от древнегреческого слова, соединяющего два понятия: «syn» (вместе) и «aisthesis» (ощущение). Спектр Скрябина состоит из следующих соответствий: нота «ре» – желтый цвет, «ми» – голубой, «соль» – оранжевый, «ля» – зеленый, «си» – синий.

<sup>2</sup> Идеи «переложить» цвета на музыку и наоборот известны с древних времен. Попытки установить «мировые аналогии» между цветом и музыкой существовали в халдейской, египетской, китайской, индийской и других культурах. Первую в западной цивилизации психологическую гипотезу о музыкально-цветовых соответствиях высказал **Аристотель**. Он за 300 лет до н. э. в трактате «О душе» предположил, что «цвета по приятности их соответствий могут относиться между собой подобно музыкальным созвучиям и быть взаимно пропорциональными».

<sup>3</sup> Считая внутрь от периферии небес, Пифагор разделил Вселенную, согласно одним источникам, на 9 частей, согласно другим, – на 12. Пифагорейцы давали имена различным нотам диатонической шкалы, исходя из скорости и величины планетарных тел. Каждая из этих гигантских сфер мчалась через бесконечное

гармонии космоса. Поэтому музыка производила в душе «катарсис» и являлась медициной духа.

Конечно, такой монохорд никогда бы не смог быть сконструирован. Но важно другое. Много позже, уже в византийскую эпоху, эстетические воззрения о звуко-цвете отсылают к духовным истокам искусства. *Свет* почитался главной модификацией прекрасного. Божественный свет, лучи которого пронизывают все бытие, делают мир прекрасным. Основой этого учения стало евангельское предание о Фаворском свете, физическом и духовном, озарившем лицо Иисуса в момент преобразования на горе Фавор. «Свет умный» нужен и человеку для узрения мысленных вещей и слияния со светом божественным.

Подобно Пифагору, в XVII в. немецкий астроном и математик Иоганн Кеплер, следуя идее «божественной предустановленности музыкального порядка в мире», наряду с поисками геометрически совершенной модели мироздания, предпринял попытку установить взаимосвязь между соотношениями орбит планет с теорией музыкальной гармонии. Свои идеи он последовательно изложил в книге «Гармония мира» (*Harmonices Mundi*, 1619)<sup>4</sup>. Позднее И. Ньютон, создавший теорию всемирного тяготения развивая идеи Кеплера, сравнил синусы углов преломления выделенных им при изучении спектра семи цветов с отноше-

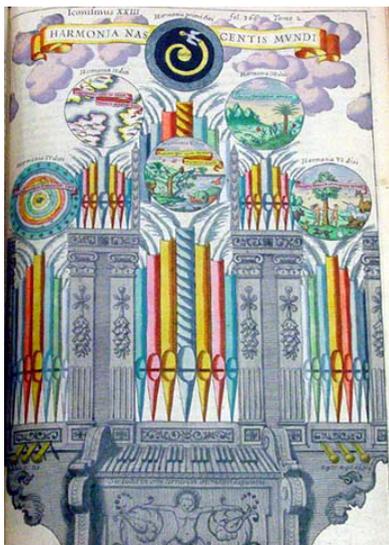
---

пространство, как полагали, и издавала звук определенного тона, который возникал за счет непрерывного смещения эфирной пыли. Теория, что планеты при своем вращении вокруг земли производят определенные звуки, отличающиеся друг от друга в зависимости от величины, быстроты движения тел и их удаления, была общепринятой у греков. Так Сатурн, как наиболее удаленная планета, давал самый низкий звук, а Луна, ближайшая планета, – самый высокий.

<sup>4</sup> Представления о соответствии музыкальных интервалов и орбит планет достаточно широко бытовали в античной и средневековой философии. Гармония сфер была традиционной философской метафорой, которая изучалась в европейских университетах в составе квадривиума и часто упоминалась как «музыка сфер». Кеплер занялся разработкой собственной теории музыки сфер, при этом он отказался от использования Пифагорова строя, что в конечном счете позволило ему увязать отношения музыкальных интервалов и угловые скорости планет и заявить, что Бог действует как великий геометр, а не пифагорейский нумеролог (15: 59–60). Кеплер отмечал также, что музыкальная гармония, как продукт человеческой деятельности, отличается от гармонии как природного феномена, который взаимодействует с человеческой душой. В связи с этим Кеплер заявлял, что Земля имеет душу, поскольку подвержена астрологической гармонии.

ниями семи тонов в октаве<sup>5</sup>. Однако Ньютон не предлагал создать новое цвето-музыкальное искусство.

**Афанасий Кирхер**, один из выдающихся ученых-универсалистов XVIII в., вообще предлагал изобразить Творение как музыкальный инструмент – мировой орган, на котором играет Бог (см. ил. № 1). Ранее данная идея была предложена Кеплером. И вновь Кирхер нашел практическое применение данной концепции: он писал о развитии слуховых приспособлений и средств общения, вещей, способных помогать в повышении остроты слуха, о музыкальных инструментах, а также о не менее знаменитой машине, позволяющей составлять композиции, которую он продемонстрировал герцогу Огюсту Вольфенбюттелю.



Ил. 1. Мировой орган А. Кирхера

В конце XVIII в. И. В. Гёте, который прославился не только как великий поэт, но и оригинальный ученый-естествоиспытатель, описал в своем «Учении о цветах» (*Zur Farbenlehre*, 1810) воздействие цвета на чувство зрения, а через него на душевное настроение и тем самым положил начало эстетико-феноменологическому подходу к проблеме цвета. Гёте придавал воспринимаемому цвету статус символа, семантического объекта и, наконец, творения. Изначальная его установка «Цвета – деяния света» (3: 203–211) – кардинально противоположна ньютоновской, о чем Гёте неоднократно говорил сам и что, безусловно, признается всеми исследователями его творчества (9: 15–22).

Под воздействием идей Гёте начинаются поиски в области изобретения всевозможных цвето-музыкальных инструментов.

Оживление музыкальной жизни в Европе, введение общественных, посещаемых бюргерской публикой концертов подтолкнули к экспериментам в области темброкрасочного восприятия музыки, в частности

<sup>5</sup> В 1665 г. Ньютон с помощью стеклянной призмы точно разложил музыкальную октаву на солнечный спектр. Нота «до» соответствовала красному цвету, «ре» – фиолетовому, «ми» – синему, «фа» – голубому, «соль» – зеленому, «ля» – желтому, а «си» – оранжевому.

инструментальной. В 1690 г. философ Джон Локк впервые описывает случай синестезии<sup>6</sup>.

В XVIII в. была выдвинута идея существования цветовой музыки как независимого искусства. Французский ученый **Луи Бертран Кастель**<sup>7</sup> написал работу под названием «Клавесин для глаз». Автор говорил в ней об эстетическом воздействии цвета и звука в их сочетании, которое действительно живописует цветами, то есть воспроизводит и представляет глазу и уху так, что даже глухой может наслаждаться музыкой и высказывать суждения о ее красоте, а слепой – судить о красоте цвета, слушая музыку. Идея Кастеля получила свое воплощение в построенной им модели цветового клавесина «**Clavecin de couleurs**» (1734).

Инструмент, изобретенный для того, чтобы даже глухие могли наслаждаться красотой музыки, порождающей определенные цвета, при нажатии клавиши издавал не только определенный звук, но и транслировал на небольшой экран полоску определенного цвета. Он был снабжен разноцветными лентами в одной версии, кристаллами, освещенными свечами, в другой, и даже некими «цветными окошками», за которыми проскакивала «молния», в третьей (5: 1–4).

Модель не сохранилась, но, к счастью, была повторена немцем Г. Эккертсгаузеном, который описал действие этой гениальной машины.

«Я заказал себе цилиндрические стаканчики из стекла, равной величины, в полдюйма в поперечнике; налил их разноцветными жидкостями по теории цветов; расположил сии стаканчики как струны в клавикордах, разделяя переливы цветов как делятся тоны. Позади сих стаканчиков сделал я медные клапанцы, коими они закрывались. Сии клапанцы связал я проволокой так, что при ударе по клавишам клапанцы поднимались и цвета открывались. Когда тон умолкает, когда палец оставляет клавишу, так и цвет пропадает, как скоро отнимешь палец, ибо клапанцы по тяжести своей тотчас же упадают и закрывают стаканчики.

Сзади осветил я сии клавикорды высокими свечами. Красоту являющихся цветов описать нельзя, они превосходят самые драгоценные камни. Так же невозможно выразить приятности ощущения глаза при различных аккордах цветов...» (8: 295).

Изобретение Кастеля-Эккертсгаузена повлекло за собой оживленные дискуссии и споры, оставившие, однако, вопрос о возможности и необходимости цветомузыки открытым. Среди критиков «клавесина для глаз» Кастеля оказались его знаменитые современники Руссо,

---

<sup>6</sup> См. его сочинение «Опыт о человеческом разумении» (1690).

<sup>7</sup> Castel Louis Bertrand (1688–1758).

Даламбер, Дидро. Известно также, что Вольтер прозвал Кастеля за это изобретение Донкихотом математики («Don Quichotte des mathématiques»).

На специальном заседании Российской Императорской Академии наук в Санкт-Петербурге, состоявшемся 29 апреля 1742 г. в ознаменование коронации Елизаветы ставился вопрос о «хитроумном замысле музыки для глаз» французского монаха-иезуита Л. Б. Кастеля: «Могут ли цвета, известным некоторым образом расположенные, произвести в глазах глухого человека согласием своим такое увеселение, какое мы чувствуем ушами из пропорционального расположения тонов в музыке?»<sup>8</sup>. После обсуждения пришли к выводу: «Приятно согласие музыкальное, приятны и колеры, но их та приятность весьма разная, и одна от другой иная» (6: 1265–1266).

Михайло Ломоносов, присутствовавший на этом заседании, сделал ряд научных предположений о свете и цвете, изложенных позже в специальном докладе<sup>9</sup>.

Хотя долгие дискуссии между Кеплером, Кирхером, Ньютоном и другими учеными по вопросам «audition coloré» закончились безрезультатно, а опыт Кастеля по созданию цветового клавира остался без явно ощутимых последствий, инструментальная комбинаторика со своей стороны извлекла из этого пользу. Композиторы сильнее стали осознавать тембровые краски как художественно выразительные средства. Один из учеников Кастеля в 1754 г. сконструировал в Англии «Ocular Harpsichord» (Глазной клавесин), с которым был знаком Телеман, чьему перу принадлежит описание этого инструмента. Увлечение Телеманом теорией слышания красок (*des Farbenhörens*) позволяет предположить, что за многочисленными вариантами инструментального состава его творений стояли планомерные исследования (10: 19).

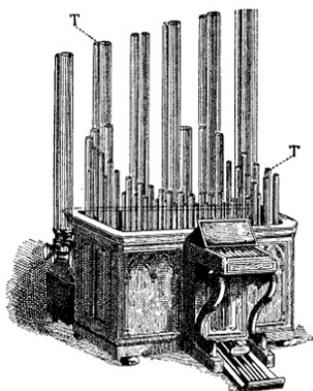
Открытие Кастеля побудило ученый мир к осмыслению многих явлений, казавшихся ранее обыденными и понятными: что такое цвет и звук с физической точки зрения, что такое зрительное и слуховое восприятие с физической и физиологической стороны, какова взаимосвязь между ними. Несомненно, это способствовало общему прогрессу научных представлений о природе человека и об окружающем его мире.

---

<sup>8</sup> Речи, которые в публичном собрании Императорской Академии наук читаны были апреля 29 дня 1742 года. Пер. с лат. Г. Тештова. СПб, 1742. В оригинале: *Sermones in solemnni Academiae scientiarum imperialis conventu die 29. Aprilis anno 1742. publice recitati. Petropoli [St-Peterburg]: Academiae scientiarum, [1742].*

<sup>9</sup> «Слово о происхождении света, новую теорию о цветах представляющее, в публичном собрании Императорской академии наук июля 1 дня 1756 года говоренное Михайлом Ломоносовым» (7: 282).

В конце XIX в. необычайную популярность приобрела книга физика и изобретателя франко-немецкого происхождения **Георга Фридриха Ойгена Кастнера** «Поющие огни»<sup>10</sup>. Было замечено, что горящие газы, вытекающие из сопла, могут создавать при соответствующей скорости звуки определенной высоты. В свою очередь воздействие внешне-го звука на безмолвное пламя может заставить его пульсировать, принимать причудливые формы. В этих опытах происходит визуализация турбулентного распада струи газа при резонансном воздействии звука. Используя этот эффект, Кастнер создал необычный инструмент – **стеклянный орган пирэфон**, представляющий собой управляемый с помощью клавишей набор трубок (см. ил. № 2).

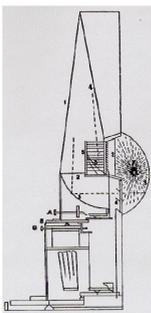


Ил. 2. Пирэфон: «Огненный орган» Кастнера

Регулируя пламя в трубе, можно вызвать или ее основной тон, или высшие гармонические тоны, или прекратить звук. В качестве топлива использовался пропан, бензин и водород. Среди первых исполнителей на пирэфоне был основатель Красного Креста Анри Дюнан. Использование стеклянного органа, однако, оказалось делом не безопасным. Один из инструментов взорвался и ранил исполнителя. Производство и сбыт не были налажены, в настоящее время инструмент не применяется.

В 1877 г. американец **Байнбридж Бишоп** запатентовал **цветовой орган**. Он поместил на фисгармонию небольшой экран из матового стекла, куда через разноцветные фильтры падал свет (см. ил. № 3).

Ил. 3. Схема и фасад цветого органа Бишопа  
*На схеме:* 1. Матовое стекло планшета; 2. Матовые стекла для рассеивания света; 3. Свето-возвращатели; 4. Белый экран; 5. Верхняя створка;



1. Ground glass tablet.
2. Ground glasses to diffuse light.
3. Reflectors.
4. White screen.
5. Upper sash.
6. Lower sash.
7. Electric light.
8. Keyboard.
- A. Color-stop for keyboard.
- B. Color-stop for pedals.



<sup>10</sup> Les Flammes Chantantes Georges Frédéric Eugène Kastner. Paris, 1875.

6. Нижняя створка; 7. Электрический свет. 8. Клавиатура; А. Выключение цвета клавиатуры; В. Выключение цвета педалей.

Для освещения экрана Бишоп вначале использовал солнечный свет, а затем – электрическую дугу. Играя на фисгармонии, исполнитель должен был одновременно открывать те или иные цветные фильтры, окрашивая тем самым экран. Высокие тона выделялись яркими цветами в центре экрана, тогда как низкие размывали цвета по всей его поверхности. Способ действия своего инструмента Бишоп описал в книге «A Souvenir of the Color Organ, with Some Suggestions in Regard to the Soul of the Rainbow and the Harmony of Light», опубликованной в 1893 г. (14).

Практически одновременно с Бишопом, в 1895 г., британский художник и изобретатель **Уэльс Римингтон** выдвинул собственную идею цветового органа. Его инструмент был похож на гигантский семафор с двенадцатью фонарями, также проецировавшими свет от электрической дуги на экран (см. ил. № 4). Устройство предполагало только воспроизведение цветовой части, музыка исполнялась отдельно на любом музыкальном инструменте. В своих исследованиях Римингтон опирался на физическую параллель между звуком и цветом, но не отвергал и свободу выбора, экспериментирование, полагая, что каждый исполнитель может думать по-своему.



Ил. 4. Римингтон и его световой орган

Одновременно с Римингтоном начал свои исследования в Австралии **А. Б. Гектор**. Он преследовал цель перевода звука в цвет, считая, что каждой музыкальной фразе соответствует цветовая гамма, а каждому музыкальному звуку – определенная цветовая единица. Гектор создал цвето-музыкальный театр на открытом воздухе. Вот выдержка из газетной рецензии на один из концертов: «В живописном окружении скал, пампасной травы и статуй цветной свет вписывался прелестно <...> Траурный марш Шопена сопровождал тонкий

цветовой эффект-впечатление красок зари, разгорающихся на южном небе, по воле человека расцветающих изменчивой гармонией. Голубые, янтарные, зеленые тона. Нежное сияние солнечного света и зловещий красный, пурпурный» (4). По всей вероятности, изобретатель ставил своей целью не только расцветить музыку, но и донести смысл ее содержания с помощью воздействия как на слух, так и на зрение.

В истории цветомузыки известно еще одно имя американца **Т. Вилфреда**. Его интересовала музыка цвета без звукового сопровождения. В своих опытах он пришел к выводу о необходимости использования цвета, формы и движения, которым в музыке соответствуют мелодия, гармония и ритм. Его цветовой орган представлял собой цветовоспроизводящую клавиатуру для ручного управления. На экране появлялись солирующие фигуры – круг или квадрат, которые, вращаясь, переплетались наподобие рук. Фигуры могли утолщаться, утончаться, приближаться и удаляться. Цвета же служили аккомпанементом к этому необычному соло. Вилфред много сделал для развития цветового искусства как самостоятельного вида художественного творчества.

### На рубеже XX–XXI вв.

Прорыв в области новых технологий к концу XX – началу XXI вв. открывает поистине небывалые возможности для творчества, идея цветового органа обретает новую жизнь. Наибольший интерес вызывают всевозможные программы, использующие MIDI<sup>11</sup> сэмплирование органных тембров на основе цифрового синтеза звука и изображения. Так, разработанная в лабораториях США система «**21st Virtual Reality Color Organ**» позволяет «увидеть» органное звучание при помощи 3D визуализации: иными словами, превращать звуки в многомерные рисунки, а само звучание – в пространственную живопись – виртуальную реальность в духе эстетики нового века (13: 2).

Российский опыт исследований в области цветомузыки и новых технологий последних лет также не стоит на месте. Недавно петербургские ученые из Института информатики и автоматизации РАН разработали так называемый **хромотональный синтезатор**, способный связать воедино музыку, цвет и видеоряд. «Прослушивая» музыкальное произведение, прибор улавливает мельчайшие нюансы звуковых сигналов и в реальном времени преобразует их в световые волны. Синтезатор транс-

---

<sup>11</sup> От англ. MIDI – *Musical Instrument Digital Interface* – цифровой интерфейс музыкальных инструментов – стандарт цифровой звукозаписи на формат обмена данными между электронными музыкальными инструментами.

формирует музыкальное звучание в световые волны, используя тончайший анализ звукового сигнала, включая нюансы тембровой окраски звука, штрихи, артикуляцию, изменения громкости. По задумке разработчиков, новинку можно использовать для тестирования музыкальных инструментов и концертных залов. Отличительной особенностью аппарата является то, что в нем нет жесткой связи между высотой звука или тональностью и цветовым рядом.

Презентация инновационного инструмента состоялась на концерте электронной музыки «Хромотональные эскизы» в рамках фестиваля «От авангарда до наших дней» 18 марта 2005 г. в Санкт-Петербургском Доме журналистов, где прозвучали сочинения А. Скрябина, И. Воробьева, А. Харьковского<sup>12</sup>.

Таким образом, в этом звуко-музыкальном инструменте, по сути представляющем собой мощную компьютерную программу, благодаря которой предварительно созданные изображения оживали при взаимодействии с музыкой, осуществилась мечта многих поколений композиторов, их *мультимедийные искания*.

\*\*\*

Говоря о современном этапе развития цветомузыки и музыкального искусства в целом, невозможно не вспомнить выдающегося композитора и органиста Оливье Мессиана, которому принадлежит одна из самых известных цветомузыкальных концепций, изложенных в «Трактате о ритме, цвете и орнитологии» (11). Композитор признавался в сознательном использовании красок в своей музыке, он устанавливал взаимосвязь между цветом и звуком, прежде всего на уровне *гармонии*, а именно – ладов ограниченной транспозиции и определенной цветовой гаммы

Как известно, он не занимался разработкой собственно цветомузыкального инструмента, но его художественно-эстетическое мышление

---

<sup>12</sup> Видеоряд, созданный при помощи этого синтезатора, использовался годом раньше на концерте 23 марта в Театре оперы и балета Санкт-Петербургской консерватории при исполнении 2-й симфонии Шостаковича (дирижер Александр Титов). Руководил разработкой и внедрением технологии доктор технических наук Михаил Мефодьевич Нестеров. Концерты с этим инструментом проходили в 2004–2006 гг. также в Атриуме Швейцарского центра, в актовом зале Академии наук, в Смольном институте свободных наук и искусств (это было еще до превращения этого института в факультет СПбГУ). Постановка балета Игоря Воробьева «Ассоль» в театре «Карнавал» (2005) также включала использование видеоряда на основе хромотонального синтезатора.

оказало глубокое воздействие на современную эпоху. Для Мессиаана Свет как неотъемлемый атрибут трансцендентного, занимал исключительное место, став путеводной звездой в лабиринтах звукоцветовых поисков.

«Омузыкаленная живопись <...> звук-цвет величат Господа», являясь «переходом» в невидимый мир, то есть, к тому Божественному присутствию, которое высвечено в визуализированной музыкальной картине мироздания композитора (1).

«Господь ослепляет нас чрезмерностью Истины», – говорит Фома Аквинский.

«Вечная жизнь – читаем мы у Св. Иоанна, – это познание Тебя <...> Это познание станет вечным ослеплением, вечной музыкой цвета, вечным цветом музыки» (2: 178).

### Литература

1. *Виноградова В. С.* Визуализация художественного пространства в произведениях О. Мессиаана: на примере циклов «Двадцать взглядов на Младенца Иисуса», «Квартет на конец времени», «Каталог птиц»: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Саратов, 2013.
2. *Воинова М.* «Три маленькие литургии Божественного присутствия Мессиаана: о некоторых аспектах цветомузыки // Век Мессиаана: сб. статей. М., 2011.
3. *Гёте И. В.* Учение о цветах // *Лихтенштадт В. О.* Гёте: Борьба за реалистическое мировоззрение: Искания и достижения в области изучения природы и теории познания. Пб., 1920.
4. *Дроздова О.* Искусство раскрашивать звуки // Компьютерра. № 46. 1999.
5. *Кюрегян Т.* «Первовестник светозвука» // Музыкальная академия. № 2. 2002.
6. *Ломоносов М. В.* Венчанная надежда Российския империи в высокий праздник коронования Всепресветлейшия Державнейшия Великия Государыни Елисаветы Петровны, Императрицы и Самодержицы Всероссийския, при публичном собрании Санктпетербургской Императорской Академии Наук всерадостно и всеподданнейше в Санктпетербурге апреля 29 дня 1742 года стихами представленная от Готлиоба Фридриха Вилгельма Юнкера, Ея Императорскаго Величества надворнаго камернаго советника, интенданта соляных дел и члена Академии Наук. С немецких российскими стихами перевел Михайло Ломоносов, Академии Наук Адъюнкт (1742) // *Ломоносов М. В.* Полное собрание сочинений / АН СССР. Т. 8: Поэзия, ораторская проза, надписи, 1732–1764. М.; Л., 1959.
7. *Ломоносов М. В.* Избранные философские произведения. М., 1950.
8. *Эккартсгаузен Г.* Ключ к таинствам натуры. СПб., 1804. Ч. 1.
9. *Яньшин П.* Психология Цвета: эстетико-феноменологический подход Гёте против механицизма И. Ньютона // Прикладная психология. М., 1999.
10. *Becker H.* Geschichte der Instrumentation // Musikwerk Bd. 24. Köln, 1964.

11. *Messiaen O.* Traité de rythme, de couleur, et d'ornithologie (1949–1992). Paris, 2002.
12. Antique flaming organ displayed by London museum // Popular Mechanics magazine. 1952. Vol. 98. № 6.
13. *Ox, J., Britton D.* The 21st Century Virtual Reality Color Organ // IEEE MultiMedia. 2000. Vol. 7, № 3 (July). P. 6–9 (URL: <http://www.jackox.net/IEEE.pdf> P. 1–4).
14. *Tanzini, L.* Painted music... [Электронный ресурс] / ART IN CINEMA part 1: pre-cinema color instruments... University of Siena, 2004: [Электронный ресурс]. URL: <https://pyramidbeach.com/tag/bainbridge-bishop> (дата обращения 01.10.2017).
15. *Voelkel, J. R.* The music of the heavens: Kepler's harmonic astronomy // Physics Today. 1995. Vol. 48, № 6.

## Светозвуковой инструментарий В. Баранова-Россине и Г. Гидони<sup>1</sup>

В первой трети XX в. идеи синтеза звука и света/цвета увлекали многих художников, музыкантов, изобретателей (А. Скрябин, А. Ласло, Й. Хауэр, Т. Уилфред, А. Шенберг, В. Кандинский, М. Матюшин, Л. Термен и др.). У каждого из них было свое видение свето/цветозвукового взаимодействия и, соответственно, свои формы его художественного воплощения. В этом ряду, безусловно, должны быть упомянуты художники Владимир Баранов-Россине (1888–1944) и Григорий Гидони (1895–1937). Их активная деятельность и творческие эксперименты в области соединения света/цвета и звука по праву занимают особое место в истории становления светомузыкального искусства.

По какому-то, порой трагическому, стечению обстоятельств, в судьбах и творчестве этих двух художников есть много сходного. Безусловно, жизнь художника в России в канун революции 1917 г. и после нее весьма жестко диктовала свои условия, и совпадений в биографиях многих людей, принадлежавших к одному поколению, могло быть достаточно. Однако в общности судеб В. Баранова-Россине и Г. Гидони сыграли свою роль не только условия времени, но и родство интересов. Оба они были увлечены идеями синтеза света/цвета и звука: оптофоническим искусством и цвето-зрительными концертами (В. Баранов-Россине), Искусством света и цвета и светооркестром (Г. Гидони), и многие события в их жизнях были продиктованы этими интересами.

Оба художника родились вдали от столицы в еврейских семьях: В. Баранов – в семье мещанина Давида Вольфовича Баранова в селении Большая Лепатиха Мелитопольского уезда Таврической губернии (16: 16), Г. Гидони – в Ковно, в семье мещанина, кандидата права Иосифа Хаимовича Гидони. Следующая точка соприкосновения – артистическая мекка начала XX в. – Париж. «“Бриллиант в короне Франции”, “Лицо мира”, “Город-свет”, “Место, где необходимо побывать” – так называли столицу Франции в начале века» – начинает главу о первом парижском

---

<sup>1</sup> Благодарю научного сотрудника и преподавателя Санкт-Петербургской государственной консерватории Михаила Сергеевича Заливадного, а также внучатого племянника Г. И. Гидони – Генри Копельман-Гидони – за помощь в подготовке материалов к данной статье.

периоде жизни В. Баранова-Россине А. Д. Сарабьянов. После окончания Одесского художественного училища (1903–1908) и обучения в петербургской Академии художеств (1908–1909) в 1910 г. В. Баранов<sup>2</sup> через Стокгольм, Киль и Мюнхен уезжает в Париж и остается там вплоть до 1914 г., принимая участие в различных салонах и артистических обществах<sup>3</sup>. Г. Гидони, закончив Ковенскую гимназию графа Платова, также едет учиться во Францию. В течение 1913–1914 гг. он берет уроки у Ф. Кормона<sup>4</sup> в Национальной школе изящных искусств, а также слушает лекции на Литературном факультете Университета<sup>5</sup>. Несмотря на то, что В. Баранов к этому времени был уже состоявшимся художником, а Г. Гидони еще только учился, вполне можно допустить то, что здесь, в Париже, их пути пересекались.

Начало экспериментов В. Баранова и Г. Гидони в области взаимодействия звука и света/цвета определить достаточно сложно. Концепции «оптофонического искусства» и «искусства света и цвета» складывались у художников поэтапно, на протяжении ряда лет. А. Д. Сарабьянов пишет о первых шагах в изучении «взаимосвязей живописи (цвета) и музыки В. Баранова в связи с началом его работы над циклом «Апокалипсис» и участием в группе «Звено» (Киев, 1908), которая хотела синтезировать все искусства, собрав живописцев, музыкантов, скульпторов» (16: 152). Автор отмечает также весьма важную в данном контексте деталь: «Имя Баранова-Россине было связано с идеями цветомузыки уже у его современников» (16: 152). В подтверждение этого заключения Сарабьянов цитирует письмо В. В. Кандинского Ф. А. Гартману от 20 августа 1912 г.<sup>6</sup>: «С тобой очень хочет познакомиться Rossiné (молодой русский художник), занимающийся теорией живописи и специально живописными нотами»<sup>7</sup>. Кроме того, Баранов-Россине написал

---

<sup>2</sup> «С первой выставки во Франции [1912 г. – О. К.] он выступает под псевдонимом “Даниэль Россине” или “Россине” (это придуманное слово вероятнее всего обозначает по созвучию связь с Россией)» (17: 9).

<sup>3</sup> Здесь и далее биографические сведения о В. Баранове-Россине почерпнуты в монографии А. Д. Сарабьянова «Владимир Баранов-Россине» (16).

<sup>4</sup> Учениками известного французского художника Фернана Кормона в разное время были Анри де Тулуз-Лотрек и Винсент ван Гог, Виктор Борисов-Мусатов и Николай Рерих.

<sup>5</sup> Биографические сведения о Г. Гидони почерпнуты из его «Curriculum vitae», сохранившемся в архиве Российского института истории искусств (13: 78).

<sup>6</sup> В то время вместе с композитором Ф. А. Гартманом В. В. Кандинский работал над созданием сценической композиции «Желтый звук» (*Der Gelbe Klang*, 1912).

<sup>7</sup> РГАЛИ. Ф. 2037. Оп. 1. Ед. хр. 126. Л. 1, 2 (См. – 16: 162).

портрет А. Скрябина, обнаруженный в 1998 г. в семейном архиве художника Б. Галеевым. «Для меня, уже лет сорок занимающегося светомызыкой и скрябинской “светомызыкальной биографией”, – писал позже Галеев, – буквально потрясением был скрябинский текст: “Музыканту красок – Скрябин”» (2). Исходя из надписи на портрете, выходило, что «Скрябин знал, что рисующий его художник имеет отношение, причем непосредственное, к светомызыке, т. е. – его единомышленник! Иначе разве стал бы он писать: “Музыканту красок” <...> Скрябин умер в 1915 году, значит уже до 1915 года, т. е. не после Скрябина, как обычно считалось, а параллельно с ним Баранов-Россине не просто интересовался, но и занимался светомызыкой» (2). По словам А. Д. Сарабьянова, основывающегося на документах из архива семьи художника, первые оптофонические концерты Баранов-Россине дал в 1916 г. в Христиании и Стокгольме (16: 154).

В тот период, когда Баранов-Россине уже давал оптофонические концерты, Гидони еще только начинал свой путь в сходном направлении. Зарождение своих идей в области Искусства света и цвета он связывал с началом в 1916 г. работы над монографией, посвященной жизни и творчеству Доменико Теотокопули Эль Греко<sup>8</sup>. Позже, в ее заключительной главе под названием «Микролог о новом искусстве света и краски и т. д.» автор впервые дал научно-теоретическое обоснование изобретенных «световых декораций» и «светооркестра» «в связи с общим развитием Европейского искусства» (13: 80–81). К сожалению, в настоящее время эта, по всей видимости, довольно объемная рукопись «с 45 воспроизведениями, 24 гравюрами на дереве Г. И. Гидони и со светоцветовым каталогом произведений мастера», нами не обнаружена (6: 32). Первая из известных нам опубликованных статей автора в области Искусства света и цвета относится к 1920 г. (5: 2). Молодой художник рассуждает здесь, в основном, о кризисе европейского искусства, в частности, театра, а также о проблеме *световых декораций*. К 1920-му же году относится и заявочное свидетельство на выдачу патента на «Приспособление для получения световых декораций на прозрачном экране». Правда, извещение о выдаче этого патента было опубликовано лишь 31 августа 1925 г. (9).

Свой патент на «проекционное устройство для воспроизведения изменяющихся световых и цветовых впечатлений (хроматрон)» Баранов-Россине получил, так же как и Г. Гидони, в 1925 г. Ходатайство на его

---

<sup>8</sup> Гидони анонсировал ее выход лишь в 1930 г. в своей книге «Искусство света и цвета» (6: 32).

получение автор подал в Комитет по делам изобретений 18 сентября 1923 г. (заявочное свидетельство № 1252<sup>9</sup>). Его рассмотрение длилось около полутора лет (решение по ходатайству Гидони было принято лишь через пять лет). В 1925 г. Баранов-Россине вместе с семьей покинул Россию и уже навсегда переехал во Францию. Здесь в 1926 г. художник получил французский патент на свое изобретение. Во французском варианте это было «Механическое устройство для композиции и комбинации рисунков и цветов» (16: 162).

И Баранову-Россине, и Гидони была присуща неутомимая тяга к новому. У обоих художников были и другие изобретения, в том числе запатентованные. Одно из первых своих открытий Баранов-Россине называл «моя палитра» (1909 г.). «Поскольку Баранов-Россине связывал это открытие с изучением дисков Шеврёля, то речь идет, вероятно, о законах физики и цветового восприятия», – предполагал А. Д. Сарабьянов<sup>10</sup>. Уже будучи в эмиграции, художник запатентовал ««Фотохронометр» – устройство для анализа и классификации драгоценных камней; «Мультиперко» – прибор, служащий для изготовления газированных напитков; «Хамелеон» – способ придания невидимости движимым и недвижимым целям и служащий для камуфляжа; «Трюковой робот», применяемый в кинематографе» (16: 186).

Наряду с первым изобретением Гидони, связанным с получением световых декораций на прозрачном экране, из его запатентованных изобретений нам известны распределительный пульт, созданный автором «для целей светомузыки» (Гидони, Патент. Пульт) и заявленный 12 января 1930 г.,<sup>11</sup> а также «Первичные электрические часы» (заявочное свидетельство от 1 февраля 1929 г.), имеющие циферблат с подсветкой. Из его более крупных проектов отметим участие в разработке световой установки «Кинемахром» для московского Дворца Советов. Приглашение участвовать в ее проекте Гидони получил в 1932 г., однако закончить проектирование этой масштабного аппарата в зале, рассчитанном на

---

<sup>9</sup> Фотография заявочного свидетельства помещена в кн.: (16: 255).

<sup>10</sup> После своей первой персональной выставки в галерее Бломквист в Христиании (ныне Осло) сам художник писал: «Я выставил свою палитру, потому что в 1910 году в Париже я запатентовал ее. Мое изобретение было основано на общеизвестных принципах Шеврёля, опубликованных в 1837 году и относящихся к Законам одновременных контрастов. Многие художники во Франции и Германии используют мою палитру, и я полагаю, что норвежским художникам было бы интересно познакомиться с ней» (Verdens Gang. 1916. 24 ноября)» (Цит. по: 17).

<sup>11</sup> О выдаче авторского свидетельства на его изобретение было опубликовано 30 сентября 1931 г.

15000 зрителей, он не успел. Проектирование завершили его коллеги из Оптического института. Сохранились также сведения о предложениях Гидони строить некие «световые тирь» и «световые колонны»<sup>12</sup>.

В 1926 г. оба художника пытались создать некие институции, связанные с цветом, светом и звуком: Г. Гидони – в Ленинграде, В. Баранов-Россине – в Париже. В Санкт-Петербургском филиале архива РАН сохранились документы, связанные с попыткой Г. Гидони организовать при АН СССР «Институт изучения света и краски». По просьбе постоянного секретаря, в то время – Всесоюзной АН – академика С. Ф. Ольденбурга, в мае-июне 1926 г. вместе с заведующим фотометрической лабораторией Оптического института С. О. Майзелем<sup>13</sup> художник составил Докладную записку «По вопросу о создании *Института по изучению света и краски* в их научном и художественном приложениях к жизни»<sup>14</sup>. Основная часть документов, включенных в нее, была оформлена Гидони, характеристика же предполагаемого технического отдела Института была сделана С. О. Майзелем. На практике же действовала лишь «Лаборатория искусства света и цвета», оборудованная в квартире художника (подробнее см.: 12)

В том же 1926 г. Баранов-Россине написал небольшой трактат «*Институт оптофонического искусства*»<sup>15</sup>. И в 1927 г. он открыл Оптофоническую академию. «Собственно это была студия-мастерская, созданная по типу тех самых парижских “академий”, с которыми так хорошо был знаком сам Баранов-Россине в десятые годы, – пишет А. Д. Сарабьянов. – В своей академии художник преподавал (причем по весьма умеренным ценам) рисунок, живопись, конструкцию, скульптуру, используя систему “оптофонического пианино”. <...> Однако успеха начинание не принесло. Баранов-Россине тщетно пытался добиться создания “Оптофонического института”, а в ноябре 1941 года, незадолго до своей трагической гибели, он осуществил попытку заинтересовать различные официальные организации в создании “Европейского оптофонического центра”» (16: 184).

Сопоставим описания главных изобретений – оптофона (оптофонического пианино) Баранова-Россине и свето-красочного пульта (свето-

---

<sup>12</sup> См.: (3: 197).

<sup>13</sup> Сергей Осипович Майзель (1882–1955) – физик, светотехник; заслуженный деятель науки и техники.

<sup>14</sup> См.: (13: 82).

<sup>15</sup> Эта рукопись, находящаяся в архиве семьи художника, опубликована в монографии А. Д. Сарабьянова в переводе Е. Лаванан с французского языка (16: 244–247).

красочного рояля) Гидони, данные в рукописях Гидони («По вопросу о создании *Института по изучению света и краски*») и Баранова-Россине («Институт оптофонического искусства»).

В седьмом разделе своего трактата<sup>16</sup> Баранов-Россине пишет:

«Вообразите, что каждая клавиша органного пианино фиксирует в выбранном положении и с большей или меньшей скоростью передвигает определенный элемент в комплекте прозрачных фильтров, через которые проходит пучок белого света, – и вы получите представление об аппарате, спроектированном Барановым-Россине<sup>17</sup>. Световые фильтры различны: просто цветные, оптические элементы типа призм, линз или зеркал, фильтры, включающие графические элементы, и, наконец, фильтры, содержащие цветные формы с определенными контурами. Добавьте к этому возможность воздействовать на положение проектора, на экран, на симметрию или асимметрию композиций и их движение, на интенсивность, и вы сможете представить себе конструкцию этого светового пианино, которое послужит для исполнения бесконечного числа музыкальных композиций» (17).

Благодаря сохранившимся документам (патенту и руководству по пользованию) оптофон, разрушенный во время Второй мировой войны, в 1971 г. был реконструирован и выставлен в Музее современного искусства в Париже (Центр Жоржа Помпиду)<sup>18</sup> [см. ил. № 1].



Ил. № 1. Оптофон В. Баранова-Россине<sup>19</sup>

---

<sup>16</sup> Раздел озаглавлен как «Механизм оптического пианино».

<sup>17</sup> В своем трактате Баранов-Россине обращается к читателям от третьего лица, – *О. К.*

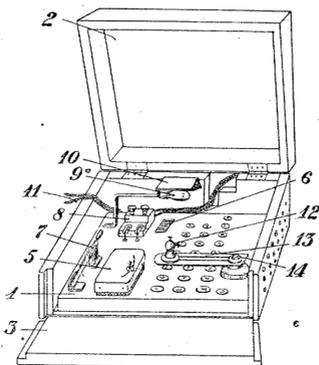
<sup>18</sup> См.: (16: 162).

<sup>19</sup> Изображение размещено на сайте, поддерживаемом внуком В. Баранова-Россине – Владимиром Барановым-Россине (19).

К Докладной записке, поданной в АН СССР, Гидони прилагает заметки о своем изобретении из ряда печатных изданий. В одном из интервью с изобретателем читаем:

«В основание светокрасочного пульта, мною изобретенного, ляжет двойная скала [т. е. шкала, – *О. К.*] светосильности и светокрасочности. В части светокрасочной, пульт построен на принципе замыкания спектральной гаммы: начиная от желтого, через оранжевый, фиолетово-синий, синевато-зеленый и зеленовато-желтый он создает замкнутый круг, представляющий те постепенные переходы краски, которые позволяют говорить о красочных дизехах и бемолях. Присоединяя свето-красочный пульт к источникам света, регулируемым изобретенным мною аппаратом, МЫ ПОЛУЧАЕМ СВЕТО-КРАСОЧНУЮ КЛАВИАТУРУ (СВЕТО-КРАСОЧНЫЙ РОЯЛЬ) – первый инструмент свето-красочного лада» [выделено автором, – *О. К.*] (14).

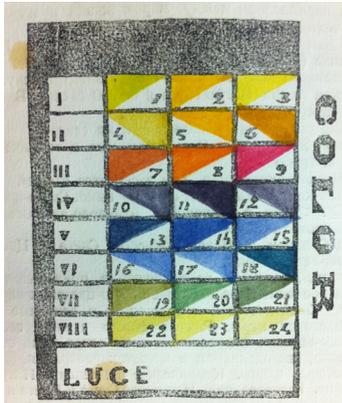
На упоминаемый в описании светокрасочный пульт в 1931 г. Гидони получил авторское свидетельство (7). Именно из этого документа мы узнаем, как он выглядел [см. ил. № 2].



Ил. № 2. Г. Гидони. Устройство распределительного пульта (1931 г.)<sup>20</sup>

Что же касается «двойной скалы светосильности и светокрасочности» как основной части светокрасочного пульта, то ее можно представить по рисунку, опубликованному Гидони в книге «Искусство света и цвета». В одном из обнаруженных нами в Российской национальной библиотеке экземпляре шкала светокрасочности раскрашена автором от руки [см. ил. № 3].

<sup>20</sup> Цифры на рисунке отсылают к описанию конкретных деталей аппарата в приложении к Авторскому свидетельству на изобретение (7).



Ил. № 3. Двойная шкала светосильности и светокрасочности электрического светоцветового аппарата Г. Гидони

Не вдаваясь в детали конструкции инструментов, отметим лишь существенное различие в их функционировании. Исполнение на оптофоническом пианино Баранова-Россине предполагало наличие экрана. «Играя на этом пианино Моцарта или Прокофьева – писал художник Юрий Анненков, побывавший на одном из концертов Баранова-Россине, – пианист отражал на экране красочное и

линейное преобразование музыкального произведения: красочную симфонию»<sup>21</sup>. Устройство же светокрасочного пульта Гидони было в каком-то смысле самодостаточным. Экран, если и предполагался, то, исходя из описания первого изобретения художника (заявленного в 1920 г.), должен был быть прозрачным (9). Данную особенность свето-инструмента Гидони отметил С. Гинзбург, присутствовавший на его докладе «Свето-оркестр, или использование света в применении к музыке» в Государственном институте истории искусств 18 июня 1925 г. «Самое ценное в изобретении Гидони – это то, – писал Гинзбург, – что в его установке нет экрана, как того центра, куда должны быть устремлены глаза слушателя. Свето-краска представляет собой зрительную атмосферу, в которую непосредственно погружен весь зал. И в этом – максимальное приближение к духу Скрябинских устремлений» (10: 4).

Один из документов Докладной записки Гидони содержит деталь, мимо которой в контексте данной статьи невозможно пройти, – это его высказывание о творчестве Баранова-Россине. Художник называет опыты Баранова-Россине в Москве в 1924 г. «детскими» и «лишь скомпрометировавшими задачу»<sup>22</sup>. Впрочем, неудачными Гидони называет все поиски в рассматриваемом направлении, «начиная от произведенных в Америке в 1908 г., кончая возможностями свето-красочного рояля Лашло»<sup>23</sup>, потому что все они были построены по принципу проецированного света, то есть предполагали установку экрана.

<sup>21</sup> Цит. по: (16: 160).

<sup>22</sup> СПб ФА РАН. Ф. 2. Оп. I-1926. Ед. хр. 7. Часть II. Л. 137–164.

<sup>23</sup> А. Ласло – венгерский музыкант, в 1920-е годы создававший светомызыкальные композиции для исполнения их на световом фортепиано. Подробнее см.: (1: 32).

С разницей в четыре года в Москве и Ленинграде прошли три концерта, названных Барановым-Россине «цвето-зрительными» или «оптофоническими» (1924 г.), и Первый вечер «Искусства света и цвета» (1928 г.) Гидони. Афиша концерта Баранова-Россине в Большом театре анонсировала «Оптофонический цвето-зрительный концерт», в программе которого исполнялись произведения Э. Грига, Р. Вагнера, Ф. Шуберта, А. Скрябина, К. Дебюсси, С. Рахманинова, Н. Метнера. Дирижировал В. И. Сук. Вступительное слово читали профессор В. Б. Шкловский и председатель АИЗ'а (ассоциации изобретателей) П. П. Осипов. Как и в более позднем по дате «Первом вечере Искусства света и цвета» Гидони, вокальные и инструментальные сочинения были представлены со световым рядом и пластическим сопровождением<sup>24</sup>.

Баранов-Россине заявлял свои концерты первыми в мире, что дважды было отмечено в афишах его представлений в театре им. В. Мейерхольда<sup>25</sup>. Делая анонс своего Вечера в вечернем выпуске «Красной газеты», Гидони также делал акцент на словах «первый», «первые».

«Сегодня в Большом зале Академии Наук состоятся посвященные памяти Доменико Эль Греко и А. Н. Скрябина открытое заседание и *первый* вечер “Искусства света и цвета”, на котором после доклада Г. И. Гидони о “Новом искусстве света и цвета” *впервые* в программе светоконцерта будут исполнены произведения – Скрябина, Моцарта, Рамо-Годовского, Бетховена, Шопена, Глинки, Мусоргского, Глазунова, Римского-Корсакова, Щербачева и Чайковского – в отделениях свето-музыки, свето-декламации, пения и свето-хореографии, артистами Н. Рождественским, Т. Троянской, Н. Михайловым<sup>26</sup>, К. Шмидтом и В. Пестовским. *Впервые* исполняемые свето-цветовые партии ведет автор Г. Гидони на электрических светооркестровых аппаратах для малого светоконцертного исполнения конструкции автора-исполнителя. В перерывах между отделениями демонстрация *первого* сооружения свето-архитектуры – модели светотеатра нового искусства» [курсив наш, – О. К.]<sup>27</sup>.

Безусловно, каждый из них в своем роде был первым. И вряд ли имеет большое значение то, знали ли они друг друга лично и как относились к изобретениям друг друга. Оба художника двигались в од-

---

<sup>24</sup> В трех московских концертах Баранова-Россине принимали участие артисты студии Веры Майя. Об исполнителях на концерте Г. Гидони см. (12).

<sup>25</sup> См. рецензию на эти два концерта за подписью «Голдобин», опубликованную в газете «Правда» 22 апреля 1924 г. (11).

<sup>26</sup> Инициал дан неверно. Имеется в виду М. М. Михайлов.

<sup>27</sup> Анонс Первого вечера Искусства света и цвета был опубликован в вечернем выпуске «Красной газеты» 26 мая 1928 г.

ном творческом направлении, оба достигли на своем пути интересных результатов. Обоим пришлось столкнуться с непониманием своих свето/цвето-звуковых экспериментов современниками. И оба они, к сожалению, стали жертвами своего времени, один – жертвой сталинского террора, другой – гитлеровского. Г. Гидони был арестован 11 октября и расстрелян 10 ноября 1937 г. по ложному обвинению в участии в «шпионско-диверсионной организации, действующей на территории СССР в пользу Японии»<sup>28</sup>. В. Баранов-Россине был арестован гестапо 9 ноября 1943 г. в Париже, 20 января 1944 г. депортирован в Аушвиц (Освенцим) и погиб там 25 января 1944 г.

### Литература

1. Ванечкина И. Л., Галеев Б. М. Поэма огня: (концепция светомузыкального синтеза А. Н. Скрябина). Казань, 1981.
2. Галеев Б. М. Находка в Париже (о неизвестной встрече В. Баранова-Россине с А. Скрябиным) // Казань. 2000. № 4. С. 59–64: [Электронный ресурс]. URL: <http://prometheus.kai.ru/naxod.htm> (дата обращения 01.09.2017).
3. Галеев Б. М. Художник Гидони – пионер искусства света и цвета // Галеев Б. Искусство космического века: избранные статьи. Казань, 2002. С. 186–207.
4. Галеев Б. М. Художники авангарда и светомузыкальный «Gesamtkunstwerk» // Авангард и театр 1910–1920-х годов / отв. ред. Г. Ф. Коваленко. М., 2008. С. 346–373.
5. Гедони (sic) Григорий. Световые декорации (Кризис театра и проблема театральной декорации) // Жизнь искусства. 1920. № 388 (4 марта). С. 2.
6. Гидони Г. И. Искусство света и цвета: Введение. Л., 1930.
7. Гидони Г. И. Описание распределительного пульта: авторское свидетельство на изобретение № 22778. Оpubл. 30.09.1931 [Электронный ресурс] // База патентов СССР. URL: <http://patentdb.su/3-22778-raspredelitelnyj-pult.html> (дата обращения: 01.09.2017).
8. Гидони Г. И. Первичные электрические часы: патент на изобретение № 20549. Оpubл. 30.04.1931 // База патентов СССР [Электронный ресурс]. URL: <http://patentdb.su/2-20549-pervichnye-ehlektricheskie-chasy.html> (дата обращения: 01.09.2017).
9. Гидони Г. И. Приспособление для получения световых декораций на прозрачном экране: Патент на изобретение № 527. Оpubл. 15.09.1924 [Электронный ресурс] // База патентов СССР. URL: <http://patentdb.su/3-527-prisposoblenie-dlya-polucheniya-svetovyx-dekoracij-na-prozrachnom-ehkrane.html> (дата обращения: 01.09.2017).

---

<sup>28</sup> Реабилитирован по определению Военного трибунала Ленинградского военного округа 18 ноября 1957 года за отсутствием состава преступления (Архив УФСБ по СПб. и Лен. обл. Дело П-32718. Л. 106).

10. Гинзбург С. Л. «Светооркестр» // Красная газета. Веч. вып. 1925. 5 июля.
11. Голдобин. Цвето-зрительный концерт // Правда. 1924. 22 апреля.
12. Колганова О. В. Первый вечер Искусства света и цвета Г. Гидони // *Orega Musicologica*. 2017. № 4. (В печати.)
13. Колганова О. В. «Curriculum vitae» Григория Иосифовича Гидони: документ из архива Российского института истории искусств (1928) // *Временник Зубовского института*. 2012. Вып. 8. С. 74–87.
14. Переворот в театральной технике. Свето-оркестр. Беседа с изобретателем Г. И. Гидони // *Вечерняя Москва*. 1925. 8 сентября // Спб ФА РАН. Ф. 2. Оп. I-1926. Ед. хр. 7. Часть 2.)
15. Римский-Корсаков Г. М. Расшифровка световой строки Скрябинского «Прометей» // *De musica: временник отдела теории и истории музыки*. Ленинград, 1926. С. 94–99.
16. Сарабьянов А. Д. Владимир Баранов-Россине. М., 2002.
17. Сарабьянов А. Д. Владимир Баранов-Россине: жизнь и творчество: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. М., 2005: [Электронный ресурс]. URL: <http://cheloveknauka.com/vladimir-baranov-rossine-zhizn-i-tvorchestvo> (дата обращения 01.09.2017).
18. Свето-концерт в Академии наук // Красная газета. Веч. вып. 1928. 26 мая.
19. Wladimir Baranoff-Rossine (Vladimir Baranov-Rossiné) ~ (1888–1944): [Электронный ресурс]. URL: <https://baranoff-rossine.com/> (дата обращения 01.09.2017).

**Антон Ровнер**  
(Москва)

## «АНС» – первый многоголосный синтезатор в России

Синтезатор АНС – фотоэлектронный оптический музыкальный инструмент, первый в мире многоголосный музыкальный синтезатор. Принцип его работы основан на технологии оптической записи звука, используемой тогда в кинематографе. Инструмент представляет собой большую коробку, на одной стороне которой вставляются стеклянные плитки с мастикой. Композитор сочиняет музыку, соскребая мастику со стеклянных плиток и затем, вставив их в помещение для них на инструменте, проводит их через световой луч, и все, что он нарисовал, звучит. Таким образом, использовался уникальный оптический метод синтеза. При помощи синтезатора АНС сводится воедино три процесса: сочинение, запись и исполнение. Можно сочинять абстрактные сонорические звуки, а также реальные звуковысотности – в результате последнего можно записывать на синтезатор АНС собственные инструментальные и вокальные сочинения, а также вокальную и инструментальную музыку других композиторов. Благодаря доступности записи звуковысотностей возможно записывать обертоновые ряды и, следовательно имитировать реальные звуки инструментов – скрипки, флейты, кларнета и др. На инструменте также можно фиксировать микротоновые температуры, вплоть до гаммы в 72 ноты в октаве (см. ил.).



Инструмент был задуман Евгением Александровичем Мурзиным в 1938 г. и построен в 1958 г. Мурзин был инженером, специалистом

по военному приборостроению. Он родился в Самаре в 1914 г., окончил Самарский строительный техникум в 1933 г., затем Московский институт инженеров коммунального строительства в 1938 г. Во время войны, служа в Советской Армии, специализируясь в области приборостроения, он окончил курсы воентехников в Артиллерийской академии им. Дзержинского. В качестве военного изобретателя он разрабатывал созданный им электромеханический ПУАЗО (Прибор для управления зенитным огнем). Впоследствии он занимался разработкой аппаратуры звукометрической разведки наземной артиллерии, а также приборных методов наведения истребителей-перехватчиков на бомбардировщики противника.

В 1938 г. Мурзин разработал идею создания универсального синтезатора звука. Вдохновившись музыкальными экспериментами по «графическому звуку», проделанными Евгением Шолпо, Арсением Авраамовым, Александром Шориным и Борисом Янковским в 1920-х и 1930-х гг., ученый пришел к идее создания инструмента, на котором можно было рисовать звуки, которые бы впоследствии звучали. Поскольку он был поклонником музыки Скрябина, он предложил назвать инструмент «синтезатор АНС», используя инициалы Александра Николаевича Скрябина. Мурзин убедил свое военное начальство, что инструмент будет выполнять задачи не только музыкальные, но и относящиеся к военной разведке, поскольку при его помощи можно будет кодировать сообщения, которые не будут поддаваться расшифровке посторонних лиц. Он представил этот проект профессору Б. А. Янковскому и Н. А. Гарбузову в Московскую консерваторию и получил одобрение. В течение десяти лет Мурзин строил рабочий макет инструмента собственноручно у себя дома на собственные деньги и в свободное от работы время.

Рабочий макет был построен в 1958 г., спустя 20 лет после возникновения идеи изобретения инструмента, и поставлен в Музей Скрябина. Первоначальный макет инструмента содержал 576 чистых тона, перекрывающих диапазон от 42 по 10800 герц. Он охватывал диапазон 8 октав, обладал 72-ступенной темперацией, и в нем было 4 оптических диска, каждый из которых содержал 144 дорожки (охватывающие 2 октавы), диаметрами в 120–30 миллиметров, шириной 31 миллиметров и скоростью вращения 12, 3,  $\frac{3}{4}$  и 3+16 оборотов в секунду.

С 1959 г. рабочий макет инструмента стоял в Музее Скрябина, где была учреждена Московская студия электроакустической музыки. Во время в Музее Скрябина бывали композиторы Александр Немтин, Станислав Крейчи, Андрей Волконский, Николай Никольский, Олег Булошкин, Шандор Каллош и Петр Мещанинов. Уже тогда они начали рабо-

тать с инструментом и сочинять музыку для него. Первые сочинения, созданные на синтезаторе АНС, были исполнены в 1961 г. на выставках в Лондоне и Париже.

В 1964 г. был построен второй синтезатор АНС, ставший основным инструментом, сохранившимся вплоть до настоящего времени. Этот инструмент содержал 720 чистых тона, перекрывающих диапазон от 21 герц по 21.6 килогерц, охватывая диапазон 10 октав. Он также обладал 72-ступенной темперацией, и в нем было 5 оптических диска скорости в 24, 6, 6/4 и 6/24 оборотов в секунду. Обработка органов управления этого синтезатора АНС и экспериментальная работа Мурзина на нем проводились при участии Станислава Крейчи и Эдуарда Артемьева. В том же 1964 г. новый инструмент был отправлен в Италию на один год, а затем, в 1965 г., был выставлен в ВДНХ еще на один год, и только в 1966 г. он был помещен в Музей Скрябина. Тогда же была официально учреждена и Московская ассоциация электроакустической музыки, куда стали ходить композиторы, ставшие впоследствии знаменитостями, – Альфред Шнитке, Эдисон Денисов и София Губайдулина. Все они создали по одному сочинению для инструмента. **Шнитке** написал сочинение **«Поток»** (1969), состоящее из нарастающих и убывающих обертоновых тонов ноты *do*, в результате чего образовалась сонористическая звуковая скульптура. **Денисов** – **«Пение птиц»** (1969), основанное на звуках пенья различных птиц, которые композитор извлек из записей на пластинке, собранных орнитологом Вепринцевым. **Губайдулина** создала композицию – **Vivente-Non Vivente** [Живое-неживое] (1969), где вместе со звучаниями синтезатора АНС была сделана запись пения сопрано, – отсюда и название, обыгрывающее два различных звучания. Помимо того, в студии начал работать Эдуард **Артемьев**, который сочинил две пьесы для синтезатора – **«Мозаика»** (1970) и **«Двенадцать взглядов на мир звука»** (1973), а также, совместно с Крейчи, сочинил музыку к кинофильму **«В космос»** (1963).

Весьма представительными являются сочинения для синтезатора АНС Александра Немтина. Два из них были записаны на пластинки и на компакт-диск. Это сочинение **«Слезы»** (1963) и обработка **Хоральной прелюдии до мажор Баха** (1963). В своих электронных пьесах композитор щедро внедряет музыкальную лексику, основанную преимущественно на диатонической гармонии и мелодике, а также на звучаниях, напоминающих инструментальную фактуру в сочетании или синтезе с более нестандартными электронными звучаниями.

**«Слезы»**, фактически, являются транскрипцией для синтезатора АНС одноименной короткой пьесы А. Немтина, написанной на стихи

Уолта Уитмана. Ее ноты, к сожалению, утеряны. В основе музыки лежит хоральная фактура с узнаваемой минорной диатоникой и четко ощущаемыми музыкальными фразами, закругленными кадансами. К этой канве добавляются сонористические звучания, в большей мере ассоциируемые с электронной музыкой. Диатонические гармонические последовательности и проступающая изысканная мелодика органично сочетается с фактурными сонористическими эффектами, привносящими в пьесу истинно космическое ощущение. Это позволяет музыке непосредственно передать заложенное в ней эмоциональное состояние грусти. Обработка **Хоральной прелюдии Баха**, длящаяся две минуты, проявляет звуковую фактуру, очень похожую на звук органа, но, в то же самое время, наделенную индивидуальными свойствами звучания синтезатора АНС.

Еще одна работа А. Немтина – «Голос» (1974) – является более развернутым сочинением. В его основе лежит переложение для синтезатора одной части сольного Концерта для органа композитора под названием «Ария». Помимо звучаний синтезатора АНС, в музыке используется запись сопрано. Композитор позволил сохранить длинноты мелодии, спетой сопрано в предельно медленном темпе, вырезав из магнитофонной ленты все паузы, допущенные певицей при записи, тем самым представив «бесконечное» пение. Гармонические и полифонические последовательности наделены неординарной фактурой, в которой вместе с диатоническими звуками присутствуют чисто сонористические эффекты.

Дольше всего с синтезатором АНС работал Станислав Крейчи. Он создает произведения для АНС вплоть до сегодняшнего дня. Его сочинения отмечены яркой изобразительностью, красочностью и образностью, а также глубинным пониманием специфики синтезатора и виртуозным обращением с его техническими возможностями. Его сочинение «**Отголосок востока**» (1963) включает в себя экзотический параметр стилизации этнической музыки неизвестных азиатских народов в сочетании с модернистскими сонористическими фактурными эффектами, присущими музыке для синтезатора. Отдельные фрагменты сочинения содержат элементы эстрадной музыки той эпохи. Музыка к фильму «**В космос**» представляет поочередность эпизодов, сменяющих сонористические звуковые эффекты, в том числе статичные, вибрирующие и глиссандирующие. Драматургия музыки в значительной мере усиливается внедрением некоторых эпизодов с проявленными диатоническими гармониями и аллюзиями на классические музыкальные инструменты. «**Интермеццо**» (1965), миниатюрное сочинение, представляет собой стилизацию эстрадного, квази-джазового стиля 1960-х гг. Звуковая фактура успешно

воссоздает звуки джазового оркестра: духовых, струнных, барабанов и даже гармони. Пьеса была написана для выставки синтезатора АНС в ВДНХ, и ее целью было продемонстрировать, что электронный инструмент может создавать музыку, доступную для широкой аудитории.

В начале 1970-х гг. ряд сочинений, созданных в Московской электронной студии, был отобран для публикации на пластинках, выпущенных фирмой «Мелодия». Первая пластинка вышла в 1973 г., и на ней были записаны пьесы Немтина, Крейчи, Артемьева и др. Вторая пластинка вышла лишь в 1973 г. В нее были включены сочинения Шнитке, Денисова, Губайдулиной и других участников студии. Впоследствии, в 1999 г., все пьесы, записанные на обе пластинки, были перезаписаны на компакт-диск фирмы Электрошок.

Со времени смерти Мурзина в 1970 г. против Московской студии электроакустической музыки началась агрессивная кампания. Чиновники из государственных структур обвиняли Студию в том, что она насаждала «буржуазные музыкальные тенденции». В результате, после нескольких лет агрессивных нападков, в 1975 г. Студия была закрыта. К сожалению, некоторые сочинения, созданные для синтезатора АНС и не вошедшие в две пластинки, были потеряны. Благодаря инициативе Крейчи сам синтезатор АНС был переведен в Московский государственный университет, в здание нынешнего факультета журналистики на Моховой улице (тогда пр. К. Маркса). Здесь делались попытки использовать его Лингвистическим факультетом для опытов искусственного синтеза речи. Однако далее опыта искусственного создания одной единственной фразы «Мама мыла Машу» опыты не пошли, и инструмент остался в подвале здания факультета журналистики. За ним присматривал Крейчи. С начала 1990-х гг. в подвал стали ходить и создавать сочинения для синтезатора АНС другие композиторы, среди них Анатолий Киселев, Владимир Комаров, Тарас Бувеский, Валерий Белунцов, Людмила Мечова и автор этих строк. В те годы синтезатор обрел новую жизнь. В 2005 г. Крейчи способствовал переносу синтезатора АНС из помещения Московского университета в помещение Термен-центра в Московской консерватории. Через некоторое время дочь Мурзина, Юлия Евгеньевна, распорядилась, чтобы синтезатор АНС был передан в Государственный музей музыкальной культуры имени М. И. Глинки. Здесь он находится с 2008 г. С 2015 г. инструмент представлен в постоянной экспозиции. Его обслуживанием по-прежнему занимается Станислав Крейчи. В 2014–2015 гг., благодаря усилиям сотрудницы музея Ирины Новичковой, в фойе ГЦММК имени Глинки прошла серия концертов,

посвященная столетию Мурзина и музыкальному наследию электронных сочинений для синтезатора АНС, на которых прозвучали сочинения А. Немтина, С. Крейчи, Э. Артемьева, А. Шнитке, Э. Денисова, С. Губайдулиной и др.

Таким образом, синтезатор АНС и поныне играет активную роль в российской музыкальной культуре, и его историческое значение нельзя недооценить. Он представляет важный компонент истории отечественной музыки, и музыкальные произведения, написанные на нем, стали неотъемлемой частью российского музыкального наследия. Возможно, он еще в дальнейшем представит собой средство для создания новых музыкальных произведений будущими композиторами.

### Литература

1. *Анфилов Г.* Композитор как живописец (О синтезаторе АНС и его создателе Евгении Мурзине): [Электронный ресурс]. URL: <http://asmir.info/lib/murzin.htm> (дата обращения 01.10.2017).
2. *Крейчи С. Ровнер А.* АНС продолжает работать // Музыкальная академия. 1999. № 4.
3. *Мурзин Е. А.* АНС. У истоков электронной музыки. М., 2008.
4. *Назайкинский Е. В.* ТВМ // Музыка и информатика. М., 1999.
5. *Никольцев И. Д.* Микрохроматика в системе современного музыкального мышления. Автореф. ... канд. иск. 2013. С. 21.
6. *Смирнов А. И.* Проект «Поколение Z». Звук из света и бумаги. Son produit par la lumière et le papier // Catalogue of the exhibition «Vois ce que j'entends» / Centre des Arts Enghien-les-Bains (France). 2010. P. 16–27. (Russian and French).
7. *Smirnov A.* Sound in Z: experiments in sound art and electronic music in early 20th century Russia. Köln; London; König, 2013. P. 33–35, 229.
8. *Smirnov A., Pchelkina L.* Russian Pioneers of Sound Art in the 1920s // Catalogue of the exhibition «Red Cavalry: Creation and Power in Soviet Russia between 1917 and 1945» / Rosa Ferre Ed. La Casa Encendida. Madrid, 2011. P. 210–232. [Статья отдельно: (1: 12)].

Максим Карпец  
(Санкт-Петербург)

## История о музыкальном «фотосинтезе» (Осенние листья «АНС»)

Казалось бы, какое отношение имеет термин «фотосинтез» к музыкальному искусству? Что это – дань сиюминутным трендам, моде на интердисциплинарные методы в концепциях научного исследования последнего времени? Эти методы так или иначе завоевывают художественное пространство современности как часть общей парадигмы понимания феноменологии объективной реальности искусства. Кто-то мог бы и возразить, что мол, тема сформулирована некорректно. Однако в действительности, не все так однозначно, как кажется на первый взгляд. Исследователи-искусствоведы нередко обращались к теме природы вообще и к аспектам, так или иначе связанным с ботаникой, с ее мифологической символикой и образностью, в частности. Текстология «ботанического феномена» представлена особым типом, современная структура и семантика которого складывалась на протяжении нескольких столетий. Он представляет собой сложный комплекс, отражающий не только лингвистические особенности, но и особенности быта, культурно-художественных, социальных и научных традиций. В этой связи можно привести в пример множество работ музыковедов, а также художников-практиков, оставивших свой след в истории разных культурных эпох. В качестве примера приведем: сборник сочинений для органа Джироламо Фрескобальди (1635), «*Fiorgi Musicali*» (11) (с итал. – «музыкальные цветы»), монографию Генриха Александровича Орлова «*Древо музыки*» (9), монографию известного московского теоретика, ученика Виктора Абрамовича Цуккермана – Андрея Николаевича Мясоедова «О гармонии русской музыки. *Корни национальной специфики*» (7), работу доктора Михаэля Лайтмана «*Духовная музыка, корни и ветви*» (5), огромное количество всяческого творческого материала иного уровня, вроде разного рода «*Осенних Листьев*» или же «*Листья желтые над городом кружатся*» и т. д. В сущности, – исторических прецедентов достаточно.

Как известно, взаимная трансгрессия экзистенциальной истины и мистификации априори присуща как художественно-мифологическому, практическому, так и научно-теоретическому дискурсу.

Ну, а если же, спуститься с «небес» на «землю», отказавшись от иронических параллелей, то вполне очевидно, что энигматическая аббре-

виатура «АНС», указанная в названии, относит нас к эстетике становления т. н. электронного искусства – электронной музыки. Сам термин «электронная музыка» весьма схематичен, так же, как и по-своему схематичны термины «вокальная музыка», «музыка для медных духовых», «флейтовая музыка» и т. д. Ибо здесь стоит различать два аспекта: семантическая дефиниция из контекста «мира идей», квинтэссенция которого в данном аспекте представлена словом «музыка», и качественные способы реализации этих идей – инструментальный аспект. При этом природа первого – т. е. идеального аспекта – исходного художественного концепта, структуры и логики его абстрактного кода – едина для всего вышеперечисленного. В то время как природа второго – инструментального аспекта, т. е. природы органоэстетической, различается. В этом смысле выведение т. н. электронного искусства, электронной музыки за рамки широкого академического искусствоведческого, органоэстетического дискурса представляется трендом необоснованным и деструктивным в плане отражения полноты картины, очерчивающей перспективы развития художественного пространства, всей системы искусств современности в целом.

«АНС» – уникальный в своем роде фотоэлектронный оптический музыкальный инструмент, сконструированный советским инженером Евгением Александровичем Мурзиным синтезатор, ставший первым в мире многоголосным электромузыкальным инструментом. В повседневности Евгений Александрович Мурзин носил погоны полковника и пушечки в петлицах. Впрочем, форму Мурзин надевал нечасто, будучи по натуре человеком штатским. Музыку любил, особенно Скрябина. Собственно, с образа Александра Николаевича все и началось. Перед началом войны Мурзин закончил Институт инженеров коммунального хозяйства. Коллекционировал граммпластинки – сначала джаз, потом классику, постепенно становясь завзятым меломаном. Случилось, однажды попал на концерт, в программе которого значились сочинения Скрябина, после которого вышел потрясенным. Далее последовало знакомство с партитурой и концепцией скрябинского «Прометея», где композитор вводит строку «Lucis» в качестве полноправного инструмента синтетического целого, в которой были зафиксированы обозначения цветов, соответствующих звучащим фактурно-гармоническим текстурам в оркестре. В сущности, это и стало отправной точкой изобретения. Зачастую, как это и бывает в творческом (околотворческом) ремесле, многие «прорывные» или важные страницы, открывающиеся в историю дыханием новых смыслов и семантических формул, формируют эти процессы во многом с большой долей случайности в ходе эксперимента,

импровизации. Так в свое время, случилось, к примеру, с изобретением терменвокса Львом Сергеевичем Терменом. Так было и в описываемом нами случае. Если же учитывать авторитетные мнения некоторых музыкантов-исследователей и практиков, непосредственно знакомых с изобретателем и компетентных рассуждать в данном контексте [Евгения Назайкинского (8), Эдуарда Артемьева (2, 3), Станислава Крейчи (4)], то, в соответствии с ними, в конструктивном плане Мурзин создал свой аппарат не без влияния инженерных идей Арсения Авраамова и его коллег: Александра Шорина, Евгения Шолпо, Бориса Янковского. При этом нетривиальная идея реализовать в инструменте палитру 72-ступенной температуры, скорее всего, подсказана Борисом Янковским (1).

Рабочая модель инструмента Мурзина была закончена в 1958 г. Он обозначил название инструмента аббревиатурой «АНС» – в честь Александра Николаевича Скрябина. Принцип действия синтезатора беспрецедентен в истории органологии и основан на методе записи звука оптическим способом, широко, однако, используемом тогда в кинопроизводстве. При реализации техники записи звука оптическим путем световой поток под воздействием звуковых сигналов «рисует» на киноплёнке дорожку засвеченной полоски переменной ширины. Для воспроизведения фонограммы, записанной таким оптическим способом, используется источник света и фотоэлемент, между которыми находится киноплёнка. Изменение плотности светового потока, его яркости при прохождении через плёнку вызывает изменение электротока в фотоэлементе. Впоследствии электрический сигнал усиливается и воспроизводится через систему звукоусиления.

В инструменте Мурзина подобная технология используется для задач генерирования звука и записи т. н. «музыкальной партитуры». Аппарат не имеет ни клавиатуры, ни какого бы то ни было привычного музыканту интерфейса для взаимодействия с тем, что называется музыкальным инструментом. В качестве ввода данных в синтезаторе используются четыре прозрачных вращающихся диска с нанесенным на них рисунком, который модулирует проходящий через диски световой поток. Рисунок на дисках создается таким образом, что проходящий через них свет дифференцируется на 576 сегментов, в каждом из которых свет модулируется с увеличивающейся частотой. Эта технология позволяет синтезировать 576 уникальных звуковых волн. Как уже упоминалось выше, инструмент использует строй – 72 тона в октаве, что приближает его фонографическую эстетику к звучанию натурального строя.

Далее мы приближаемся к раскрытию энигмы, скрытой за термином «*Осенние листья*». В целом эта формула в очередной раз иронично

свидетельствует о связи рассматриваемого вопроса с «ботаникой» как в прямом, так и переносном смысле этого слова. Первая его часть характеризует сезон, когда в этот раз проходит ежегодный международный инструментоведческий конгресс «Благодатовские чтения», к работе которого и приурочен настоящий текст. Вторая же часть формулы в символической форме (лист – страница партитуры) относит нас к аспектам, связанным с вопросами нотографии, в частности к нюансам нотографической техники, применяемой в случае синтезатора «АНС».

Так называемые «партитуры» музыкальных композиций, созданные для данного инструмента, должны были быть подготовлены заранее и воспроизводились механически, при этом используемую технику сегодня можно рассматривать как разновидность секвенсинга. В случае «АНС» запись «партитуры» осуществлялась на прозрачной пластине с нанесенной темной краской. С помощью режущих инструментов на покрытии пластины вырезались просветы, составляющие суть т. н. нотографической информации. При воспроизведении композиции световой поток, модулированный с помощью упомянутых четырех дисковых матриц, проходил через просветы их рисунка, ограничивающие участок партитуры, направлялся сквозь пластину с нанесенными просветами и улавливался фотоэлементами. Эти просветы – эти специфические элементы необычной нотографической системы на пластине позволяли потоку света, модулированному с определенной частотой, попасть на фотоэлемент и синтезировать звук. Положение просвета в пластине определяло высотность, а ширина просвета – динамику, громкость звука. Во время исполнения композиционной «партитуры» пластина по отношению щели перемещалась посредством электромотора.

В художественном пространстве пятидесятых появление различного рода электронных аудиотехнологий в музыке обозначило эпоху утверждения нового типа инструментария композиторов. Это, в свою очередь, также послужило и побудительной основой изобретения Мурзина. Задача нотирования музыкального текста встала перед изобретателем, как и перед музыкантами того времени, в качестве одной из наиболее важных, краеугольных. Она высветила множество нерешенных вопросов, связанных как с традиционными, так и с нетрадиционными средствами графического представления музыкального материала. Ю. Холопов отмечал: «Знак должен отражать смысл <...>. Именно знак – разумеется, верный, – функционирует как посредник между нематериальным, метафизическим мышлением и ощутимо реальным его звуковым и музыкально-логическим выражением. <...> При верной знаковой системе знак не дублирует ноты, а фиксирует смысловое значение гармониче-

ского элемента, то есть функцию. <...> “Смысл” и “мышление” – слова недаром близкие. Именно через функциональную нотацию оказывается возможным контакт с музыкальным мышлением» (10: 88). В принципиальном теоретическом отношении разведение и четкая дифференциация в академическом контексте понятий *запись музыки* (т. е. процесс графической фиксации звучания музыки, создания ее визуальной матрицы) и *нотация* (совокупность систем графических обозначений), а также *нотное письмо* (частный вариант нотации), традиционно позволяющая избежать терминологической путаницы в теории и упрощающая практикам ориентацию в широком спектре современной многовариантной визуально-графической записи музыки, в случае с реализацией техники «нотирования» для «АНС» интегрирует в себя оба указанных компонента. На это, в свою очередь, указывает в своей книге сам изобретатель: «Решить проблему кодирования звуков по художественному принципу в полном объеме, по-видимому, невозможно. Коды естественной нотации являются изображениями, звучание же – нечто существующее в сфере слуха. Читая партитуру – код традиционной музыки, музыкант может не замечать ее фактуры – нотных знаков, а непосредственно слышать движение голосов. Таким образом, задачу художественного кодирования следует решать путем натурализации кодовых обозначений, когда они становятся универсальными, общепонятными. Общепонятность означает необходимость использования таких обозначений, которые связывают код и звук непосредственно: код звучит, не требуя интерпретации. Такое решение задачи кодирования музыки было найдено в синтезаторе «АНС» в естественной кодовой форме. Партитура синтезатора находится перед композитором, и коды, на ней написанные, он видит» (6: 234). Проблема кодирования музыкального текста для инструмента, как мы видим из вышесказанного, имела свою особую специфику. Являясь некоторой проблемой для работы с инструментом музыкантов, воспитанных в академической традиции нотографии, в то же время используемая в «АНС» техника «нотирования», по-своему во многом опередила эпоху, открыв перспективные техники, используемые в программных секвенсерах сегодняшнего дня. В этом плане можно увидеть очевидные параллели, в особенности, если принять о внимание технологию т. н. piano roll, где каждой звуковысотности по вертикальной плоскости соответствует своя выделенная линия, при этом горизонтальная плоскость регламентирует систему временных соотношений. Подобная система сама по себе ни в коей мере не нарушала основные принципы традиционной нотографии, постулирующие партитуру как единственный, поддающийся проверке объективный источник. Техни-

ка т. н. партитуры для «АНС», в определенной степени сохраняя следы традиционной нотации, одновременно фиксируют след действий композитора в классификации звукового материала (учитывая возможности синтеза посредством упоминавшейся выше технологии, использующим четыре прозрачных оптических диска с нанесенным на них рисунком) и напоминая, тем самым, роль традиционной партитуры как документа, представляющего послание композитора исполнителям. В такой модели композиторская интерпретация структурных и методологических установок также была представлена в документальной форме. При всей своей специфичности, документы эти сохраняют основное условие того, что партитура должна обеспечивать связь с действиями композитора. Однако, несмотря на ее документальную ценность как информативного источника, предоставляющего доступ для аналитика к сущности музыки, такая партитура в то же время подвергает сомнению саму природу восприятия, понимаемую нами в контексте традиционной академической эстетической системы музыкального искусства.

Уникальность инструмента Мурзина заключается, между прочим, и в том, что этот беспрецедентный «органум» впервые в обозримой исторической перспективе позволил художнику самому, минуя посредников-исполнителей, стать интерпретатором своих сочинений. Как замечал Эдуард Артемьев: «...АНС создавался Мурзиным как инструмент композитора» (2). При этом партитура сочинения, подобно универсальной капсуле, включала в себя в графической форме не только звуковосотность, но и тембральный контент, т. е. все компоненты, необходимые для полноценной фонографической реализации художественной идеи: «...Мурзин создал АНС, который позволял композитору быть независимым от посредника: этот инструмент максимально пытался упростить управление звуком...» (2).

Лишь только двадцать лет спустя после изобретения Мурзина Янис Ксенакис, на базе компьютерных систем практически реализовал свой программно-аппаратный комплекс UPIC, позволявший генерировать звук на основе графических образов.

Позволю себе закончить парой цитат Эдуарда Артемьева: «...а АНС до сих пор находится в Музее Глинки, он в рабочем состоянии – только вывезти его оттуда невозможно: это огромная машина. Желаящие могут прийти и “порисовать”. Существует также компьютерная версия АНС – “перевод” на язык компьютера, правда, пока только для Windows» (3). Впоследствии: «...Евгений Мурзин создал алгоритм по перехвату движущихся целей – кажется, на нем до сих пор все наши системы ПВО по-

строены. Это был выдающийся человек, преуспевший и в математике, и в инженерии, и в музыке» (2).

### Литература

1. *Анфилов Г. Б.* Композитор как живописец. (О синтезаторе АНС и его создателе Евгении Мурзине): [Электронный ресурс]. URL: <http://asmir.info/lib/murzin.htm> (дата обращения 01.09.2017).
2. *Артемьев Э. Н.* Возможности музыки безграничны, 16.01.2015: [Электронный ресурс]. URL: [http://www.colta.ru/articles/music\\_modern/5966](http://www.colta.ru/articles/music_modern/5966) (дата обращения 01.09.2017).
3. *Артемьев Э. Н.* Время синтезаторов еще не прошло, 04.06.2016: [Электронный ресурс]. URL: <https://www.kommersant.ru/doc/3005908> (дата обращения 01.09.2017).
4. *Крейчи С. А.* Моя АНСиана: [Электронный ресурс]. URL: <http://www.etheronoph.com/audiosophia/375-sakrejchi-moya-ansiana.html> (дата обращения 01.09.2017).
5. *Лайтман М.* Вебинар Духовная музыка. Корни и ветви: [Электронный ресурс]. URL: [https://www.youtube.com/watch?v=Z2\\_6V7dF13o](https://www.youtube.com/watch?v=Z2_6V7dF13o) (дата обращения 01.09.2017).
6. *Мурзин Е. А.* У истоков Электронной музыки. М., 2008.
7. *Мясоедов А. Н.* О гармонии русской музыки. Корни национальной специфики. М., 2012.
8. *Назайкинский Е. В.* ТВМ // Музыка и информатика: сборник статей / Московская гос. консерватория им. П. И. Чайковского; ред. М. В. Распутина. М., 1999.
9. *Орлов Г. А.* Дерево музыки. СПб.; Вашингтон, 1992.
10. *Холопов Ю. Н.* К проблеме гармонической нотации // Ars notandi. Нотация в меняющемся мире: материалы научной конференции, посвященной тысячелетнему юбилею Гвидо Аретинского / Моск. гос. консерватория им. П. И. Чайковского. М., 1997. С. 88. (Науч. труды Московской гос. консерватории им. П. И. Чайковского; 17).
11. *Frescobaldi Girolamo.* Ausgewahlte Orgelwerke in Zwei Banden [Fiori Musicali [1635]. Leipzig, 1943. (Edition Peters № 4514).

**Рушания Низамутдинова**  
(Казань, Татарстан)

## **Опыт создания световой партитуры к «Темному пламени» А. Н. Скрябина**

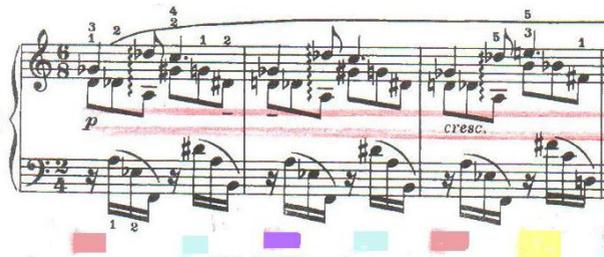
На протяжении пятидесяти лет в СКБ «Прометей» (студенческом конструкторском бюро радиофакультета Казанского авиационного института, ныне КНИТУ-КАИ им. А. Н. Туполева) проходили исследования творчества А. Скрябина. Это отражено в многочисленных материалах конференций. Авторами большинства публикаций об А. Скрябине были И. Л. Ванечкина и Б. М. Галеев. Опираясь на их труды, мы разработали свою интерпретацию световой строки в прелюдии для фортепиано ор. 73 № 2 А. Скрябина («Темное пламя»). Интерпретация осуществлена для управляемого цифровым способом светомузыкального инструмента «Кристалл» (3). Он был создан в 1964 г. (авторы – Б. Галеев, И. Галиуллин, Р. Даминов, А. Салахияев, Р. Сайфуллин) для проведения светомузыкальных концертов. Впоследствии он был сильно поврежден. В 2015 г. совместно с Политехническим музеем в Москве инструмент был модернизирован, однако не утратил свой первоначальный вид. «Кристалл» представляет собой конструкцию из октаэдра с источниками света, находящимися внутри квадратного полупрозрачного корпуса и пульта управления. В модернизированном варианте пульт управления, работавший ранее на старой радиоэлектронной элементной базе, был заменен на цифровое программное управление.



Для написания световой строки необходимо было изучить литературу о различных вариантах создания светового сопровождения для

музыкальных произведений сотрудниками СКБ «Прометей» в разные годы. Узнав из книги И. Л. Ванечкиной и Б. М. Галеева «Поэма огня» (1) о нескольких экспериментах по визуализации сочинений А. Н. Скрябина и, по их мнению, наиболее удачном в 1966 г., мы решили создать партитуру, максимально приближенную к оригинальной интерпретации световой строки самим композитором, для произведения, где строка не сочинена им. Определенные цвета для создания партитуры были подготовлены с использованием таблицы цветного слуха композиторов из книги «Поэма огня» (1: 165).

Для работы над данной светомузыкальной композицией необходимо было проанализировать гармонические структуры и их цветовую интерпретацию в сочинении «Прометей» по описаниям соотношения световой строки и гармонического языка. Далее потребовалось сделать гармонический анализ сочинения «Темное пламя». В своих поздних сочинениях Скрябин использовал следующий звукоряд – тон, тон, тон, полтора тона, полутон (4: 47). «На этом типе созвучия, являющимся, согласно современной терминологии, “центральным элементом системы”, построена и вся мелодическая ткань (горизонталь), и гармоническая (вертикаль)» – пишут И. Ванечкина и Б. Галеев (1: 101). Происхождение созвучия, по словам Л. Сабанеева, основано на «обертонах высшего порядка – от одиннадцатого до семнадцатого, а конкретно “прометеев аккорд” с его звукорядом – с, d, e, fis, a, b – построен на ряде обертонов» (5: 22). Опираясь на структуру звукоряда, можно определить созвучия-аккорды, которые «вырастают» из лада, и назвать их по интервальной структуре или по басу (у А. Н. Скрябина это часто основной тон) в соответствии с определенной тональностью. В данном случае термин «тональность» употребляется не в традиционном значении, а для обозначения названия аккорда и определения его «окраски» в партитуре. Авторы книги «Поэма огня» так анализируют гармонический язык тактов 467–503 данного произведения, основанный на структуре звукоряда: «В первом такте это лад Des, во 2–4 тактах – В, в 5–7 тактах – Е» (1: 99). В анализе «Темного пламени» мы опираемся на их трактовку гармонического языка позднего периода творчества композитора. Во время звучания аккорда Н, судя по сведениям в упомянутой таблице, в световой строке необходимо указать голубой оттенок. Значит (в нашей интерпретации, в нижней строке световой партитуры) при звучании аккорда, условно выделенного как Н, судя по басу или по преимуществу звуков лада Н в аккорде, в световой строке необходимо указать голубой прямоугольник, по продолжительности равный длине звучания данного аккорда. Таким образом была создана самая интенсивная (по частоте смены цветов) нижняя (первая) световая строка.



Создание второй строки партитуры основано на анализе функций аккордов в тональности. В первой части есть созвучия, входящие в один из трех малотерцовых кругов, – своеобразные «метатональности», отношения между которыми можно считать «функциями высшего порядка» (1: 104). Это определенные области музыкального текста, которые тоже могут быть «окрашены» в цвета (в соответствии с таблицей) при исполнении светомузыкальной партитуры, «учитывая <...> скрябинские признания о необходимости уже и пространственной организации света» (2: 1).



Например, при общей тональности F такты 13–17 во второй строке окрашены одним цветом (область преобладания G), а такты 18–22 – цветом следующего раздела формы, который начнется с такта 23.

В партитуре есть строка третьего плана. Ее основа – форма (и тональности каждой части соответственно). Первая часть написана в одной тональности, вторая часть – в другой, далее следует возвращение первоначальной тональности в репризе. Анализируя тональный план сочинения, мы можем сделать вывод: несмотря на то, что прелюдия имеет трехчастную форму (если исходить, например, из количества тактов при анализе), можно проследить и форму второго плана – сонатную. На это указывает наличие главной, связующей, побочной и заключительной партий. В репризе происходит транспозиция побочной и заключительной партий. Это и отражено в световой строке № 3.

Переход от одного цвета к другому означает постепенную модуляцию из одной области в другую. Например, при общей тональности F перед вступлением побочной партии происходит модуляция из F в A.

Соответственно верхняя световая строка постепенно меняет свою окраску от красной до зеленой (т. 23), плавно переходя по цветам спектра (т. 19–22). Наличие формы второго плана – подтверждение того, что в создании световых строк мы были на верном пути.

Премьерное исполнение данного сочинения на инструменте «Кристалл» в нашей интерпретации прошло 28 января 2017 г. в Центре искусств и медиа-технологий в городе Карлсруэ (Германия) в рамках финисажа выставки «Искусство Европы 1945–1968» при поддержке Политехнического музея Москвы (исполнитель – И. Мустафин).

На сегодняшний момент пульт управления инструмента находится в доработке. На начальном этапе освоения он не может представить все эффекты и обладает не всей палитрой возможностей. Со временем предполагается адаптировать программное обеспечение для работы с «Кристаллом» и использовать более широкие возможности визуализации, а также разнообразные варианты световых эффектов. Используя программное обеспечение для управления инструментом, можно будет исполнять многослойные, более сложные светомузыкальные партитуры с разделением пространства. Параллельно с технической работой продолжается изучение сочинений композиторов XIX–XXI вв. (К. Дебюсси, С. Крейчи и др.), которые могли бы стать основой для новых светомузыкальных композиций. Для некоторых из них нами уже созданы эскизы световых партитур, отражающие новые возможности инструмента. Данные направления откроют для использования «Кристалла» радужную перспективу, такую же, как и световые эффекты, создаваемые им.

### Литература

1. Ванечкина И. Л., Галеев Б. М. Поэма огня (концепция светомузыкального синтеза А. Н. Скрябина). Казань, 1981.
2. Ванечкина И. Л. «Прометей» А. Н. Скрябина: проблема синтеза музыки и света: Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Казань, 2006.
3. Даминов Р., Галиуллин И. Светомузыкальный инструмент «Кристалл» // Конференция «Свет и музыка»: Тезисы и аннотации. Казань, 1969.
4. Сабанеев Л. Л. Воспоминания о Скрябине. М., 1925.
5. Сабанеев Л. Л. Эволюция гармонического созерцания // Музыкальный современник. 1915. № 2. С. 18–30.

## Инструментарий музыкальной светоживописи

В XX в. Россия вышла на лидирующие позиции в создании особого светового инструментария для нового направления в искусстве – **музыкальной светоживописи**. Но важно понять тот культурный фон, на котором рождались идеи создания нового инструментария и какова его возможная роль в будущем... Еще в XIX в. многие изобретатели, в преддверии появления кинематографа, создавали различные варианты устройств для оживления рисунков (*фенакистископы, зоотропы и т. п.*). Тем самым они приучали зрителей к восприятию нового эстетического явления – динамическому рисунку, постепенно преобразуя уровень визуальной культуры. И в результате мир стал свидетелем рождения *кинематографа*. Пионерами в этом стали братья Люмьер, сумевшие соединить в своем детище самые удачные решения других изобретателей...

Имеет смысл разделять две категории: *искусство кино* и *техника кино*. Искусство кино зависит от таланта Художника, осваивающего новые технические средства. А от кого зависит то, какими должны быть сами технические средства? Кто отвечает за то, чтобы эти средства при воздействии на человеческое сознание не оказывали отрицательного влияния? Оказывается, никто. Рядом с изобретателем, знающим, как работает техника, не находятся врачи или психологи, хоть в какой-то мере знающие, как устроена психика, каковы механизмы восприятия человека, на сознание которого эта техника будет потом оказывать воздействие. Готовое детище без предварительной апробации часто сразу же предлагается *всему миру!* Эксплуатируется интерес человека ко всему новому, а далее все в свои руки берут дельцы, для которых самое главное – прибыль, а не наше с вами здоровье и будущее человечества. Вопрос нужно ставить именно так. Ведь сегодня кинематограф, телевидение и, особенно, сеть Интернет *по масштабам воздействия* на человечество сравнить ни с чем невозможно. Миллиарды людей на планете ежедневно контактируют с перечисленными АВ-системами. Это как всепроникающая радиация. Только в отличие от радиации эти системы поражают не столько сому (тело), сколько психику (душу). Еще в недалеком прошлом человечество ничему подобному не подвергалось. Сейчас же, начиная с самого раннего возраста, все мы подвергаемся чудовищному прессингу электронных СМИ, аудиовизуальной информации, атакующих человека со всех сторон.

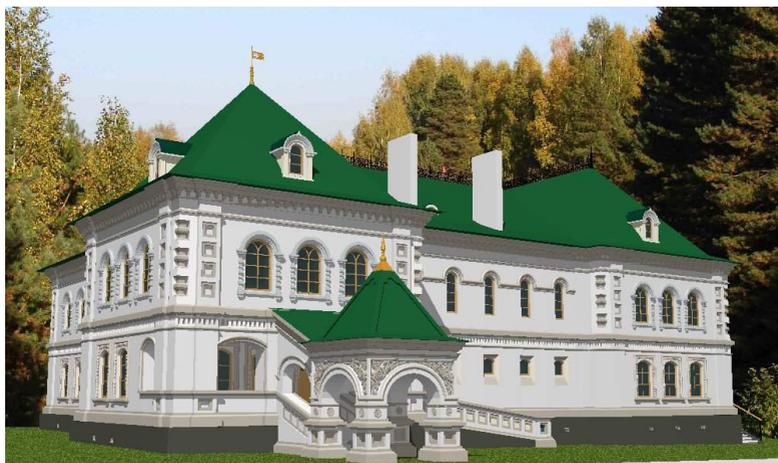
Главное отличие воздействия на сознание человека через каналы зрения и слуха искусственных кино-, теле-, компьютерных сигналов по сравнению с воздействием на те же сенсорные каналы естественных природных в том, что искусственные сигналы разорваны на кадры, строки или пиксели, а природные – целостные (континуальные). Вот в какой последовательности в кратчайшие исторические сроки разрывали изобретатели целостный мир для фиксации и передачи на расстояние иллюзии этого целостного мира: **плоскость** (кадр кино еще нес информацию), **линия** (строка в ТВ) и **точка** (пиксель на мониторе). При проектировании всех этих АВ-систем соблюдался лишь принцип максимальной экономии: частота повторения этих фрагментов, при которой в сознании человека возникает *иллюзия созерцания* целостных объектов или их непрерывного движения, должна быть минимальной.

Изображение, которое мы видим и слышим в кинозале, чем-то *принципиально отличается* от реального мира. Чем же? Исследованию этого вопроса я посвятил много лет, работая в МГУ в содружестве с видными психологами (академиками А. А. Леонтьевым и А. В. Петровским и с представителями их школ). В ходе множества экспериментов стало ясно, что все современные средства передачи аудиовизуальных сигналов преподносят нам вместо *целостного* естественного божественного мира, который мы видим в солнечных лучах, нечто *расчлененное* на все более и более мелкие фрагменты. За счет инерции зрения на сетчатке не успевает полностью исчезнуть предыдущий фрагмент, как за ним подается следующий, и этот процесс, развернутый во времени, создает в нашем сознании иллюзию *целостных* образов или некоего *непрерывного* действия. Но это всего лишь **иллюзия** целостного мира, но не сам этот мир!

Надеюсь, что и мне лично удалось сделать вклад (пусть даже микроскопический) для решения столь важной и сложной проблемы... Еще в 1963 г., то есть за 13 лет до изобретения персонального компьютера, я сделал **первый портативный инструмент светохудожника**. С его помощью без всякой компьютерной графики можно создавать *сложнейшие* светодинамические партии в сочетании с музыкой, что дает на выходе новое направление в сфере аудиовизуальных искусств – **музыкальную светоживопись**. Более чем за пятьдесят лет я разработал несколько классов простых и удобных в использовании инструментов, что позволяет реализовать «симфонический оркестр для глаз».

За полвека работы я разработал несколько групп оптических инструментов для создания динамических композиций. Одни инструменты создают как бы акварельные динамические картины, другие – графиче-

ские, третьи работают по законам нелинейной оптики и т. д. Главное отличие моих инструментов от всех существующих сегодня АВ-систем – в *целостности светового потока*, излучаемого любым из десятков инструментов, применяемых в музыкальной светоживописи. Добавив к этому «симфоническому оркестру» для зрения (в котором визуальный ряд состоит из астрального балета абстрактных форм) еще и проекцию реальных объектов мира, объединенных драматургическим действием, в 1969 г. я создал Оптический театр. Почти за 50 лет театр поменял более десяти мест, пока для него не было построено специальное здание (см. ил. 1). Изображение на экранах Оптического театра целое, как и в видимой нами природе. Нет ни кадров, ни строк, ни пикселей.



Ил. 1. Оптический театр  
(с. Владимирское, Вознесенский район, Нижегородская обл.)

Мои оптические проекторы с континуальным световым потоком в сочетании с особой звуковой системой ленинградского изобретателя Б. В. Гладкова с естественным целостным звуковым потоком, не разрываеом, как в стереосистемах, на два потока, позволили создать *уникальный комплекс аудиовизуального инструментария*. Он не только не оказывает негативного влияния на сознание, но, наоборот, воздействует *благоприятно и целебно*. Возможно, впервые (при создании аудиовизуальных устройств) мы с коллегами-энтузиастами *осознанно* учли особенности человеческой психофизиологии, человеческого мировосприятия и не забыли о потребностях души. То есть, приходя в Оптический театр, *зритель попадает в качественно иную светозвуковую среду*. Вспоминая об образе человека-кентавра, можно сказать, что в Опти-

ческом театре создается особая светозвуковая среда для верхней части этого кентавра (душевной и духовной), а существующие АВ системы, в том числе и электронные СМИ, воздействуют на нижнюю часть (на психофизиологию низшей природы). Причем это и в переносном смысле, и в прямом. Мир *завоеван* именно дискретными АВ системами. Они растиражированы в миллиардах экземпляров, а аналоговые системы забыты или отодвинуты на второй план. И в этом вопросе нужно найти гармонию в применении тех и других систем.

Специфика кино, телевидения и иных форм искусства, связанных с компьютерными технологиями в качестве своего инструментария, состоит в том, что (кроме разрыва целостного изображения на все более и более мелкие фрагменты) через них предлагаются, по сути, *аудиовизуальные «консервы»*: электромеханические средства консервируют голос и мумифицируют изображение. И уже не столь важно, что мумия *мечется* по экрану: она – не живой человек, а лишь его *тень*. *От общения живого с мертвым не зажгутся центры, не произойдет обмена энергиями. Общение живого с живым – это прерогатива филармоний и театра. ТЕАТРА во всех его ипостасях.* Но и театр, с приходом средств нивелировки и зомбирования личности, тоже пострадал. Из-за клипового сознания современного зрителя современный театр мечется, стараясь освоить совершенно чуждые ему ритмы, навязанные электронными СМИ. Во многих современных театрах актеры во время диалогов непрерывно хаотично движутся, делают акробатические стойки, лезут (сам видел) на стену... И зрителю уже не до диалогов и глубоких мыслей в них заложенных... Лишь бы актер не сорвался, лишь бы остался жив...

Но даже при всех этих издержках театр пока остается местом **непосредственного общения** исполнителей и зрителей. В театре и во всех других исполнительских искусствах, *где возникает обратная связь, возникает священный огонь духотворчества.* От этого огня, освещающего и преображающего мир, изолировали кино- и телезрителя, позволив льду отчуждения разорвать живые связи. *Страдают при этом и зритель, и творец.* Эмоциональный накал чувств актера и зрителя совершаются в разных пространствах и временах. Одни играют **там и тогда**, другие смотрят **здесь и теперь**, потому и не получается живого огня Со-творчества. Обделены обе стороны: актер не получил тепла, заряда любви и восторга от его мастерства, зрители, понаблюдав стерилизованное действие, тоже не смогли свой заряд положительных эмоций, свой восторг, свою благодарность отдать любимым актерам так как эмоции на проекцию кино- или видеофильма не влияют. Вы скажете, что благодаря кино и телевидению невероятно расширяется зрительская аудито-

рия. В традиционных театрах игру гениальных актеров увидели бы десятки тысяч зрителей, а новые средства позволяют увидеть ее десяткам и сотням миллионов. Это справедливое замечание, но не слишком ли велика цена?

Размышления над этими реалиями жизни привели автора к идее создания *альтернативных* аудиовизуальных средств общения Художника со зрителями в рамках своеобразного нового *исполнительского* экранного искусства, в котором световые и звуковые потоки соответствовали бы природе человеческого восприятия, а художники-исполнители оставались бы при этом *в прямом контакте* со зрителями. Так в 1969 г. родилась идея **Оптического театра**. До этого около десяти лет автор накапливал опыт в создании инструментов и произведений **музыкальной светоживописи**, для реализации которой понадобилось разработать особый светозвуковой инструментарий. Поиски нужно было вести в двух мирах – в *Мире Света* и *Мире Звука*, где проводниками являются зрение и слух. Для слуха создана **музыка** – поистине божественное искусство. О создании «**оптической мелодии**» для глаз задумывались еще в древние времена<sup>1</sup>.

Что же представляет собой *особый инструментарий для получения светодинамических композиций*, и на что похожа работа *светохудожника*? Техническую сторону разнообразных инструментов, видимо, не имеет смысла описывать. Гораздо более важно понять, что в отличие от музыкальных инструментов, издающих **звуки**, светодинамические инструменты излучают **потоки светочвета**, модулируемые тем или иным способом. Это позволяет получить на экране или системе экранов любой конфигурации ритмично движущуюся сложную композицию. Светохудожник управляет всеми параметрами этой композиции и каждым светочетовым символом в отдельности, изменяя по своему желанию **ЯРКОСТЬ, ЦВЕТ, ФАКТУРУ, ОЧЕРТАНИЯ, СКОРОСТЬ И НАПРАВЛЕНИЕ ДВИЖЕНИЯ** каждого символа отдельно и всех их в любом сочетании. Заставляя взаимодействовать в этом своеобразном хороводе **отдельные элементы-«существа»**, **светохудожники** создают сложные драматургические коллизии, вызывающие у зрителей определенные эмоции и переживания. Таким образом, динамическая светоживопись, как и традиционная живопись, *художественными методами* может рассказать о самых сложных проблемах, извечно волновавших человека. Только в традиционной живописи основная нагрузка ложится на статические образы, а в динамической светоживописи на *формодви-*

---

<sup>1</sup> Более подробно см. об этом статью автора: (1).

жение, на характер взаимодействия форм. Это принципиально новое явление, с которым ранее художники не встречались. И средства нетрадиционные, – вместо красок, кисти и холста, – потоки цветоцвета, дистанционный пульт управления этими потоками (светоорган) и экран. И, тем не менее, это светЖИВОПИСЬ, ибо всю динамическую композицию поэлементно вручную создает светОХУДОЖНИК. Становление и развитие нового направления в искусстве происходит сложно, не так быстро, как хотелось бы, и, в основном, благодаря усилиям одиночек, посвятивших свою жизнь искусству Синтеза. Видят результаты их трудов всего лишь тысячи зрителей, что несравнимо с многомиллиардной аудиторией, на которую работают кино и телевидение. Новое искусство, новое мировосприятие, новая визуальная культура – все это приходит в нашу жизнь буквально «per aspera ad astra». Но процесс этот объективный, проходит он в русле эволюционного развития, и поэтому появление нового искусства неизбежно.

**Музыкальная светоживопись** – это синтез уже хорошо знакомой нам музыки и прекрасной незнакомки – динамической светоживописи. Человек – существо многомерное, как и окружающий его мир. Стремление к творчеству в человеке самой его божественной природой заложено изначально. Рождение музыки – одно из самых гениальных прозрений Человека-творца. Здесь он действительно богоравен, так как дал жизнь целому миру, ставшему столь необходимым для формирования и совершенствования духа. Музыка – эта посланница грядущего, не обладающая телесностью, – увлечет за собой и остальные искусства по пути *развоплощения, дематериализации*. Союз музыки с *огненным миром* цветоцветовых символов так же неизбежен, как союз Музыка и Слова. Просто всему свое время. И все же светоинструменты сегодня уже существуют и радуют немногочисленных зрителей. Автор на собственном опыте убедился в том, что создание новых инструментов – процесс увлекательный и захватывающий. В 1961 г. я прочитал брошюру К. Леонтьева «Музыка и цвет» (2). Она послужила своеобразным катализатором зревших в душе стремлений и идей. Осенью того же года у меня дома замерцал экранчик первого устройства, собранного по схеме, опубликованной в каком-то журнале. Удивительные сочетания чистых цветов сначала пленили своей необычностью, но вскоре эта «мигалка» надоела. К 1963 г. был найден и отмакетирован главный принцип получения любых управляемых формдвижений. В качестве формообразователя я брал *плоский диск* из тонкого картона или ватмана, в котором вырезал или выжигал отверстия любой формы. При вращении этого диска перед источниками света с добавлением трафаретов и светофильтров

получались сложные светодинамические композиции. На этом принципе мне удалось построить тогда портативный ИНСТРУМЕНТ светохудожника. Человек, знакомый с театральными устройствами спецэффектов, скажет, что и дисковые, и цилиндрические формообразователи, которые в своем светоинструменте использовал Ю. А. Правдюк (3), давно применяются в театре для получения разных динамических эффектов. О принципах, применяемых в традиционном театре устройств для получения динамических эффектов, мы не знали, но изобрели мы не «велосипед», а создали особые **светодинамические инструменты**. Светожуужник, как и музыкант, получил, наконец, в свои руки полноценный ИНСТРУМЕНТ, на котором он может играть и импровизировать столь же свободно, как и музыкант на своем инструменте. Играть они теперь могут вместе в реальном масштабе времени. Естественно, что светохудожник должен любить музыку, чувствовать ее, понимать. Еще лучше для получения совершенных композиций для светохудожника было бы овладеть музыкальной грамотой, чтобы он сам смог произвести анализ музыкального произведения, к которому он решил сделать световую партию. Стать светохудожником может и профессиональный музыкант. Не исключен и вариант творческого содружества светохудожника и профессионального музыканта (композитора).

Если светозвуковую композицию показывает не ее автор, а другой исполнитель, то он должен выдерживать определенный замысел автора. Во всем остальном он свободен и может импровизировать, как его душа пожелает. Если у него есть талант и чувство меры, то он может так исполнить данную композицию, что поразит самого автора, сидящего в зале вместе со зрителями. Целостный *светозвуковой поток* подхватывает не только исполнителя, но и зрителей. Эту особенность Оптического Театра отметил **Андрей Тарковский**, побывавший в 1981 г. на нашем представлении. Это же отмечал композитор **Альфред Шнитке**, сам, кстати, написавший тембровые вариации на ноту «С» и назвавший это произведение «Поток». В том же 1981 г. Альфред Шнитке привозил в Оптический Театр главного режиссера Театра на Таганке **Юрия Любимова**, которого возможности нового континуального светового инструментария заинтересовали чрезвычайно... Зрители в Оптическом театре являются *Со-Творцами*, а не пассивными созерцателями. Каждый из них воспринимает происходящее соответственно его общекультурному уровню и духовным наработкам. Эта обратная связь очень важна и для создателей произведений Музыкальной светоживописи и для зрителей. В Оптическом театре не бывает однозначных сюжетов. Зритель вовлекается в *светозвуковой поток*, который создается авторами-испол-

нителями. Все в этом потоке многопланово и многозначно, но не аморфно. Управляя стихиями, автор-исполнитель твердо ведет «корабль» в избранном направлении...

На фоне глобальных процессов, превращающих людей в зомби и манкуртов, многолетняя практика Оптического театра доказала, что найден естественный, теплый, живой, человеческий подход, за которым будущее, если мы хотим остаться людьми. Взрослым и детям с помощью нового солнечного инструментария демонстрировались светозвуковые композиции, которые воспевали красоту мира и гармонию природы, из которой мы так трагически выпали. В Оптический театр приходили и стар и млад за живительным глотком воздуха, как писали об этом многие зрители. Достаточно посмотреть Книгу отзывов, чтобы увидеть, как людям нужна Истина и Красота. Музыка имеет огромное значение для духовной жизни человека. Уверен, что и музыкальная светоживопись в XXI в. займет свое место среди современных искусств и будет радовать людей...

### **Литература**

1. *Зорин С.* Музыкальная светоживопись и светомузыкальные инструменты // Сравнительное искусствознание – XXI век. Вып. 1. СПб., Ч. 2. 2014–2015. С. 170–180.
2. *Леонтьев К.* Музыка и цвет. М., 1961.
3. *Pravdyuk Yury.* Musical Light-Painting and the Phenomenon of FormMovement / Yury Pravdyuk // Leonardo (USA). 1994. Vol. 27, No. 5. P. 379–381.

## Светозвуковой инструментарий болгарского 3D-видео-мэппинга с 2005 по 2015 гг.: проблемы и решения

На данном этапе развития направления видео-мэппинга<sup>1</sup> в болгарской технической лексике нет единого общепринятого слова для обозначения этого креативного технологического приема. Используются разные, порой противоречивые термины, которые обозначают как само это явление в художественной практике, так и технологию процесса или полученный результат. В мировой литературе по данному вопросу также пока отсутствует достаточное количество материалов. В Интернете встречаются тексты, которые сосредоточены более на каких-то технических или рекламных аспектах, зато есть очень много видеороликов, демонстрирующих результаты, полученные по этой технологии. Некоторые из них очень красивы и смотрятся завораживающе, другие удивляют своим мастерством и техническими достижениями. Искусствоведческий анализ этих композиций очень сложен, потому что, с одной стороны, нет единой общепризнанной терминологии, а с другой – требуется междисциплинарное комплексное изучение процесса и полученных результатов. Примером такого изучения может служить работа Мановича (6). Кроме того, все исследователи в своих теоретических воззрениях опираются либо на труды М. МакЛюена (7), либо на книгу Р. Краусс (4). О современном состоянии проблемы видео-мэппинга писали также Г. Фоссати (2), О. Грау (3), Р. Куиттинен (5), П. Монтани (8), Д. Торбурн и Г. Дженкинс (9).

В Болгарии в 2017 г. Таней Михайловой была защищена первая кандидатская диссертация по проблемам видео-мэппинга (1). В данной статье мы не будем останавливаться на мировой истории последнего. Отметим лишь то, что характерно для Болгарии. Нужно сказать, что в практическом применении видео-мэппинга, который развивается здесь с 1989 г., наши достижения можно поставить наравне с другими странами. Болгарские художники, которые имеют возможность применять соответствующую аппаратуру, давно используют ее для разработок сце-

---

<sup>1</sup> Суть 3D-видео-мэппинга состоит в том, что предварительно заготовленный аудиовидеоряд проецируется на трехмерные объекты и во время проекции осуществляется их оптическая трансформация по форме, цвету и конфигурации в другой, заранее подготовленный объект.

нографии театральных и оперных постановок. Укажем на достижения Венелина Шурелова при оформлении сценических картин в постановке спектакля «Фрида»<sup>2</sup>, который идет с 2013 г. по настоящее время на сцене Молодежного театра в Софии.

Надо отметить тот факт, что в последнем десятилетии XX в. и первые пять лет после миллениума болгарский видео-мэппинг развивался на клубном уровне<sup>3</sup>. Первоначально делались опыты близкие к видео-арту. Эксперименты проводились в закрытых помещениях, и лишь потом, с наступлением XXI в. они начали реализовываться на открытых пространствах и проектироваться на трехмерных объектах, как правило, фасадах общественных зданий, реже – на поверхности инженерных сооружений. По предварительному сценарию изготавливается аудио-видео файл, графическая составляющая которого проектируется на реальных объектах, оптически их трансформирует в другие также заранее заснятые формы. Объекты трансформируются оптически один в другой, и это совместное с фонограммой чередование передает зрителю ощущение, что все действие совершается в реальном пространстве в трех измерениях.

При сценическом использовании видео-мэппинга накоплен богатый опыт, как по применению статических картин, так и в области подвижных изображений. В театральных помещениях важна не столько синхронизация между образом и звуком, сколько то, что при произнесении монологов или диалогов от актеров требуются более долгие статичные позиции<sup>4</sup>. При выносе проектирования видео-мэппинга на фасады зданий возникает вопрос синхронизации работы как световых, так и звуковых аппаратов общей инсталляцией.

На данном этапе развития видео-мэппинга в Болгарии работают в основном две фирмы: MP-Studio и Electric.me. MP-Studio очень хорошо зарекомендовала себя уже с первых шагов. В 2011 г. по поручению LG Electronics компания сделала очень эффектное представление общей продолжительностью семь минут, что для таких видов работ считается

---

<sup>2</sup> Автор пьесы – Саня Домазет, режиссер – Веселин Димов, в ролях – Станка Калчева, Цветан Даскалов, Малин Кръстев, Койна Русева, Вихър Стойчев, Вежен Велчовски, Борис Кръстев, Искра Донова, Елена Бърдарска.

<sup>3</sup> Им занимались преимущественно любители экспериментов, и это не выходило за стены лабораторий. Видео-мэппинг как явление был известен только в узких кругах и не оказывал какое-либо существенное влияние на развитие современного болгарского искусства в целом.

<sup>4</sup> При статическом видео-мэппинге актеры должны сохранять одну и ту же позицию в пространстве мизансцены во время монолога (или диалога) так, чтобы лучи видеопроектора не затеняли их лица и тела.

достаточно значительным хронометражем. Весь заказ – от написания сценария до проведения репетиций на местности – был исполнен за 16 дней. Данное 3D представление было отмечено прессой и считается успешным событием, положившим начало широкому применению видео-мэппинга в Болгарии. Надо отметить и тот факт, что обе компании развиваются параллельно, имеют схожий опыт и у каждой из них есть успехи при проведении маркетинговой политики по борьбе за расширение рынка сбыта видео-мэппинг продукции.

В феврале 2011 г. силами Electric.me на лыжном курорте Пампорово был реализован видео-мэппинг на горном склоне шириной 40 метров при температуре минус 10°C с проектором мощностью 15 000 люменов. Шел густой снег, и спортсмены по лыжному спорту делали свою работу. Видео-мэппинг был представлен по сценарию смещения образов оцифрованных изображений. Необычный ландшафт и климатические явления позволили реализовать данное событие так, что оно впечатлило как спортсменов, проводивших свои зимние тренировки, так и обычных зрителей. Еще один опыт видео-мэппинга от компании Electric.me был осуществлен в 2013 г. При их участии «Софийская опера и балет» под руководством своего директора и главного режиссера Пламена Карталова использовала метод видео-мэппинга в сценографии оперной постановки тетралогии Рихарда Вагнера «Кольцо Нибелунгов»<sup>5</sup>.

В 2013 г. содружество «Трансформаторы» организовало в Болгарии первый фестиваль видео-мэппинга<sup>6</sup>, где в качестве экрана был использован монумент «1300-летие Болгарии»<sup>7</sup>. Особенностью этого проекта

---

<sup>5</sup> Ознакомиться с применением видео-мэппинга в оперной постановке можно на следующих электронных интернет адресах: The RING CYCLE by Wagner // 3D mapping Elektrick.me [Электронный ресурс]. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=3sKPMGqC6kM> (дата обращения: 29.07.2017). SIEGFRIED – Opera by Richard Wagner – Der Ring des Nibelungen – Sofia Opera and Ballet [Электронный ресурс]. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=5xRNL8IQm7I> (дата обращения: 29.07.2017). SIEGFRIED – Opera by Richard Wagner – Der Ring des Nibelungen – Sofia Opera and Ballet [Электронный ресурс]. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=5xRNL8IQm7I&list=RD5xRNL8IQm7I#t=112> (дата обращения: 29.07.2017).

<sup>6</sup> Электронную страницу фестиваля можно посмотреть на сайте: [Электронный ресурс]. URL: <http://transformatori.net/revsion/> (дата обращения: 29.07.2017).

<sup>7</sup> Летом 2017 г. по приказу управляющего политического руководства страны начался интенсивный процесс сноса памятника «1300-летия Болгарии». К сожалению, тем самым руководство страны солидаризировалось с политикой разрушения памятников большевиками в 1920–1930-е гг.

стало то, что видео-мэппинг был организован с двух сторон монумента. Это потребовало сложной и длительной подготовки, так как проекции с обеих сторон были разными по содержанию. Были продемонстрированы девять тематических блоков, которые так или иначе связывали настоящее Болгарии с ее историческим прошлым. Третье и четвертое проведение фестиваля подтвердили тот факт, что видео-мэппинг в Болгарии интенсивно развивается в различных направлениях: во-первых – в оперной и театральной режиссуре; во-вторых – при проведении массовых городских событий, когда отмечаются важные для города или государства официальные праздники; в-третьих – на корпоративных мероприятиях крупных промышленных фирм в рекламных целях (в т. ч. скрытая реклама); в-четвертых – в музейном и выставочном деле для создания подходящего окружения и на последнем месте (пока) – в учебном процессе.

На основе этого можно сделать следующие выводы.

1. Видео-мэппинг утвердился и успешно развивается в Болгарии на протяжении последних 25 лет.

2. Появились определенные коммерческие структуры, которые занимаются видео-мэппингом комплексно – от проектирования до нахождения рынка сбыта (если рассматривать видео-мэппинг как своеобразную, но востребованную продукцию).

3. На экспериментальном этапе он развивается интенсивно при оформлении оперных и театральных постановок, апробированные решения тиражируются. В связи с этим в практике видеохудожников внедряются передовые технические решения.

Таким образом, можно обобщить, что видео-мэппинг занимает все больше места в современном болгарском искусстве.

## Литература

1. Михайлова Т. Е. Объемно трансформиране със светлина и неговите възможности за създаване на произведения на изкуството: Дисс. на соискание образователной и научной степени кандидата искусствоведения / Национальная художественная академия. София, 2017.
2. Fossati G. From Grain to Pixel. The Archival Life of Film in Transition. Amsterdam, 2009.
3. Grau O. Virtual Art. From Illusion To Immersion, Cambridge;London, 2003.
4. Krauss R. Voyage on the North Sea: Art in the Age of the Post-Medium Condition. London, 2000.
5. Kuittinen R. Street art: contemporary prints. London, 2010.
6. Manovich L. The Language of New Media. Cambridge, 2001.
7. McLuhan M. Understanding Media: the Extensions of Man. New York, 1964.
8. Montani P. Immaginazione intermediale. Roma-Bari, 2010.
9. Thorburn D., Jenkins H. (eds). Rethinking Media Change: The Aesthetics of Transition. Cambridge, 2003.

## Сведения об авторах

**Александрова Надежда Викторовна** – музыкант-исполнитель, композитор, этноинструментовед, научный сотрудник сектора инструментоведения РИИИ (Санкт-Петербург).

**Аманжол Бахтияр Туткабайұлы** – композитор, музыковед, кандидат искусствоведения, профессор Казахской национальной консерватории им. Курмангазы (Алматы, Казахстан).

**Булатова Динара Айдаровна** – этноинструментовед, кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник сектора инструментоведения РИИИ (Санкт-Петербург).

**Бычков Владимир Васильевич** – доктор искусствоведения, профессор Челябинского государственного института культуры, академик МАИ ООН, Международной Академии Наук о Природе и Обществе при ЮНЕСКО, член Союза композиторов России, член Санкт-Петербургского Союза ученых, заслуженный деятель искусств России (Челябинск, Россия).

**Вдовиченко Ирина Ивановна** – кандидат исторических наук, директор Музея истории города Симферополя (Симферополь, Крым).

**Вискова Ирина Владимировна** – композитор, кандидат искусствоведения, доцент кафедры теории музыки Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского (Москва).

**Воинова Марина Владиславовна** – композитор, член Союза композиторов РФ, кандидат искусствоведения, преподаватель кафедры теории музыки Московской консерватории, главный редактор журнала «Музыкальная академия» (Москва).

**Джумаев Александр Бабаниязович** – музыковед, кандидат искусствоведения, член Союза композиторов Узбекистана, председатель исследовательской группы «Макам» Международного совета по традиционной музыке (Ташкент, Узбекистан).

**Захарьина Нина Борисовна** – доктор искусствоведения, главный научный сотрудник Санкт-Петербургского государственного музея театрального и музыкального искусства (Санкт-Петербург).

**Зорин Сергей Михайлович** – создатель первого *портативного* инструмента светохудожника для сопровождения музыки светодинамическими композициями (1963) и Оптического театра (1969), автор и исполнитель композиций *музыкальной светоживописи* и оптических спектаклей (Москва).

**Карпец Максим Иванович** – композитор, музыковед, кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник РИИИ, член-корреспондент РАЕН и МАИ ООН, член Санкт-Петербургского Союза

ученых, член бюро центра развития образования в сфере культуры и искусства Комитета по культуре Правительства Санкт-Петербурга (Санкт-Петербург).

**Катонова Наталья Юрьевна** – кандидат искусствоведения, заведующая экспозиционно-мемориальным отделом Государственного центрального музея современной истории России (Москва).

**Киндратюк Богдан Дмитриевич** – доктор искусствоведения, профессор Учебно-исследовательского института искусств Прикарпатского национального университета им. Василия Стефаника, директор Центра исследования звонарства (Ивано-Франковск, Украина).

**Ковалева Анна Андреевна** – музыковед, преподаватель теоретических дисциплин Свердловского областного музыкального училища им. П. И. Чайковского, аспирантка Уральской государственной консерватории им. М. П. Мусоргского (Екатеринбург, Россия).

**Колганова (Пахомова) Ольга Викторовна** – музыковед, кандидат искусствоведения, научный сотрудник сектора инструментоведения РИИИ, член Санкт-Петербургского союза ученых (Санкт-Петербург).

**Коновалов Игорь Васильевич** – старший звонарь соборов Московского Кремля и Храма Христа Спасителя (Москва).

**Кравчун Павел Николаевич** – кандидат физико-математических наук, доцент, заместитель зав. кафедрой акустики МГУ им. М. В. Ломоносова, главный смотритель органов Московского международного Дома музыки (Москва).

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

**Митев Юлиан Николов** – кандидат технических наук, PhD, главный редактор журнала «INTERNATIONAL ART RESEARCH & REVIEW» (София, Болгария).

**Низамутдинова Рушания Рашитовна** – композитор, участница международных фестивалей и концертов, сотрудница проектов Творческого объединения «Прометей» (Казань, Татарстан).

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

**Овчинникова (Баркова) Юлия Сергеевна** – кандидат культурологии, доцент кафедры сравнительного изучения национальных литера-

тур и культур факультета иностранных языков и регионоведения МГУ им. М. В. Ломоносова (Москва).

**Путилов Владимир Дмитриевич** – старший преподаватель кафедры теории и методики танцевальных видов спорта Уральского государственного университета физической культуры (Челябинск, Россия).

**Рэзван Рошу (Răzvan Roșu)** – антрополог, аспирант университетов (Babeș Bolyai Cluj, Румыния; Univesität Wien, Австрия и Friedrich-Schiller Universität Jena, Германия), исполнитель на традиционных инструментах Трансильвании [регион Țara Moșilor]: трубе, волынке, туллоне, скрипке (Вена, Австрия).

**Ровнер Антон Аркадьевич** – композитор, музыковед, кандидат искусствоведения, член Союза композиторов РФ, член редколлегии и переводчик журнала «Проблемы музыкальной науки» (Уфа), преподаватель кафедры междисциплинарных специализаций музыковедов Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского (Москва).

**Ромодин Александр Вадимович** – музыкант-исполнитель, кандидат искусствоведения, заведующий сектором фольклора РИИИ (Санкт-Петербург).

**Ростовская Олеся Васильевна** – композитор, карильонист, звонарь, органист, исполнитель на терменвоксе, член Союза композиторов, член Ассоциации электроакустической музыки России, член Ассоциации органистов России, представитель Фонда «Русский карильон»; ассистент кафедры органа, клавесина и карильона Санкт-Петербургского государственного университета (Санкт-Петербург).

**Светлов Михаил Григорьевич** – композитор, член Союза композиторов Санкт-Петербурга.

**Свободов Валерий Александрович** – виолончелист, инструментовед, доктор искусствоведения, ведущий научный сотрудник сектора инструментоведения РИИИ, заместитель председателя секции «Музыкальное инструментоведение» Санкт-Петербургского союза ученых (Санкт-Петербург).

**Сербина Наталия Васильевна** – кандидат искусствоведения, этномузыколог, исполнитель старинных народных украинских песен соло и под аккомпанемент колесной лиры (Киев, Украина).

**Субаналиев Сагыналы Субаналиевич** – заслуженный деятель культуры Кыргызской Республики, кандидат искусствоведения, профессор (Бишкек, Кыргызстан).

**Шарипбаева Акнар Таттибаевна** – кобызистка, лауреат казахстанских конкурсов и международных фестивалей, артистка Академическо-

го оркестра казахских народных инструментов им. Д. Нурпеисовой, аспирантка сектора инструментоведения РИИИ (Атырау, Казахстан).

**Тимошенко Алиса Анатольевна** – музыковед, кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник сектора инструментоведения РИИИ (Санкт-Петербург).

**Тихомирова Анна Борисовна** – композитор, преподаватель отделения теории музыки Свердловского музыкального училища им. П. И. Чайковского, старший преподаватель кафедры музыкальной звукорежиссуры Уральской государственной консерватории им. М. П. Мусоргского (Екатеринбург, Россия).

**Токтаган Айтолкын Айтжанкызы** – докторант и преподаватель Казахского национального университета искусств, лауреат международных конкурсов и фестивалей (Астана, Казахстан).

**Фатьянова Елена Алексеевна** – аспирантка сектора инструментоведения РИИИ, преподаватель кафедры мультимедиа технологий Смольного института РАО, отделения «Музыкальное звукооператорское мастерство» колледжа «Звездный», школы современных искусств «Я творю!» (Санкт-Петербург).

**Эпова Екатерина Михайловна** – саксофонистка, ассистент-стажер первого года обучения, преподаватель кафедры духовых и ударных инструментов Красноярского государственного института искусств, лауреат Всероссийских и международных конкурсов (Красноярск, Россия).

**Юсуфи Гулджахон** – кандидат искусствоведения, доцент отдела музыки Вильяндской академии культуры Тартуского университета (Вильянди, Эстония).

**Яковлев Валерий Иванович** – доктор исторических наук, профессор, заведующий кафедрой теории и истории исполнительского искусства, музыкальной педагогики Казанской государственной консерватории им. Н. Г. Жиганова (Казань, Татарстан).

## SUMMARY

Collection of articles and materials research

XI INTERNATIONAL ORGANOLOGY CONGRESS

“BLAGODATOV READINGS”

October 23–25, 2017

*Alexander Romodin (Saint Petersburg)*

**On the XXI-th Edition of “Organology issues” (Voprosi Instrumentovedeniya)**

**ORGANOLOGY. HISTORY OF SCIENCE**

*Ihor Macijewski (Saint Petersburg)*

**Russian Organology Righteous Fellows**

The quite large number of our outstanding organology scientists, were constantly subjected to misunderstanding, unfair criticism, various kinds of threats and negative actions (both in relation to their works and to themselves as subjects of scientific organizations and society as a whole), right up to the most brutal repressions (whether during their life, or after it). They all are the subject for apprehension of the righteousness, and the term of conscience martyrs to which is quite applicable. In this article, it would be mention only some of these righteous people. First of all, of those whose works are somehow connected with the Russian Institute for the History of Arts concerning to its organology practice. Among them as follows: A. Famintsyn, N. Privalov, G. Khotkevich, K. Kvitka, E. Gippius, G. Blagodatov, P. Chistaliiov, J. Cohn, R. Zelinsky, J. Boyko.

*Valery Svobodov (Saint Petersburg)*

**Yuri Boyko. In Memoriam to Friend**

*Alisa Timoshenko (Saint Petersburg)*

**On Olga Aleksandrovna Bochkareva Development Contribution to the Domestic Organology**

The article initiated to the organological issues analysis of the scientific practice of Russian musicologist Olga Bochkareva. The author reveals the importance of her contribution to the development of Uzbek ethnic organology, as well as researching of different organological issues of contemporary musical language. The evaluation of her pedagogical activity, which were influenced the development of Russian organology, has been given.

*Bogdan Kindratiuk (Ivano-Frankivsk, Ukraine)*

**Written Sources of Ukrainian Musical Instruments Culture: The Pages of Mykhaylo Hrushevskiy' "The history of Ukrainian literature"**

The article devoted to the review of the Mykhaylo Hrushevskiy' multivolume opus "The history of Ukrainian Literature" by as an important source for a musical and instrumental culture practice in Ukraine. The systematized information highlights the long existence of musical instruments, their functions, performing arts in the lifetime of the socium.

*Alexander Djumaev (Tashkent, Uzbekistan)*

**The Central Asia Musical Instruments Perfecting and Reconstruction: from Medieval Experiments to Systematic Practice in the Twentieth Century**

The article examines a complicated and contradictory experiment in the history of Central Asia and Kazakhstan musical cultures during the Soviet period – the practice of reconstruction of traditional national musical instruments, which had been accompanying the complex of changes in musical culture.

*Natalia Katonova (Moscow)*

**Up on the Willi Apel' Hypothesis of an Four-handed Organ-clavier Performance Origins in Accordance with his Article: "Early history of the organ" (1948)**

The article initiated to the world-famous musicologist – medievalist Willi Apel (1893–1988) and his fundamental work "The History of Keyboard music to 1700", Indiana University Press, 1972. In this volume, the author reviewed briefly the four-hand version of the organ performance genesis, insisting that "...there is no doubt that starting from IV to X century and on the organs played together (two players)". Apel extends his theory on the origin of early polyphony generally, citing a number of iconographic and documentary evidence. Having studied Apel's earlier work: "Early History of the Organ", *Speculum*, 23. 1948. P. 191–216), as well as a number of important texts of Russian and American scientists devoted to the earliest noted manuscripts transcription techniques, we came to the conclusion that the Apel proposed hypothesis relies on a number of interesting and important facts with a perspective of further development and research.

*Pavel Kravchun (Moscow)*

**Organs of the St. Peter Lutheran Church in St. Petersburg: History and Current State**

The article examines a St. Petersburg' St. Petra Lutheran Church organs history from the time of its foundation (1710) to the present, including

previously unpublished information. The author give a description of the organ which had been moved from the German Church of Stockholm and installed in St. Petra during spring – summer of 2017.

*Irina Viskova (Moscow)*

### **The Significance of Richard Wagner Oeuvre for the History of Brass Instruments**

The article raises issues concerning the review of brass instruments, first used by Richard Wagner in his music scores.

## **THE THEORY OF ORGANOLOGICAL CULTURE**

*Alexander Romodin (Saint Petersburg)*

### **The Study of Traditional Music throw the Individual Qualities**

The article focuses on the studying of a creative personality and the importance of these practice for a traditional culture. The musician individuality within the context of tradition is explored in the aspects as follows: ethnomusicological, anthropological, folklore, sociological, ethical, ecological.

*Julia Ovchinnikova (Moscow)*

### **Co-intoning with the World as a Consistent Pattern for Traditional Instrumental Music of Various Nationalities**

In this article the author discovers the phenomenon of co-intoning with the World as a consistent pattern for traditional instrumental music of various nationalities upon the basis of comparative study of traditional cultures.

*Sagynaly Subanaliev (Bishkek, Kyrgyzstan)*

### **To the Polyfunctionality of a Kyrgyz komuz Player's Traditional Genre Differential Terminology**

This article are based on dr. Ihor Macijewski systematical organological ethno phonetic method. It analyses the polyfunctionality of Kyrgyz komuz player's genre differential terminology with a use of instrumental compositions – kyuu, for nationwide string hordophonous komuz.

*Dinara Bulatova (Saint Petersburg)*

### **Turkic Bowed Chordophones: the Terminological Aspect**

The article deals with terminology used in the traditional manner toward the Turkic bowed music instruments such as follows: kobuz, kijak, g'ijjak, igil, etc. and their constituent parts.

*Bakhtiyar Amanzhol (Almaty, Kazakhstan)*

### **The Timbre as a Reflection of a World Outlook Concepts (some Trends in the Development of Contemporary Timbre Aesthetics)**

The article analyzes the dependency issues between timbre aesthetics and development trends in a nowadays worldview concepts upon the examples of the contemporary composer's works within reflection the timbre upon a music textures and instrumentation.

*Anna Tikhomirova (Ekaterinburg, Russia)*

**Sound Aesthetics and Traditional Music Formative Universalias as “Seed” for the Orchestral Timbre texture in Avet Terterian Symphonies**

The article discusses the sound aesthetics and the composition principles of Avet Terterian sonoristic symphonies. By analyzing the orchestral timbre texture of the membranophones orchestral group, the proximity of these structures to the canons of traditional music has been detected.

### ETHNOORGANOLOGY

*Aknar Sharipbayeva (Atyrau, Kazakhstan)*

**The Historical and Ethnographic facts for the Origin of Kobyz the Musical Instrument**

In this article the author analyzes the historical and ethnographic facts for the origin of kobyz the musical instrument. The materials research of pre-revolutionary, soviet and contemporary studies, folklore sources and archaeological data.

*Aitolkyn Toktagan (Astana, Kazakhstan)*

**Some Features of Style and Performing Manner of Dina Nurpeisova**

The article considered some issues concerning to Dina Nurpeisova personality and her individual performing style. Particular attention has been paid to the excellence of her performing skills.

*Рэзан Рощу (Вена, Австрия)*

**Traditional Music in the Eastern and Western Romanian Carpathians. Case study: Hucul'scyna, Țara Oaşului and Țara Moșilor**

В статье рассматриваются вопросы, связанные с культурным, музыкальным наследием жителей Карпат, являющихся хранителями значительного числа уникальных архаизмов. В ходе рассмотрения вопросов автором использован сравнительный метод исследования традиционной музыкальной практики трех различных областей этого региона: Țara Oaşului (Земля Оаш), Țara Moșilor (Земля Моци) или Hucul'scyna (Земля гуцулов), расположенных в Румынии и на Украине. Эти области сохранили в неизменности наиболее архаичный слой традиционной музыкальной культуры.

*Nataliya Serbina (Kiev, Ukraine)*

**Hurdy-Gurdy Women of the Ukrainian Polissya: on a Recent Materials Research within Current Expedition Findings**

The article is based on the materials research gathered during the recent expedition and reviewed the repertoire and specific way of life the typical woman lyre-players from Polissya upon a particular example.

*Gulzhahon Yussufi (Viljandi, Estonia)*

**The National Psaltery as a Part of Estonian Instrumental Folk Culture and its Range Area**

This article reviewed a zither type psaltery in all its newest variants. This instrument type evolved from the turn of the twentieth century under the influence of numbers of foreign plucked string instruments (psalterium, zither, ...). The instrument territorial allocation range area are discussed in the article as well.

*Nadezhda Alexandrova (Saint Petersburg)*

**Udmurt Harmonica**

The article is devoted to the harmonica, which is currently the most common musical instrument in the Udmurts. The naming principles of the harmonics in Udmurts are traced. The popular genres and some stylistic features of harmonic tunes are considered.

**CAMPA NOLOGY**

*Igor Konovalov (Moscow)*

**Belltowers and Bells of Moscow's Danilov Monastery**

*Alexander Nikanorov (Saint Petersburg)*

**“On the bell ringer affairs and of the times of the Annunciation”:  
Campanological Data in a Number of Statute Texts of the End of the XVIII – the First Half XIX Centuries**

*Olesya Rostovskaya (Saint Petersburg)*

**The Jade Bells of Olkhon**

The article reviewed Olkhon jade bells as unique objects that are interesting in respect of both their campanology and ethnography. The masters that created them used the natural stone quarried near Lake Baikal. They have been experimenting with these lithophones not to achieve any preconceived results but naturally following the properties of the stone and the sounds created. The article describes the history of these very special jade bells and provides detailed tables of their sizes and spectra.

## THE EVOLUTION OF ORGANOLOGICAL CULTURE

*Irina Vdovichenko (Simferopol, Crimea)*

### **Hydria From the Odessa Archeological Museum with a Scene of Music Performance**

The music playing, as well as the various dances are the most popular scenes has been depicted on a vases found at the Northern Black Sea Coast. The materials research obtained as a result of studying museum collections in recent years significantly enhanced our thoughts of this topic, the peculiarities of the musical accompaniment of the Pyrrhic – the Attic military dance, performed by both young men and women in particular. There are just a number of three jugful with a depicted “female pyrrhic” scenes on that has been known, as a matter of fact, upon a Northern Black Sea Coast. Today we can expand this list with a hydrie from the Odessa Archaeological Museum (Inventory No. 26608) and two fragments from the excavation researches of Chersonesos stored in the collection of the reserve “Chersonese the Taurian”. The story depicted of this jugful, which refer it to a Polygnotos the vase-painter is the Pyrrhic dance which is performed with the accompaniment of the of cithara, and not the diaulos, as the tradition prescribes.

*Nina Zakharina (Saint Petersburg)*

### **"The Mice are Burying the Cat": Musical Instruments in Russian Lubok**

“The Mice are burying the Cat” is a lubok which includes an images of musical instruments, and their quantity grew from three in late XVII<sup>th</sup> c. to about fifteen ones in early XX<sup>th</sup> c. Images of musical instruments are recognizable, but rather conditional and resonate with symbolic images in decorative arts.

*Ekaterina Epova (Krasnoyarsk, Russia)*

### **The German Classical School of Saxophone. To the Issues on Gustaw Bumcke’s and Sigurd Rascher’s Contribution**

The article are review some particular issues of the appearance and formation of the German performative school, which concerns its founder Gustaw Bumcke, his successor Sigurd Manfred Rascher and their contribution to the development of it.

*Valery Yakovlev (Kazan, Tatarstan)*

### **Mandolin in Historical Framework: Issues of Preservation (on a Volga-Urals Area Research Material)**

The article, based on expedition explore materials, briefly presents the research method of preserving the mandolin historical framework of the which it has functioned in the traditional folk culture, among the amateur and

professional performing practice of the Volga-Ural peoples for a long time. Upon the author's opinion, this method of preserving the mandolin historical framework could also be applied to the study of musical instruments of other peoples in different regions of Russia.

*Vladimir Bychkov (Chelyabinsk, Russia)*

**L. Prigozhin' Bayan (Accordion) Sonata**

The article analyzes an O. Sharov' interpretation of St. Petersburg's composer L. Prigozhin' Sonatas for Bayan (accordion).

*Vladimir Putilov (Chelyabinsk, Russia)*

**V. Bychkov Fantasia in G for Accordion and Chamber Orchestra**

The article describes a numbers of issues concerning a writing of V. V. Bychkov' Fantasia in G for accordion and Chamber Orchestra. It has been revealed and proved the specificity of the author writing method, as well as the structure of form and themes. The role and place of the Fantasia in the oeuvre heritage of the author been shown. Particular attention are pay to use of serial technology.

*Anna Kovaliova (Yekaterinburg, Russia)*

**“Russkie Syuzhety” (Russian stories), the Suite for Three Bayans (Button Accordions) by A. B. Byzov**

According to the analysis of a A. B. Byzov' suite the author has made attempt to reveal the phenomenon of the popularity of Ural composer's music among folk instruments performers, as well as other musicians. Particular qualities of figurative dramaturgy, principles of musical intoning and form-building, expressive possibilities of button accordion are considered.

*Mikhail Svetlov (Saint Petersburg)*

**A Three-dimensional Camera-based Depth Perception in Hand Gesture Control of the Real Time Sound Synthesis**

The article summarizes the author's experience of digital musical instrument development with depth camera-based 3D hand gesture real time sound synthesis control. Advantages and drawbacks of freehand gesture control based upon depth images recognition are analyzed by comparison to its hardware predecessors, primarily to Theremin. The article covers the perspective issues of innovative digital musical instruments creation based on depth images real time analysis.

*Elena Fatyanova (Saint Petersburg)*

**The Sound Space Modeling in Electronic Compositions: the Performing Aspect**

The article describes the synthesizer artistic possibilities in sound space modeling within an electroacoustic composition. The editing of the sound settings for the creation of novel timbres techniques are reviewed in particular. The article explores the main trends and the art specifics of the real time synthesizer performance.

## LIGHT-AND-SOUND INSTRUMENTS

*Marina Voinova (Moscow)*

### **The Organ-clavier Culture and Color Music: from a Synaesthesia to Visualization**

In article considered the genesis of various musical and theoretical concepts concerning to an issue of interpretation of color within a sound and vice versa. The review of the organ-claviers as follows: L. B. Kastel' "Clavecin de couleurs", G. F. O. Kastner' "Flame organ", B. Bishop' color organ, the light organ of W. Rimington and other instruments which has been constructed on the basis of such an interpretation techniques is given. New instruments, such as "XXI-st Virtual Reality Color Organ" and the chrome voice-frequency synthesizer created by the St. Petersburg scientists at the beginning of the XXI-st century are reviewed.

*Olga Kolganova (Saint Petersburg)*

### **Light-and-Sound Instruments by W. Baranoff-Rossine and G. Gidoni**

In the first third of the XX century many artists, musicians, inventors has been interested by the ideas of synthesis of sound within light/color. These names of the few: A. Scriabin, A. Laszlo, T. Wilfred, A. Schoenberg, W. Kandinsky, M. Matyushin, L. Termen etc. Each of them developed their own vision of light/color-sound interaction and its own forms of artistic expression. There are should be noticed the artists Wladimir Baranoff-Rossine (1888–1944) and Grigory Gidoni (1895–1937) among the aforementioned names. Their active and creative experimental practice within a light/color-sound synthesis became a special place in the history of formation of light and music art.

*Anton Rovner (Moscow)*

### **"ANS" – The First Polyphonic Synthesizer in Russia**

The ANS synthesizer was invented in 1938 by engineer Evgeny Murzin and realized him in 1958. Its title was derived from the initials of Scriabin's full name. The instrument is built as a box with glass plates covered with mastic. The composer creates music by drawing on the glass plates, scraping the mastic from them, then passing his drawing through the beam of light. The ANS synthesizer stood in the Scriabin Museum in the 1960s and 1970s,

where the Moscow Studio for Electronic Music was founded. Among the composers who attended the Studio were Aldred Schnittke, Edison Denisov, Sofia Gubaidulina, Eduard Artemiev, Alexander Nemtin and Stanislav Kreichi. They all composed musical pieces by means of the ANS synthesizer, and these pieces subsequently became specimens of Russian historical electronic music. The article describes the principles of construction of the ANS synthesizer, some of the musical compositions created on it, the complex and dramatic history and the obtainment of its home at the M. I. Glinka Museum of Musical Culture. Presently the ANS synthesizer has been recognized as a significant component of Russian musical history.

***Maxim Karpets (Saint Petersburg)***

**The Tale of a Musical “Photosynthesis” (“ANS” Autumn Leaves)**

Within the review of the unusual nototographic system of the instrument, the article raised an issues concerning to the technology of native generated timbres notation in the so-called “score”. On the example of the “ANS”, the need to address a number of specific music issues related to both traditional and non-traditional means of graphical representation of musical material in modern practice are pointed out. The aspects of the problem of coding the musical artistic text as a whole has been indicated.

***Rushaniya Nizamutdinova (Kazan, Tatarstan)***

**The Practice of Creating a Light score to the A. Scriabin’ “Dark flame”**

The article deals with the principles of creating a light/colour/musical score for A. Scriabin’ “Dark flame” prelude (op. 73 No. 2). Light score has been written for the instrument named “Crystal” on the basis of the prelude’ harmonic analysis and a table related to composer colored hearing.

***Sergey Zorin (Moscow)***

**Instrumentation for the Music-pictorial lighting**

The article of an Optical theater inventor Sergey Zorin showed how first portable tools for creating dynamic light music pictorial compositions appeared in the early 60s. These compositions had been created within a laws of dramaturgy. It could be organically combined with the music for a sake of finding a new directions in contemporary art. The author deliberately did not use the term “light/music” or “color/music”, finding it outdated and does not reflect the essence of the artistic synthesis of light and sound. The author affirm that the “symphonic orchestra” for the eyes, consists of several groups of continual projection devices has already created for today. The article invite to visit the Optical theater, has been created recently upon the

Svetloyar lake, which hide an Invisible City of Kitezh under their waters eight centuries already.

*Mitev Yulian Nikolov (Sofia, Bulgaria)*

**Light and Sound Instrumentation of Bulgarian 3D-video-mapping from 2005 to 2015: Problems and Solutions**

Modern computers and their audio and video devices, such as 3D scanners, 3D printers, motion controllers, laser projectors, etc., have led to the emergence of a new media on the border of music, visual arts and cinema, which has received Name 3D-mapping (with English 3D projection mapping). This media is also known under the names of video mapping, projection painting, spatial augmented reality. In the Bulgarian language there is as yet no single and officially accepted scientific or household term, and therefore we use the so-called. “Tracing paper”, both for the designation of the phenomenon itself, and the result as an artistic fact. In Bulgaria, after 2000, video mapping was widely introduced into the artistic practice of contemporary artists and the formation of a separate independently isolated branch of this art began. Its results are used by diverse groups of consumers from the city authorities to design different kinds of local holidays to light and vision designers and advertisers. Due to the fact that this art is very young and there is no wide approbation, there were also first difficulties – for example, what methods of principles and technologies can be applied to its light and sound design. The article is devoted to the analysis of the Bulgarian practice on this issues.



Научное издание

**Вопросы инструментоведения**

Выпуск 11

Сборник статей и материалов

**XI Международного инструментоведческого конгресса**

**«Благодатовские чтения»**

(23–25 октября 2017 г.)

Редактор *Е. П. Щеглова*

Компьютерная верстка: *И. А. Громова*

Подписано к печати 16.10.2017

Бумага «Svetocoru». Гарнитура «Times».

Усл. печ. л. 17,5. Тираж 250 экз.

[www.artcenter.ru](http://www.artcenter.ru)

Редакционно-издательский комплекс  
Российского института истории искусств  
190000, Санкт-Петербург, Исаакиевская пл., д. 5