

**МАТЕРИАЛЫ  
К «ЭНЦИКЛОПЕДИИ  
МУЗЫКАЛЬНЫХ ИНСТРУМЕНТОВ  
НАРОДОВ МИРА»**

Выпуск 3



МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ  
РОССИЙСКИЙ ИНСТИТУТ ИСТОРИИ ИСКУССТВ

**МАТЕРИАЛЫ  
К «ЭНЦИКЛОПЕДИИ  
МУЗЫКАЛЬНЫХ ИНСТРУМЕНТОВ  
НАРОДОВ МИРА»**

Выпуск 3

Санкт-Петербург  
2010



ББК 85.315.3  
УДК 681.81/83  
М 34

Ответственный редактор серии И. В. Мациевский

Редакционная коллегия:

В. А. Свободов (редактор-составитель)

Д. А. Булатова

Ю. Е. Бойко

Рецензенты:

доктор искусствоведения, профессор Е. В. Герцман

м. н. с. Н. В. Александрова

Материалы к «Энциклопедии музыкальных инструментов народов мира». Вып. 3 / СПб.: ГНИИ «Институт истории искусств». Ред.-сост. В. А. Свободов; отв. ред. И. В. Мациевский. СПб.: РИИИ, 2010; с. 176.

Третий выпуск сборника «Материалы к “Энциклопедии музыкальных инструментов народов мира”» включает в себя исследования, посвященные одной из актуальнейших проблем современного инструментоведения — проблеме терминологии. В авторский коллектив вошли сотрудники сектора, а также ученые Москвы, Беларуси, Эстонии, Туркменистана.

Сборник рассчитан на инструментоведов, музыковедов, искусствоведов и культурологов и представляет интерес для всех, кто интересуется проблемами инструментальной культуры.

ISBN 978-5-86845-148-5

© РИИИ, 2010

© В.А. Свободов, составление, 2010

© Коллектив авторов, 2010

## От составителя

Нынешний состав сотрудников сектора инструментоведения Российского института истории искусств плодотворно развивает творческие идеи своих предшественников. Работая над составлением «Энциклопедического словаря музыкальных инструментов народов мира», сектор сплотил вокруг себя мощный актив отечественных и зарубежных ученых. На сегодняшний день собран большой материал, содержащий ценные сведения, значительно расширяющие наши знания о музыкальных инструментах и инструментальных культурах многих регионов мира. Речь идет не только о выпусках сериала, озаглавленного «Материалы к „Энциклопедии...“». Такими материалами, по сути дела, являются и публикации регулярно проводимых сектором Международных конференций.

В настоящий выпуск сборника вошли материалы конференции, посвященной проблемам терминологии. Первоначально сектором планировалось проведение всего лишь открытого заседания, но затронутая проблема, неожиданно для самих сотрудников сектора, вызвала такой живой интерес со стороны коллег, с которыми он поддерживает творческие контакты, что открытое заседание переросло в серьезную научную Международную конференцию. Так как проблема оказалась злободневной, решено было перенести дискуссию на страницы этого выпуска. Приятно отметить, что наряду с сотрудниками сектора в авторский коллектив вошли такие наши постоянные партнеры, как И. Назина (Минск, Беларусь), Г. Юссуфи (Вильянди, Эстония), М. Тимофеева (Великий Новгород). Но есть и новые для читателей имена — москвички И. Вискова и Т. Будаева, а также З. Джумакулиева (Туркменистан), что свидетельствует о расширении творческих контактов сектора.

Открывает сборник емкая и глубокая по содержанию статья заведующего сектором Игоря Владимировича Мациевского. Она задает тональность всей композиции разноплановых статей, объединенных проблемой, представляющей большой интерес для инструментоведческой науки.



Игорь Мациевский (Санкт-Петербург)

## Инструментоведческая терминология как объект науки

Известное замечание К. Закса о взаимосвязи классификации и исследования музыкальных инструментов [3: 229–230] вполне экстраполируется на область терминологии, причем взаимосвязь рассматриваемых категорий носит взаимообусловленный, *двух-векторный характер*. С одной стороны, уровень познания, изучения, понимания явлений инструментальной музыкальной культуры определяет сложившуюся в ту или иную эпоху и актуальную для соответствующей среды терминологию, эти явления отражающую. С другой — развитие и совершенствование терминологии существенно влияет на эволюцию, методологический и технический прогресс самой науки, ее аналитический аппарат, пути фиксации, моделирования и обобщения изучаемого материала.

Инструментоведческая терминология реализует себя в *нескольких* довольно дифференцированных в структурном и в функциональном отношении *планах и сферах* проявления. В максимально схематизированной и, естественно, неполной по охвату параметров форме (наша задача — не представление, но начертание пути к нему) их можно было бы обозначить следующим образом.

1. *Органографические термины*, указывающие на: 1.1.1. морфологию, строение музыкальных инструментов и их составных частей (корпуса, деки, шейки, грифа, мундштука, винтов для подтягивания мембраны и т.п.); 1.1.2. их внешний вид; 1.1.3. форму; 1.1.4. размеры и т. д.; 1.2.1. эргологию; 1.2.1.1. материал; 1.2.1.2. способ их изготовления (с учетом разных функциональных задач музыкальных инструментов в практике, магии материала, времени и места изготовления, используемых при этом орудий и т. д.); 1.2.2. технические характеристики (как объективные, описываемые в соответствующих параметрах — метрических, акустических, материаловедческих и пр., так и субъективные и надсубъективные, отражающие традиционную практику их изготовления, использования и восприятия); 1.3. музыкально-исполнительские возможности —

1.3.1. строй, звукоряд и способы их изменения (грифные отверстия аэрофонов; колки, ладки, подвижные подставки для струн у хордофонов и т. п.); 1.3.2. динамические, 1.3.3. агогические возможности; 1.3.4. тембро-артикуляционные — 1.3.4.1. как в пределах самого инструмента и его составных частей (трости, вдувного и подстроечных отверстий, трубной чашечки, мундштука...) при разных способах держания музыкального инструмента, вдувания, извлечения звука, так и 1.3.4.2. за счет органично связанных с инструментом различных способов артикуляции (шипком, бряцаньем, ударом... всей кистью, отдельными пальцами в разном направлении...) и дополнительных орудий (плектров, смычков, палочек, ударников и т. д.). Реальная практика употребления и восприятия терминов и обозначаемых ими понятий здесь столь же существенна.

**2. Исполнительская терминология**, фиксирующая практику применения музыкальных инструментов: 2.1. в соответствующем *типе культуры* (западноевропейское Возрождение, барокко, симфоническая музыка, авангард XX в., музыкально-компьютерные технологии, джаз, рок, макам, рага, гагаку-канген, кюй, дойна, тараф, тамбурашеская, троиста и клезмерская музыка, сутартинес, бесконечно многообразные формы этнической культуры народов мира) и 2.2. в *определенную эпоху*. Здесь и 2.3.1. специфика атаки, филировки, завершения звука, 2.3.2. артикуляционные приемы и штрихи, и 2.3.3. аппликатура, и 2.4. связанные с ними типовые 2.4.1. аппликатурно-интонационные комплексы [4] и 2.4.2. ритмо-артикуляционные блоки [5: 21–22], отражающие не только *стилевую специфику* соответствующей *исторической* или *локальной* традиции, *исполнительской школы* или *отдельной творческой личности*, но и существенно сказывающиеся на *жанро-структурном* своеобразии музыкальных текстов, и 2.5. система фразировки, *исполнительского преподнесения музыкальной формы* и *смысла* интерпретируемого произведения, а также 2.6. целостная *исполнительская логика*, система исполнительского поведения соответствующего мастера или художественной традиции.

**3. Функциональная и жанрово-структурная терминологии**, реализующие представления о: 3.1.1. бытовании музыкальных инструментов, 3.1.2. инструментальной музыки в целом, ее явлений, сфер, способов интерпретации, отдельных произведений (в т. ч. их разделов и частей) и групп произведений, а также 3.1.3. выполняемых ими функций (прежде и теперь); 3.2.1. происхождении

и истории становления определенного музыкального инструмента, жанра, формы, конкретного сочинения или его исполнительской версии, вплоть до характерных интонационных приемов и кадансов (их исторической, легендарной, локальной, личностной приуроченностью); 3.2.2. особенности тематизма, его преобразования, развития, становления формы, композиции, архитектоники на самых различных структурных уровнях.

4. Термины, фиксирующие целостную *стилевую специфику* инструментальной музыки, особенности ее мелодики, ритмики, многоголосия, гармонии, различных видов полифонии или линейизма, фактуры, периодизации, модальной, ладовой, тональной организации, своеобразие их *координации* в соответствующем стиле, жанре, структуре, органологической, композиторской или исполнительской версии и т. д. и т. п.

5. *Рецептивно-аксиональная терминология*, отражающая ценностные и эстетические представления носителей и реципиентов традиции о музыкальных инструментах и инструментальной музыке в целом и в конкретных их формах, об *этническом* или *историко-стилевом звукоидеале* (термин Ф. Бозе) на всех структурно-функциональных уровнях его реализации (начиная от выбора инструмента, специфики отдельного тона, высотной, динамической, тембровой его характеристики и вплоть до целостного художественного, психологического, этического облика произведения, жанра, культурной традиции, исполнительской индивидуальности и типа исполнения); о смысле и месте музыки в ряду искусств и системе деятельности; своеобразии типов музыкантов, музыкантских профессиях, их положении в социуме; системе мировоззренческих норм, стимулах и принципах творчества...

6. Чрезвычайно важно иметь в виду, что становление инструментоведческой терминологии происходило и происходит автономно и параллельно в разной среде, отражает как 6.1. *многообразие органологической и стилевой специфики* музыкального инструментария и инструментальной музыки мировых художественных систем и культурно-исторических цивилизаций, так и 6.2. *разный уровень их познания*, а, кроме того, 6.3. *многовекторный, разнонаправленный характер* самого этого познания.

Понятно, что в центре внимания мастеров различных музыкальных инструментов, академических и традиционных исполнителей, солистов, ансамблистов, дирижеров, импровизаторов,



композиторов, педагогов, слушателей, представителей власти, шаманов, жрецов, деятелей культа и глашатаев идеологии, бытописателей, путешественников, краеведов, поэтов, художников разных эпох и стран оказывались достаточно дифференцированные явления. Иное выделяют, по-своему понимают и трактуют те или иные инструментоведческие реалии этнографы и этнологи, философы, акустики, материаловеды, историки, культурологи, искусствоведы, историки и теоретики музыки.

Различные исследовательские акценты, методология, степень погружения в явление, материально-техническая база, научный аппарат специалистов-инструментоведов разных эпох, научных направлений и школ также немало сказались на дифференциации специальной *исследовательской инструментоведческой терминологии*.

7. Существенной здесь становится проблема 7.1. *адекватной интерпретации* учеными-органологами современной европейской глобализированной цивилизации терминов и связанных с ними понятий и феноменов иных культур, иных эпох, иных способов обозначения соответствующих понятий и категорий, обусловленных определенными *системами мышления*. Важно не утерять смысла и своеобразия отражаемой тем или иным термином *исторической и культурно-стилевой информации*.

Весьма перспективными а этом плане оказались составление и распространение программ-вопросников по музыкальному инструментарию и инструментальной музыке [6: 279–326; 7; 2]<sup>1</sup>. Появляется возможность получить собственно термины от информантов, которых знакомят с интересующими феноменами через описание или рисунок.

Из приведенных ниже фрагментов Словаря-указателя традиционных гуцульских инструментоведческих терминов (из готовящейся к печати монографии автора «Музыкальные инструменты гуцулов») видно, насколько они многозначны с точки зрения европейской музыкальной теории и насколько связаны со своими, имманентными для данной культуры музыкальными реалиями и представлениями (см. таблицу). Ведь они отражают как многообразие конструктивных, эргологических, функциональных осо-

---

<sup>1</sup> Н. Чашниковой подготовлена специальная Программа-вопросник по изучению коми смычковой музыки.

бенностей инструментария, его этнорегионального распространения, тесную взаимосвязь между инструментом и структурным своеобразием этнической музыки, так и его осознание традиционными носителями культуры, этническую и историческую теорию и эстетику инструментализма.

Определяющую роль в процессе *перевода термина* могут сыграть *аналитические разборы источников* (письменных — разных эпох, напр., трактатов ученых Среднего Востока, и устных, почерпнутых из фольклорно-этнографических экспедиций), учитывающие специфику того или иного исторического типа описания [1], а также *критику источников* [6: 30–39].

8. Здесь также чрезвычайно важно иметь в виду следующее. Термин, *словесное определение органологического факта* относится к *сфере языка*; а, формируется и эволюционирует согласно его законам. С одной стороны термин отражает реальный объект — музыкальный инструмент, явления инструментальной музыки, исполнительства и т. д., с другой, — вольно или невольно привносит в представления об этом объекте моделируемую языком целостную систему *вербального мышления*. Сами же обозначаемые инструментоведческим термином факты структурируются, функционируют, развиваются в контексте *музыкальной культуры, материального производства, эргологии, музыкальной акустики, исполнительского искусства, композиции* и т. д. и обусловлены их физическими, этническими, историческими, культурологическими, эстетическими, психологическими нормативами и закономерностями.

Весьма существенно осознавать здесь не столько единство, сколько *координацию* между *предметом* и *его обозначением*, отражающую для соответствующей этноисторической среды функционирования известную *оппозицию* формирующих исследуемое соотношение *систем*. Не случайно адекватные органологические объекты в разных языках обозначены разными (и не только по форме, но и по *смыслу*, по этимологии, грамматике и т. п.) понятиями, а одинаковым термином — принципиально различные. Не случайно *эволюция терминов* происходит в известной степени *автономно* и параллельно *эволюции* музыкальных инструментов и инструментальной музыки. Не случайно определения, воспринимаемые однозначно в одну историческую эпоху и одним этносом, для других — становятся многозначными, отражающими порой весьма далекие от исследуемого объекта явления, а то и вовсе трудно под-

дающимися интерпретации. Здесь, разумеется, надо иметь в виду и историческую эволюцию языка и категорий мышления: от синкретических до линейных, стремящихся к *максимальной однозначности* трактовки.

Безусловно эффективным окажется максимальное расширение круга *инструментоведческой информации, междисциплинарное взаимодействие* исследователей музыкальных инструментов и инструментальной музыки (акустиков, материаловедов, звукорежиссеров, искусствоведов и т. д.) различных стран для становления и совершенствования *международной инструментоведческой терминологии*. Перспективным нам видится и введение *числовой символики* для многих органологических понятий (по аналогии с принятыми в Систематике Хорнбостеля-Закса [3: 235–238]). И, разумеется, для выработки конвенции между учеными разных стран и регионов необходимы регулярные встречи и обсуждения. Пусть настоящее издание послужит тому плодотворным началом.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Галайская Р. Б. Специфичность проявления инструментоведческой информации в древнерусских исторических памятниках и проблемы их исследования // *Театр. Музыка. Кинематография*. Л., 1974. С. 65–67.
2. Мордовские народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка (вопросник) / Составитель Н. Бояркин. Научный редактор И. Мацневский. Саранск, 1988.
3. Хорнбостель Э. М., Закс К. Систематика музыкальных инструментов // *Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка. Сборник статей и материалов. В двух частях*. М., 1987. Ч. 1. С. 229–230.
4. Шегебаев П. Аппликатурно-интонационная основа казахской домбровой музыки // *Проблемы традиционной инструментальной музыки народов СССР: Инструмент. Исполнитель. Музыка*. Л.: ЛГИТМиК, 1986. С. 135–148.
5. Мацневская В. И. Исполнительское искусство гуцульских скрипачей: Автореферат дисс. на соиск. уч. ст. канд. искусствоведения. СПб., 2003.
6. Квитка К. Избранные труды: В 2-х т. М., 1973. Т. 2. С. 279–326.
7. Mačák I. Zoznam slovenských ľudových hudobných nástrojov. Bratislava, 1967.

ТАБЛИЦА

| Термин          | Содержание термина<br>(с указанием № по органографическому описанию)                                                                                                   | Зона распространения термина<br>(№ по соответств. Указателю)                                                     |
|-----------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Балцѣток        | Палочка-ударник для игры на цимбалах /29/, цинькало /1/, басае/41/ и др.ин-тах                                                                                         | 1 (Закарпатский регион), 3 (Буковинский рег.), <u>34</u> (особо распространен в одной из указан. зон Буков.рег.) |
| Бас             | Смычковый хордофон типа виолончели /№ 41/<br>Нижняя (четвертая) струна скрипки /38/<br>Большая, басовая трубка дутки (волынки)/82/<br>Нижняя струна колесной лиры /43/ | В (на всей гуц. этн. территории)<br>В, <u>1</u><br>В, <u>31</u><br>2 (Галицкий рег.)<br>2,3                      |
| Бас великий     | № 40                                                                                                                                                                   | В                                                                                                                |
| Бас волоський   | Игра квартами на скрипке /38/ либо контрагусях (альте) /39/                                                                                                            | 34, 35                                                                                                           |
| Бас гуцульський | Игра секстами на скрипке /38/ либо контрагусях /39/                                                                                                                    | 34, 35                                                                                                           |
| Бáси            | Кардоны (долбленая 3-струнная гитара)/37/                                                                                                                              | 13, 15                                                                                                           |
| Баси            | Басовые струны на цимбалах /29/                                                                                                                                        | В                                                                                                                |
| Басистюк        | Исполнитель на басах всех видов                                                                                                                                        | 13, 15                                                                                                           |
| Басóль          | Бас (смычк. хордофон /№ 41/)                                                                                                                                           | В кругах, ориентирующихся на украинский литературный язык (далее — лит)                                          |
| Басýс           | Акомпанирующая партия 2-й, 3-й скрипки /38/ либо контрагуслей /39/ двойными нотами<br>Бурдонизирующая партия на роге /83/ либо 2-й трембите в ансамбле                 | В<br>В                                                                                                           |
| Берéза          | Свободный аэрофон /№ 50/<br>Запевала-руководитель группы колядующих                                                                                                    | В                                                                                                                |
| Бубен           | Большой барабан с тарелюй /№ 21/<br>Односторонний рамный барабан /№ 22/                                                                                                | В<br>1                                                                                                           |
| Бубенéць        | № 22-а                                                                                                                                                                 | 15                                                                                                               |

|                    |                                                                                                                                                  |                                           |
|--------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------|
| Бубен<br>Чворсюків | Тип козобаса (хордо-мембрано-идиофона /№ 24/)                                                                                                    | 14, с. Косов-ская Поляна                  |
| Бубеньбас          | Хордо-идиофон /№ 42/                                                                                                                             |                                           |
| Бубінь             | № 21                                                                                                                                             | 21                                        |
| Бубон              | № 21                                                                                                                                             | В                                         |
| Бубон<br>весільний | № 21                                                                                                                                             | 12                                        |
| Бубон<br>диточий   | Ударяемый идиофон /№ 5/                                                                                                                          | В                                         |
| Бубон малий        | № 22                                                                                                                                             | 1, 11                                     |
| Бубонь             | № 21                                                                                                                                             | В                                         |
| Бунт               | Объединенные в один хор несколько одинаково настроенных струн цимбал /29/, фортепиано /32/; удар по ним осуществляется одновременно              | В                                         |
| Бунти              | Основные струны цимбал /29/                                                                                                                      | В                                         |
| Бухай, бугай       | Фрикционный барабан № 26-г                                                                                                                       | 11 (румыны Марамарошского пограничья), 15 |
| Вабець             | № 63                                                                                                                                             | 21, 22                                    |
| Воронка            | Свистковое отверстие зозули /75/, окарини /75-в/, рожка /76/ и др. глиняных флейт                                                                | 23, 25, 31                                |
| Воронки            | Грифные (игровые) отверстия денцивки /67/ и др. грифных аэрофонов и свистковые отв. дводенцивки /69/ и аналогичных двухголосных ин-тов           | 1<br>2, 3                                 |
| Головка            | Верхняя часть (прикладываемая к губам исполнителя) у всех видов флейт /54-76/ Передняя, входная часть шалмеев: флюты /78/, кларнета /79/ и т. д. | В<br>1, 2                                 |
| Голос верхній      | Мелодический канал карабков (игровых трубок волынки) /82/ и всех двойных флейт                                                                   | В                                         |
| Голос нижній       | Второй, бурдонирующий канал карабков волынки /82/ и вторая трубка двойных флейт                                                                  | В                                         |
| Голосники          | Резонаторные отверстия бубна /21/ Эфы скрипки /38/, контрагуслей /39/ и др. подобных инструментов Грифные отверстия флюери /55/ и др. флейт      | В                                         |
| Голосниці          | Резонаторные отв. (розетки) цимбал /29/                                                                                                          | В                                         |

|           |                                                                                                                                                                          |                             |
|-----------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------|
| Голосниця | Резонаторный корпус скрипки /38/,<br>баса /41/, лири /43/ и др. лютневидных<br>хордофонов                                                                                | В                           |
| Гук       | Часть дутки (вопынки) /82/ — большая<br>труба, в которую вставляют игровую,<br>басовую трубку с тростью<br>Горловое (голосом) гудение при игре на<br>флейтах /54 та ін./ | 26, 28, 29, 31, 32<br><br>В |

|                            |                                                                                                                                                                                                                         |                             |
|----------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------|
| Гусельник                  | Скрипач                                                                                                                                                                                                                 | 12                          |
| Гуслі                      | Скрипка /38/                                                                                                                                                                                                            | 12, 11, 14                  |
| Гусліст, гуслех,<br>гусляш | Скрипач                                                                                                                                                                                                                 | 11, 12                      |
| Дві, три, штири на<br>смик | Легато (по две, три, четыре ноги на<br>смычок)                                                                                                                                                                          | В                           |
| Двоєниця, двоєничка        | Двойная свистковая флейта /№ 70/<br>Пара волов                                                                                                                                                                          | 2                           |
| Дрёмба                     | Варган /№ 14/                                                                                                                                                                                                           | 28                          |
| Дримба                     | № 14                                                                                                                                                                                                                    | В                           |
| Дримба басова              | № 16                                                                                                                                                                                                                    | 1, 2                        |
| Дримба велика              | № 16-а                                                                                                                                                                                                                  | 1, 2                        |
| Дримба двоїна              | Двойной варган /№ 17/                                                                                                                                                                                                   | 1                           |
| Дримба дубельтова          | № 17                                                                                                                                                                                                                    | 12<br>(Румыния)             |
| Дримба низька              | № 16                                                                                                                                                                                                                    | 2                           |
| Дримба малá басова         | № 16                                                                                                                                                                                                                    | 1                           |
| Дримба одиночка            | № 14                                                                                                                                                                                                                    | 12                          |
| Дримба подвійна            | № 17                                                                                                                                                                                                                    | Рахов,<br>Великий<br>Бычков |
| Друмбля                    | № 14                                                                                                                                                                                                                    | 13                          |
| Дубелтване                 | Глиссандо-трение ударником от края к<br>центру мембраны бубна /21/<br>Короткие (будто отскакивающие) удары<br>языком исполнителя, прерывающие<br>колебания гластинки дрымбы и<br>формирующие своего рода сухое стаккато | 2<br><br>2                  |
| Зунгура                    | Фортепиано /№ 32/<br>3-струнная долбленная гитара /№ 37/                                                                                                                                                                | 1<br>13, 15                 |
| Корбач                     | Свободный аэрофон № 44<br>Бич, кожаная часть муз. инструмента<br>«корбач» /44/<br>Скрипичный штрих в виде хлеста<br>смычком с одновременным поворотом<br>кисти от себя                                                  | 1<br>1<br>1, 2              |

|                  |                                                                                                                                                                                                  |                     |
|------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------------------|
| Лучок            | Смычок<br>Деревянная часть (трость вместе с колодкой) смичка                                                                                                                                     | 28, 32<br>28, 32    |
| Музикант         | 1) скрипач; 2) реж — цимбалист, сопиларь либо другой участник свадебного инструментального ансамбля                                                                                              | В                   |
| На міру          | 1-я позиция на скрипке                                                                                                                                                                           | 1                   |
| Пищик            | Звучащая пластинка дрымбы и аналогичных инструментов /14-17/<br>Сточенное на конус входное отверстие флюеры /55/                                                                                 | 1<br>В              |
|                  | Звукообразующее отверстие поперечной флейты — дудки /62/<br>Клювовидный вход зозули /75/, окарины /75-в/, рожка /76/                                                                             | 22<br>22, 31        |
|                  | Мундштук с одинарной тростью у руга баранового /77/, флюты /78/ и кларнета /79/                                                                                                                  | 1, 3                |
|                  | Одинарный язычок-трость флюты и кларнета                                                                                                                                                         | 1, 2                |
|                  | Камышовая трость с одинарным язычком, вставляемая в игровые трубки волюнки /82/                                                                                                                  | В                   |
|                  | Мундштук рога, трубы, трембиты /83-86/                                                                                                                                                           | В                   |
| Полонинські      | Пастушеские наигрыши, исполняемые во время ритуального шествия на высокогорное пастбище (полонину) либо на полонине, а также программные произведения, тематически связанные с полонинским бытом | В                   |
| Пріма            | 1-я струна скрипки                                                                                                                                                                               | 1                   |
| Прімар           | Скрипач                                                                                                                                                                                          | 1                   |
| Прімаш           | Скрипач                                                                                                                                                                                          | 11, 12<br>(Румыния) |
| Секунда          | 2-я струна скрипки /38/                                                                                                                                                                          | 2                   |
| Середня (струна) | 2-я струна скрипки /38/                                                                                                                                                                          | 1, 28, 32           |
| Серце            | Сердечник юлоколов и колокольников всех видов /7-10/                                                                                                                                             | В                   |
|                  | Душка скрипки, юнтрагуслей, баса /38, 39, 40/                                                                                                                                                    | 34, 35              |
|                  | Выжигаемая сердцевина ствола дерева при изготовлении флейт                                                                                                                                       | В                   |
|                  |                                                                                                                                                                                                  |                     |

|                                                                          |                                                                                                                                                                                             |                    |
|--------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------|
| Сікти смиком                                                             | Штрих мартелле на скрипке                                                                                                                                                                   | В                  |
| Скрипак,<br>Скрипичник                                                   | Скрипач                                                                                                                                                                                     | 34<br>2, 3, 15     |
| Стрій апшанський,<br>~ гуцульський,<br>~ микуличинський,<br>~ циганський | Квартсекстакюрдовый строй кардонов /37/<br>Кварто-квинтовый строй кардонов /37/<br>разновидность больших цимбал /29/, своим названием связан с с. Микуличин<br>Меньшая разновидность цимбал | 11<br>11<br>2<br>2 |
| Тєжюва́ (струна)                                                         | Третья струна скрипки /38/<br>Средняя по высоте струна лиры /43/                                                                                                                            | 28, 32<br>3        |
| Тенар                                                                    | Третья струна скрипки                                                                                                                                                                       | 1                  |
| Товста́ (струна)                                                         | Низкая (басовая) струна кардонов /37/<br>и др. струнных инструментов                                                                                                                        | 1                  |
| Тонка́ (струна)                                                          | Высокая, первая струна кардонов,<br>скрипки и др. INSTR.                                                                                                                                    | 1, 28, 32          |
| Тонка дру́га                                                             | 2-я струна кардонов /37/, скрипки и<br>др. INSTR.                                                                                                                                           | 1, 28, 32          |
| Тонка пє́рва                                                             | Самая высокая, 1-я струна кардонов<br>/37/, скрипки и др. струнных<br>инструментов                                                                                                          | 1                  |
| Тра́уф-бас                                                               | Игра чистыми квинтами на скрипке                                                                                                                                                            | 34, 35             |
| Уме́рска                                                                 | Колядка, святочный либо похоронный<br>наигрыш, посвященный душе<br>умершего                                                                                                                 | В                  |
| Цараняска                                                                | Игра терциями на скрипке /38/                                                                                                                                                               | 34, 35             |
| Цинькало                                                                 | № 1<br>№ 1-а<br>Турецкая тарелка, часть бубна<br>(большого барабана) /21/<br>Тарелочки, бубенцы и др. шумовые<br>приспособления для бубеньбаса /42/<br>и решитю /25/                        | В<br>15<br>В<br>В  |



Юрий Бойко (Санкт-Петербург)

### Терминология русских инструментов бытового музицирования

Народный инструментальный бытового музицирования является, с одной стороны, субъектом функционирования в традиции, с другой — объектом исследования этноорганологов. В этой связи возникают два терминологических ряда — научный и народный. Главное требование к научной терминологии — строгость и однозначность, в то время как народные термины, строго говоря, терминами называть нельзя, настолько множественны и порой неожиданны их значения. Прежде чем приступить к собственно инструментальной терминологии, коснемся терминологии общемузыкальной.

Само по себе понятие звуковисотности, сложившееся в академической музыке, заимствовано из физики, где есть понятие высокой и низкой частоты. Для народной терминологии такое определение в целом не характерно, чаще можно встретить синонимы этих терминов. Традиционные певцы практически повсеместно различают «толстый» («грубый») и «тонкий» голос. Аналогично трактует эти термины новгородский гармонист П. Черемисов, сравнивая звукоряды хромки и баяна: «Голоса не хватает! Надо тоньше, а его нет» [15: 6]. Более своеобразно трактует звуковисотность уральский гармонист Н. Тонков. Разнотональные версии локального частушечного наигрыша «Сухановская длинная» он различает так: «на верхних поглубже» и «на средних поважнее». Как видим, для определения верха/низа для гармониста важнее пространственная ориентация клавиатуры, чем академическое понятие звуковисотности. Однако кирилловский гармонный мастер А. Чекин осознает различие между этими двумя принципами ориентации, пользуясь при этом научными определениями звуковисотности: «На правой ручке три октавы. Первая — низкие звуки («верхние»), средние — вторая октава на гармошке, но первая по музыке<sup>1</sup>. Нижние — самые высокие» [17: 111]. На левой клавиатуре клавиши расположены,

<sup>1</sup> Судя по описанию процесса обучения игре на гармонии — в том смысле, что с нее начинается освоение правой клавиатуры.

как известно, не в тесситурном порядке, и единственный критерий ориентации — пространственный. По отношению к регистровке гармонные мастера применяют как народную (см. сноску 49), так и научную терминологию, причем последняя адекватно отражает высоту того или иного регистра (см. сноску 51). «Пространственный фактор» (подобно правой клавиатуре) здесь на «работает», поскольку планки разных регистров могут быть расположены внутри инструмента по-разному.

В отличие о понятия верха/низа, другой академический термин звуковысотности — «полутон» — используется народными музыкантами в его общепринятом значении. Хроматическую разновидность елецкой рояльной гармоникой они называют «гармонь с полутонами». П. Черемисов, продолжая свою мысль об отсутствии хроматизмов на хромке, замечает: «На полтона нужно!» [15: 6]. Аналогично характеризуются звукоряды других инструментов. Усвятская мультиинструменталистка А. Рыбакова называет основной звукоряд цимбал «тонами», а хроматизмы крайних струн — «полутонами».

Более развитую и своеобразную терминологию звуковысотности мы зафиксировали у елецкого гармонного мастера С. Сочетаева. В ней научные термины в их общепринятом и трансформированном значении причудливо переплелись с народными. Вот как мастер описывает процесс настройки хроматических елецких рояльных гармоник и аккордеонов: «Настройка есть темперированная и хроматическая (более точная). Первая — аккордами, вторая — 12 нот (7 чистых, 5 полутонов). Если построим кругалём (по кварто-квинтовому кругу, квинты без биений. — Ю. Б.), то на четверть ноты<sup>2</sup> не строит — отрываем от каждой ноты по 3–4 колебания. Последовательность (коррекции. — Ю. Б.) — по полутонам. Для хроматической настройки [имеется] контрольная планка в 19 нот от *си* до *фа*».

Не менее своеобразно трактуют народные мастера понятие абсолютной и относительной звуковысотности. Кирилловский гармонный мастер А. Золотов замечает: «Раньше не придерживались камертона. Вот насадит он ноту первую, вот эту «до»<sup>3</sup> — ну про-

<sup>2</sup> Имеется в виду четверть полутона (строго говоря, 24 цента). Из этого высказывания видно, что мастер хорошо знаком с теорией музыкального строя, только излагает ее весьма своеобразно.

<sup>3</sup> «Несмотря на то, что настройщики владеют в некотором объеме музыкальной грамотой, многие из них считают, что звукоряд любой тональности начинается с ноты «до». Это обстоятельство не мешает им настраивать инструменты в 12-ти тональностях». — Прим. А. Мехнецова [17: 56].

сто, как планка позволяет. В какой она тональности — он не смотрит, а потом дальше от нее и идет танцевать. <...> Она не будет совпадать ни с какими [речь идет об абсолютной высоте звука]. А сейчас требуют, чтобы сыграть с каким-то инструментом» [17: 51]. Елецкий мастер С. Сочетаев так комментирует отсутствие звуковысотного стандарта на хроматических елецких рояльных гармониках (когда *до* на клавиатуре не соответствует *до* в реальном звучании): «ноты не на своем месте».

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

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

А. С. Черняков: «Надо, чтобы определенное совпадение [было] — прибрать контакт, чтоб какой-то розмежки не было» [17: 73].

А. А. Богданов все же подключает музыкальные термины, порой в их несколько необычном значении: «Сразу я начал подбирать на басах, а потом вот на клавишах стал подбирать, совмещать игру, чтобы немножко стыковалось» [там же]<sup>4</sup>. Если значение термина «басы» — вся левая клавиатура — наиболее распространенное среди народных музыкантов, то терминологическое разведение клавиатур «басы — клавиши»<sup>5</sup> нигде более не зафиксировано.

Зафиксирован в среде народных музыкантов и термин «аккорд», с тем лишь нюансом, что так они называют не всякий аккорд в общемузыкальном смысле. К готовому аккорду левой клавиату-

<sup>4</sup> Автор этих строк, обучая игре на гармонике, как и традиционные музыканты, предлагает начинать освоение инструмента с левой клавиатуры. Для изложения принципа совмещения клавиатур мы предпочитаем пользоваться словом «ладить» (от которого произошел термин «лад» — способ организации звукоряда): подбирай голоса, которые ладят с басами. В процессе освоения инструмента, а впоследствии — при работе с учениками, мы в рабочем порядке сформулировали понятие «ряд соответствия» — весь ряд правой клавиатуры (на петербургской минорке) или определенный его участок (на хромке), в котором находятся аккордовые звуки и который является опорным при игре переборами.

<sup>5</sup> В обиходной терминологии академических баянистов и аккордеонистов «клавиши» обычно противопоставляются «кнопкам» — подробнее см. ниже.

ры гармоник применяются самые различные термины, кроме «аккорда»; балалаечный аккорд как следствие определенной аппликатурной комбинации называется «ладами» (см. ниже). «Аккордом» в народе называют только аккорд правой клавиатуры гармоник [17: 67], по-видимому, из-за того, что в нем, в отличие от готового аккорда левой, участвует несколько пальцев, что подтверждается высказыванием кирилловского гармониста В. Семенова: «Это залпом, аккордом» [17: 126]. Далее гармонист противопоставляет аккордовое изложение одноголосному: «А потом уж надо подфигурировать<sup>6</sup> на этих же самых голосах» [там же] — что более известно под названием «перебор».

Последнему понятию белозерский гармонист А. Абабков противопоставляет причудливое сочетание академического и народного терминов «нотный голос»<sup>7</sup>. Он «...показывает различия между мелодией-темой<sup>8</sup> («нотный голос») и ее вариационным проведением, описываемым при помощи терминов «перебор» и «проигрыш».

«Просто нотный голос берешь [приведен пример слегка орнаментированной мелодии «Коробейники»], а если с проигрышем — дак играешь уж [приведен пример той же мелодии, но с богатой орнаментикой]. Тут уже больше с перебором гонишь под нотный голос. Не просто один нотный [голос] берешь, а несколько голосов сразу с нотным [голосом] берешь дак, прогоняешь, перебираешь» [17: 126–128].

Весьма своеобразно трактуется традиционными музыкантами термин «минор», причем академический антоним «минора» — «мажор» — у народных музыкантов нам нигде не встретился. Одна из версий происхождения названия петербургской минорки<sup>9</sup> — первая разновидность<sup>10</sup> гармоник, у которой на левой клавиатуре

<sup>6</sup> Едва ли гармонисту знаком академический термин «гармоническая и мелодическая фигурация».

<sup>7</sup> Каждый фольклорист-полевик знает, что традиционные певцы называют «голосом» напев, мелодию песни, и собиратели в беседе с этнофорами предпочитают пользоваться именно этим термином.

<sup>8</sup> В строго классическом смысле это первое проведение мелодии темой назвать сложно, поскольку оно отличается от вокальной версии некоторой орнаментированностью.

<sup>9</sup> А. Мирек во всех своих работах называет эту разновидность гармоник «петербургской» («ленинградской»), напрочь игнорируя термин «минорка», достаточно распространенный по отношению к этому инструменту.

<sup>10</sup> Поскольку по отношению к многочисленной и весьма разветвленной системе гармоник еще не откристаллизовалась своя терминология, мы

имеются минорные трезвучия. «Минорными» или «песенными» басами называют в народе минорную тональность хромки; второе название указывает на преобладание минора в песенных наигрышах [17: 113]. Наиболее распространенное название настройки балалайки на минорное трезвучие — «минорный строй».

Однако здесь не все так однозначно, как кажется. Дальневосточный балалаечник А. Барзанов назвал «минорным ладом»<sup>11</sup> мажорно-трезвучный строй (!). «По его мнению, «Подгорка» в балалаечном (квартовом) строе звучит веселее, а в минорном грустнее» [12: 31]. По другой информации, также полученной от традиционного музыканта, «по минорному веселее игралось» [37: 8]<sup>12</sup>. «Минорным» в народе называют, помимо минорно-трезвучного, множество самых разных строев, причем, не обязательно минорного наклона — как минорный, так и мажорный секстаккорды. Особняком в этом ряду стоит мажорный секстаккорд с перекрещиванием струн, настройку на который в народе также называют «минорным строем». Это, по-видимому, связано с трактовкой термина «минорный» как «необычный»: наигрыши, исполняемые аппликацией мажорно-трезвучного строя, звучат в «перевернутом» виде. Когда автор этих строк в порядке эксперимента настроил балалайку на третью возможную комбинацию — мажорный квартсекстаккорд с перекрещиванием струн — и спросил волховского балалаечника П. Буюева, владеющего мажорно-секстаккордовым строем с перекрещиванием струн, возможен ли такой строй, тот, попробовав сыграть знакомый ему наигрыш, ответил, что это «тоже минорный» строй. Народное представление о «минорном — необычном» распространяется и на другие инструменты. На уральской минорке, в отличие от петербургской, нет минорных аккордов; второй ряд левой клавиатуры, где они обычно располагаются, дает мажорную тональность, одноименную параллельной минорной основного строя инструмента (например, ля-мажор на гармонии in C). По-видимому, происхождение названия инструмента следует искать в причудливом звучании второго ряда левой клавиатуры.

здесь и далее будем пользоваться терминами «тип», «вид», «разновидность», «система», «конструкция» почти как синонимами, не претендуя на строгое значение каждого из них.

<sup>11</sup> Еще одно (помимо прокомментированных ниже) значение термина «лад»!

<sup>12</sup> Как видно из этих высказываний, «академические» ассоциации минора с грустью для сознания народного музыканта весьма неоднозначны.

Порожки, фиксирующие звукоряд грифного хордофона, в современном инструментарии принято называть «ладками», во избежание терминологического смешения с «ладом» — способом организации звукоряда. Тем не менее, термин «лады» в значении «порожки» можно еще встретить во многих изданиях. Аналогично трактуют термин традиционные исполнители на грифных хордофонах. Именно в этом значении применила его волховская балалаечница и гитаристка Е. Иванова для обозначения версии локального частушечного наигрыша «Спасовская», отличающейся высокой позицией, — «на высоких ладах»<sup>13</sup>. Разъясняя ритмоструктуру «Спасовской», Е. Иванова воспользовалась разновидностью этого значения — «аппликатурная комбинация»: «Здесь нужно еще задержаться на два удара, а потом два удара на этих ладах». Ее же реплика на фотографирование крупным планом пальцев левой руки: «Ну вот, все лады заснял, теперь можешь сам играть».

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

Своеобразный и весьма многозначный термин «по́глас» зафиксирован А. Мехнецовым в Белозерском районе Вологодской области. «На вопрос о том, что подразумевается под этим понятием, П. И. Поводов ответил таким образом: «Ну, поглас — тональ-

<sup>13</sup> В данном случае народное понятие звуковысотности совпало с академическим.

ность, тембр, тональность гармошки. У них, у кирилловских — у них у всех разный тембр. Вот эта гармошка [фабричной работы, 25 × 25] — таких много есть, и погласы у них одинаковые. <...> «Которой поглас» — то есть, высокой тональности, низкой тональности, средней тональности. Какой тональности. Какой тембр. Различия в голосах гармошки. Вот, говорят, «поглас». «У ней поглас такой-то, а у этой поглас другой». Ну, от слова «голос» — поглас, наверное, я так думаю» [17: 53].

\* \* \*

Весьма сложная и противоречивая картина обнаруживается при обращении к терминологии, касающейся собственно инструментов бытового музицирования. Рассмотрим ее на материале двух основополагающих для русской традиции инструментов — гармоники и балалайки.

Гармоника, как известно, пришла в Россию с Запада, а затем, в свою очередь, ее заимствовали у русских многие народы бывшего СССР. Что же происходило при этом с названием самого инструмента? Первые инструменты с ручным растяжением и сжатием мехов получили названия *Handäoline* [ручная эолина] (Ф. Бушман, 1822) [18: 22] и *Accordion* (К. Демиан, 1829) [18: 26]. В дальнейшем первое название не закрепилось; второе, указывающее на гомофонно-гармоническую природу инструмента (с готовыми аккордами, извлекаемыми одной клавишей), закрепилось в качестве общетипового названия во французском языке. Впоследствии значение этого термина постепенно сместилось на определенный тип хроматической гармоники. Позже на инструмент был перенесен термин *Harmonika*. Поводом для его применения послужило не столько указание на гомофонно-гармоническую природу инструмента, сколько прежнее значение термина — набор звучащих тел. Подобно стеклянной гармонике — набору сосудов, — новый инструмент представлял собой набор проскакивающих язычков. Именно этот термин закрепился в качестве общетипового в «родном» для инструмента немецком языке.

Параллельно в Англии была изобретена концертина, что послужило поводом для закрепления ее названия в английском языке в значении «гармоника вообще». Имеется в языке и термин *harmonica* с тем же значением — синонимы? Информация по этому поводу из разных источников разноречива. Редколлегия Атласа [9] в англоязычной его части (текст и подписи к иллюстрациям) отдает предпочтение



термину *concertina*; им же пользуется переводчик и редактор английских резюме сборника материалов Первой инструментоведческой конференции «Благодатовские чтения» [10: 106] Т. Свободова. Не исключено, что она предпочла этот термин, чтобы избежать смешения со словом *harmonic* в другом значении. Однако при этом возникает парадокс: если перевести английское название книги Г. Благодатова «*Russian Concertina*» обратно на русский язык, то может возникнуть предположение, что речь идет о весьма редкой разновидности гармоники — русской концертине или благинтоне [13].

Более поздние издания склоняются к термину *harmonica*. Он использован в переводе названия книги А. Соколовой [32], его же предпочли английский переводчик работы А. Мирека И. Асалин [20] и переводчик-редактор английских резюме в сборнике тезисов инструментоведческой конференции В. Белов [25: 6].

Реже встречается в качестве английского названия инструмента термин *accordion* [21: 163; 26: 200], причем, Д. Рогаль-Левицкий приводит его первым (в качестве основного или просто в алфавитном порядке?), дополняя его первоначальным английским названием инструмента, но почему-то в немецкой транслитерации — *Konzertina* [26: 200]. По-видимому, под влиянием названных источников, в книге Н. Кравцова [14], изданной на русском и английском языках, английский переводчик (к сожалению, не названный) предпочел термин *accordion*, причем, как в значении «гармоника вообще», так и в значении «собственно аккордеон» — и это в работе, посвященной аккордеону!

При заимствовании инструмента русскими его название первоначально колебалось между немецким *Harmonika* и французским *accordéon*, причем написание второго названия еще не пришло к единой норме. П. Чайковский, которому принадлежит приоритет введения гармоник в симфонический оркестр, воспользовался исключительно французским термином [33]. В перечне состава оркестра инструменты обозначены по-французски — *Accordéons*, в то время как для остальных инструментов применено традиционное итальянское обозначение. В исполнительской ремарке<sup>14</sup> ин-

<sup>14</sup> Судя по ней, а также по отражению в нотной записи характерного звучания гармоник (с регистровыми удвоениями), П. Чайковский хорошо знал гармоники. Приведенные в партитуре параметры позволяют определить конструкцию гармоники — однорядная с разными звуками на разжим и сжим и единственной парой басовых клавиш.



струменты названы «аккордионы». В более позднем издании [34] это написание сохранено, хотя для времени его выхода оно уже являлось архаизмом: к этому времени уже прочно установилось написание «аккордеоны». Именно так названы инструменты в последнем издании [28], но в английском переводе ремарки — «accordions».

В многочисленных школах и самоучителях второй половины XIX века оба названия инструмента — «гармоника» и «аккордеон» — употребляются как синонимы: то через союз «и», то через союз «или».

В дальнейшем в русскоязычной литературе утвердился немецкий термин «гармоника». Параллельно при заимствовании инструмента русской традицией за ним закрепилось русифицированное название «гармонь» с его многочисленными уменьшительными, ласкательными и прочими производными. Под влиянием традиции термин «гармонь» проникает и в научную литературу, образуя с термином «гармоника» квазисинонимическую пару. Наиболее подробно касается стилистических тонкостей употребления этих терминов Г. Благодатов: «Из различных народных наименований инструмента — гармошка, гармония<sup>15</sup>, гармонь, гармоника — целесообразнее принять последнее. Слово «гармошка» носит пренебрежительный оттенок; «гармония» — сравнительно редко применяется для обозначения инструмента (в музыкальной теории оно имеет свое значение); слово «гармонь» воспринято главным образом художественной литературой; название же «гармоника» широко употреблялось гармонистами уже в прошлом столетии. Это название применяется в подавляющем большинстве школ и самоучителей, так же именовал этот инструмент П. И. Чайковский...» [2: 4]. Вроде бы исчерпывающе, но остается много неясностей и неточностей. Слово «гармошка» имеет пренебрежительный оттенок скорее в устах снобов, смотрящих на традиционную культуру с высоты своей «интеллигентности»<sup>16</sup>; в народных песенных и частушечных текстах преобладает уменьшительно-ласкательная окраска. Названные обстоятельства, по логике вещей, должны

<sup>15</sup> На западе Вологодской области также «гармония» [17].

<sup>16</sup> Именно такой оттенок, усиленный еще и кавычками, сквозит в замечании Д. Рогаль-Леквицкого по поводу «благородного», с его точки зрения, звучания баяна по сравнению с упоминаемыми им «всевозможными «венками», «немками» и тому подобными гармошками» [26: 205].

препятствовать употреблению слова «гармошка» в научных трудах. Тем не менее, А. Мехнецов [17] употребляет его не только в широко приводимых им высказываниях народных музыкантов, но и в авторском тексте. Единственный раз оно встретилось в работе В. и С. Ситниковых [29: 248], хотя в остальном авторы, во многом опирающиеся на труд Б. Смирнова [30], пользуются термином «гармоника».

Слово «гармонь», помимо художественной литературы, в последнее время достаточно широко применяется и в научных трудах. Название «гармоника» если и употреблялось гармонистами XIX века, то скорее авторами школ и самоучителей, чем традиционными музыкантами; о последних свидетельств, увы, нет. Показательно, что название «гармоника» напрочь отсутствует в художественных текстах, как авторских, так и фольклорных. О том, где и в каком контексте употреблял термин «гармоника» П. Чайковский, Г. Благодатов умалчивает (соответствующих ссылок нет); как было показано выше, П. Чайковский называл инструмент исключительно «аккордеоном».

Сравнительный анализ употребления терминов «гармоника» и «гармонь» в изданиях различного типа привел нас к выводу о синонимичности этих терминов, но с учетом стилистических тонкостей. Термин «гармоника» предпочтительнее в изданиях академического типа; в работах, посвященных традиционной инструментальной культуре, достаточно широко применяется термин «гармонь». Наряду с этим, у ряда авторов наблюдается своеобразное разграничение этих понятий.

Наиболее строгие требования предъявляются к изданиям энциклопедического типа. Одно из них — избрать в качестве основного наиболее «академизированный» термин и при этом дать в качестве дополнительных терминов все возможные синонимы. Именно так озаглавлена соответствующая статья в «Музыкальном энциклопедическом словаре»: «ГАРМОНИКА <...>, гармонь» [22: 125], аналогичным образом поступил автор этих строк в готовящейся к печати «Энциклопедии русских гармоник». На фоне этого несколько странным представляется заглавие соответствующей статьи в трехязычном словаре «Восточно-славянский фольклор»: «ГАРМОНЬ р., ГАРМОНИК б., ГАРМОНИКА у.» [11: 52]. Согласно своему подзаголовку «словарь научной и народной терминологии», это издание должно давать оба оттенка термина, однако здесь

эти оттенки разводятся почему-то не по сферам употребления, а по языкам.

Присущая изданиям энциклопедического типа терминологическая строгость соблюдена и в Атласе — употребляется исключительно термин «гармоника». Этого же принципа придерживаются авторы монографий К. Вертков [8: 31, 50–63], А. Мирек [18; 19; 20] и А. Соколова [32]. Казалось бы, в последней из указанных работ, посвященной живой традиционной культуре, был бы уместен термин «гармонь», однако речь в работе идет об этносе, который при заимствовании инструмента не заимствовал его название, пусть даже трансформированное в соответствии с нормами адыгского языка. Употребление термина «гармонь» вызвало бы ненужные ассоциации с русской инструментальной культурой. Автор статьи о другой традиционной гармонной культуре М. Нигмедзянов [23], несмотря на то, что татарское название инструмента (*гармун*) представляет собой трансформированное русское «гармонь», предпочитает термин «гармоника». Лишь однажды, при упоминании о татарском устно-поэтическом творчестве (с. 288), мелькает термин «гармонь» (почти по Г. Благодатову).

Несколько иные терминологические предпочтения мы наблюдаем в сборниках гармонных наигрышей. Б. Смирнов [30] во вступительной статье следует традициям терминологической строгости и пользуется исключительно термином «гармоника», однако в примечаниях к наигрышам в указаниях на разновидность инструмента не менее последовательно употребляется термин «гармонь». Окончательно «узаконил» термин «гармонь» в правах научного В. Лапин, вынеся его в название своей работы [15]. Термин «гармоника» встречается лишь дважды: при упоминании о хроматической гармонике — баяне (с. 5) и о разных моделях гармоник (с. 98). Чем вызвано такое употребление терминов именно в этом контексте — пока неясно. Вслед за В. Лапиным термин «гармонь» предпочел в названии своей книги А. Мехнецов [17].

Достаточно последовательны в употреблении этих терминов инструментальные мастера Н. Розенфельд и М. Иванов [27], причем, как в названии работы, так и непосредственно в тексте. Везде «гармони, баяны, аккордеоны» даны через запятую; следовательно, баян и аккордеон (а также концертина и фисгармония — с. 3) для авторов — не гармони. Баян отождествляется с гармонью только при упоминании о происхождении названия (с. 5). Что же касается

термина «гармоника» то он употребляется авторами только по отношению к губной гармонике (с. 3).

Своеобразно и, пожалуй, с излишней категоричностью разводит термины «гармоника» и «гармонь» Л. Поникарова [24: 112]: гармонь — диатоническая гармоника. Какой тип гармонии имеется в виду, из контекста неясно; автор ссылается на неких абстрактных инструментоведов. Имеются сведения только о времени бытования гармонии на Украине — вторая половина XIX века, из чего с большой долей вероятности можно заключить, что речь идет о гармонике с чисто диатоническим звукорядом, без дополнительных хроматизмов по краям правой клавиатуры и в составе готовых аккордов левой. Дополнительные хроматизмы появились в более поздних конструкциях, по отношению к которым автор этих строк в подготовленной к печати «Энциклопедии русских гармоник» предлагает термин «гармоника на диатонической основе»<sup>17</sup>. Следуя логике Л. Поникаровой, для этих инструментов следовало бы ввести другой термин, однокоренной с «гармоникой» и «гармонью».

В процессе заимствования инструмента у русских различными народами бывшего СССР его название претерпело следующие изменения (согласно информации Атласа, а также [7, 23, 32, 35]):

1. Трансформация русского названия в соответствии с нормами того или иного языка: *гармони* (Аджария), *гармун* (татары), *кармони*, *кармун* (чуваши)<sup>18</sup>, *кармонь* (мари), *гармония*, *гармонька* (северные удмурты)

2. Перенос на новый инструмент названий традиционных инструментов — в основном, хордофонов и варганов: *камуз* (ингуши, кумыки, лезгины, чеченцы), *кобуз* (карачаевцы и черкесы), *кубос*, *купас* (чуваши), *кобыз* (ногайцы), *гудэк* (башкиры), *гудок*, *сигудок* (коми), *пондур* (ингуши и чеченцы), *пондар* (чеченцы), *фандыр* (осетины), *вархан* (чуваши), *арган* (аварцы, даргинцы, кумыки, лакцы, удмурты<sup>19</sup>), *кеманча* (табасаранцы), *саз* (астраханские татары), *крезь* (удмурты). При этом у некоторых народов имеется по

<sup>17</sup> По-видимому, именно этот нюанс имеет в виду Б. Смирнов, когда пишет о «так называемых “диатонических” гармониках» [30: 6] — на самом деле звукоряд этих инструментов не является чисто диатоническим. Возможна и другая версия — см. сноску 20.

<sup>18</sup> Эти и приведенные ниже термины чуваша применяют к гармоникам различных систем.

<sup>19</sup> Информация по удмуртам получена от Н. Александровой.

несколько терминов, по-видимому, принадлежащих разным субэтносам. У казахов гармонь получила название традиционного аэрофона — *сырнай* [25: 31].

3. Термин, составленный из двух компонентов: «инструмент вообще» и уточняющий признак: *кехат пондар* [музыкальный инструмент из бумаги] (вайнахи), *ирон фандыр, кандзал фандыр* [осетинский или казанский музыкальный инструмент] (осетины). Этот уточняющий признак может быть самым неожиданным. Например, балкарцы и карачаевцы именуют гармонику *терс кьобуз*, кумыки — *терс камуз*; то и другое означает «неправильный музыкальный инструмент» (очевидно, «инструмент непривычный, новый для традиции»).

Первый компонент такого рода названий зачастую обходится без второго, в результате чего гармоника получает название, в переводе означающее «инструмент вообще». Наиболее показательным в этом плане одно из марийских названий гармоники — «музикан». В нем отражено весьма часто используемое в обыденной речи понятие «музыка» в значении «инструментальная музыка» («петь без музыки — петь без инструментального сопровождения»).

4. Термин, отражающий полноту фактуры инструмента, возможность исполнять мелодию и аккомпанемент и заменять тем самым целый ансамбль: *амырзакан* [многоликий] (абхазы), *тулудук* [полный, полноценный] (карачаевцы).

Интересно проследить терминологическое смещение, которое приводит А. Соколова: «Вначале под термином «пщынэ» подразумевали аэрофон (камышь. — Ю. Б.), затем смычковый хордофон (шычепщын). С появлением гармоники слово постепенно стали связывать с новым инструментом. В настоящем под пщынэ подразумевается исключительно гармоника, прежнее содержание термина ушло в историческую память» [32: 44].

Как известно, гармоника, попав в Россию, буквально за полстолетия «обросла» многочисленными локальными конструкциями<sup>20</sup>.

<sup>20</sup> Несколько странным представляется встречающееся в некоторых изданиях написание названий локальных видов гармоники в кавычках. Особенно оно настораживает в сборнике традиционных наигрышей Б. Смирнова [30]. Создается впечатление, что для автора (а может, для предполагаемого читателя, каковым он видится автору) в диковинку тот факт, что помимо баяна, название которого употреблено без кавычек, существует множество локальных разновидностей гармоники. В наше время, когда факт существования многочисленных локальных разновидностей

Интересно проследить принцип наименования локальных видов инструмента. Наиболее многочисленны названия по ареалу бытования: венка, бологовка, ливенка, елецкая, саратовская и т. д. К этому же типу названий примыкает практически не зафиксированное в литературе название одной из моделей хромки, некоторое время выпускавшейся ленинградской фабрикой «Красный партизан» и отличающейся характерным розливом: «партизанка». Другая группа названий характеризует гармоники по особенностям конструкции: двухрядка русского строя (одно из названий венки), трехрядка, пятирянка (на местном диалекте — «пятирядка»), минорка, рояльная (с клавиатурой, аналогичной фортепианной), шестипарка, семипарка (по количеству пар клавиш левой клавиатуры), простушка (инструмент наиболее простой конструкции, близкий саратовской гармонии). К этому же ряду примыкает название «хромка», которое порой неверно трактуется как «хроматическая гармоника». В действительности хромка — гармоника на диатонической основе (лишь три дополнительных хроматизма наверху правой клавиатуры, каждый из которых только в одной октаве, и отсутствующие в диатонике звуки в составе готовых аккордов левой клавиатуры), одна из первых конструкций с одинаковыми звуками на разжим и сжим, появившаяся примерно одно время с другой гармоникой с одинаковыми звуками — баяном, конструктивная особенность которого (хроматический звукоряд) была неправомерно перенесена на хромку. Лишь единожды зафиксирован своеобразный вариант названия черепанки (череповецкой гармоники) — *тылькалка* [17: 43], в котором слышится пренебрежительный оттенок по отношению к инструменту простейшей конструкции.

Разные народы России позаимствовали у русских разные виды гармоники, однако, не все создали свои национальные конструкции.

---

гармоники общеизвестен, Б. Смирнову «вторят» В. и С. Ситниковы [29]. Авторы употребляют названия разновидностей гармоники в кавычках, не только пересказывая своими словами текст Б. Смирнова, но и описывая собственные полевые материалы. И уж совсем противоречит нормам научной этики употребление Б. Смирновым кавычек при упоминании о «диатонических» гармониках [30: 6], снабженное к тому же и ремаркой «так называемые». Какой смысл во все это вкладывает автор — принизить значение традиционных диатонических гармоник и подчеркнуть превосходство баяна, который, по большому счету, так и не стал русским народным инструментом? В отличие от Б. Смирнова, П. Чисталев [35] находит компромиссный вариант: при первом упоминании название типа гармоники с прописной буквы и в кавычках (с. 89), в дальнейшем — со строчной буквы и без кавычек (там же).

Последнее обстоятельство отразилось и в национальных названиях типов инструмента. Практически в неизменном виде бытуют некоторые локальные гармоники у коми. Названия одних целиком заимствованы из русского языка: *черепашка*, *тальянка*, *двухрядка*, *храмка* [35: 89]. Названия других составлены из общего термина *гудёк* [гармонь] [35: 88] и уточняющего слова, причем последнее либо заимствовано из русского языка без изменения (*черепанка-гудёк*, *ливенка-гудёк*, *саратовка-гудёк*), [35: 89], либо с минимальным приспособлением к нормам языка коми (*тальянско́й гудёк*, *русско́й гудёк*, *немецко́й гудёк* (венка) [там же]).

У татар получили распространение два типа гармони: саратовская гармоника и вятская тальянка. Первая ничем не отличается от русского «оригинала», вторая претерпела некоторые конструктивные изменения. Тем не менее, обе получили названия, являющиеся калькой с русского: соответственно, *саратовски гармун* и *тальян-гармун* [23: 285]. Бо́льшие конструктивные изменения претерпела гармоника у мари, что нашло свое отражение в названиях разновидностей: *марла-кармонь* [марийская гармонь], *перядан-кармонь* [однорядная гармонь] [9], *кога-кармонь*<sup>21</sup> [большая гармонь] [19: 78–79]. Последняя конструкция – двухрядная.

С терминами «баян» и «аккордеон», в настоящее время закрепившимися за хроматическими гармониками, дело обстоит не так просто, как кажется на первый взгляд. Мало того, что оба термина порой применяются к одному инструменту, — эти термины в разное время применялись к разным конструкциям. Впервые название «баян» получила в 1891 году гармоника с двумя способами держания — наколенным<sup>22</sup> и ручным [20: 21], у которой правая клавиатура строилась по системе Н. Белобородова — с разными звуками на разжим и сжим [19: 62–63]. Гораздо более известен тот факт, что баяном называли русскую хроматическую гармонику мастера П. Стерлигов и гармонист Я. Орланский-Титаренко [18: 84].

<sup>21</sup> Точнее, кугу-кармонь (луговые мари), кого-кармонь (горные мари). — Прим. Е. Таниковой.

<sup>22</sup> Аналогичный, по существу, трюковой способ держания (разница только в том, что наколенные гармоники снабжены специальным ремнем, застегивающимся под коленями исполнителя, а данный музыкант зажимал коленями левый полукорпус) был зафиксирован нами у исполнителя на вологодской тальянке, уроженца Вологодской области, ныне проживающего в Ярославле, А. Клеймовского. Этот прием музыкант называл так: «двумя руками на одном грифе на правом».



С тех пор термин прочно закрепился за инструментом, но только в России, и не распространился на появившийся несколько позже на Западе полностью идентичный инструмент, известный как «кнопочный аккордеон». Последний именуют баяном лишь в крайне редких случаях его использования традиционными музыкантами.

А. Мирек предостерегает от излишне расширительного толкования терминов «баян» и «аккордеон», в частности, от их переноса на оркестровые гармоники. «Встречающиеся иногда названия “оркестровый баян” или “баян-труба”, так же, как и “оркестровый аккордеон” или “аккордеон-бас” неправильны, так как, хотя на оркестровых гармониках делается на правой стороне баянная или аккордеонная клавиатура, под названием “баян” или “аккордеон” всегда имеется в виду определенный инструмент, предназначенный для сольного исполнения, имеющий на левой стороне аккордовый аккомпанемент <...>, в данном случае правильным будет название “оркестровые гармоники” <...>» [19: 115]<sup>23</sup>. Тем не менее, это не помешало тому же А. Миреку в той же работе расширить значение термина «баян» в другую сторону: гармоника казанского производства с фортепианной правой клавиатурой и басо-аккордовым аккомпанементом в левой названа «восточный баян» [19: 82]. Правда, представленный на той же странице инструмент с фортепианной правой клавиатурой и кнопочной выборной левой с фортепианным расположением клавиш назван «восточной выборной гармоникой». Строго говоря, оба инструмента являются аккордеонами<sup>24</sup>.

Термин «аккордеон», как уже отмечалось, первоначально фигурировал (в основном, в Европе) как общетиповое название

<sup>23</sup> Очевидно, А. Мирек имел в виду, помимо прочего, работу Д. Рогаль-Левицкого, в которой эти инструменты на всем протяжении соответствующего фрагмента названы «оркестровыми баянами» [26: 216–221] и лишь однажды исполнительский коллектив, составленный из этих инструментов — «оркестром гармонистов».

<sup>24</sup> На одной из инструментоведческих конференций, состоявшейся в Майкопе, автор этих строк назвал бытующий на Северном Кавказе инструмент, отличающийся от «классического» аккордеона только мензурой и формой клавиш (поверхности последних скругленные, а не плоские), а также способом крепления грифа (по выражению С. Сочетаева, не «откладной», а «прямой»), «кавказским аккордеоном». По информации, сообщенной нам А. Соколовой, термин прижился в музыкантской и студенческой среде, несмотря на то, что традиционно инструмент назывался «хроматической гармоникой», «хроматическим пщынэ» и т. д.

инструмента. С совершенствованием конструкции, с обретением инструментом хроматического звукоряда термин все более стал связываться с усовершенствованными инструментами, хотя в этот переходный период терминологического разведения нуждался в уточнении — «хроматический аккордеон» [18: 142–149]<sup>25</sup>. В настоящее время в России термин «аккордеон» закрепился за инструментами с фортепианной правой клавиатурой, независимо от страны изготовления, а также за кнопочными инструментами зарубежного производства. В этом отношении А. Мирек достаточно четко разводит географию термина: «Теперь у нас аккордеоном называют хроматическую гармонику с клавишной фортепианной клавиатурой, в отличие от баяна — хроматической гармоники с кнопочной клавиатурой» [18: 164]. И несколько ниже, где речь идет о международных ассоциациях аккордеонистов, поясняет границы термина: «Здесь имеются в виду инструменты как клавишные, так и кнопочные (баяны)» [18: 182].

Что касается употребления терминов «баян» и «аккордеон» в настоящее время за рубежом, то первый термин там практически неизвестен<sup>26</sup>. Хотя на конвертах отечественных грампластинок и компакт-дисков, в соответствии с традицией не переводить названия музыкальных инструментов, и пишут «баян»<sup>27</sup>, зару-

<sup>25</sup> В трактовке термина А. Мирек допускает некоторую неточность: «Хроматический аккордеон» — так за рубежом называется трехрядная хроматическая гармоника, известная у нас под названием «баян» [18: 143]. Судя по употреблению автором настоящего глагольного времени, он относит этот термин ко времени выхода его книги. Однако к этому времени в Европе за инструментом прочно закрепилось название «аккордеон», без уточнения. Последнее, по-видимому, употребляется только во франкоязычных странах, где *accordéon* — гармоника вообще. К тому же, сегодня на Западе кнопочные аккордеоны делают исключительно пятирядными — как же, согласно логике А. Мирека, их следует терминологически отделять от трехрядных инструментов?

<sup>26</sup> Лишь А. Модр, знакомый с музыкальной культурой нашей страны, отмечает: «В Советском Союзе, <...> наряду с маленькими и простыми гармониками, <...> есть и гармоника больших размеров, в частности, так называемый *баян* (курсив автора. — Ю.Б.) с хроматически заполненным диапазоном <...>» [21: 168].

<sup>27</sup> Именно это обозначение инструмента, вопреки первоисточнику, предпочел Д. Рогаль-Левидский, приводя примеры из Концерта для баяна с оркестром Н. Чайкина, причем, согласно своей установке обозначать все инструменты по-французски независимо от языка оригинала, в офранцузженной форме — «Bayane» [26: 214–215]. Своей франкоязычной установке

му слушателю это слово ничего не говорит<sup>28</sup>. Именно это обстоятельство побудило А. Мирека (точнее, английского переводчика его книги [20] И. Асалина) не оставлять термин «баян» без перевода. В русскоязычной части контртитла мы читаем «...гармоник (аккордеонов и баянов)», по-английски — «...the harmonicas (accordeons)»<sup>29</sup>. Несколько иная картина в аннотации, где русским «гармоникам, аккордеонам и баянам» соответствуют английские *harmonicas, accordeons and bayans*. По-видимому, это вызвано стремлением более точно определить предмет книги (основное назначение аннотации): речь пойдет о русских и зарубежных конструкциях. В дальнейшем практически везде *баян* поясняется через *accordeon*, за исключением указателя — для краткости.

Попытку обойти описанный терминологический разнобой предпринял А. Модр [21]. Термин «гармоника» вынесен в заглавие соответствующего раздела его книги и употребляется практически на всем его протяжении, однако со смещенным значением — хроматическая гармоника (баян/аккордеон)<sup>30</sup>. Более привычное на Западе название хроматической гармоники — аккордеон — автор упоминает лишь вскользь (с. 165), возвращаясь в дальнейшем к термину «гармоника» в его смещенном значении<sup>31</sup>. Когда же — опять же вскользь — речь заходит о диатонических гармониках, автор предпочел в целях их терминологического отделения от хро-

---

автор отчасти изменил, приводя пример из сюиты Ю. Шапорина «Блоха»: гармоники обозначены в соответствии с оригиналом («*Harmonika*»); тем не менее, домры — в соответствии с грамматическими нормами французского языка («8 *Domras*») [26: 211].

<sup>28</sup> Компьютерная программа коррекции правописания также отметила это слово как отсутствующее в английском языке.

<sup>29</sup> Невероятно, но факт: компьютерной программе неизвестно слово *accordeon*, но известно устаревшее написание *accordion*.

<sup>30</sup> Именно так следует трактовать обозначение *Harmonika* в партитуре Ю. Шапорина [36] — партии «гармоник» написаны для баянов. Интересно отметить, что композитор предпочел «исконное» для инструмента немецкое название (употребив почему-то единственное число там, где требуется множественное — «3 *Harmonika*»), в то время как остальные инструменты обозначены, в соответствии с международными нормами, по-итальянски, причем неперебиваемое название русского инструмента дается в итальянской форме множественного числа женского рода — «8 *Domre*».

<sup>31</sup> Тут же, в сноске, редактор поясняет: «В СССР аккордеоном принято называть хроматическую гармонику, имеющую фортепианную клавиатуру для правой руки. К хроматическим гармоникам относятся также баян и органола» [18: 165].

матических, обозначить их как «маленькие» [21: 167]. Однако это определение, по логике вещей, не может претендовать на точность термина, что и подтверждается другим его упоминанием: «Маленькие инструменты имеют только 12 или 24 баса, средние — 48, 60 и 80 басов, а большие инструменты 120, 140 и 180 басов» [21: 165]. Судя по количеству басов, а также из контекста ясно, что речь идет об аккордеоне.

Народное и научное названия источника звука в гармонике — соответственно, «голоса» и «язычки». В литературе о гармонике народному термину отдается предпочтение в работах, посвященных традиционной инструментальной культуре. В. Лапин, цитируя высказывание народного музыканта, пишет: «Сравнивая технические возможности инструментов (хромки и баяна. — Ю. Б.), Павел Васильевич говорит: “Почитай, то же и будет, только побольше голосов”» [15: 6]. Автор самоучителя игры на традиционном инструменте — хромке, хотя и написанного по академическим канонам (лишь с частичным привлечением традиционного музыкального материала), — П. Лондонов, при единственном упоминании о данных деталях инструмента, назвал их «голосами» [16: 3]. В противоположность этому, авторы фундаментальных академических трудов [2; 8; 9; 21] пользуются исключительно термином «язычки» и производными от них. Аналогичной позиции придерживаются и авторы работы, посвященной эргологии гармоник, — Н. Розенфельд и М. Иванов [27]. Как ни странно, этот термин предпочитает исследователь русской традиционной инструментальной культуры У. Моргенштерн (Zungen) [38], хотя в немецкоязычной литературе широко употребляется «объединительный» термин *Stimmzungen* [голосовые язычки]. Наконец, наиболее свободно пользуется обоими терминами автор ряда работ о гармонике А. Мирек. При первом упоминании он поясняет один термин другим: «проскакивающий язычок (голос)» [19: 5], не указывая, однако, на сферу употребления того и другого термина. В дальнейшем автор пользуется обоими терминами как синонимами. Однако в работе, посвященной академическому инструментарию [18], тот же автор предпочитает термин «язычки». Лишь однажды, при описании регистровки белобородовской гармоник, речь идет о «трех рядах голосов» (с. 66), а при описании инструмента Л. Зауэра (1803–1804) фигурируют «язычковые голоса»; в последнем случае ссылки на исторический источник, которая могла бы оправдать применение такого «объединительного» термина, нет.

Если с названием источника звука все более или менее ясно, то этого нельзя сказать про название детали, которой непосредственно касаются пальцы гармониста. Строго говоря, общее название этих деталей — клавиши, которые бывают различной формы: круглыми (кнопки), продолговатыми, в виде лопаточек и т. д. Собственно, до появления гармоники надобности в такой дифференциации не было, поскольку все клавиатуры, за исключением экспериментальных, были фортепианно-органного типа. С изобретением баяна и аккордеона возникла необходимость различать эти инструменты по главному признаку — типу клавиатуры. Все было бы хорошо, если бы при этом не возникло смешение общего и частного: у аккордеона (на правой клавиатуре) клавиши — у баяна кнопки (следовательно, кнопки — это не клавиши?).

Наиболее последовательно различают «кнопки» и «клавиши» Н. Розенфельд и М. Иванов [27]. Практически везде подписи к рисункам гласят: «клавиши мелодии» (для аккордеона), «кнопки клавиатуры мелодии» (для баяна), «кнопки клавиатуры аккомпанемента» (для обоих инструментов). Показательно, что, характеризуя правую клавиатуру аккордеона, авторы опускают термин «клавиатура» во избежание тавтологии.

Аналогичной терминологической системой пользуется в отношении баяна и аккордеона А. Мирек; лишь по отношению к правой клавиатуре баяна П. Стерлигова с клавишами квадратной формы он применяет термин «клавиши» [19: 84]. Однако автор, не в пример Н. Розенфельду и М. Иванову, не избежал тавтологии: «Пиано-аккордеон<sup>32</sup> (так стала называться гармоника с клавишной клавиатурой, в отличие от кнопочного хроматического аккордеона)...» [18: 150–151]. Несколько ниже А. Мирек, опять же не без тавтологии, поясняет: «Теперь у нас аккордеоном называют хроматическую гармонику с клавишной фортепианной клавиатурой, в отличие от баяна — хроматической гармоники с кнопочной клавиатурой» [18: 164].

<sup>32</sup> Речь идет о Западной Европе, где различают пиано-аккордеон и кнопочный аккордеон (например, нем. Knopfgriffakkordeon). В России термин «пиано-аккордеон» не прижился; инструмент с фортепианной правой клавиатурой, чтобы терминологически отделить его от зарубежного аналога баяна — кнопочного аккордеона — называют клавишным аккордеоном. Отсюда сленг современных баянистов и аккордеонистов: исполнители на этих инструментах, соответственно, — «кнопчники» и «клавишники».

Аналогичного терминологического разведения двух форм игровых площадок<sup>33</sup> хроматических гармоник придерживается Д. Рогаль-Левицкий при описании конструкции аккордеона [26: 201–202]. В одном из контекстов он даже «сталкивает» эти два термина: «В зависимости от устройства и объема, аккордзон<sup>34</sup> может располагать уменьшенным количеством клавиш и кнопок...» [26: 202].

Такое терминологическое противопоставление «клавиш» «кнопкам» сложилось в недрах литературы об академических инструментах — баяне и аккордеоне, однако оно сохраняется — в основном, усилиями процитированных авторов — по отношению к традиционным конструкциям, отличающимся большим разнообразием форм игровых площадок. Правда, в отношении некоторых конструкций «всплывает» третий термин — «клапаны». История его применения восходит еще к П. Чайковскому (уже упомянутое Юмористическое скерцо из II оркестровой сюиты). Автор предписывает исполнителям «прижимать клапаны» [33: 80]. Судя по исполнительским ремаркам и нотации, имелись в виду инструменты одной из ранних конструкций без сеток на полукорпусах, где клапаны оказывались снаружи. Не исключена и аналогия с более знакомыми автору деревянными духовыми инструментами, исполнители на которых не называют детали, на которые воздействуют непосредственно пальцами, «клавишами», а открывают и закрывают клапаны.

А. Мирек предпочитает использовать термин «клапаны» по отношению к гармоникам, не имеющим на левой стороне ни сетки, ни выносного грифа, а имеющим прикрепленные непосредственно к корпусу рычаги-коромысла с клапанами на одной стороне и игровыми площадками на другой. Собственно, на эти последние (которые и принято называть клавишами), а не на клапаны нажимают пальцы музыканта. По-видимому, это обстоятельство послужило причиной не совсем последовательного терминологического разграничения «клапанов» и «клавиш». А. Мирек называет эти детали вятской гармоники [19: 49] и ливенки [19: 51] клапанами, но по отношению к касимовской гармонике, у которой эти детали той

---

<sup>33</sup> Здесь и далее мы будем пользоваться термином «игровые площадки» как синонимом «клавиш», различая их лишь контекстуально: «клавиши» в общепринятом значении и «клавиши», как трактуют этот термин цитируемые авторы.

<sup>34</sup> Sic!

же конструкции, предпочитает термин «клавиши» [19: 57]. Наиболее удачным в терминологическом плане представляется описание конструкции немецкой гармоники, имеющей на левой стороне «клавиши (клапаны)» [19: 69]: более общий термин «клавиши» поясняется указанием на тип конструкции: клапаны снаружи. Вполне естественно, что в дальнейшем [19: 70] фигурируют только «клавиши»<sup>35</sup>. Исключительно этим термином пользуется А. Мирек и при описании конструкции игрушечной гармоники-флейты, у которой также клапаны снаружи.

При описании аналогичной конструкции А. Соколова применяет нигде более не зафиксированный термин «рычаги», с помощью которого она разграничивает названия игровых площадок правой и левой клавиатуры: «К каждому полукорпусу прикреплены грифы с продолговатыми клавишами для правой руки и рычагами для левой» [32: 74]. Правда, в дальнейшем автор пользуется для левой клавиатуры исключительно термином «клапаны», для правой — исключительно термином «клавиши».

По отношению к многочисленным и разнообразным конструкциям в отечественной литературе сложилась своя, хотя и спорная, но достаточно последовательная терминологическая система: круглые — «кнопки», все остальные разнообразные формы — «клавиши». Достаточно последовательны<sup>36</sup> в этом отношении Н. Розенфельд и М. Иванов [27]. Подписи к изображениям хромки, как и к изображениям баяна, гласят: «кнопки клавиатуры мелодии», «кнопки клавиатуры аккомпанемента». Аналогично и в отношении концертины: «кнопки клавишно-рычажного механизма» [27: 6]. Также «кнопками» именуется игровые площадки блягинтона В. Кошелев [13]. Своеобразно обходит терминологическую оппозицию «клавиши — кнопки» М. Нигмедзянов: тальян-гармун имеет на левой стороне «кнопки» [23: 288, 289]; форму клавиш правой клавиатуры автор не указывает; суда по описанию, они продолговатые как на вятской тальянке и уральской минорке.

<sup>35</sup> Тем не менее, Д. Рогаль-Левицкий называет «клапанами» клавиши как левой, так и правой (!) клавиатуры венки [26: 203] и экспериментальной «усовершенствованной» хромки [26: 206–207], несмотря на то, что у этих гармоник сетки с двух сторон и выносной гриф на правой стороне. Попутно заметим, что при наличии заемной механики (которая имеется на всех хромках и некоторых моделях венки) каждая клавиша левой клавиатуры управляет несколькими клапанами.

<sup>36</sup> Хотя и не совсем, как это будет показано ниже.



Не обошлось, однако, без исключений, касающихся почему-то именно данных, а не других типов инструмента. Клавиши сара-товской гармоники, одинаковой круглой формы, на правой клавиатуре А. Мирек называет «кнопками» [19: 46], на левой «клавишами» [19: 47]. С «противоположным знаком» трактует эти термины П. Лондонов: клавиши хромки, также одинаковой круглой формы, на правой клавиатуре — «клавиши», на левой — «кнопки» [16: 3]. Не избежали этой «участи» и Н. Розенфельд с М. Ивановым, при всей их кажущейся последовательности в этом вопросе. Как бы уточняя П. Лондонова, они пишут о хромке «с 25 клавишами (кнопками) в мелодии (правая рука) и 25 кнопками в басах или аккомпанементе (левая рука)...» [27: 5].

Оба термина («на равных»?) применяются к правой клавиатуре ливенки: «Ливенки, на первых образцах которых было восемь клавиш, со временем нашли свой стандарт клавиатуры в двенадцать кнопок <...>» [19: 50] (подчеркнуто нами. — Ю. Б.). Из данного контекста неясно, имели ли первые образцы ливенки клавиши другой формы (на рисунке изображен только 12-кнопочный инструмент), или же «клавиши» и «кнопки» — просто синонимы. Вторая версия вроде бы подтверждается применением этих терминов к черепашке Варшавского: «кнопки (клавиши)» [19: 46]. Скобки указывают на синонимию, но только в терминологической системе А. Мирека (в которой есть кнопки, а есть клавиши); если принять строгий смысл терминов (кнопки — частный случай клавиш), то возникает другой смысл скобок: частное поясняется через общее (по логике вещей, должно быть наоборот).

Весьма сильное и неоднозначное терминологическое «биение» (выражение В. Лапина) мы наблюдаем при описании А. Миреком бологовки. С одной стороны, различные ее разновидности, отличающиеся, помимо прочего, формой игровых площадок (среди которых есть и круглые), имеют на правой стороне «клавиши» [19: 60] — следовательно, «клавиши» — термин более общий по отношению к «кнопкам». С другой стороны, на левой клавиатуре бологовки имеются (в пределах одного инструмента) игровые площадки двух форм — круглые и продолговатые. Все они именуются «кнопками» [там же] — следовательно, «кнопки» — это все, на что нажимают пальцы музыканта? Что же такое в этом случае «клавиши»?

При описании конструкций традиционных гармоник, как и аккордеонов, А. Мирек также не избежал тавтологии: елецкая рояль-

ная гармоника «имела клавишные клавиатуры на правой и левой стороне...» [19: 52]. И уж совсем непонятно применение данной терминологической пары к отсутствующим деталям инструмента: «Обыкновенная черепашка имела клавиатуру только на правой стороне, левая не имела ни клавиш, ни кнопок» [19: 44]. Вопрос: а что же в таком случае имела левая сторона? Логически рассуждая, вполне достаточно проинформировать читателя о том, что черепашка — одноклавиатурная гармоника.

Чтобы реабилитировать А. Мирека в глазах читателя, заметим, что в отдельных фрагментах своих работ он пользуется терминами, обозначающими игровые площадки гармоник, согласно очевидной логике: всё — клавиши, но различных форм. У бологовки «два, три и даже четыре ряда клавиш (в виде лопаточек, а позднее и кнопок)» [19: 51]. У концертины — «клавиши-кнопки» [19: 29]; второй термин поясняет первый: следовательно, для автора в данном контексте кнопки — частный случай клавиш.

Завершить рассуждения о названиях игровых площадок придется все же на минорной ноте. Н. Розенфельд и М. Иванов пишут о баяне «с 52–61 кнопками (пуговицами) в мелодии и 100–120 кнопками в готовом аккомпанементе» [27: 6], тем самым окончательно все запутывая. И несколько ниже: «Кнопки (пуговицы) в баянах и аккордеонах (кнопочных? — Ю. Б.) на грифе располагаются в один (однорядные баяны и аккордеоны — в современном значении этого термина — науке неизвестны. — Ю. Б.) или несколько рядов» [27: 15]. Что стоит за «пуговицами», вклинившимися (помимо «клапанов» и «рычагов») в без того неоднозначную оппозицию «кнопки — клавиши» — совершенно неясно!

Не проясняет картину и А. Модр: «Пуговичные гармоники имеют кнопки на обеих сторонах»<sup>37</sup> [21: 164]. Избегая термина «пуговицы» в значении «клавиши», автор все же упоминает, наряду с «пуговичными гармониками», «пуговичные клавиши» как синоним «кнопочных клавиш» [21: 165].

Народные названия клавиатур гармоники — «голоса»<sup>38</sup> (на западе Вологодской области также — «хлапики» [17: 173–175]; отсюда гармонь русского строя с семью клавишами на правой клавиатуре —

<sup>37</sup> С равным успехом можно было бы написать: «Кнопочные гармоники имеют пуговицы на обеих сторонах».

<sup>38</sup> Опять мы сталкиваемся с многозначностью народной терминологии: напомним, что «голос» — также источник звука в гармонике.

«семихляпка» [17: 35]) и «басы»<sup>39</sup> (на западе Вологодской области также — «басовики» [17: 171]), причем второй термин относится ко всей левой клавиатуре без разделения на собственно басы и аккорды. В научной литературе такая многозначность, естественно, недопустима. А. Мирек обозначает «голоса» по их расположению: «правая клавиатура», «правая сторона» [19]; другие авторы предпочитают указывать на функцию клавиатуры: «кнопки клавиатуры мелодии» [27], «мелодическая клавиатура» [8: 58], Diskanttasten [дискантовые клавиши] [38; 39: 5], — Diskantseite [дискантовая сторона]<sup>40</sup> или Melodieseite [мелодическая сторона] [39: 13] и даже «мелодические язычки» [9] и «правая часть звукоряда» [27: 14].

Стандартная левая клавиатура гармоник содержит, как известно, две группы клавиш: басы и готовые аккорды. Требования к научной терминологии обусловили, с одной стороны, наличие общих терминов для всей левой клавиатуры, с другой — терминологическое разграничение двух групп клавиш. Народное название всей левой клавиатуры — «басы» — наиболее последовательно используется в работах, посвященных живой традиционной культуре. А. Соколова вынесла этот термин в заголовок раздела: «Функции басов» [32: 95–98]. В самом разделе этот народный термин оказался поставленным в несколько неожиданный контекст: «готово-аккордовые басы», который читатель, знакомый с готовыми аккордами левой клавиатуры, но незнакомый с народным термином «басы», может воспринять как нонсенс. Автор публикации традиционных гармонических наигрышей Б. Смирнов также ориентируется на народную терминологию: «басы», «басовая клавиатура» [30: 6]. Аналогично обозначают функцию левой клавиатуры М. Розенцопф (Baß-Seite [басовая сторона] [39: 16], Baßtasten [басовые клавиши] [39: 17]) и У. Морренштепн (Basstasten [басовые клавиши] [38]).

<sup>39</sup> По сведениям, сообщенным нам А. Ромодиным, на Северо-Восточном Поозерье аналогичные термины применяются к цимбалам: группа струн, разделенных подставкой в отношении 3:2 с использованием в игре обеих частей, — «голоса»; группа струн, разделенных другой подставкой на две весьма неравные части с использованием в игре только большей части, — «басы».

<sup>40</sup> Два последних термина, обычные для немецкоязычной литературы, единственный раз встретились нам в литературе русскоязычной (правда, переводной): «дискант (правая сторона)» [21: 167]. Не исключено влияние терминологии фортепианных мастеров и настройщиков, называющих дискантом верхний регистр инструмента.

Другие авторы пользуются термином «басы» в значении «вся левая клавиатура» весьма ограниченно. Лишь два случая такого употребления мы встречаем у Н. Розенфельда и М. Иванова. В первом случае авторы поясняют народный термин академическим: «гармонь «хромка» с <...> 25 кнопками в басах или аккомпанементе <...>» [27: 5]. Во втором случае авторы поместили регистровые переключатели левого полукорпуса в «басовую партию»<sup>41</sup> [27: 14]. У Г. Благодатова это значение «всплывает» лишь при упоминании школ игры на гармонике XIX — начала XX веков [2: 37, 38]; у К. Верткова — лишь в отдельных контекстах: «басовая механика», «басовый ремень»<sup>42</sup> [8: 52]. В остальном указанные авторы для обозначения функции левой клавиатуры используют термин «аккомпанемент». Наиболее последователен в этом плане А. Мирек, удачно введший в научный оборот термин «басо-аккордовый аккомпанемент» [19] — возможно, не без влияния лишь однажды промелькнувшего у Б. Смирнова «басо-аккордового комплекса» [30: 14].

Несколько особняком стоит терминология, используемая М. Нигмедзяновым (вопрос, правда, в его работе не центральный): «партия левой руки» [23: 289], «левая партия» [23: 291].

Что же касается функционального разделения клавиш левой клавиатуры, то это, согласно общепринятой музыкальной терминологии, — басы и аккорды. Именно этими терминами пользуются А. Мирек [18], Н. Розенфельд — М. Иванов («кнопки басов и аккордов») [27: 15], «входная камера аккордов», «входная камера басов» [27: 5, 7] и М. Розенцонф (*Grundbässe, Akkorde* [основные басы, аккорды] [39: 16] или *Basstasten, Akkordtasten* [басовые клавиши, аккордовые клавиши] [там же]). Ими же пользуется и Б. Смирнов, когда ему требуется уточнить особенности традиционной гармошечной фактуры: «аккорды с басом и без баса» [30: 14].

Казалось бы, при такой ясности общемusзыкальных терминов «бас» и «аккорд» разночтений быть не должно. Но, тем не менее, встречаются терминологические «биения», обусловленные, по-видимому, двойственностью народного термина «басы» (вся левая клавиатура и собственно басы). Именно так использует этот тер-

<sup>41</sup> Аналогичный термин встретился нам в беседе с традиционным гармонистом, правда, с другим ударением: «басовая партия».

<sup>42</sup> Эта деталь, крепящаяся к левому полукорпусу, более известна как «кистевой ремень». По отношению к другому ремню — на правом полукорпусе — автор употребляет общепринятый термин «плечевой ремень» [8: 52].

мин А. Модр [21], причем не всегда поясняет, какое из двух значений он имеет в виду в каждом конкретном случае. Когда речь идет о «терцовых басах» (известных баянистам как вспомогательные — с. 164) или «основных басах» (там же) — ясно, что имеются в виду собственно басы; уточнение, дополненное кавычками («устройство «басов», то есть кнопок, помещенных на левой стороне гармоника» — там же) однозначно указывает на левую клавиатуру в целом. Когда же автор пишет о «120, 140 и 180 басах» (с. 165), можно только догадываться, что речь идет обо всей левой клавиатуре. Следующую фразу — «Басы могут быть удвоены верхними октавами...» — можно понять двояко: регистровые удвоения собственно басов имеются практически во всех гармониках, реже встречаются регистровые удвоения аккордов.

Еще более запутывает картину К. Вертков. Он пишет: «Саратовская гармоника вначале имела 6 мелодических клавиш и 3 басовых (бас и аккорд)» [8: 55]. Помимо непосредственного «столкновения» двух значений термина «бас», возникает еще вопрос: для чего третья клавиша? Пытаясь дать ответ на этот вопрос, автор ставит еще больше вопросов. Он продолжает: «Клавиша аккордов, звучащих на октаву выше, нажималась большим пальцем левой руки, клавиша баса и мажорного аккорда — остальными пальцами»<sup>43</sup> [там же]. Вроде бы ясно, что речь идет о басовой и двух аккордовых клавишах, но функции аккордов непонятны: один на октаву выше, другой мажорный?<sup>44</sup> Судя по употреблению автором грамматических чисел («клавиша аккордов»), читатель, знакомый с конструкциями традиционных гармоник, может догадаться, что речь идет об инструменте с разными звуками на разжим и сжим<sup>45</sup> (одна клавиша управляет двумя аккордами), и то лишь с известной долей вероятности, поскольку непосредственно перед этим автор

<sup>43</sup> Лишь зная аппликатуру традиционных гармоник, можно догадаться, что клавиша, управляемая большим пальцем, находилась на тыльной стороне левого грифа. По-видимому, такая конструкция отличала первые саратовские гармоники; на современных инструментах клавиш на тыльной стороне нет. Таковые имеются на некоторых экземплярах близкой по конструкции уральской простушки.

<sup>44</sup> Картину прояснила бы элементарная перестановка слов: один аккорд мажорный, другой абсолютно такой же, но на октаву выше.

<sup>45</sup> В отличие от русского языка, в немецком есть весьма емкие термины *wechseltönige Harmonika* и *gleichtönige Harmonika*; русские кальки, соответственно: «сменнотонная» и «равнотонная» гармоника.

писал об инструментах с одинаковыми звуками на разжим и сжим. Сомнение в правильности этого предположения возникает и вследствие несколько иного употребления грамматического числа в конце процитированной фразы: «клавиша баса и мажорного аккорда», что, по логике вещей, должно означать, клавишу, при нажатии на которую на разжим звучит бас, а на сжим аккорд (либо наоборот). Однако такая конструктивная особенность ни одной гармонике неизвестна, поскольку серьезно затруднила бы исполнительский процесс<sup>46</sup>. Может, автор имел в виду «клавиши баса и мажорного аккорда», т. е., каждая из этих клавиш управляет одним басом и одним аккордом? Опять нестыковка: конструкции стандартных басо-аккордовых левых клавиатур (без «гудков», «баритончиков» или «пискунов»), в которых одни клавиши дают на разжим и сжим разные звуки, а другие — одинаковые, науке также неизвестны. Поставленный в начале вопрос также остается: одна клавиша — аккорд, звучащий на октаву выше, другая — бас и мажорный аккорд, для чего третья? Прояснить для себя картину сможет только читатель, знакомый с конструкцией саратовской гармоники (или заглянувший в «Справочник по гармоникам» А. Мирека [19: 46–48]): на левой клавиатуре стандартной фабричной саратовской гармонике три клавиши с лицевой стороны, одна дает басы, а две других — две пары аккордов в октавном соотношении.

Еще более спорное смешение функциональных обозначений клавиш левой клавиатуры мы находим у того же автора. Описывая конструкцию бологовки, К. Вертков упоминает «басовые язычки и язычки аккомпанемента» [8: 57] — следовательно, басы (судя по контексту, собственно басы<sup>47</sup>) — это не аккомпанемент? Аналогич-

---

<sup>46</sup> Довольно часто в литературе о гармониках мелькает мысль о том, что разные звуки на разжим и сжим — конструктивный недостаток и что играть на такой гармонике крайне сложно. Такая позиция — следствие тезауруса автора — пианиста или баяниста, воспитанного на однозначности клавиатуры. Между тем, традиционные исполнители на подобных гармониках привыкли к такой особенности и не испытывают никаких неудобств. При игре на этих инструментах возникает ощущение, что, вопреки содержащемуся в частушке утверждению, что «не сама гармонь играет, а играют пальчики», гармонь играет сама. Чтобы представить себе это ощущение, достаточно вспомнить распространенные в 40–50-х гг. XX века игрушечные гармони подобной конструкции. Ребенок зажимает любую комбинацию клавиш, разжимает и сжимает мех и получает от этого удовольствие.

<sup>47</sup> Судя по приводимому автором строю одного из ранних образцов бологовки, из четырех созвучий, даваемых этой группой клавиш, строго

ны и подписи к нотному примеру строя бологовки: «аккомпанемент — басы» [там же].

Народная терминология практически не знает дифференциации стандартных левых клавиатур на собственно басы и аккорды; случаи их терминологического разведения в народе единичны. Один из них зафиксирован нами у елецкого гармонного мастера С. Сочетаева: «бас» и «секунда». Последний термин означает «аккорд» и обязан своим происхождением духовым оркестрам (так называется группа инструментов, исполняющих средние аккомпанирующие голоса), в частности, тому обстоятельству, что в молодости мастер играл в духовом оркестре на трубе и тубе. Этот термин проник и в литературу (независимо?): «Группа аккомпанемента состоит из двух подгрупп: «секунды» и баса <...>» [8: 51]. Другой термин зафиксирован А. Мехнецовым на западе Вологодской области и характерен переплетением народной и своеобразно трактуемой научной терминологии: собственно басы — «октава», аккорды — «басы» (!), «хоркуны», «хорковики» [17: 46].

В некоторых традиционных гармониках стандартный басо-аккордовый аккомпанемент дополняется клавишей, расположенной, как правило, с тыльной стороны левого грифа и дающей отдельный звук в высокой тесситуре. Имеющиеся источники отражают, по-видимому, его народное название: «подголосок» [18: 59] или «гудочек (пискун)» [19: 49]. Самое интересное, что оба термина зафиксированы у одного автора и относятся к одному инструменту (вятской гармонике) — микрорегиональные различия или терминологическая небрежность?

Если с терминологией, относящейся к стандартным басо-аккордовым клавиатурам, все более или менее ясно, то этого нельзя сказать о левых клавиатурах иного строения, ввиду их исключительного разнообразия. В литературе о гармониках полнее всего описаны выборные баянные и аккордеонные клавиатуры, но и тут не обходится без терминологических неточностей. Функцию этих клавиатур, по аналогии со стандартными басо-аккордовыми, иногда определяют как «выборный аккомпанемент» [19: 103–104; 20:

---

говоря, басом является только одно из них — октава в чистом виде. Три другие — две октавы, заполненные квинтами, и мажорное трезвучие. Такие клавиатуры не являются стандартными, а народные музыканты, как будет показано ниже, применяют к ним термин «басы» в несколько другом значении.



39], хотя они были изобретены с целью выхода за пределы традиционной гармошечной фактуры, в частности, для исполнения полифонических произведений. По-видимому, здесь произошло смешение с другой выборной гармоникой — бандонеоном, функция левой клавиатуры которого — действительно аккомпанемент: такой тип клавиатуры мы в рабочем порядке обозначаем как «выборную с регистрово выделенными басами»<sup>48</sup>. Более того: аккомпанирующую функцию приписывают левой клавиатуре концертины [26: 6], причем, совершенно безо всяких на то оснований: звукоряды клавиатур концертины взаимодополняющие [19: 35], а функция обеих клавиатур единая, без разделения на мелодию и аккомпанемент.

Аналоги выборной клавиатуры имеются и у традиционных гармоник, как правило, с регистрово выделенными басами. Большинство этих конструкций в настоящее время вышли из употребления, поэтому говорить об относящейся к ним народной терминологии сложно. Относительно терминов, имеющих в литературе, также невозможно утверждать, принадлежат ли они авторам или зафиксированы в экспедиции. «Поручиться» можно лишь за название регистрово выделенных звуков, поскольку здесь народный и научный термины совпадают: «басы». Терминология, относящаяся к регистрово не выделенным звукам, крайне скудна; сведения имеются только по касимовской гармонике, у которой клавиши левой клавиатуры подразделяются на «басы» и «гудки» [2: 33; 18: 56]. Другой источник приводит уточненную терминологию: «подголоски (гудки)» [19: 52].

Термин «гудки» А. Мирек совершенно правомочно распространяет на всю левую клавиатуру ливенки, где звуки располагаются в той же тесситуре, что и на правой, хотя не все имеют октавные удвоения [19: 30]. Тем не менее, К. Вертков игнорирует эту особенность и называет клавиши левой клавиатуры ливенки «басовыми» [8: 54] — видимо, следуя инерции именовать все левые клавиатуры, независимо от их строения (и, следовательно, функции) «басами».

---

<sup>48</sup> А. Мирек, приводя строй бандонеона [19: 39], допускает одну существенную неточность: все звуки левой клавиатуры дает без октавных удвоений. Автору этих строк доводилось держать в руках бандонеон — ясно прослушиваются октавные удвоения при нажатии на одну группу клавиш (басы) и отсутствие удвоений (как и в правой клавиатуре) при нажатии на другую группу клавиш, из которых набираются аккомпанирующие аккорды.

В наше время в отдельных регионах России еще можно встретить своеобразные конструкции гармоники, в которых на левой клавиатуре вместо стандартных басов и аккордов имеются аккорды в низкой и высокой тесситуре. По отношению к ним традиционные музыканты трактуют термин научного происхождения «басы» весьма своеобразно: помимо всей левой клавиатуры, так называются высокие аккорды (ср. выше: «басы» в значении «аккорды» на западной Вологодчине). Низкие при этом называются «гуки» или «хрупки» — по-видимому, как и кирилловские «хоркуны» и «хорковики», за хриплый тембр.

Не менее причудливо переплетается научная и народная терминология регистровки гармоник. Вот как комментирует кирилловский гармонный мастер А. Золотов настройку правой клавиатуры: «Можно насадить две планки в тон — в унисон, потом в подголосок, а это еще свисток<sup>49</sup> — четвертую. Подголосок — это на октаву выше. Свисток — еще на октаву выше». На вопрос собирателя: «Всегда ли в октаву свисток строили, или как-то можно по-другому?» мастер отвечает: «Можно в терцию, можно в квинту<sup>50</sup>. Это уже совсем звук другой» [17: 51]. Не менее своеобразно характеризует елецкий мастер С. Сочетаев регистровку елецких гармоник. Правая клавиатура в двух октавах: «два кларнета и одна низкая»<sup>51</sup>. Басы в четырех октавах: «октавная [планка], подоктавная, третья и бас-пикколо».

\* \* \*

Балалайка, в отличие от гармоники, не получила такого широкого распространения среди разных народов, — по-видимому, из-за наличия исконных аналогов у многих народов, чего нельзя сказать о гармонике. В настоящее время инструмент с таким названием и такой формы бытует практически только у русских<sup>52</sup> и лишь

---

<sup>49</sup> Аналогичный термин встретился нам в работе, посвященной, в основном, академическому инструментарию. Без ссылки на какие-либо источники автор приводит народную терминологию регистровки: две «густых» и одну «свистковую» планки [26: 204].

<sup>50</sup> Результат аналогичен органным микстурам. Единственный и уникальный случай применения в гармониках квинтового регистра зафиксирован нами именно в данном регионе [6: 17]. Терцовые регистры в гармониках пока неизвестны.

<sup>51</sup> Здесь, как и в предыдущем примере, понятие звуковысотности совпадает с академическим.

<sup>52</sup> Общеизвестно восточное происхождение балалайки, подтверждаемое одной из версий этимологии названия: от тюркского бала [дитя]. Вместе

изредка, в качестве заимствованного инструмента, встречается у других народов России. Соответственно, балалайка не «обросла» таким «букетом» терминологических проблем, как гармоника, однако свои «подводные камни» имеются и здесь.

Наименее острый вопрос — наименование частей балалайки. Терминология хордофонов достаточно разработана в инструментоведении; многие термины применяются и народными музыкантами, порой, как было показано выше, весьма своеобразно. Реже (главным образом, в последнее время) фиксируются в литературе народные синонимы научных терминов. Вот некоторые из них<sup>53</sup>:

- корпус — *ковиш, футляр, кузовок*;
- головка — *гребенка* (редко);
- [колковый ящик] — *настроечный винт, настрой, настройка, настрояние*;
- гриф — *грифель, грифер, ручка*<sup>54</sup>;
- [подставка] — *кобылка, собачка, стрела* [37: 16–17].

Несколько сложнее обстоит дело с названием строев балалайки. Академическая андреевская балалайка знает только один строй — унисонно-квартовый; при обращении к народной балалайке возникает необходимость терминологического обозначения ее различных строев. Их народные названия многочисленны и неоднозначны<sup>55</sup>, один термин порой применяется к разным строям. Разумеется, в работах о традиционной балалаечной музыке учитывать народные названия строев можно и должно, но более точную картину способна дать только научная терминология; в данном случае — точная характеристика интервалов или аккорда открытых струн. Это последнее условие далеко не всегда соблюдается авторами; неточность характеристики им приходится компенсировать нотными примерами, что «привязывает» настройку балалайки к некоей фиксированной абсолютной высоте,

---

с тем, есть и другая версия: звукоподражание основному приему игры — бряцанию (одно из народных названий приема — «балабонить»).

<sup>53</sup> Курсив — народные термины, в прямых скобках — термины, используемые только как научные.

<sup>54</sup> Термин, отраженный в частушке: «Балалаечка, гитара, ручка вересовая». «Ручкой» называют также гриф гармоники. На Северо-Западе в воспоминаниях музыкантов старшего поколения фигурирует «гармонь с двумя ручками» (минорка).

<sup>55</sup> Наиболее полный перечень названий строев балалайки, собранный нами из различных источников, см. [4: 166; 5: 149–150].

в то время как в традиции звуковысотный стандарт настройки отсутствует<sup>56</sup>.

Наиболее полный перечень строев дает В. Галахов [12: 48, 50]. Интервальная характеристика одних абсолютно точна: терцовый мажорный и терцовый минорный<sup>57</sup>. В названии других (секундо-терцовый, терцо-квартовый, кварто-терцовый) имеется недосказанность: без нотных примеров неясно, какие терции имеются в виду. К тому же, в разных примерах приводятся разные виды кварто-терцового строя: на с. 48 минорный, на с. 50 мажорный квартсектаккорд. Приводя сексто-терцовый строй, автор также не указывает наклонение сексты, а на перекрещивание струн указывает только нотный пример. Нам этот строй известен как мажорный сектаккорд с перекрещиванием струн. Наконец, наибольшая неточность возникает при упоминании квартового строя. Если бы не нотный пример, то можно было бы предположить, что речь идет о равноинтервальной настройке по квартам (именно так обычно характеризуется строй смычкового контрабаса). Наиболее точное название строя — унисонно-квартовый<sup>58</sup>.

Также «квартовым» называет этот строй К. Вертков. В отличие от В. Галахова, он в нотном примере приводит только две ноты<sup>59</sup>; лишь в тексте поясняет: «вторая и третья струны настраивались в унисон» [8: 84]. Еще большую путаницу К. Вертков допускает в отношении терцовых строев: «в зависимости от того, какая была терция — большая или малая — его (строй. — Ю. Б.) именовали “гитарным” или “минорным”» [там же]. Которая терция имеется в виду — нижняя или верхняя, — автор умалчивает.

Проще всего (но от этого не яснее) обходится с научными названиями строев К. Юоки-Оиз. Унисонно-квартовый строй она именует «квартовым» [37: 8], мажорно-трезвучный — терцовым

<sup>56</sup> Невольный намек на это обстоятельство мы находим у В. Галахова, который приводит два звуковысотных положения гитарного (мажорно-трезвучного) и минорно-секундаккордового строев [12: 48, 50].

<sup>57</sup> Мы предпочитаем пользоваться терминами «мажорно-трезвучный» и «минорно-трезвучный», характеризующими весь аккорд.

<sup>58</sup> Помимо автора этих строк [4: 164; 5: 150], данным термином пользуется только У. Моргенштерн: *Unisono-Quartstimmung* [38].

<sup>59</sup> Не совсем понятно, что должен символизировать «ненормативный» штиль вниз у ноты е<sup>1</sup>. Даже зная о существовании унисонно-квартового строя, не сразу удастся догадаться, что здесь корректорский присмотр: у ноты е<sup>1</sup> должен быть двойной штиль.

[37: 7], не распространяя этот термин на минорно-трезвучный строй.

Что же касается народных названий строев, то они, как уже отмечалось, многочисленны и неоднозначны. Тем не менее, это не является препятствием для их использования в научной литературе, но при условии максимального приближения к однозначности. Этому условию могут удовлетворить лишь наиболее распространенные названия двух основных строев балалайки: мажорно-трезвучного («гитарный») и унисонно-квартового («балалаечный»); с известной долей условности сюда же можно отнести строй, чаще всего именуемый в народе «минорным» — минорно-трезвучный. В работах, где вопросам строя уделяется достаточно внимания, реально так оно и происходит. Ф. Соколов вообще не пользуется обозначениями строев по интервалам или аккордам. В конце вступительной статьи своего сборника он приводит нотные примеры наиболее употребительных строев с их народными названиями [31: 28]. При этом автор допускает неточность, распространяя термин «гитарный» на минорно-трезвучный строй; традиции такая трактовка термина практически неизвестна. Правда, в комментариях [31: 105–108] «справедливость восторжествовала»: так указаны гитарный, балалаечный и минорный строи.

У. Моргенштерн [38] также опирается на народные названия строев, давая их буквалыные переводы: *Gitarrenstimmung*, *Balalajka-Stimmung* (последнее — наряду с *Unisono-Quartstimmung*). Показательно, что для обоих авторов народные названия строев первичны, несмотря на то, консультантом работы Ф. Соколова был балалаечник андреевской школы З. Ставицкий [31: 28], а У. Моргенштерн по первоначальному образованию сам академический балалаечник.

Аналогичная ситуация и с двумя другими авторами работ о народной балалайке: В. Галахов — балалаечник андреевской школы, а консультанты книги К. Ююки-Оиэ — академические балалаечники А. Афанасьев и И. Громов [37: 3]. Однако, в отличие от Ф. Соколова и У. Моргенштерна, для данных авторов первична академическая терминология; народные термины они используют только в кратких комментариях, касающихся вопросов строя, а также приводя высказывания народных музыкантов.

В биографии автора этих строк не было факта приобщения к андреевской балалаечной школе. К балалаечному исполнительству

он пришел от академической гитары, а в качестве исследователя — непосредственно от традиции. В своих работах (в целом по убеждению, а отчасти по этой причине) мы предпочитаем пользоваться наиболее распространенными народными терминами (возводя их тем самым в статус научных), лишь при первом упоминании поясняя их интервальными или аккордовыми характеристиками.

Хотелось бы остановиться на весьма важном стилистическом нюансе — употреблении предлогов, обозначающих использование того или иного строя. В музыкознании — видимо, под влиянием исполнительства на духовых инструментах — закрепилось выражение «играть в таком-то строе», традиционные музыканты играют «на таком-то строе». Употребление предлога «в» прочно вошло и в практику академических балалаечников; в авторском тексте они пользуются исключительно им, а В. Галахов [12], приводя высказывания народных музыкантов, «редактирует» их именно в этом направлении (чего, однако, не делает К. Юноки-Оиз [37]).

Автор этих строк впервые (до выхода в свет работ В. Галахова и К. Юноки-Оиз) познакомился с употреблением предлогов в процессе экспедиционной работы. Народные балалаечники комментировали свои действия: «Цыганочку» лучше на гитарном строе играть, а «Коробочку» надо на балалаечном». Гармонисты упоминали гармони «на русском и на немецком строе». С употреблением предлога «в» мы столкнулись лишь при подготовке к изданию одной из наших ранних статей. Музыковеды, не знакомые с традиционной инструментально-музыкальной культурой, указали автору на эту стилистическую «погрешность», в результате чего нам пришлось ввести специальную поясняющую сноску [3: 95]. Сегодня наша позиция — «узаконить» предлог «на» в данном контексте как единственный употребляемый традиционными музыкантами. Независимо от автора этих строк ее придерживается А. Мехнецов [17: 26].

Наиболее серьезное размежевание традиционного и академического балалаечного исполнительства касается приемов игры и, соответственно, их обозначения. Традиционные приемы игры немногочисленны; андреевская школа в процессе овладения академическим репертуаром ввела довольно много приемов, известных лишь немногим народным музыкантам, испытавшим влияние академической школы. Собственно народным названиям приемов в имеющейся литературе уделяется мало внимания.

Лишь К. Ююки-Оиэ приводит их названия: бряцание — *бить, бренчать, брякать, дрынкать*; дробь — *поддать, провести*<sup>60</sup> [37: 18]. На этом фоне несколько странным кажется значительное совпадение народных и академических названий приемов, которое мы наблюдаем у В. Галахова [12: 39–45]. Есть подозрение, что автор нарушил одну из «заповедей фольклориста» — не называть первым предмет или явление, а предоставить это информанту. В противном случае последний, доверившись приехавшему из города специалисту, думает: раз он это так называет, значит так правильно, по-ученому, а мы говорим по-простому и не считаем себя вправе поправлять.

Наиболее спорен в терминологической системе андреевских балалаечников термин «пищикато», неудачно заимствованный у скрипачей. Не представляется удачным и заимствование этого термина у андреевских балалаечников автором труда, в основном посвященного симфоническому инструментарию [26: 129], а особенно — автором монографии о традиционной инструментальной культуре [17: 26]. Последний, правда, тут же поясняет этот термин народным названием приема — на «шипок» [там же]. Естественный по отношению к смычковым инструментам, вполне применимый к плекторным (отложить плектр и зашипывать струны непосредственно пальцами), термин «пищикато» по отношению к шипковым инструментам — нонсенс. Возможно, он возник как противопоставление основному приему игры на балалайке (бряцанию) — зашипывание струн по одной, но это, на наш взгляд, еще не основание для его применения: все равно никакого предмета — «посредника» между пальцами и струнами — в руках у исполнителя нет<sup>61</sup>. В какой-то мере оправданием для применения термина может служить то обстоятельство, что шипок и бряцание — разные приемы и их необходимо терминологически развести. Однако нередки случаи (а мы имеем дело с одним из них), когда при за-

<sup>60</sup> Первоначально автор этих строк, не знакомый с андреевской балалаечной школой вообще и с термином «дробь» в частности, характеризовал этот прием как «особо активное *arpeggiato*».

<sup>61</sup> Исполнители на другом шипковом инструменте — академической гитаре — трактуют термин несколько иначе: особо сухое стаккато, имитирующее пищикато смычковых. То, что андреевские балалаечники называют «пищикато», для гитаристов — основной прием звукоизвлечения; специального обозначения требует бряцание, аналогичное балалаечному, которое неакадемические гитаристы называют «боем».



имствовании из другого языка слово приобретает отсутствующий в языке-источнике статус термина<sup>62</sup>. В принципе, в применении этого термина нет никакой надобности<sup>63</sup>: сама инструментальная фактура подсказывает исполнителю, бряцать ли по всем струнам или защищать их по одной<sup>64</sup>. Тем не менее, термин проник и в народно-инструментальную среду [12: 43], иногда в искаженном произношении: «пиччикато» [12: 35].

Резюмируя сказанное, можно пожелать авторам, причем не только в области предмета статьи, учитывать серьезные требования, предъявляемые к терминологии, и пользоваться терминами по возможности в их строгом значении, оговаривая разного рода терминологические смещения.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Бессонова Е. Елецкая рояльная гармоника в контексте традиционной культуры воронежско-липецкого пограничья. Реферат (рукопись). Воронеж, 2007.
2. Благодатов Г. Русская гармоника. Л., 1960.
3. Бойко Ю. Русские народные инструменты и оркестры русских народных инструментов // Традиционный фольклор в современной художественной жизни (фольклор и фольклоризм). Л., 1984. С. 87–96.

<sup>62</sup> Аналогично в балетной терминологии: по-французски *plié* — приседание, в русскоязычном контексте *плие* — движение в балете, а не любое приседание.

<sup>63</sup> Что косвенно подтверждает Д. Рогаль-Левицкий, когда пишет, что пиццикато «никогда и не обозначается, как всегда само собой разумеющееся» [26: 129]. Тем не менее, несколько ниже (с. 140–141) автор приводит пример-опровержение: обозначение «*pizzicato*» в партии балалайки – по видимому, отмена предшествующего бряцания.

<sup>64</sup> Используя балалайку в функции банджо в дисксиленде, автор этих строк нашел прием звукоизвлечения для аккомпанемента контрабасу: защищивание всех струн указательным, средним и безымянным пальцами. Обычное бряцание в этом фактурном контексте чересчур выводит балалайку на первый план. Прием остался пока в «бесписьменной традиции» и не получил ни названия, ни обозначения. Однако если бы потребовалось его обозначить, то идеальными были бы общепринятые гитарные обозначения пальцев правой руки (*i*, *m*, *a*); для отмены (возврата к бряцанию) — скрипичные обозначения направления движения смычка, которые применяются и в гитарной литературе для обозначения бряцания. Андреевское обозначение *pizz* невольно «тянет за собой» *arco* в качестве отмены.

4. *Бойко Ю.* Русские народные инструменты и словарно-справочная литература // Материалы к «Энциклопедии музыкальных инструментов народов мира». СПб., 1998. Вып. 1. С. 159–171.
5. *Бойко Ю.* К энциклопедии русских щипковых хордофонов // Материалы к «Энциклопедии музыкальных инструментов народов мира». СПб., 2003. Вып. 2. С. 149–154.
6. *Бойко Ю., Платонов В.* Сестрорецкая находка (из истории русской гармонной культуры) // Сестрорецк в музыкальной культуре Санкт-Петербурга. СПб., 2002. С. 15–18.
7. *Борисов Т.* Толковый удмуртско-русский словарь. Ижевск, 1932.
8. *Вертков К.* Русские народные музыкальные инструменты. Л., 1975.
9. *Вертков К., Благодатов Г., Язовицкая Э.* Атлас музыкальных инструментов народов СССР. 2-е изд. М., 1975 (при упоминании в тексте — Атлас).
10. Вопросы инструментоведения. СПб., 1993.
11. Восточно-славянский фольклор: Словарь научной и народной терминологии. Минск, 1993.
12. *Галахов В.* Искусство балалаечников Дальнего Востока. М., 1982.
13. *Кошелев В.* Модифицированные музыкальные инструменты: историко-органологические материалы о блягинтоне // Материалы к «Энциклопедии музыкальных инструментов народов мира». СПб., 1998. Вып. 1. С. 200–205.
14. *Кравцов Н.* Аккордеон XXI века. СПб., 2004.
15. *Латин В.* Наигрыши на гармонии-хромке П. В. Черемисова. Новгород, 1983.
16. *Лондонов П.* Самоучитель игры на двухрядной гармонике-хромке. М., 1990.
17. *Мехнецов А.* Кирилловская гармонь-хромка в традиционной культуре Белозерья. Вологда, 2005.
18. *Мирек А.* Из истории аккордеона и баяна. М., 1967.
19. *Мирек А.* Справочник по гармоникам. М., 1968.
20. *Мирек А.* Справочник к схеме гармоник. М., 1992.
21. *Модр А.* Музыкальные инструменты. М., 1959.
22. Музыкальный энциклопедический словарь. М., 1991.
23. *Нигмедзянов М.* Татарские народные музыкальные инструменты // Музыкальная фольклористика. М., 1978. Вып. 2. С. 266–297.

24. *Понікарова Л.* Гармоніка в традиційній культурі та професійно-академічному мистецтві України ХХ століття // Міжнародна науково-практична конференція «Традиційна народна культура: збереження самотності в умовах глобалізації». Харків, 2004. С. 111–117.
25. Проблемы инструментоведческой терминологии: Тезисы и рефераты международной конференции. СПб., 2005.
26. *Рогаль-Левицкий Д.* Современный оркестр. Т. IV. М., 1956.
27. *Розенфельд Н., Иванов М.* Гармони, баяны, аккордеоны. 2-е изд. М., 1974.
28. Русская симфоническая музыка. М., 1988. Вып. 18.
29. *Ситников В., Ситникова С.* О состоянии фольклорно-инструментальной традиции Тверской области // Страницы музыкальной истории Верхневолжья. Тверь, 2006. С. 246–251.
30. *Смирнов Б.* Искусство сельских гармонистов. М., 1962.
31. *Соколов Ф.* Русская народная балалайка. М., 1962.
32. *Соколова А.* Адыгская гармоника в контексте этнической музыкальной культуры. Майкоп, 2004.
33. *Чайковский П.* II сюита. Партитура. М., Юргенсон (б/г).
34. *Чайковский П.* Полное собрание сочинений. Т. 196. М., 1948.
35. *Чисталев П.* Коми народные музыкальные инструменты. Сыктывкар, 1984.
36. *Шапорин Ю.* Блоха (шутейная сюита): Партитура. М., 1935.
37. *Юноки-Оуз К.* Балалайка в бесписьменной традиции довоенного времени. М., 2004.
38. *Morgenstern U.* Volksmusikinstrumente und instrumentale Volksmusik in Russland. Berlin, 1995.
39. *Rosenzopf M.* Die steirische Harmonika. München, 1987.

Маргарита Тимофеева (Великий Новгород)

## **О путях и методах обретения скомороховедческого термина «игра» и его потенциальном значении**

В ряду задач современного скомороховедения одной из самых актуальных и наиболее сложных является задача поиска и обоснования «надежных критериев» (выражение З. И. Власовой, В. В. Кошелева) принадлежности скоморошеству отдельных фактов, явлений, жанров и образцов художественного творчества. Для решения этой задачи необходимо обладать объемным взглядом на скоморошество как явление историческое, социальное, культурное, профессиональное, синкретическое и инструментальное и учитывать значительную эволюцию феномена на протяжении восьми веков его живой истории.

Хотя проблема критериев находится в поле зрения современных исследователей скоморошества (ей, в большей или меньшей части, посвящены разделы статей, монографий, диссертаций и других исследовательских работ), все же пути поиска остаются пока субъективно определяемыми.

На наш взгляд, поиск и обоснование критериев принадлежности скоморошеству тесно связаны с поиском и обоснованием специальной терминологии — того набора слов, обозначающих понятия и суждения о предмете исследования, которые, касаясь различных аспектов изучения явления, обнаруживали бы связь с его историей, эстетикой, с народной философией и народным языком. При этом сам процесс выявления и анализа жизни слова в языке может оказаться одним из тех путей, которые способны привести к обретению искомых критериев.

Создание наиболее адекватного знания о каком-либо явлении народной культуры возможно благодаря использованию «сравнительного и эволютивного» метода исследования (К. В. Квитка). Условие его реализации — сочетание двух позиций наблюдения: «извне» — с точки зрения исследователя, моделирующего явление, и «изнутри» — с точки зрения носителей традиционной культуры (творцов, исполнителей, наблюдателей).

При постижении сложного, удаленного от нас по времени «внутреннего» знания перед любым исследователем встают лексические задачи адекватного понимания языка источников. Одним из путей преодоления барьера и успешной реализации «критики источников» (Квитка) представляется обращение к народной терминологии, поскольку термин — это способ выражения традиционного знания на основе сложившегося мировоззрения.

Следуя этой установке и находясь на начальном этапе постижения «взгляда изнутри», автор обращается сначала к документальным историческим источникам, а затем — к народной терминологии, нашедшей отражение в фольклоре и фольклорных исследованиях.

Целью наблюдения становится выявление ключевых слов, обретение их как терминов, способных объективно, с позиции «изнутри» характеризовать скоморошество как явление историческое, социальное, эстетическое и творческое, отражая не только синкретический характер скоморошьего искусства, но и содержание его инструментальной составляющей.

\* \* \*

Одним из парадоксов в скомороховедении является тот факт, что само слово «скоморох», давшее название всему явлению в русской культуре, очевидно, не является для него исконным. Явление старше своего общепринятого наименования. Этот факт так или иначе признан приверженцами обеих гипотез происхождения скоморохов (западного и русского). Слово «скоморох», хотя и встречается в древних европейских, византийских, болгарских рукописях, но на Руси получает распространение лишь с конца XIII века.

Первый (дохристианский) период существования этого явления связан с употреблением в документах других наименований, которые обнаруживают древнеславянские языковые корни.

Ряд слов и выражений связан с описанием древнейших языческих обрядов, основанных на магических представлениях и аграрных культах славян-язычников. В этом ряду обращают на себя внимание слова с корнем «игр». Часто упоминаются «играния», «игрища», «странные игры» (выражение Козьмы Пращского, 1092 г.) на могилах умерших предков и в местах поклонения

божествам: «Жрече повеле в органы играти» (Изборник, 1073 г. [Цит. по: 9: 1021]). Игры, как правило, описываются не подробно, но однотипно: скакания, плясания, плескания в долони, топтания, ношение масок, гудение в гудебные сосуды. Действия носят коллективный синкретический характер, сопровождаются ритуальным смехом, проявлением безудержного веселья, ликования. В обрядах эти действия являются финальными, завершая и, что особенно интересно, дублируя, как бы «переигрывая» серьезную часть обряда. Назначение смехового дубля объясняется как необходимое для «успокоения души умершего», «угождения, чтобы он не голодал и не скучал после смерти» [5]. Невыполнение какой-либо фазы обряда — прощальной, жертвенно-трапезной или смеховой — грозило мстостью предка.

По предположениям исследователей, серьезную часть обряда исполняли когда-то волхвы, потом жрецы и старцы предхристианского периода, а финальную часть — особые «веселящие люди», «комические персонажи» в масках.

Аналогичные действия веселящих людей описаны на «игрищах» и русалиях», а также на пирах у князей во время празднеств и величаний, включавших также культовый смех, глум, срамословия — как отражение культа плодородия.

Именно в «веселящих» людях и их действиях приверженцы теории славянского происхождения скоморохов усматривают факты существования этого явления в дохристианский период. Но они пока именуются в ряде источников описательными словосочетаниями: овы гудоуши, в бубны бьюще, в сопели сопуще, или: в бубны бияху, в сопели сопяху, гусельные гласы испускаючи.

По мнению А. А. Белкина, автор «Жития Феодосия Печерского» Нестор, когда ему понадобилось назвать одним словом всех веселящих князя Святослава, не зная или не желая употреблять непривычное слово «скоморохи», не находит ему русского соответствия и употребляет местоимение «те». На наш взгляд, Нестор такое слово находит, но его не замечает Белкин. В контексте так: «Все виде многия играючи пред князем»; и ниже: «И тако всем играющем <...> яко же обычай есть пред князем» (Нестор. Из «Жития Феодосия Печерского». [Цит. по: 1: 44]).

Обобщение налицо: многие, все «играючи», и в том числе непременно извлекающие звуки на музыкальных инструментах: «гудоуши», «бьюще», «сопуще». Причем способ звукоизвлечения

обычно соответствует названию инструмента. Многозначность есть только в слове «гудоуши», так как оно далее в разных источниках соответствует ряду инструментов — гудку, гуслиам, дуде, смыку, лучцу.

Из этого следует, что, во-первых, значение слова «играючи» с древних времен связывалось с инструментализмом и, как показывают исторические свидетельства, не было потеряно в языке в этом значении на протяжении всей истории скоморошества (интересно, что в Белоруссии как в XIX веке, так и в наши дни скоморохом называют исполнителя на скрипке). Во-вторых, слово «играючи» было способно выполнять функцию обобщения и могло быть изначальным эквивалентом будущего слова «скоморох».

Второй этап двоеверия, адаптации и утверждения христианства оставил ряд назидательных документов — Поучений, Слов, Житий, — в которых ясно отражено отношение христианского мировоззрения к скоморошеству как явлению языческому, прочно укоренившемуся в жизни, а значит, требующему осуждений и увещеваний, обращенных пока лишь к святым отцам, — не присоединяться к «грязным игрищам»: «Отвержеши ся неприязнены игры и дела их»; «Аще на игры позоветь тя, то не потештися» [9: 1019]. В этих документах, наряду с известными уже описательными формами, входят в употребление и существительные: «свирец, гоудец, смычек, плясец, глоумец, игрец». И вновь, как обобщающее, подытоживающее (хотя не только инструментальную игру), употребляется слово с корнем «игр» — игрец (использование которого, по утверждению Белкина, ранее 1280 г. не зафиксировано): «Но аще пляси или гудци или ин хто игрец позовет на игрище, или на какое сборище идольское, то вси тамо текут радуясь» [7: 274].

Появление существительных говорит о дифференциации в сознании современников различных видов деятельности скоморохов внутри синкретического действа. Но вряд ли можно согласиться с тем, что это уже скоморошья специализации, которые могут существовать независимо друг от друга. Скорее, это только набор ролевых действий, которые различает наблюдатель. Возможно, поэтому для описания действий входят в употребление и глаголы: гудеть/густи, плясать, банть, срамословить, играть. «Не подобает христианам со скомороси игр бесовских играти» [9: 1019]. Глагол «играть», как и слово «играючи», в первую



очередь обнаруживает свою связь с музыкальными инструментами, но не только. В контекстах «играть» — это еще и «глоумы деять», «скакать и бить в долони», «быть многими играючи» (т. е. играть совместно), играя на инструменте, играть кем-то: «И стали Исакием играть и ушли надругавшись» [6: 329], а также «играть русалия» и «творить позоры», т. е. устраивать и проводить сборища и представления, собирая на них народ. Чаше всего и начиная с самых ранних упоминаний такие сборища назывались «игрищами» и обычно с определением: бесовския, идольския, сатанинския. Отметим, что слово «игрища», встречааясь в различного рода источниках, оказалось в истории скоморошества самым постоянным и универсальным, несмотря на то, что формы обрядовых и праздничных сборищ эволюционировали, постепенно утрачивая синкретический характер. Факт такого постоянства говорит о формировании традиции его употребления в языке.

Третий этап определяется нами с конца XIII века, когда слово «скоморох» постепенно становится привычным наименованием в документах и литературе, а наряду с ним продолжают использоваться обобщения «глумец», «игрец», «шпильман». Остальные слова с корнем «игр» не устраняются, а смыкаются с ними, характеризуя то действия, то предметы, то формы скоморошских увеселений: «егда начнут играти скомороси»; «скоморошьи игры творити»; «скоморошьи игрища деяти»; «скомраши игральные сосуды или игры» (в значении музыкального инструмента).

Этот процесс воссоединения и смыкания в устойчивых выражениях двух слов уравнивает их в качестве постоянно функционирующего наименования, характеризуя явление в его реалиях.

Четвертый этап отмечен тем, что с конца XIV в. и до конца XVI в. самыми заметными, новыми для своего времени становятся выражения: «играть сильно», «сильная игра», «играть не ослобожаю», которые характеризуют социально-бытовые отношения вокруг «походных» скоморохов в условиях наместнического управления. Эти выражения встречаются в уставных грамотах, регулирующих взаимоотношения наместников и поселян. Наместники использовали бродячих скоморохов для выкачивания «корма» из поселян, тем самым провоцируя выгодные для себя судебные конфликты. Скоморохи, «игравшие сильно», т. е. без приглашения и согласия зрителей, требовали за это «корма» именем наместника

(об этом подробно и убедительно пишет А. А. Белкин). «А скоморохи у них <...> сильно не играти, а попрошатаям сильно не ездити» (из уставной грамоты 1544 г.) [1: 61].

Таким образом, в уставных грамотах в выражении «сильная игра» нашли отражение общественные отношения, в центре которых оказались скоморохи. Здесь слово «игра» фигурирует как обобщение искусства и ремесла походных скоморохов, подчеркивая сверхинициативный характер их деятельности.

Хочется взглянуть на выражение «сильная игра» не только с терминологической, но и эстетической точки зрения. На первый взгляд, оно противоречит «теории игры» Йохана Хейзинги, автора книги по истории культуры «Homo ludens», который отмечает, что игра несовместима с насилием [11: 23]. Психологически ситуация «сильной игры» с трудом расшифровывается на фоне многочисленных сетований на неистребимое пристрастие народа к скоморошьим играм, когда «по зову людие текут радуясь» и «весь день предстоят позорствующе тамо» [7: 272].

В этих словах христианских проповедников слышится не только осуждение, но и растерянность перед явлением, которое они не в силах понять: «Видим ведь игрища утопанные <...>, а церкви стоят пусты» (из «Поучения о казнях божиих»). [Цит. по: 1: 57]).

Чувствуя интуитивно необъяснимую силу и притягательность «игрищ утопанных», они сначала осуждают, протестуют, а затем все упорнее проявляют агрессию, преследуя и изживая скоморохов: «Приидоша в село мое плясовые медведи с бубнами и с домрами, и я, грешник, по Христе ревнуя, изгнал их, и хари и бубны изломал на поле» [3: 62].

Для большинства исследователей, интересующихся проблемами психологии общественных отношений, неизменно интригующими являются вопросы истинной жизненности скоморошьего искусства и истинных причин агрессии церкви. К ряду мнений исследователей хочу добавить и соображения, продиктованные наблюдением за лексикой источников. С этой точки зрения, одной из истинных причин жизненности скоморошьего искусства представляется способность и готовность скоморохов к игре, доведенная до профессионализма, и особенно «промысел игрой» у походных скоморохов. Формы и жанры их игр мобильны, импровизационны. Жизненная зависимость от вознаграждения сподвигала на яркий артистизм, эффектность, оригина-

нальность форм творчества («Петрушка», «Медвежья потеха»), на броскость внешнего вида (ряжение, маски). Эти атрибуты и установки позволяли походным скоморохам при любом удобном случае мгновенно входить в состояние игры, не дожидаясь особых условий (времени, места и даже расположения зрителей, как видно из уставных грамот). По теории Хейзинги, сущность игры заключена в ней самой, в ее процессе, в ее напряжении, азарте. В самом игрании нет результативности, кроме прохождения от начала до конца. И хотя профессиональная задача скоморохов — играть так, чтобы сделать аудиторию игровой и отзывчивой, начальная установка («сильная игра») и результат (награда или агрессия) вынесены за рамки самого процесса игры, в которой нет места насилию. Игра, по мнению Хейзинги, дана человеку изначально, как и животному, она старше самой культуры, но человек развивается в культуре и созидает ее, в том числе, через игру, облекая в устойчивые художественные формы [11: 13–14]. А скоморох — это тот уникальный феномен культуры, который способен погружаться в состояние игры и творить «свою игру» внутри традиционной игровой формы, входя в нее либо путем «переигрывания» традиционных жанров (это более характерно для оседлых скоморохов, они не имели острой нужды создавать все заново); либо путем сотворчества со зрителями-участниками игрищ (которые учились у скоморохов их песням, пляскам, игре на инструментах: «Не токмо дивятся зрящее, но и словеса их изучили» (из «Слова Иоанна Златоуста о христианстве». [Цит. по: 2: 14]); либо путем собственного творчества, инструментально-го или актерского, в оригинальных театрализованных формах, которые не требовали активного соучастия зрителей, и поэтому большую часть репертуара походные скоморохи создавали сами, играя, импровизируя на ходу.

Соответственно, игра на музыкальных инструментах также позволяет игроцу выразить свою игровую сущность в той мере и форме, которая ближе его натуре: либо копируя, повторяя известные формулы в собственном исполнении, либо участвуя и строя игру в ансамбле — соревнуясь, дополняя, украшая ее, либо выражая свой игровой дар в сольных импровизациях художника-творца, о котором звучит пословица: «В чужую дудку не наиграться».

Возвращаясь к документальным источникам IV периода, отметим также появление слов с корнем «твор»: глумотворцы, смехо-

творцы, бесотворцы. А в следующем высказывании: «...вы придите ко церкви на кошуны, на скверны, на клеветы, на игры, на величания, на объедения и пьянства», — очерчивается объем занятий, которые действительно трудно совместимы с посещением церкви [8: 200]. По крайней мере, игры и величания в этом ряду явно требуют особых условий времени и места, что является существенным критерием игры как явления. По мнению Хейзинги, «всякая игра протекает в заранее обозначенном игровом пространстве <...>. Она обособляется от “обыденной” жизни местом действия и продолжительностью <...>. Это временные миры внутри мира обычного» [11: 27]. Приход с играми к церкви, упомянутый в источнике, можно объяснить тем, что церкви и монастыри зачастую ставились на местах языческих жальников, святилищ с целью «переосвящения» места. Но память о местах игрищ могла сохраняться так же долго, как и сами игрища, — до XVII века включительно. Вот свидетельство тому из Челобитной нижегородских попов (середина XVII в.): «В Печорский монастырь ходят, понеже там храм во имя Христова Вознесенья от града отстоит две версты. Ходят из града мужи и жены, из сел и деревень съезжаются. А игрецы и медветчики и скомороси з бесовскими орудии <...> и мнят праздновати» (Из Челобитной нижегородских попов 1636 г. [Цит. по: 1: 168]).

Особенно ценные своей подробностью сведения о скоморошьяй игре содержатся в документах Стоглавого собора 1551 г. В отличие от предыдущих, они имели силу закона для служителей церкви и потому стали началом реальных гонений на скоморохов. Здесь, кроме богатого описания всех «скоморошьях безобразий», для нас важны названные обстоятельства и условия действий скоморохов: «играть перед свадьбой», «рыскать с играми бесовскими по разным местам», «придти на кладбище, где люди плачутся великим воем и начать играти во всякие бесовские игры, а люди от плача престаше начнут скакати, и в долони бити и песни сатанинские пети» [10: 140]. В последнем случае отчетливо видна призывная и организующая функция скоморохов как заводил, ведущих, а их главным средством воздействия является игра, заставляющая от «великого воя» сразу обратиться в пляс (насколько это психологически трудно, представляет любой человек). И особенно действенным, выделяющим скоморохов в толпе здесь оказывается умение играть на музыкальных инструментах.

Документом, знаменующим в нашей периодизации начало V периода (для скоморохов это — начало конца), можно считать Послание митрополита Иосафа к царю Ивану IV по решениям Стоглава: «...вели их извести, аще бесовская игра их не будет» [10: 311]. Более откровенное и исчерпывающее обобщение через слово «игра» вряд ли возможно: не так страшны скоморохи, как их игра.

И хотя роль личности в истории велика, но даже на примере цитированных текстов нетрудно убедиться, что указом или росчерком пера невозможно бесследно уничтожить суть и дух явления, можно лишь повлиять на изменение его форм. Именно это произошло со скоморошеством. Из центральных земель скоморохи разбрелись по окраинам. Из игроков-умельцев «на все руки» они превращаются в специалистов разных профилей, осуществляя и обеспечивая историческую связь между народным и профессиональным творчеством в области театра, циркового и музыкального искусства через ряд посредствующих форм и явлений, таких, как ярмарочные представления, искусство придворных шутов, инструментальные профессиональные школы пастухов, свадебных скрипачей, сватов и дружек, уличных разносчиков. А в фольклорных текстах сохраняется образ скомороха — человека играющего, веселящегося и грумящегося над тем, что, на его взгляд, достойно игры, смеха, глума либо по вековой традиции, либо по велению времени.

Итогом краткого обзора документальных источников, касающихся скоморошества, явилась, во-первых, оригинальная «лексическая» периодизация истории скоморошества, в соответствии с которой выше был изложен материал; во-вторых, выделение из ряда слов, наименований и выражений, описывающих реалии скоморошества, слов с корнем «игр» и осознание их как ключевых на основании устойчивого характера их связи с явлением и способности отразить в различных словесных формах эволюцию феномена.

Далее значения этих слов проверяются путем сопоставления их с однокоренными словами, известными в фольклористике в качестве народных терминов.

\* \* \*

Выводы о функционировании в народном языке терминов с корнем «игр» объективно можно считать лишь предваритель-

ными. С учетом этой оговорки отметим, что глагол «играть» и существительное «игра» встречаются в народном языке часто, но не в том объеме значений и оттенков, с которым мы знакомы в современном языке.

Наиболее устойчивым и распространенным повсеместно в России можно считать выражение «играть свадьбу». Мнение о том, что это выражение могло установиться под влиянием скоморошьего исполнительства, находит много подтверждений. За неимением возможности углубиться в эту тему, сошлемся на авторитетное мнение по этому вопросу З. И. Власовой, изложенное ею в книге «Скоморохи и фольклор» [2].

Не менее известно выражение «играть песню». Однако, это не есть лексический эквивалент обычному: «петь песню». «Играть», судя по всему, значит петь на особый манер, в особом состоянии и с особым назначением. Это выражение более характерно для населения южных территорий и на севере встречается редко. Возможно, южный темперамент, ярко выраженное коллективное начало, взаимосоординация голосов в ансамбле (что отражается в манере преподнесения песни, напоминающей часто игрусоревнование), — все это в некоторой мере объясняет приоритет южан в употреблении словосочетания «играть песню». Хотя следующая фраза, записанная в новгородской деревне, свидетельствует о том, что можно «играть песню» и поодиночке, был бы на том «огонек»: «Мои-то песни в деревне шибче всех любили — с огоньком играла»<sup>1</sup>.

Интересно заметить, что в отношении песенных жанров это выражение тоже избирательно: обычно «играют» скорые песни — свадебные, хороводные, «улишные», реже плясовые, — т. е. песни коллективного звучания, публичного исполнения с выявлением сюжетно-ролевых отношений, предполагающие связь с моторикой движения и инструментальной, в том числе, корпоромузыкой.

Можно предположить, что «игра» проявляется и в качестве, характере, тоне звучания голосов. Здесь вспоминаются описанные В. М. Шуровым наблюдения за тем, как народные певицы, готовясь к исполнению, сами объясняют вхождение в певческий тонус: «Как разыгрываишься — и голос разыгрывается»; или притча о том, как трудно бывает выйти из этого тонуса увлеченному исполнителю:

---

<sup>1</sup> Из новгородских записей автора.

«Что ж ты, дед, в телеге сидишь, а лошадь вот-вот утонет? — Пожди, не мешай <...>, дай песню до конца доиграть — на самом интересном месте остановился» [12: 155, 153].

В целом ряде высказываний, включающих выражение «играть песню», которые можно найти в различных фольклорных описаниях и заметках, неизменно обнаруживается установка на особый тонус, темперамент, энергию, игровой настрой исполнителей.

Любой собиратель, записывая или расшифровывая народные песни, обращал внимание на характерное явление — постепенное вхождение в тонус, повышение уровня звучания песни от строфы к строфе. По этому поводу высказываются сами исполнители: «Сперва надо петь поглубше, а потом они [песни] разыгрываются»; или: «Зачнем так потихохоньку, а потом шибче разыграемся и поднимаем» [12: 158].

Явления постепенного разыгрывания нашли воплощение и в хороводных песнях, и в инструментальных наигрышах (в циклических композициях по принципу «медленно-быстро»).

Прием постепенного разыгрывания, похоже, заложен в самой природе феномена «игра» — ее участники, постепенно увлекаясь, входят в азарт и порою забывают обо всем на свете. Й. Хейзинга указывает на это специфическое свойство игры как на ее сущность [11]. Не это ли свойство игры и в искусстве скоморохов более всего удивляло, привлекало, захватывало зрителей или пугало, вызывало агрессию хранителей религиозного аскетизма, когда они видели «игрища утопанные» и тот азарт, с которым люди отдавались игре, освобождаясь на время от привычной жизненной роли, от самого себя, — надевая маску и обретая на миг счастье на земле.

Еще одним обязательным условием «играния песни» представляется мастерство исполнения. Так, когда-то в игре скоморохов неизменно отмечались черты, которые указывали на профессионализм и мастерство: находчивое удалство, веселье и ловкость, хитрость и мудрование. Игрой на инструментах они могли заставить человека плясать против его воли: «И грянули бесы в сопели и гусли и бубны, и стали Исакием играть. И, утомив его, оставили едва живого». Несмотря на метафоричность описания, оно все же опирается на документальный факт [6: 314].

Обращая внимание на то, как ценится и в чем видится мастерство пения самим исполнителем, фольклористы фиксируют тако-



го рода высказывания: «Еще малолетками как в праздник выйдем с сестрой на улицу, девушки старше и даже замужние женщины приглашают нас в карагод. Знали, что мы ладу не спортим». Ладить, сливаться голосами, чувствовать друг друга — признак мастерства. Объясняя, как «сделался лад» между подругами, народная певица отмечает: «...мы сидя играли, и лежа играли, мы ходя играли» [12: 159].

Итак, мастерски владеть голосом — значит получить возможность песню «играть». И, похоже, не случайно мастеров народного пения в различных локальных традициях называли не только песельниками, но и игрухами, игрицами. Аналогично в фольклорных текстах называют скоморохов: молодцы-удальцы, славные песельники, игрецы-удальцы, скоморочки-гренички.

Обратим внимание и на ряд слов, выражающих особые исполнительские приемы, владение которыми свидетельствует о высшей степени мастерства в пении: играть голосом — переливать голосом; обыгрывать — расцвечивать. Как видим, и здесь без слов с корнем «игр» не обошлось.

В качестве указания на особый вид исполнительского мастерства наше внимание привлекло еще одно высказывание, записанное В. Щуровым на Белгородчине. Говоря о манере исполнения песни, певица объясняет: «Как цепами молотя — так надо ее играть» [12: 155]. Мысль ясна: подражать голосом звону и ритму цепов при молотье. Самое важное в этом высказывании для нас то, что еще одно значение слова «игра», известное по документальным текстам, сформулировано народным языком — это прием имитации, подражания, «переигрывания». Й. Хейзинга, говоря о приеме имитации как установке на репрезентацию, отождествление, помогающей войти в состояние игры, рассматривает различные виды мотивации: от проявления врожденного инстинкта подражания до преобразования имитируемого явления в своем представлении и создания мыслимого идеала (иначе говоря — моделирования). В качестве уместной шутки в контексте выявленного у скоморохов приема «переигрывания» вспоминается весьма серьезное выражение из Челобитной нижегородских попов: «И срамные чудеса в лицах носяще и всяко бесовско козлогласующе» [Цит. по: 1: 170].

В народной инструментальной музыке приемы имитации известны с древности: от сигналов охотников, пастухов или звукопо-

дражаний для развлечения детей — до имитирования на скрипке звучащего фона свадеб: речей, криков, причитаний [4: 373]. В этот же ряд можно поставить и звуковую «партитуру» игры в свадьбу на святах и другие имитирующие и пародирующие фонизмы.

Очевидно, что именно цель имитации, ее мотивация может помочь размежевать звучащие явления в фольклоре и установить их связь со скоморошье́й игрой. Хотя автор высказывания о молотье́е вряд ли задумывалась в тот момент о мотивации. Обычно на вопросы о смысле того или иного условия исполнения информаторы дают два типа ответа: чтобы лучше было, или: так надо, потому что так делали всегда. И подобные ответы весьма показательны в контексте нашей темы, потому что любая игра устанавливает свои правила, которые либо выполняют не сомневаясь, либо оказываются «вне игры».

В значении «имитировать», «переигрывать» нередко в народном языке звучат и другие слова, но указывающие на тот же способ вхождения в «игру»: гукать — перегукивать, плясать — переплясывать, подсекать — пересекать, гудение — перегуды, ладить — перелаживать; а также особые жанры в фольклоре, основанные на принципе переигрывания: скоморошины, перевертыши, дразнилки.

Обращает на себя внимание и особая номинация народных песен, приуроченных к игровым условиям исполнения. Это «игрищные песни», для которых, очевидно, исходным пространством были когда-то игрища, позднее превратившиеся в игры и увеселения молодежи.

Как видим, слова с корнем «игр» и в народном языке оказываются постоянно актуальными, характеризуя в сфере исполнительства черты профессионального мастерства, настроения и тона, особых манер и приемов исполнения как народной песни, так и инструментальной музыки. Собственно «музыкой» в народном представлении являются именно инструментальные наигрыши, да и то не всякие (утилитарного и магического назначения сигналы, зовы, кличи и детские забавы музыкой не называют [см.: 4: 409]). Очевидно, одним из критериев здесь также является игра как свойство профессионализма и мотивированное качество исполнения.

Интересно, что степень мастерства у инструменталистов часто оценивается с точки зрения слушателя (театральная установ-

ка), его эмоционального отклика, например такими словами: «как раззадорит гармошка, так прям душа заиграет»; «а в балалайку-то она кака была игруха, так ноги в пляс и пойдут»<sup>2</sup>, «...Подерягины играют — на всю слободу разговор» [12: 154].

В контексте темы с терминологической точки зрения также интересны выражения:

«игра в кувиклы» — обряд на Черниговщине;

«своя игра» — импровизационное музицирование пастухов;

«игра языком» — вокальная имитация инструмента, сопровождающая ряженую свадьбу, частушки и др.<sup>3</sup>

\* \* \*

Ряд терминологических «арок», связей, сопоставлений не закрыт, но и пройденный этап наблюдений утверждает нас в той мысли, что обнаруженные в исторических документах слова с корнем «игр», впитавшие и сохранившие информацию о скоморохах, их искусстве и творчестве, несмотря на исчезновение самого явления, продолжают функционировать в народном языке и реализовывать свою информационную энергию в качестве народных терминов последующего времени, а значит, могут выполнять функцию термина в науке о скоморошестве, способствуя поискам критериев определения скоморошеского начала в фольклоре. Обретение таких критериев является на сегодняшний день одной из главных задач скомороховедения.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Белкин А.А. Русские скоморохи. М., 1975.
2. Власова З.И. Скоморохи и фольклор. СПб., 2001.
3. Житие протопopa Аввакума. М., 1960.
4. Народное музыкальное творчество. СПб., 2005.
5. Никольский Н.М. Дохристианские верования и культы. Б/г.
6. Повесть временных лет. М.; Л., 1950. Ч. 1.
7. Слово о твари (Паисиевский сборник) // Срезневский И. Древние памятники русского письма и языка. СПб., 1861–1864. Т. 10.
8. Смирнов С. Древнерусский духовник. М., 1914.

<sup>2</sup> Из новгородских записей автора.

<sup>3</sup> Не случайно народные певцы терминологически отделяют «язык» от собственно пения: «ты играй [языком], а я буду петь. — Прим. ред.

9. *Срезневский И.* Материалы для словаря древнерусского языка. СПб., 1893–1912. Т. 1.
10. Стоглав. СПб., 1863.
11. *Хейзинга Й.* Homo ludens. М., 2004.
12. *Щуров В.М.* Некоторые народные представления о художественных свойствах русской народной песни // Народная песня. Проблемы изучения. Л., 1983.

Инна Назина (Минск)

### **Музыкальный инструментарий в свете народной терминологии (на белорусском материале)**

В одной из немногих обстоятельных статей-размышлений, принадлежащих перу Дж. Михайлова, читаем: «Изучению музыкальной терминологии до сегодняшнего дня все еще уделяется на удивление мало внимания, и это можно объяснить скорее теми значительными трудностями, которые встают перед учеными, приступающими к исследованиям в данной области, нежели непониманием ее важности» [14: 2]. Хотя высказанная мысль в целом все еще остается в силе, тем не менее, в области этноинструментоведения предпринимаются первые решительные шаги к упорядочению и осмыслению обширного понятийно-терминологического материала, многогранно и глубоко выражающего суть самого объекта исследования.

Разнообразная и разветвленная музыкально-инструментоведческая терминология, формировавшаяся у белорусских исследователей в процессе исторически длительного развития и обогащения музыкального инструментария, «рассыпана» в работах второй половины XIX–XX веков, принадлежащих языковедам (в особенности И. Носовичу, В. Добровольскому, И. Белькевичу), фольклористам-этнографам (Н. Никифоровскому, Ч. Петкевичу), этноинструментоведам (И. Назиной, А. Ромодину, А. Скоробогатченко).

В «Словаре белорусского языка» И. Носовича, вышедшем в свет в 1870 г., широко отражены не только названия самых разных звуковых явлений, но и производные от них наименования звуковых орудий и способов звукоизвлечения на них. Так, корневое звукоподражательное выражение «брин-брин», которое, согласно пояснению самого Носовича, «выражает удар по струнам», порождает такие термины, как «бринк», что значит «звук от струнного инструмента», «бринканне», т. е. бренчанье, «брынкаць» — «бренчать на каком-либо струнном инструменте» [2: 34]. Разнооттеноч-

ные по смыслу термины «забрынкаць» («забрэнчаць, начаць іграць по струнам якога-лібо інструмента»), «брынкнуць» («сдэлаць удар по струнам»), «побрынкаць» («побрынкай на балалайцы»), «побрэнец» («не іграў, а толькі побрынец по струнах») [2: 160, 422] заставяюць вспомніць аб значэнні розных прыставак у глаголах, расшыраючых іх зместныя магчымасці (і як не вспомніць тут аб тым, як удачна ішоў гэты прыём В. Шукшына).

То асабаме, устойлівае ўвага, якое прыцягваюць да сябе тэрміны звакоподражальнага характара, з'явіўшыся, як лічаць даследчыкі, у найбольш ранні перыяд тэрмінатворчасці, тлумачыцца іх зусім відавочнай і значымай роляй у музычна-інструментаведчай сістэме беларусаў.

Этнаграфічныя працы, цэленапраўлена і разнабаковыя асветы музычна-інструментальную практыку розных рэгіёнаў Беларусі (у асабаснасці паўночнага, усходняга і паўднёвага), з'яўляюцца надзейным інфармацыйным крыніцай дакладна сабранай арганалагічнай тэрміналогіі, звязанай з бытаваннем найбольш важных беларускіх народных музычных інструментаў — дуды, скрыпкі, дудкі, чароткі, бубна і др. Наомак, сабасвенна этнаінструментаведчыя даследаванні другой паловы ХХ стагоддзя значна углыбілі і расшырылі прадставленні аб самых розных баках музычна-інструментальнай этнакультуры шляхам фіксацыі і асэнсавання многалікай спецыяльнай тэрміналогіі (у асабаснасці інструментальна-выканальнай).

Аднак адсутнасць тэзаўруса музычна-інструментаведчых паняццяў і тэрмінаў не дазваляе ахапіць іх поўны аб'ём, ажыццявіць дае пераходную сістэматызацыю, выдзяліць асабныя тыпы і віды тэрмінаў, вызначыць іх інфармацыйнае поле і межы, месца і ролю ў цэласнай паняцціна-тэрміналагічнай сістэме, устааоваць іерархію аадыльных тэрмінаў і груп. Вследствіе складзенай сітуацыі мы лічылі магчымым прымяніць інае, феноменалагічны падыход, «падказаны» самімі народнымі музыкантамі. Вот адно высказванне, на наш выгляд, найбольш ёмкае і канцэнтраванае па мыслі, аадычаюццае глыбінёй і адначасова вядомай поўнае постижэння суты інструменталізма. Оно зафіксавана намі ў 1994 г. ад народнага цымбаліста-прафесіянала Г. П. Шамака, 1932 г. рождэння, із д. Аастровка Асіповічскага раёна Могі-

левской области: «В моем инструменте есть что-то *потаенное*. Он *живой*, у него есть *душа* и, главное, — *голос*, *звук*. Он *звучит*». Это высказывание вобрало в себя самые важные, обобщающие, этнически репрезентативные термины: *инструмент*, *звук*, *звучать*, с одной стороны, и *душа*, *голос*, *живой*, *потаенный*, с другой.

Следует подчеркнуть концептуальность и универсальность терминов «звук», «звучать». Они высвечивают природу, сущность феномена музыкальный инструмент, взятого в самом широком его понимании. Именно понятие «звук» позволяет выделить музыкальный инструмент как специфический феномен из множества других самых разнообразных инструментов, которыми пользовался и пользуется человек на протяжении всей истории своего существования. Но поскольку звук как основополагающий конститутивный признак музыкального инструмента существует во множестве качественно разных воплощений, то в живой исполнительской практике белорусов он получает уточнения, конкретизирующие качественную специфику звучания каждого инструмента: «звук-шум», «звук-шорхат», «звук-шамаценне», «звяк, звон, зык, стук, трэск, гуд, бразгат, лёскат, скрип, цынк» и т. д. Именно от этих слов-корней, отличающихся ярко выраженным звукоподражательным характером, и произошли наименования многих звуковых орудий (например, шумёлы, шархотки, шамки, звон, трещотка, бразготка, лясотка и др.). Примечательно, что даже названия таких сравнительно поздно зафиксированных на территории Беларуси инструментов, как скрипка и цимбалы, не воспринимаются народными музыкантами как заимствованные. Они производятся, согласно этимологической этнотрадиции, от корней «скрип» (отсюда местные наименования скрипки «скрипа», «скрипуля») и «цынк» (в нем отражены, с одной стороны, особенности звукоизвлечения на цин(м)балах посредством удара, с другой — специфика звучания инструмента).

Качественная характеристика звука как предмета осмысления не только находит отражение не только в наименованиях многих инструментов, но и является принципиально важной и для различения их региональных разновидностей. Так, бытование разных наименований продольной свистковой флейты свидетельствует о наличии двух ее разновидностей: одной, известной как «свистелка», «свисток», «свищик» с общим корнем «свист», обладающей темброво-регистровыми и динамическими признаками,



свойственными свисту; и второй — «сиповка», «сапелка» с корнем «сип/сап», — имеющей хорошо прослушиваемые шумовые призывки.

Если термины «звук», «звучать» используются применительно ко всем звуковым орудиям без исключения, то определения «голос» и «душа» употребляются по отношению к собственно музыкальным инструментам. Как известно, белорусы считают музыкальными инструментами только те звуковые орудия, морфологические особенности которых подобны строению тела человека и, как человек, имеют душу и голос. В результате становится понятным происхождение этноинструментоведческих терминов антропоморфного характера. Так, одиночная свистковая флейта имеет корпус-«туловище», «головку», «носик», «сердце» (или, как еще говорят, «пупок»), «голосники». У скрипки есть «грудь» (верхняя дека), «плечи» (нижняя дека), «боковицы» (обечайки), «шейка», «головка»<sup>1</sup>, «ноздри» (эфы), «душа» (душка). Антропоморфны и названия скрипичных струн: «рымка» (от «рымза», т. е. плакса), «падрымоўка» (струна, которая подплакивает), «падбасак» и «бас». Эти инструменты, обладая голосом, могут петь, рассказывать, выговаривать, плакать. В то же время человек с помощью, например, дудки может общаться с «иными мирами», наделяя ее способностью магического воздействия на всю окружающую природу. Так рождаются представления о музыкальных инструментах как о существах живых и одновременно потаенных, о чем свидетельствует и определенный род терминология.

Оппозицией антропоморфным терминам выступают термины бытового происхождения, возникшие по аналогии с названиями предметов материального мира (части скрипки имеют и такие наименования, как верхняя и нижняя доски, ручка, подставка, лопатка и т. д.). Как видим, в народной терминологии находит отражение двойственность природы музыкального инструмента, характерная для него оппозиция и одновременно единство духовного и материального, возвышенного и земного, тайного и явного начал.

Таким образом, понятийно-терминологическая система белорусской фольклорно-инструментоведческой культуры имеет разные генетические истоки: акустические, мифологические, бытовые.

<sup>1</sup> «Шейка» и «головка» — общепринятые в органологии названия частей хордофонов (прим. ред.).

Наши выводы вполне корреспондируют с суждениями замечательного британского этномузыколога Джона Блэйкинга, отметившего, что «в любой из существующих в мире музыкально-культурных систем как в прошлом, так и в настоящем навряд ли удастся найти более дюжины чисто музыкальных терминов. Большинство из них являются либо заимствованиями из других областей человеческой деятельности, либо представляют собой полисемичные образования, включающие одно из значений, имеющее отношение к музыкальной практике» [цит. по: 1: 8]. Поэтому при исследовании процессов складывания понятийно-терминологического аппарата каждой музыкально-инструментальной культуры должна учитываться специфика социального, материального, духовного и культурного контекстов, особенности мировоззрения и менталитета народа.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. *Блэйкин Дж.* Размышления об универсальной терминологии в музыке: Существует ли она? Если нет, то возможно ли создание? Если возможна, то есть ли в этом необходимость? // Проблемы терминологии в музыкальных культурах Азии, Африки и Америки. М., 1990.
2. *Насовіч І.І.* Спеўнік беларускай мовы. Мінск, 1983.

Ольга Пахомова (Санкт-Петербург)

## Краски музыкальной терминологии

*(от тембра к музыке тембров)*

Музыкальная терминология, с точки зрения не посвященного в эту область человека, представляет собой весьма пеструю картину, апеллирующую порой к самым разным областям науки и искусства. Действительно, теоретики и практики музыки для более точного объяснения того или иного музыкального явления довольно часто прибегают к заимствованным терминам. Один из аспектов такого заимствования — синестетический, т. е. основанный на способности человека к соощущению.

История музыкальной терминологии включает в себя массу определений синестетической направленности. Эта особенность касается практически всех областей науки о музыке (акустика — белый звук, белый шум; элементарная теория музыки и анализ музыкальных произведений — звукоряд, звуковысотность, вводный тон, мелодическая линия, фактура, музыкальная ткань, арочная форма; инструментоведение — штрихи, синестетические исполнительские нюансы; нотация — нотный стан, ключи, всевозможные ритмические рисунки; музыкальная психология — цветной слух и мн. др.).

Из терминологических пересечений в сфере искусств довольно большое количество музыкальных терминов перекликается с живописью (этюд-картина, эскиз, музыкальная зарисовка, штрихи, мелодический рисунок, динамические оттенки, музыкальный импрессионизм, орнаментика...), литературой (элегия, баллада, поэма, фраза, эпизод, тема...), а также с общими для пространственных и пространственно-временных видов искусств понятиями — форма, композиция, архитектоника, симметрия, точка золотого сечения, кульминация, образ...

Наибольшее количество аудиовизуальных пересечений в области музыкальной терминологии, возможно, объясняется спецификой восприятия человека, большую часть информации (порядка 65%) получающего посредством органов зрения, и спецификой

самого музыкального искусства. Мир визуального является неотъемлемой частью синкретических форм бытования музыки, музыкальной нотации, вокального и инструментального исполнительства, музыкального театра...

В области «визуальной» музыкальной терминологии одну из специфических групп могут составить термины, объединенные звукоцветовым (звукоцветовым) или, шире, — красочным акцентом в своих определениях. Безусловно, к подобному объединению следует отнести с определенной степенью условности, как, впрочем, и ко многим другим синестетическим музыкальным терминам. Однако наличие нескольких десятков красочных определений в истории музыкальной культуры все же позволяет говорить об этой группе особо, тем более что часть из них складывается в своеобразные терминологические цепочки, так или иначе отражающие определенные эволюционные процессы в истории музыки.

Ярчайшим примером синестезии в кругу средств музыкальной выразительности является **тембр**, иными словами — «окраска звука». Именно так переводится немецкое слово *Klangfarbe*. В английском языке бытуют несколько вариантов обозначения данного явления: *timbre*, *colour* (что в буквальном переводе означает «цвет, оттенок, тон, краска; красить, раскрашивать»), *tone colour*. Американцы используют слово *color* (цвет), французы — *timbre*. Традиция толкования тембра через красочную его составляющую, кроме упомянутых немецкого, английского и американского, прослеживается также в польском и венгерском языках. В первом случае это собственно *barwa* (цвет, краска, окраска) и его дальнейшее разделение на тембр голоса как *barwa głosu* или (*odcień*, т. е. «оттенок») и окраску звука (*barwa dźwięku*). Во втором случае — *hangszínezet* (от *hang* — «звук, звучание, тон» и *színezet* — «цвет, колорит, окраска») и *hangárnyalat* (оттенок).

Общая этимологическая картина термина «тембр», в связи с его буквальными переводами на разные языки, получается вполне «красочной». Успешно дополняют обозначенную характеристику тембра и такие часто употребляемые в музыкальной практике выражения, как «красочные оркестровые эффекты», «тембровая палитра», «оркестровые краски», «оркестровая палитра» и т. д.

Среди музыкальных терминов, использующих в своих определениях тембровую составляющую, наиболее значимыми являются: лейттембр (или лейткраска), тембровая драматургия, чистые тем-

бры (чистые краски), политембровые и монотембровые структуры, фактурно-тембровый тематизм, тембровоокрашенная мелодия (А. Шенберг), тембровзвучности (А. Маклыгин), музыка тембров (Ц. Когоутек), спектральная музыка. За каждым из этих определенных стоят целые периоды в истории музыки, имена композиторов, стили, в последних двух случаях — виды композиторской техники. Однако в исторической перспективе все они в какой-то степени составляют единую цепь, звенья которой словно демонстрируют процесс постепенного смещения доминант с количественного на качественный уровень, процесс усиления внимания к тембру как к краске, материи, как к феномену.

Один из частных случаев проявления красочности в рамках конкретных тембровых определений связан с аэрофонами. В академическом инструментоведении фигурирует, например, определение «труба-кларино», т.е. светлая, высокая труба или труба высокого строя\*. От «маленькой трубы» (*clarinetto*) и собственно итальянского *clarino* происходит слово «кларнет». Старофранцузское *clarine*, в свою очередь, ведет свое происхождение от латинского *clarus*, что в переводе означает «светлый, чистый, ясный». Словом *clarino* называют на сегодняшний день и верхний регистр кларнета, наделенный блеском и яркостью. Еще один красочный аэрофонный термин — «колорийная техника» игры на духовых инструментах. В ее основе лежит использование верхних обертонов.

В сфере исполнительского искусства целый класс инструментальных музыкальных определений объединяется аудиовизуальным термином «штрихи», основные типы которых проявились в игре на струнных смычковых инструментах. К сфере соощущений композиторы довольно часто относят и исполнительские нюансы. Словно на языке синестезий «разговаривают» они со своими посредниками-исполнителями, чтобы быть понятными слушателю: *colore* (ит. — краска, цвет), *senza colore* (ит. — бескрасочно), *graduare* (ит. — оттенять), *brillante* (фр. — блестяще), *clair* (фр. — светло, ясно, прозрачно), *eclatant* (фр. — блестящий, сверкающий), *lumineux* (фр. — ярко), *hell* (нем. —

---

\* Точнее, труба, использующая высокие обертоны (до 16-го) — именно такова барочная кларино. Инструмент, на котором в наше время играют партии кларино, является в буквальном смысле инструментом высокого строя — октавой выше трубы in B. — Прим. ред.

светло, звонко, прозрачно), *bright* (англ. — яркий, ясный, живой) и т. д.

Важнейшим примером синестезии в области восприятия музыки является понятие «цветной слух». Наиболее близок к нему (возможно, в силу некоторого терминологического резонанса) связанный со слышанием «окраски звука» — «тембровый слух».

Терминология звуковысотных, динамических и ритмических средств музыкальной выразительности не обходит стороной звуко-красочные синестетические явления. Основной термин в области громкостных характеристик звука — динамические оттенки или нюансы (*nuance* в переводе с фр. — «оттенок»). Другие часто используемые термины в музыкальной динамике — громкостные светотеневые эффекты, динамические краски, волны, контраст. Звуковысотность, уже сама по себе апеллирующая к зрению, наряду с высоким и низким регистрами включает в свой круг терминов и «хроматизм», что с греческого переводится как «цвет, краска, эмоция»<sup>1</sup>. Давно привычными по отношению к собственно звуку в музыкальной практике стали такие определения, как «звуковая палитра», «звуковые краски», «спектр звуков». Учение о гармонии довольно часто использует выражения «колористические тона», «гармонические краски и переливы», «мерцание гармонических красок», «колоризм гармонии» и т. д. Особенность синестезии терминов ритмических средств музыкальной выразительности — четкость. Поэтому в целом всевозможные ритмические рисунки более тяготеют к графике, нежели к другим видам изобразительного искусства.

Но все-таки ближайшее соседство по отношению к графике имеет скорее нотация, которая и предназначена для передачи музыки графическими знаками. Внутренний слух музыканта способен услышать то, что несут собой множество знаков<sup>2</sup>, складывающихся в партитуру. В этой области закодированного музыкального знания также наличествует определенное количество синестезий. Самая радикальная реформа в нотации XX в., вызванная «рево-

<sup>1</sup> С термином «хроматизм» в какой-то степени сопоставима индийская «рага». В обоих этих терминах присутствуют значения цвета + музыки + эмоции. Хрома с др.-греч. переводится как «цвет, краска, эмоция», рага с санскрита — «цвет, оттенок, страсть, желание, атмосфера».

<sup>2</sup> Слово «нотация» происходит от латинского *nota* — знак, буква. Однако «нотация включает в себя не только собственно ноты, но также всю систему элементов записи музыкального текста» [1, с. 12].

люционным взрывом музыкального языка» и связанная с музыкой тембров, — **графическая нотация**. Это явление самым непосредственным образом связано с искусством графики. Тому свидетельство — выставка партитур одного из представителей данного направления в нотации — К. Пендерецкого<sup>3</sup>.

Кроме «графической нотации», с искусством графики и, шире, с элементами геометрии<sup>4</sup> в музыкальной терминологии созвучен целый ряд терминов, затрагивающих разные области музыковедения — от ритмических средств музыкальной выразительности до техники композиции: пунктирный ритм, мелодические контуры, мелодическая линия, мелодический рисунок, рельефный тематизм, музыкальная форма, концентрическая (арочная) форма, точка золотого сечения, контрапункт (от латинского — «точка против точки»), пуантилизм (от французского — «писать точками»), пуантильная сонорность<sup>5</sup>... Эти и подобные им составляющие, каждая со своей стороны, создают неуловимые музыкальные силуэты, миражи, объемы, расцветаются самыми неожиданными красками, ахроматическими: черным и белым; хроматическими: синим, желтым, зеленым...; маслом, акварелью, пастелью... В какой-то момент на первый план рельефом выступает рисунок, в какой-то миг рельефом становится сама краска.

Что же касается частных слухо-зрительных терминологических синестезий в нотации, то уже на простейшем уровне, например в линейной нотации, их достаточно много — сама линейка, нотная головка, штиль, флажок, знаки при ключах, графические обозначения динамических оттенков, фонарь (указывающий границы фрагмента, предназначенного для пропуска)... Из области мензуральной нотации следует отметить полузабытые на сегодняшний день — *colores* или *color*, обозначающие «нотные знаки различной окраски» [2: 29]. Эти определения касаются не просто слухо-зрительной синестезии,

<sup>3</sup> Подобная выставка была организована Генеральным консульством республики Польша в Санкт-Петербурге в апреле-мае 2004 г. (рук. Х. Граля, куратор младший научный сотрудник сектора инструментоведения РИИИ М. Сень).

<sup>4</sup> Одна из работ, посвященная этому аспекту музыкального знания, так и называется: «Нотная графика» (Нюрнберг М. Нотная графика. Л., 1953). В книгу Г. Банщикова «Законы функциональной инструментовки» (СПб., 1997) включена глава под названием «Геометрия партитур».

<sup>5</sup> Термин Е. В. Назайкинского.



а именно ее красочной стороны. Знаменная нотация в большинстве своих обозначений также использует слухо-зрительные наименования: крюк «мрачный», «светлый», «тресветлый», фита «светла», «тресветла», «светлозвездна», «мрачна» и т. д.<sup>6</sup> К группе световых синестезий из этой области можно отнести и сами древнерусские согласия: мрачное, светлое, тресветлое.

Одну из самых ярких и красочных ниш в истории музыки занимают термины, связанные со всевозможными украшениями. Уже сами по себе орнаментика и мелизмы — определенного рода синестезии. Их многочисленные разновидности лишь доказывают состоятельность этой области музыкального языка. Эпоха расцвета всякого рода украшений в инструментальной музыке — творчество французских клавесинистов. Заметим, что обе составляющие этого термина («французские клавесинисты») для истории красочной музыкальной терминологии отнюдь не случайны. С одной стороны — Франция, как своеобразная колыбель красочности в истории музыки (вспомним Г. Берлиоза и его внимание к области оркестровых красок, К. Дебюсси, М. Равеля, О. Мессиана, французских спектралистов), с другой — «клавесинисты», являющиеся, пожалуй, единственным направлением в истории музыки, где в определении присутствует название конкретного тембра (среди них Ж. Шампонтьер, Ф. Куперен, Ж. Ф. Рамо, Л. Дакен, Ф. Дандрье). В эпоху французских клавесинистов мелизмы насчитывали до нескольких десятков видов и подвидов. Трели, форшлаги, морденты, арпеджио, группетто... — в огромных количествах сопровождали как инструментальное, так и вокальное творчество. Записанные или просто предполагаемые и импровизируемые исполнителями, обильные музыкальные украшения долго оставались в моде. Впрочем, это явление безусловно было связано и с немusическими украшениями, мода на которые менялась в зависимости от времени.

К области украшений в сфере музыки близки и другие термины, в каких-то случаях предшествующие упомянутым, в каких-то — являющиеся производными от них. Среди таковых: мелодическая, ритмическая и гармоническая фигурации (от лат. *figuratio* — «образ, форма, образное изложение», *figuro* — «образовывать, формировать, изукрашивать, расцвечивать»); юбиляции, секвенции,

<sup>6</sup> Подробнее см.: Чудинова И. Время безмолвия. Музыка в монастырском уставе. СПб, 2003. С. 30.

тропы; русские аненайки и фитные распевы; *color, colores* — орнаментирование мелодии в музыке Средних веков; *flores* (с лат. — цветы); *contra punctus floridus* — украшенный, цветистый контрапункт и т. д.

К родственной области музыкальных украшений, орнаментике (от лат. *ornamentum* — украшение) принято относить не только фигурации, но и пассажи, тираты, фиоритуры, колоратуры, диминуции... История музыки хранит множество фактов чрезмерного их использования как самими композиторами, так и исполнителями. Особенно пышно это проявляется в итальянской опере XVIII века. «Сегодня вся премудрость вокального искусства, — писал Този, — состоит в том, чтобы закончить первую часть каденцией, расцветив и расчленив ее по своему усмотрению, в то время как оркестр терпеливо ждет; во второй части украшений становится еще больше, и терпение оркестра истощается; а уже в последней каденции чувствуется угроза бури, ее исполнение можно сравнить с неистовым верчением флюгера под ураганным ветром, а оркестр просто зевает» [3, с. 29]. Однако существовала и «золотая середина» при использовании орнаментики в вокально-инструментальной музыке, о чем свидетельствуют многочисленные восторженные отзывы современников. Постепенно роль композитора как единственного автора своих произведений усиливалась, и вольности исполнителей, демонстрирующих свои колоратурные (украшающие) способности, утрачивали свою силу.

Орнаментика и украшения прочно закрепились в музыкальной терминологии и в жанровом отношении. Узорчатая фактура, «кружевной» мелодический рисунок, разные уровни орнаментирования, вариационность стали определяющими в таких жанрах, как мелизматический органум, орнаментальные вариации, этюды, арабески.

К спектру красочных, световых, точнее, светотеневых определений условно можно отнести жанры, связанные со временем суток: утром и восходом солнца, световым днем, вечером и закатом. Времена суток имеют в музыке свои специфические, иные, нежели времена года, краски. Во многих из них именно светотеневые эффекты становятся особенным фоном, при котором творится то, чего до конца не осознает даже сам композитор. Это светские: альба (утренняя песня), альборада (утренняя серенада), ноктюрн (ночная песня), сама серенада, восходящая к итальянскому *serenata*, что переводится как «яс-

ный вечер», и духовные: всенощная, вигилия (всенощная накануне большого праздника), утренняя, литургия (обедня), светильны...

Из жанров инструментальной музыки ту или иную красочную атмосферу уже лишь своими определениями создают эскиз, этюд, этюд-картина, музыкальная зарисовка, симфоническая картина, музыкальный пейзаж. К этому списку можно добавить еще и «листок из альбома», созвучный, и недаром, с альбой — утренней песней. Французское слово *album* восходит к латинскому «именной список», «белая доска для объявления распоряжений ко всеобщему сведению», а также *albus* («белый»).

В цветовом отношении лидером среди музыкальных терминов можно назвать английское слово «blue» (соединяющее в себе как цветовое определение, так и психологическую характеристику). Происходящий от словосочетания *blue devils* (меланхолия, грусть) «блюз» породил целый ряд определений, ставших в музыке XX века культовыми: блюзовые тоны, блюзовые интонации, блюзовая гармония, «блюноты»<sup>7</sup>, блюзовый лад (*blue scale*), рок-блюз, ритм энд блюз (*rhythm and blues*)<sup>8</sup>...

Отдельный разговор в связи с красочными музыкальными терминами можно вести о виртуозных инструментальных пассажах в романтической музыке. Что важно в пассажах и других романтических украшениях с художественной точки зрения? Вероятно, оставить в пространстве некую краску, ощущение, ввести слушателя в определенную атмосферу... При этом обильная педализация во время их исполнения — это своеобразный прием смешивания звуков, подобно смешиванию разных цветов в изобразительном искусстве методом аддитивного синтеза (когда новый цвет возникает при смешивании основных цветов). Противовес этому — использование субтрактивного синтеза, при котором новый цвет получают «путем наложения одного на другой красочных слоев» [5, с. 44].

**Звукопись пассажей** в чем-то подобна растворению в определенных красочных полях. Пройдет несколько десятилетий после смерти Ф. Листа, и пассажи как бы свернутся в музыкальном пространстве в кластеры (*cluster* в переводе с английского — гроздь), такие же собственно краски, как в прошлом, но в иных координа-

<sup>7</sup> «Блюноты» — «ступени мажора и минора, пониженные приблизительно на  $\frac{1}{4}$  тона» [4, с. 176].

<sup>8</sup> «Ритм энд блюз» — «урбанизированная модификация блюза, развившаяся на рубеже 30-40-х годов» [4, с. 246].

тах времени и пространства. При сохранении своего функционального предназначения, горизонтальные линии пассажей в какой-то момент превратятся в вертикали кластеров. С течением времени кластеры будут становиться все более дифференцированными. Композиторы-сонористы начнут работать над их качеством, наполнением, насыщать свои *звуковые объекты* теми или иными красками, добиваться, в особенности тембровыми средствами, всевозможных «оттенков» звучания.

К середине XX века в области новой музыкальной терминологии красочные музыкальные термины завоевывают особую территорию. Из обычных выражений, используемых в связи с новым музыкальным языком, они перерастают порой в самостоятельные характеристики. К таким новым, постепенно снискавшим себе самостоятельное положение определениям можно отнести как сложившиеся авторские концепции, так и музыкальную аналитику:

- 1) *Klangfarbenmelodie* — тембровоокрашенную (тембровую) мелодию или «мелодию звуковых красок» (А. Шенберг);
- 2) звукокрасочные комплексы, звуковой объект (В. Лютославский);
- 3) звуковые облака/поля/полосы (Я. Ксенакис);
- 4) «движущиеся краски» (Д. Лигети);
- 5) магматическую, пуантильную, дисперсную (с лат. *dispersio* — рассеяние) и полихромную (т. е. многоцветную) сонорность (Е. Назаikinский);
- 6) тоно-красочные звучности, звучности и темброзвучности (А. Маклыгин);
- 7) темброзвуковые комплексы и гармонические поля (Ю. Шалтупер).

Перечисленные явления объединяет особая техника музыкальной композиции — сонористика, которая хоть и не имеет в своем определении красочной этимологической составляющей, однако ее аналоги, такие, как *Klangfarbenfeldtechnik* — «техника звуко-красочных полей» (Е. Салменхаара) или **музыка тембров** (Ц. Когутек), существенно дополняют спектр красочной терминологии. На фоне других видов композиторской техники XX века, определения которых апеллируют к области визуального (пространственная музыка, инструментальный театр, пуантилизм, стохастическая музыка [музыкально-архитектурные проекты Я. Ксенакиса]), музыка тембров/сонористика по своему вниманию к красочным параметрам музыкальной материи является абсолютным лидером.

Названная техника композиции по-новому обращает внимание слушателя на давно зарекомендовавшие себя в истории и теории музыки парные категории, такие как свет — тень, рельеф — фон (вариант: фигура — фон), выразительное — изобразительное. У музыки тембров свои представления о рельефе и фоне. **Фон**, на который ранее мало обращалось внимания, теперь, в силу изменившихся эстетических норм и новых представлений о мире, становится **рельефом**. Для «нового» рельефа значимыми средствами музыкальной выразительности (часто ради подчеркивания чисто изобразительного начала) могут стать звуковысотная, динамическая, тембровая, ритмическая игра светом и тенью, полутонами, оттенками, всевозможными красками.

Категории рельефа и фона, света и тени можно поставить и в ряд непарных терминов, в котором они заиграют новыми красками и займут особое место на пути к постепенному освоению качественных характеристик звучаний. В ретроспективе их можно выстроить в следующей очередности: контраст, рельеф — фон, светотень, колорит, звукопись, фонизм<sup>9</sup>, красочность.

В комплексе все эти параметры так или иначе отражают специфику музыки тембров (или сонористики) и являются в своем роде ее репрезентантами.

Если микроуровень красочности в музыкальной терминологии — тембр, как «окраска звука», то на макроуровне средоточием красочности можно назвать «музыку тембров». Ее положение в процессе музыкальной эволюции окружено и другими, в чем-то подобными направлениями, сопоставив которые можно обозначить этапы более пристального внимания к красочным аспектам звучания: от картинной программности (сквозь такие историко-стилевые этапы, как музыкальный импрессионизм/символизм, музыка тембров/сонористика, музыкальный пуантилизм, пространственная музыка/топофоническая музыка спектральная музыка) к непосредственно визуализации красочного элемента музыки в виде светомузыки/цветомузыки или аудиовизуального искусства<sup>10</sup>.

<sup>9</sup> Термин Ю. Н. Тюлина.

<sup>10</sup> Свето/цветомузыка имеет свою историю, далеко выходящую за рамки XX века. Однако как целостное направление, со своими школами, центрами, именами, достижениями, светомузыка и аудиовизуальное искусство в целом сформировались именно в XX столетии.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Барсова И.А. Очерки по истории партитурной нотации (XVI — первая половина XVIII века). М.: Московская гос. консерватория, 1997. 437 с.
2. Крунтяева Т., Молокова Н. Словарь иностранных музыкальных терминов. Л.: Музыка, 1988. 571 с.
3. Хэриот Э. Кастраты в опере / Перевод Е. Богатыренко. М.: Классика-XXI. 2001. 304 с.
4. Лысова Ж. А. Англо-русский и русско-английский музыкальный словарь. СПб.: Лань, 1999. 288 с.
5. Артюшин Л. Цветоведение. М.: Книга, 1982. 200 с.

## **Проблемы терминологии в современной исполнительской практике на деревянных духовых инструментах**

Научно-терминологический<sup>1</sup> аппарат является необходимой частью любого раздела музыкознания, поскольку дает четкие определения основным составляющим его элементам. В определении значения того или иного элемента создается термин<sup>2</sup>, несущий конкретную однозначную информацию о заданном предмете. В результате складывается система музыкально-теоретических понятий, в которой «получает свое словесное выражение научный, теоретический аппарат музыковеда»<sup>3</sup>. Взаимосвязь «термин — понятие» важна для любой области человеческого знания, поскольку в этом тандеме термин приобретает знаковую функцию и позволяет свободно оперировать «знаками-понятиями» при фиксации и передаче научной информации.

Термин обычно существует в определенном историческом срезе, как и предмет или понятие, которое он характеризует. Он может быть, с одной стороны, неотъемлемой частью определенной эпохи, а с другой — относиться к общим вневременным категориям. Но в любом случае значение термина оттачивается со временем.

---

<sup>1</sup> Терминология [от термин + логия (от греч. *lógos* — слово, учение)], область лексики, совокупность терминов определенной отрасли науки, техники, производства, области искусства, общественной деятельности, связанная с соответствующей системой понятий.

<sup>2</sup> Термин (позднелат. *terminus* — термин, от лат. *terminus* — предел, граница) — слово или словосочетание, призванное точно обозначить понятие и его соотношение с др. понятиями в пределах специальной сферы. Термины служат специализирующими, ограничительными обозначениями характерных для этой сферы предметов, явлений, их свойств и отношений. Они существуют лишь в рамках определенной терминологии.

<sup>3</sup> «Под музыковедческой терминологией понимается совокупность слов и словосочетаний, получивших в профессиональной речи музыкантов, в социальных теоретических исследованиях музыки статус терминов» [5:71].



Поэтому при определении понятий, возникших в сравнительно недавнее время, могут появляться трудности.

В XX веке интенсивно развивается область исполнительской практики на деревянных духовых инструментах; одновременно формируются новые композиторские школы, оперирующие постоянно обновляющимися тембровыми и техническими средствами. Благодаря поступательному эволюционному развитию в исполнительской и композиторской практике, инструментоведение постепенно обогащается новыми понятиями. Но все ли понятия обретают статус термина?

В интерпретации музыкального произведения одно из главных мест принадлежит его штриховому прочтению. Исполнительская трактовка штрихов всегда соответствует традициям, сложившимся в определенный исторический период. Последние полвека отмечены всплеском интереса к штрихообразованию, проявившемуся благодаря новым, более ярким тембровым стандартам конца XX века. Современные музыкальные произведения отличаются тонкой штриховой нюансировкой. Конечно, ее реализации в значительной степени способствовало технологическое усовершенствование конструкции деревянных духовых инструментов.

Сведения о трактовке штрихов на деревянных духовых инструментах мы находим в методической литературе известных отечественных исполнителей и педагогов, с одной стороны, и в нотной литературе — в редакторских пояснениях композиторов и исполнителей, с другой. Стремясь к более тонкой штриховой дифференциации, соответствующей разнообразию, представленному группой смычковых инструментов, исполнители и композиторы вводят в употребление штрихи, до этого у духовых не встречавшиеся.

Известные отечественные исполнители и педагоги, такие как Ю. Н. Должиков, И. Ф. Пушечников, Р. П. Терехин, в своих методических работах [2, 6, 8], посвященных нюансам исполнительского мастерства, значительное внимание уделяют особенностям и характеру штрихообразования. Выстраивая штриховую палитру в определенную систему, поступенно классифицируя штрихи от максимально связных до отрывистых, они включают в нее используемые до этого только на струнных инструментах термины *détaché*, *martelé*, заливованное *staccato*, тенутое *staccato*, двойное *staccato*.

*Détaché*, по определению Ю. Н. Должикова, «наиболее распространенный в практике нотного письма штрих», который

«характеризуется незначительным ослаблением звука к моменту его окончания» и «специального обозначения не имеет» [2: 36]. *Portato* обозначается черточкой под лигой и представляет собой неакцентированный штрих, «исполняется динамически ровно, длительность звука выдерживается до конца, в основном в тихих нюансах» [2: 36]. «Залиговое *staccato*», по его же определению, это *staccato* с мягкой атакой, которое обозначается точками с лигой над нотами. «Тенутное *staccato*» — более вязкий штрих, выражающийся в нотной записи в виде точек с черточками над нотами. Чрезвычайно необычен для духовых штрих *martelé*, возникший как специфический смысловой штрих. По определению Ю. Н. Должикова, *martelé* предполагает «звукоизвлечение отрывистое, резкое и сильное» в динамике *forte* или *fortissimo* и «обозначается акцентами-клиньями над нотами»<sup>4</sup> [2: 36]. «Двойное *staccato*» рассматривается автором как технический прием, облегчающий движение в очень быстрых темпах, и исполняется двойным (сложным) ударом языка.

Возможно ли считать введение терминов *détaché*, *martelé*, залиговое *staccato*, тенутное *staccato*, двойное *staccato* по отношению к деревянным духовым инструментам объективным фактором современной исполнительской практики? В современной нотной литературе сложно найти этому достоверное подтверждение, поскольку обычно композиторы и музыкальные редакторы считают излишним пояснять традиционные штриховые обозначения дополнительными разъяснениями. Но необходимо учитывать, что нередко нотные сборники, включающие произведения для деревянных духовых инструментов, составлялись и редактировались известными профессорами и исполнителями, авторами научно-методических работ. Таким образом, теория подтверждается практикой.

Профессор Московской консерватории Ю. Н. Должиков, автор работы «Артикуляция и штрихи при игре на флейте», составил ряд сборников из произведений для флейты (соло и с сопровождением). Во вступительной статье автор четко определяет тип штриха, качество его исполнения и графическое обозначение. Редактируемые им пьесы для флейты могут рассматриваться как образцы реализации представлений об артикуляционной выразительности

---

<sup>4</sup> Аналогичный термин употребляется в работе Р. Терёхина и В. Апатского [8: 155].

инструмента. В этих пьесах мы находим графическое подтверждение справедливости использования таких терминов, как *détaché*, *portato*, залигованное *staccato*, тенутное *staccato*, двойное *staccato* (см. табл. I). Как преподаватель, Ю.Н.Должиков требовал от своих учеников исполнения всех нюансов артикуляции в соответствии с редакторскими указаниями.

Более тонкую дифференциацию в трактовке артикуляции проводит редактор-составитель сборников произведений для фагота, профессор Московской консерватории Р. П. Терехин в совместной работе с профессором Киевской консерватории В. Н. Апатским. Например, Р. П. Терехин различает штрихи *non legato* и *détaché*: первый отличается четкостью исполнения, второй — большей мягкостью и предпочтителен в более тихой динамике. Автор разводит понятия *staccatissimo*, предполагающее резкое начало и окончание при помощи удара языка, и *martelé* — штрих «энергичный, настойчивый, волевой, несколько ударный, и даже грубый»<sup>5</sup>. В целом мы можем выстроить следующий ряд штриховых обозначений в зависимости от изменения их звуковых характеристик: *legato* (связный штрих; языком подчеркивается только первый звук; подразумевает «плавное скольжение от звука к звуку») — *portato* (черточки под лигой; «наиболее плавный и связный из фаготовых штрихов группы *non legato*») — «маркированное» *legato* (каждый звук подчеркивается толчком дыхания, в зависимости от характера акцентов) — *non legato* (точки под лигой; штрих более ровный и мягкий, чем *détaché*; по сути — укороченное *portato*) — *détaché* (отсутствие обозначений; характеризуется четким началом звука) — *marcato* (может обозначаться как *sforzando* — акцент под нотой; характерная особенность штриха — резкое акцентированное начало звука) — обычное *staccato* (точка над нотой; характерный фаготный штрих, «закрывающийся в отрывистом исполнении звуков, резко отделенных друг от друга») — *staccatissimo* (клинышки над нотой; самый короткий фаготный штрих с акцентом; предполагает резкое начало и окончание при помощи удара языка) — *martelé* (с резкой, даже грубой атакой) — см. табл. II.

Прямые указания на обновление штриховой палитры в исполнительской практике на деревянных духовых инструментах находятся в авторских пояснениях некоторых современных западноев-

<sup>5</sup> Произносится не «ту», а «тут».

ропейских композиторов. Так, в пьесе для флейты соло «(t)air(e)» швейцарского композитора и гобоиста Х. Холлигера появляется прямое указание на исполнение нот наивысшего флейтового регистра *cis*<sup>4</sup> — *d*<sup>4</sup> — *es*<sup>4</sup> в динамике *ffff* и штрихом *martellato* (см. пример 1).

Поиск новых исполнительских приемов и их обозначений — один из путей обновления инструментоведческой терминологии. Новая терминология естественно рождается из необходимости обозначить тот или иной технический прием, занявший достаточно устойчивое место в исполнительской практике. Пути появления новых терминов различны. Часто они приходят к нам из зарубежной литературы. Так, сегодня под названием «слэп», произошедшим от английского «slap» — «удар», подразумевается эффект, возникающий благодаря ударам клапанами инструмента вместе с резким ударом языка (*slap tongue*) или без такового (*slap the key*)<sup>6</sup>. В таком качестве термин используется не только в западноевропейской, но и в отечественной литературе. Игра клапанами без вдвухвания воздуха, своего рода духовое *col legno*, иногда обозначается *col metallo* (итал.), *Klappengeräusch* (нем.) или нотой в виде крестика, как своеобразный эффект «*pizzicato*» (см. примеры 2а и 2b).

В исполнительской технике на духовых инструментах при звукоизвлечении традиционно используется прием *vibrato*. Но при современной тенденции к мелкой детализации любого тембрового или технического приема логично появление вместо одного общего приема *vibrato*, множества градаций, соответствующим образом отражаемых в нотной записи, — от *vibrato* до *non vibrato*. Некоторые разновидности *vibrato* получили устойчивое название в нотной литературе. Термин *осцилляция* произошел от итальянского *oscillato*<sup>7</sup> и обозначает *vibrato lento* или медленное периодическое глиссандирование в пределах четвертитона или полутона (см. примеры 3а и 3b). Соответственно возник и термин *полуосцилляция* — глиссандирующее движение в одну сторону от основного тона с последующим возвращением (см. прим. 4). Как разновидность *vibrato* возник прием *smorzato*<sup>8</sup>, где происходит колебание не вы-

<sup>6</sup> Прием впервые применен Эдгаром Варезом в сольной пьесе «Density 21,5» (1936).

<sup>7</sup> Oscillare (итал.) — колебаться, качаться, вибрировать.

<sup>8</sup> Smorzare (итал.) — приглушать (звук), понижать (голос).

соты, а силы звука<sup>9</sup>. В данном случае термины, традиционно для музыкального искусства, заимствованы из итальянского языка (см. прим. 4).

В современной исполнительской практике, особенно в авангардной литературе, нередко можно встретить столь не традиционный для одностовольных духовых инструментов эффект, как извлечение созвучия. В англоязычной литературе созвучие в партиях деревянных духовых инструментов всегда имеет однозначное определение — *multiphonics*. В отечественной литературе подобного однозначного термина нет. Используется целый ряд сходных по смыслу определений: «созвучие» [7], «двузвучие» и «многозвучие» [4], «мультифония» [3], «аккорд» [1: 85]. Такой разноречивости определений связан в первую очередь с природой возникновения созвучия на деревянном духовом инструменте. Поскольку в его основе лежит акустический эффект, возникающий на основе передувания<sup>10</sup>, извлечение созвучий преемственно связано с извлечением флажолетов на деревянных духовых инструментах. В случае трактовки созвучия на духовых как производного от флажолета его очень трудно определить, к примеру, термином «аккорд». Естественно, в русской трактовке возникает целый ряд сходных по существу определений. Однако однозначного термина в современном отечественном музыкознании пока не сложилось.

В зарубежном инструментоведении производились попытки классифицировать созвучия на деревянных духовых инструментах по степени их сонорной напряженности. Сюда относятся:

— *двойные* или, скорее, *парные флажолеты* (*double harmonics*) — прием, благодаря которому прослушивается квинта к какому-либо звучащему обертону, т. е. звучит «флажолетная пара»;

— *расщеплённые тоны* (*rolling tones*) или, по смыслу, тон, расщепленный в октаву (полупередувание — *прим. ред.*) — извлекаются от основных нот звукоряда инструмента с достаточным давлением воздуха и губ для того, чтобы основной тон и октавный обертон звучали одновременно. Обозначается «rolled», «roullez» и т. п.;

<sup>9</sup> В физике первая разновидность *vibrato* называется частотным, вторая — амплитудной (Прим. ред.).

<sup>10</sup> Созвучия на деревянных духовых инструментах возникают на основе передувания при переходе обертонов в момент чрезвычайно зыбкий, кроме того, к ним присоединяется интерференционный призвук (разностный комбинационный тон. — Прим. ред.).

– «однородные» аккорды (homogeneous chords) возникают при звучании длин воздушного столба, которые создаются только одним основным тоном и его обертонами;

– «бьющиеся» аккорды (beating chords) отличает наличие двух основных тонов, находящихся в пределах большой секунды друг от друга. Таким образом, они вызывают биения между нотами, некоторые из которых столь сильны, что начинают создавать пульсирующий шум [9,10].

В отечественной литературе эти определения практически не применяются.

Не имеют русскоязычного эквивалента и такие термины, широко применяемые в западноевропейской авангардной литературе для флейты, как «whistle tone» и «trumpet-attack». «Свистящий звук», или «whistle tone» (англ.), исполнитель получает, выпуская очень мало воздуха через чуть увлажнённые расслабленные губы. Перебирая клапаны, он может добиться тихой и красивой игры обертонов в очень высоком регистре. Этот прием называют также «трубной атакой» или «trumpet-attack», поскольку губы располагаются на вдувном отверстии, как на мундштуке трубы (см. примеры 5a и 5b).

Введение новых определений в музыковедческую лексику происходит непрерывно, но не все они обретают статус термина. Однако в условиях постоянно обновляющейся исполнительской и композиторской практики возникает настоятельная необходимость расширения научно-терминологического аппарата.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Бубнович В. М. Конструктивные усовершенствования фагота и современное исполнительство. М., 1992.
2. Должиков Ю. Н. Артикуляция и штрихи при игре на флейте // Вопросы музыкальной педагогики. Вып. 10. М., 1991.
3. Дубинец Е. А. Знаки звуков: о современной партитурной нотации. Киев, 1999.
4. Квашинин К. А. Сонористика и исполнительство на духовых инструментах. Самара, 2004.
5. Назайкинский Е. В. Термины, понятия, метафоры // Советская музыка. 1984. № 10.
6. Пушечников И. Ф. Значение артикуляции на гобое // Методика обучения игре на духовых инструментах (очерки). М., 1976. Вып.3.

7. Смирнов Д. А. Современная трактовка деревянных духовых инструментов. Рукопись.
8. Терёхин Р. П., Анатский В. Методика обучения игре на фаготе. М., 1988.
9. Bonar N. The evolution of the mechanized oboe and its new music. The Double Reed. Vol. 6. No. 1. International Double Reed Society: Boulder, Colorado, USA. 1997.
10. Singer L. Metodo per oboe. Milan, 1969.

### Артикуляция и штрихи в терминах и обозначениях, используемые в исполнительской практике на флейте

Ю. Н. Должиковым

Портато (portato) — обозначается черточкой с лигой над нотами.



Деташе (détaché) — штрих специального обозначения не имеет, наиболее подходит для барочной литературы.

Пример:

Залигованное staccato — обозначается точками с лигой над нотами.





Тенутное staccato — обозначается точками с черточками над нотами.

**Andante con moto** С. Рахманинов. Маргаритки. Пер. Ю. Должикова

Мартеле (martelé) — предполагает звукоизвлечение отрывистое, резкое и сильное, обозначается акцентами-клиньями над нотами.

К. Фукушима. Пьеса для флейты соло

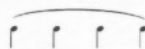
К. Фукушима. Пьеса для флейты соло

Двойное staccato — исполняется двойным (сложным) ударом языка.

### Система фаготовых штрихов, предложенная П. Р. Терехиным [8: 146–155].

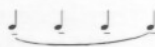
*legato*

Связный штрих, «языком» подчеркивается только первый звук, подразумевает «плавное скольжение от звука к звуку»



*portato*  
(от итал. portare — нести)

«Наиболее плавный и связный из фаготовых штрихов группы non legato», занимает промежуточное положение между legato и non legato, отличается мягкость атаки.



(черточки под лигой)

«маркированное»  
*legato*

По выразительным возможностям приближается к смычковому штриху *portato*, где каждый звук подчеркивается толчком дыхания, в зависимости от характера акцентов.



*non legato*

Штрих более ровный и мягкий, чем *détaché*, по сути это — укороченное *portato*.



*détaché*  
(от франц. —  
отделять,  
отрывать)

«Фаготное *détaché* характеризуется четким началом, достаточной протяженностью, ровной в динамическом отношении стационарной частью и закругленным окончанием звуков».

(отсутствие  
обозначений)

*marcato*  
(от итал.  
*marcare* —  
отмечать)

Характерная особенность штриха — резкое акцентированное начало звука.

Может обозначаться  
как *sforzando*



*Marcatissimo*

Разновидность *marcato* — штрих, предполагающий сильный акцент с последующим быстрым ослаблением звука.

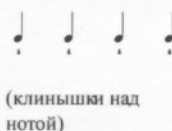
*Staccato*  
(от итал.  
*staccare* —  
отрывать)

Характерный фаготовый штрих, «закрывающийся в отрывистом исполнении звуков, резко отделенных друг от друга».



*staccatissimo*

Самый расчлененный и короткий фаготный штрих с акцентом, предполагает резкое начало и окончание при помощи удара языка (не «ту», а «тут»).



двойное *staccato*

Рассматривает как технический прием, позволяющий увеличить скорость *staccato*.

*martelé*  
(от франц.  
*marteler* - молотить  
чечанить)

«Извлекается резкой, и даже грубой атакой», «энергичный, настойчивый, волевой, несколько ударный, грубый штрих».

Обозначается  
вертикальной  
вилкой над нотой



## Пример 1.

Х. Холлигер. Пьеса для флейты solo «(t)air(e)» (1980/1983).

Х. Холлигер. Пьеса для флейты solo «(t)air(e)». (1980/1983)

Mundstück langsam einwärts ziehen (slowly withdraw mouthpiece)

(Zungenstoss mitten ins Anblasloch) ("tongue run")

(bewegungslos, unmerklich atmen) (motionless breathing imperceptible)

presio agitato martellato 8va (ca. 96)

lento, esitando (ca. 36)

p (G-Klappe G-key)

## Пример 2.

С. Слонимский. Концерт Буфф для камерного оркестра (1965). II часть «Импровизации».

С. Слонимский. Концерт Буфф для камерного оркестра (1965). II часть "Импровизация".

Andante cantabile (♩=108-120)

Ossia

solo

Fl

p

f

frull

frull

col metallo

(игра кланганом, не вдувая воздух)

(самый высокий звук)

sf

## Пример 2А.

К. Фукушима. Пьеса для флейты solo.

К. Фукушима. Пьеса для флейты solo

4) + удар пальцем по клавише.

## Пример 3.

Milko Kelemen, 1983. Canzona für Flöte (Alt- und große Flöte) und Klavier

Alt-Flöte  $\text{♩} = 83$  9

5

9

Flutterz vibrato ord

## Пример 4.

В. Кикта. Соната Ор 62 для фагота и фортепиано.

В. Кикта. Соната Ор. 62 для фагота и фортепиано

7

9

13

## Пример 5.

Х. Холлигер. Пьеса для флейты solo «(t)air(e)». (1980/1983).

Х. Холлигер. Пьеса для флейты solo "tuair(e)" (1980/1983)

Atem anhalten  
Atem freisetzen

(ca. 96)

*p* *ppp* *pppp*

„schwebende Pausen“

ruhig: unruhig

gliss.

Х. Холлигер. Lied для флейты, альтовой флейты или басовой флейты (1971).

Х. Холлигер. Lied для флейты, альтовой флейты или басовой флейты (1971)

poco a poco più agitato e cresc. .... (Dynamik sehr unruhig)

↑ Innerer Zirkularatmung: durch Nase atmen • gleichzeitig Luft aus der Mundhöhle pressen (ohne Tonunterbruch)



Гулджахон Юссуфи (Вильянди, Эстония)

## Народная терминология в инструментальной традиции Припамирья

Народная терминология — очень сложная и важная отрасль инструментоведения. Здесь еще не выработано общей методологии исследования. В этом плане не является исключением и памирская народная музыка. Нами рассматривается традиционная терминология в инструментальной традиции памирцев<sup>1</sup> на примере струнных инструментов — *памирского рубоба* (илл. 1), *баландзикама* (илл. 2), *сетора* (илл. 3) и *гиджака* (илл. 4)<sup>2</sup>. Материалом для статьи послужили полевые записи, собранные в авторских экспедициях в местах компактного проживания памирцев в Калай-Хумбском, Ванджском, Шугнанском, Рушанском и Ишкошимском районах Припамирья, и этнографические сведения, содержащиеся в трудах рубежа XIX–XX веков. При этом учитывается специфика местной культуры. Подавляющее большинство памирцев, проживающих на территории бывшего СССР, двуязычно, т.е. владеет помимо своего (шугнанского, рушанского, язгулемского и др.) таджикским языком, бытующим в форме особого рушано-таджикского диалекта (термин А. З. Розенфельд). Лишь некоторые женщины старшего поколения и маленькие дети не понимают по-таджикски. Местная интеллигенция владеет и литературным таджикским языком.

Двуязычие памирского населения объясняется не только соседством с таджиками, но и тем, что таджикский язык с давних пор используется здесь как средство общения между различными па-

---

<sup>1</sup> Памирцы — один из индо-иранских народов, известный в литературе как припамирские народности или припамирские таджики (самоназвание — памирцы). Они проживают на территории Таджикистана (правобережье р. Пяндж) и за рубежом (левобережье р. Пяндж в Афганистане, в Пакистане и Китае).

<sup>2</sup> Мы сознательно ограничиваемся названными инструментами, так как последние являются исконно памирскими. Другие хорлофоны, бытующие на территории Припамирья и получившие широкое распространение в быту — афганский рубоб, кашгарский рубоб и азербайджанский тор, — заимствованные инструменты.

мирскими народностями<sup>3</sup>. Как следствие двуязычности подавляющего большинства населения, — двуязычен и вокальный фольклор памирцев. Он бытует на двух языках: например, на шугнанском и на местном шугнано-таджикском диалекте. Только жанры традиционной лирики — *даргилик*, *лалайик* и *дудувиик дуудуик* — памирцы исполняют на своих языках. Все остальные песни они поют на таджикском языке. Подобное положение относится и к традиционной терминологии, которая функционирует на двух языках: например, на рушанском и на местном рушано-таджикском.

Традиционная терминология памирцев, сформировавшаяся в процессе длительного развития музыкального инструментария, получила отражение в работах конца XIX–XX веков. В первую очередь, это музыкально-этнографические публикации с кратким описанием инструментов, их конструкций. Особенно интересные материалы представляет коллекция музыкальных инструментов, собранная военным капельмейстером А. Эйхгорном на территории Центральной Азии в XIX веке [14], где среди прочих также представлены памирские народные инструменты. Отдельные фрагментарные сведения по народным инструментам памирцев и связанную с ними терминологию находим в работах этнографов [3, 9], языковедов-фольклористов [7], композиторов [17, 18], этномусиковедов [5] и этноинструментоведов.

Используемая памирцами терминология охватывает различные сферы: наименование музыкальных инструментов и их составных частей, изготовление, строй, звучание, приемы игры, исполняемые на них жанры.

Памирские инструменты носят различные названия. Это может быть типовое название (например, *рубоб*) которое объединяет несколько разнородных по устройству струнных щипковых инструментов. В соответствии с особенностями каждого из видов

---

<sup>3</sup> Припамирье населяют малые народности, говорящие на родственных между собой памирских языках, которые относятся к восточно-иранской группе индоевропейской семьи языков. Среди языков народов Припамирья крупнейшим является шугнано-рушанская языковая группа, которая включает ряд близких диалектов и поддиалектов. Главные среди них: шугнанский (долины рек Пяндж и Гунт), рушанский (Пянджская долина и некоторые боковые ущелья), бартангский (долина реки Бартанг). На язгулемском языке говорят в долине реки Язгулем, ваханский и ишкошимский бытуют в верхнем течении реки Пяндж, ванджский — по долине рек. См. подробнее об этом: [6, 31].



и местом распространения, они носят название *памирского*<sup>4</sup>, *афганского*, *кашгарского*<sup>5</sup>.

*Памирский рубоб* сохраняет единое название на всей территории своего распространения. Незначительные изменения связаны с субэтническими вариантами: *рубаб* (вах.)<sup>6</sup> [21: 380], *рабоб* (шугн., руш.); *рабуб* (сарык.) [20: 290].

В названиях хордофонов зачастую имеется информация о количестве и материале струн, а также принципе настройки инструмента. Например, второе название памирского *сетора* (щипковый хордофон) — *симтор*. Первое название — *сетор* (*се* — три, *тор* — струна); в данном случае — три двойные, либо две утроенные струны. Второе название переводится как «металлические струны». *Гиджак* (*гиччак*, *джигак*) — местная разновидность широко распространенного на Востоке *гиджака* или *кеманчи*. Этимологию этого струнно-смычкового инструмента исполнители связывают со способом звукоизвлечения на нем и издаваемыми им несколько дребезжащими звуками (гжж-гжж).

Отдельные инструменты имеют два традиционных названия, которые разведены территориально. Так, в Ишкошимском районе *баландзиком* (щипковый хордофон) называют *танбуром*. Однако последний нельзя путать с инструментом *тамбур*<sup>7</sup>, получившим широкое распространение в долинной части Таджикистана и Узбекистана. Этимология термина *баландзиком* связана с качеством издаваемого инструментом звука: *баланд* — высоко, сильно звучащий. *Зигум*, *зугум*, *зугхум* — общее название музыкальных ин-

<sup>4</sup> Памирский рубоб — один из наиболее популярных инструментов памирцев, который можно найти в каждом доме. На всей территории Припамирья бытует только один термин для его наименования — *рабоби памири*. Термина «*дирва*», который приводит в своей работе Ф.Карамшоев [11: 13], зафиксированного им в Язгулеме, автору данной статьи не удалось обнаружить нигде.

<sup>5</sup> Кашгарский рубоб получил широкое распространение на территории Припамирья в 60-е гг. прошлого века. См. об этом подробнее [11: 48, 32].

<sup>6</sup> См. список сокращений.

<sup>7</sup> Плектронный инструмент с шестью металлическими струнами, которые настраиваются в зависимости от исполняемого произведения. Звук извлекается при помощи металлического плектра, надеваемого на указательный палец (*нахунак*). На длинном грифе инструмента 11-13 навязных ладков. На памирском танбуре 7 жильных струн, принцип настройки которых единый. Гриф длинный, без ладков. Звук извлекается при помощи деревянного плектра (*захмак*).

струментов на шугнанском языке [11: 574], означающее «сильно звучащий инструмент»<sup>8</sup>. В БЭС «Музыка» находим еще один термин для названия инструмента *баландзиком* — рубоб шугнанский [25: 473]. На наш взгляд, этот термин вызывает сомнения. Подтверждение последнему мы не нашли ни в имеющейся по данному вопросу литературе [13: 15, 32], ни в многочисленных авторских экспедициях на места.

Название струн хордофонов связано с принципом звуковысотной настройки инструмента. Например, на *сеторе* каждая из трех пар струн имеет название, которое определяет их порядок расположения на грифе инструмента, а также характеризует их звучание: первая пара — *зилча* [высокая]; вторая — *бам* [низкая], третья — *мугалиф* [звучащая еще ниже]. Наряду с этим, бытующая в среде исполнителей терминология выявляет функциональное распределение струн на инструменте. Памирские инструменталисты используют имеющиеся струны в качестве мелодических, бурдонирующих и резонирующих. Отмеченные функции подтверждает бытующая в среде исполнителей терминология. Так, струны *баландзикама* имеют следующие названия:

- 1–2 — *асоси* [основные];
- 3 — *миена* [средняя];
- 4–5 — *махолиф* [ниже звучащие];
- 6 — *бам* [низкая струна];
- 7 — *зингак* [высоко звучащая струна].

Это значит, что 1-я и 2-я струны (или первая пара струн) являются мелодическими, остальные — бурдонирующими. Однако это положение не исключает возможности участия в развитии мелодической линии остальных струн — 3-й, 4-й, 5-й и даже иногда 6-й. Все зависит от репертуара и удобства его исполнения. Наш респондент — Худоёрбек Саидбеков (р. 1902, с. Птуп) — говорил нам, что мелодическими струнами на *баландзикоме* являются 1-я, 2-я и 3-я и называются они *торчини*. Остальные струны — бурдонирующие. Нами зафиксированы и другие наименования струн *баландзикама*, которые дублируют названия струн *сетора*, за исключением первой пары струн:

- 1–2 — *тори пеш* [передняя струна];
- 3 — *тори бам* [нижняя или низкая струна];

<sup>8</sup> По аналогии с инструментом *баландмукам*, о котором речь пойдет ниже.

4–5 — *тори байн* [средняя струна];

6 — *тори бами боло* [высокая];

7 — *зингак* или *зилбача* [последняя короткая струна].

7-я струна — резонирующая и в исполнительской практике используется реже. Другая и очень важная ее функция — по ней исполнители настраивают инструменты в ансамбле.

Названия струн *памирского рубоба* почти везде дублируются.

1–2 — *зил, зилча* [высокие];

3–4 — *бам (миёназил — вах. [4: 380]* [средние];

5 — *муголиф, гулбам* [звучащая ниже] ;

6 струна — *зингак, зингэк* (самая короткая).

Только название 5-й струны — *гулбам* — представлено вариантом, который приводит в своей работе А. З. Розенфельд [24: 99]. Функции струн также распределены. 1–2 и 3 струны — мелодические, 4 и 5 — бурдонирующие и 6 — резонирующая (на семи-струнных *памирских рубобах* две резонирующие струны). Однако исполнитель Носирали Махрамов (р. 1915, с. Лянгар Ишкошимского района) говорил нам, что на *памирском рубобе* можно все струны использовать в качестве мелодических. Все зависит только от репертуара и удобства его исполнения.

В инструментальной традиции Припамирья бытуют термины, посвященные народному исполнителю. Большая часть терминов носит обобщающий характер, как, например: *зигумчи, зигумнивозич* [3: 574], *новозинда, назмагар, созанда, созинда, мохингар*, которые переводятся как «инструменталист, исполнитель на музыкальном инструменте» и четко выделяют фигуру музыканта-инструменталиста из среды носителей традиционной культуры. Общим термином — *нивоз* — обозначают игру на том или ином музыкальном инструменте. Терминами *нохунгар* или *хушнохун* тоже называют народного исполнителя, мастера, однако последний конкретизирует тип инструмента, на котором играет музыкант. В данном случае — исполнитель на щипковых или плекторных хордофонах, характерным приемом звукоизвлечения на которых является бряцание (от слова *нохун* — ноготь). Термин *нохун чидов* (шугн.) более емкий и предполагает исполнение сугубо инструментальных композиций, предназначенных для слушания (*нохуни хушк кардан, нохун задан* — ванч.), с одной стороны, и с другой — конкретизирует принцип звукоизвлечения (букв. — играть, бить ногтем). Наряду с этим, памирские музыканты используют терми-

ны, конкретизирующие исполнителя на том или ином инструменте — *рабобнавоз* (исполнитель на *рубобе* или *рубобист*), *сеторнавоз* (исполнитель на *сеторе*) и т.д.

Термин *соз* выступает в нескольких значениях. Первое — мелодия, мотив. В сочетании с названием какого-либо из инструментов, например, *сози рубоб*, *сози сетор* или *соз бо даф* (мембранофон типа тамбурина), термин переводится следующим образом: мелодия, исполненная на *рубобе*, *сеторе*, или композиция на *дафе* — т. е. инструментальная композиция на том или ином музыкальном инструменте. Применение термина *соз* не ограничивается сферой исключительно инструментальной музыки. В памирской традиционной культуре термин *сурсоз* (*сур* — свадьба) является общим для наименования свадебных песен. Второе значение — строй, настройка, слаженность. Термин *соз чидов* означает «настраивать инструмент».

Большой интерес представляет народная терминология составных частей инструмента. У памирцев музыкальные инструменты ассоциируются с живым существом<sup>9</sup>. Их звучание сравнивается с человеческим голосом и характеризуется такими определениями, как «говорит», «поет», а части инструмента ассоциируются с частями тела живого существа. Так, памирский рубоб имеет *чои ишкामаш* [живот] — верхняя часть деки, обтянутая кожаной мембраной; *тана* [туловище] — нижняя часть деки (деревянная); *даста* [рука] — шейка, гриф<sup>10</sup>; *гуши калон* [большое ухо] — рожкообразные отростки у основания шейки инструмента; *гушак* [ушко] — колок. Приведем таблицу, где представлены названия частей *памирского рубоба* на ваханском и шугнано-рушанском диалектах.

*Сар* (вах.) [4: 380], *сарпанджа* (шугн.) — головка памирского рубоба.

*Госек* (вах.) — ухо (колок), [4: 348].

*Гиш* (вах.) [4: 380] *гушак* (шугн.) — ухо (колок у струн. инстр.).

*Дест* (дьест) — колки [4: 13].

*Зил, тор* (шугн.) — струна.

<sup>9</sup> В этом плане большой интерес представляют наскальные изображения рубобов, обнаруженные таджикскими археологами на Памире и опубликованные в работе Вызго Т. С. Музыкальные инструменты Средней Азии. Исторические очерки. М., 1980. С. 91. (илл. 5).

<sup>10</sup> Ср. народное название грифа балалайки — ручка (прим. ред.).

*Торхонаи боло* (вах.) — место крепления струн на головке.  
*Торхонаи поён* (вах.) — место крепления струн у основания.  
*Дафак* (вах. «маленький даф») — кожаный резонатор [4: 380].  
*Косек* (вах.) [4: 280] — резонатор (деревянная часть).  
*Хорок* (вах.) [4: 380], *харак* (шугн.) — подставка.  
*Захмак* (вах.) [4: 380], *захмук* (шугн.) — плектр.  
*Гич* (шугн.) — живот.

Антропоморфные названия частей хордофонов встречаются и в других инструментальных культурах [1: 24, 19 и др.] и, по верному замечанию А. Соколовой [26: 33], представляют собой явление общечеловеческое.

Антропоморфные представления памирцев выражаются также в выборе материала для изготовления инструментов. Например, *сетор* лучше всего звучит, по словам исполнителя Файза Джорубова (р. 1901) из с. Рушан Рушанского р-на, если он изготовлен из тутового дерева (шелковица), которое считается самым «поющим». Эти представления сказываются и в выборе модели инструмента. Так, *масруд*, изготовленный Массайном в 1977 году, сконструирован в виде большеголового, декоративно разрисованного человека, от бровей к ногам которого протянуты струны<sup>11</sup>.

Вторая группа терминов связана с наименованием инструментальных композиций. В среде исполнителей существуют общие для всех инструментальных импровизаций названия, а именно: *навозиш* — наигрыш, *наво* — мелодия, мотив; *оханг* — мелодия, напев; *мукуми дерина* — старинный напев; *мукум*, *соз* — мелодия. Другое название конкретизирует инструмент, на котором исполняется та или иная композиция: *мукуми сетор* — мелодия, исполненная на *сеторе*; *мукуми баландзиком* — импровизация на *баландзикоме*. Сюда же можно отнести отдельные композиции, названия которых связаны с техническими особенностями инструментов, на которых они исполняются, например: *пасту баланд* — букв. низкий-высокий (регистры инструмента). Подобный прием может быть использован исполнителями как в импровизациях на *памирском рубобе* (хордофон), так и *нае* (аэрофон).

<sup>11</sup> Масруд — инструмент с двумя грифами: грифом памирского рубоба и грифом сетора. Кроме этого, инструмент обладает «электрозвуками», производимыми при помощи акустического устройства, работающего на батарее и имитирующего звучание народного инструмента *нае* (илл. 8).

Значительную группу наименований композиций составляют инструментальные версии песен. В сознании народных исполнителей та или иная песня связана с определенной мелодико-ритмической моделью, на которую он ориентируется и которую стремится воссоздать. Такие мелодические модели именуются в среде инструменталистов термином «*мукам*». Именно это обстоятельство является определяющим и дает название наигрышам. Так, в репертуаре народных инструменталистов часто можно услышать *муками даргилик* — напев *даргилика*, *муками лалайик* — напев *лалайика* и др., что означает инструментальные версии тех или иных песен.

В местной культуре отсутствуют жанры профессиональной музыки устной традиции — наиболее развитые вокально-инструментальные циклические произведения восточной монодии, такие как *макам*, *мукам*, широко бытующие и по сей день в огромном регионе Ближнего и Среднего Востока и в прилегающих к ним странах — Индии, Пакистане и других. Однако при беглом взгляде просматриваются интересные аналогии. Как мы уже отметили выше, в среде исполнителей для названия инструментальных версий вокальных жанров наряду с другими используется термин *макам* или *мукам*. Известно, что термин *макам* имеет различные толкования. *Макам* — *маком* — *мукам*<sup>12</sup> означает стоянка, место или ладок — местоположение пальца на грифе струнного инструмента. Кроме того, термин «*маком*» обозначает «мелодию», «напев», «мотив», «ладовую структуру», «звукоряд», «мелодическую модель». И наконец, название «*маком*» относится к классическим вокально-инструментальным циклам.

В связи с обсуждаемым памирским термином *мукам* необходимо обратить внимание на то, что слово это входит в название одного из памирских инструментов — *баландмукам* (илл. 9), что означает, по словам информаторов, «сильно звучащий». Из всего вышеизложенного видно, что в среде памирских инструменталистов термин *мукам* используется как для обозначения мелодико-ритмических моделей определенных жанров<sup>13</sup>, так и для наименования инструмента.

<sup>12</sup> По вопросам искусства макамата существует обширная литература: [2, 7, 8, 14, 15, 21, 23, 24, 25, 27, 28 и мн. др.].

<sup>13</sup> Здесь напрашивается прямая аналогия с системой *намудов*, имеющей место в *Шашмакоме*. *Намуд* (см. подробнее об этом [14]) — букв. пер.

В заключение отметим, что традиционная терминология памирцев охватывает разные сферы: морфологию инструмента, исполнительство на нем, жанровую систему, формообразование и многие другие. Дальнейшее ее изучение прольет свет на исследование многих проблем, связанных с генезисом музыкальных инструментов и осознанием семантики их формы, материала, тембра и др.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. *Абдулнасырова Д.* Традиционная терминология татарских скрипачей // Тезисы и рефераты Международной конференции «Проблемы инструментоведческой терминологии» // СПб, РИИИ, сектор инструментоведения, 5–7 декабря 2005 года. С. 24.
2. *Алибакиева Т.* Двенадцать уйгурских мукамов. Выпуск 1. Алма-Ата, 1988.
3. *Андреев М. С.* Таджики долины Хуф. Вып. 1. Сталинабад, 1953.
4. *Грюнберг А. Л., Стеблин-Каменский И. М.* Языки Восточного Гиндукуша. Ваханский язык. М., 1976.
5. *Данскер О. Л.* Музыкальная культура таджиков Каратегина и Дарваза // Искусство таджикского народа. Вып. 3. Душанбе, 1965.
6. *Даргилик* / Сост. Шакармамадов Н., Курбанов Х. Душанбе, 1987.
7. *Джани-заде Т.* Художественный канон искусства «макамат» как отражение эстетического опыта народов Ближнего и Среднего Востока // Внеевропейские музыкальные культуры: Вопросы изучения традиций. Сб. трудов ГМПИ им. Гнесиных. Вып. 100. Отв. ред.-сост. Арзаманов Ф. Г., Джани-заде Т. М. М., 1988. С. 6–24.
8. *Джани-заде Т.* Хал-макам как принцип искусства макаमत // Суфизм в контексте мусульманской культуры. М., 1989. С. 319–339.
9. *Зарубин И. И.* Материалы и заметки по этнографии горных таджиков. Долина Бартанга. Пг., 1917.
10. *Зарубин И. И.* Шугнанские тексты и словарь. М., 1960.

---

«вид», «явление». В макомах намудом называют определенное мелодическое построение, характеризующее одно шуъбе (раздел) и могущее прозвучать в другом шуъбе. Функционально намуд можно сравнить с лейт-мотивом в западноевропейской и русской классической оперной музыке. В Шашмакоме намуды выполняют ту же функцию, что и муком у памирцев, только относительно отдельных разделов.



11. *Карамшиев Д.* Шугнанско-русский словарь: В 3 т. Т. 1. М., 1988.
12. *Кароматов Ф.* Узбекская инструментальная музыка. (Наследие). Ташкент, 1972. С. 148.
13. *Кароматов Ф., Нурджанов Н.* Музыкальное искусство Памира. Кн. 1. М., 1978.
14. *Кароматов Ф., Эльснер Ю.* Макам и маком // Музыка народов Азии и Африки. Вып. 4. Ред.-сост. В. С. Виноградов. М., 1984. С. 88–136.
15. Каталог коллекции музыкальных инструментов народов Центральной Азии А. Ф. Эйхгорна. СПб., 1885.
16. Макомы, мугамы и современное композиторское творчество // Межреспубликанская научно-теоретическая конференция. Ташкент, 1978.
17. *Миронов Н.* Обзор музыкальных культур узбеков и других народов Востока. Самарканд, 1931.
18. *Миронов Н.* Музыка таджиков: Музыкально-этнографические материалы, собранные и записанные на 1-м Всетаджикском слете певцов, музыкантов и танцоров в г. Сталинабаде. Сталинабад, 1932.
19. *Назина И.* Белорусские народные инструменты. Ч. II. Струнные. Минск, 1982.
20. *Пахалина Т. Н.* Сарыкольско-русский словарь. М., 1971.
21. *Пахалина Т. Н.* Ваханский язык. М., 1975.
22. *Раджабов И.* Макомлар масаласига доир (К вопросу о макомах). Ташкент, 1963.
23. Профессиональная музыка устной традиции народов Ближнего, среднего Востока и современность: (Сборник материалов международного музыковедческого симпозиума, Самарканд, 3–6 октября 1978 г.). Отв. ред.: Ю. В. Келдыш, Ф. Кароматов. Ташкент, 1981; Кароматов Ф., Эльснер Ю.
24. *Розенфельд А. З.* Бадахшанские говоры таджикского языка. Л., 1971.
25. Рубоб. Музыка // БСЭ. Г. В. Келдыш. М., 1998.
26. *Соколова А.* Инструментоведческие термины в адыгских языках: Вопросы содержания и проблемы перевода на русский язык. С. 33.
27. *Султанова Р.* Ритмика вокальных частей Шашмакома // Внеевропейские музыкальные культуры: Вопросы изучения традиций. Сб. трудов ГМПИ им. Гнесиных. Вып. 100. М., 1988. С. 38–49.

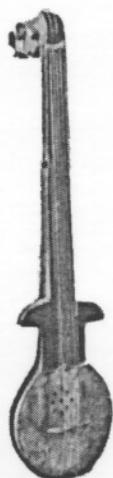
28. *Таджикова З.* Изучение и сохранение традиционной таджикской музыки // Профессиональная музыка устной традиции народов Ближнего, Среднего Востока и современность. Ташкент, 1981. С. 65–68.
29. Шашмаком (Шесть макомов) в записи В. Успенского. Бухара, 1924.
30. Шашмаком (Шесть макомов). Ред. В. М. Беляева. М., 1950–1967, тт. I–V.
31. *Юссуфи Г.* Памирская традиционная инструментальная культура. Кандидатская диссертация. М., 2003.
32. *Юссуфи Г.* Памирские народные музыкальные инструменты. Лекция по курсу «Музыка народов мира». М., 2003.

#### СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ

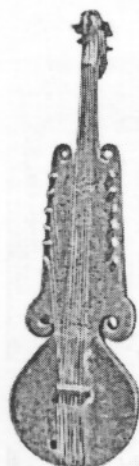
Вах. — ваханский  
 Шугн. — шугнанский  
 Руш. — рушанский  
 Язг. — язгулемский  
 Сарык. — сарыкольский

#### МЕСТОНАХОЖДЕНИЕ ИЛЛЮСТРАЦИЙ

Памирский рубоб — личный архив автора (далее ЛАА).  
 Баландзиком — личный архив автора.  
 Сетор — опубликована в указ. работе Ф. Кароматова.  
 Гиджак — личный архив автора  
 Наскальные изображения рубобов — опубликована в работе: *Вызго Т. С.* Музыкальные инструменты Средней Азии. Исторические очерки. М., 1980. С. 91.  
 Масруд — личный архив автора.  
 Баландмуком — опубликована в указ. работе Ф. Кароматова.



Илл. 1.  
Памирский  
рубоб



Илл. 2.  
Баландзиком



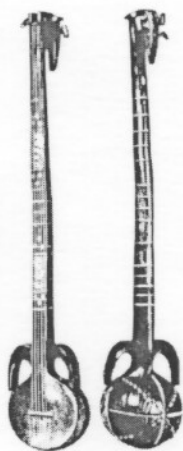
Илл. 3.  
Сетор



Илл. 4.  
Гиджак



Илл. 5.  
Афганский,  
или таджикский, рубоб



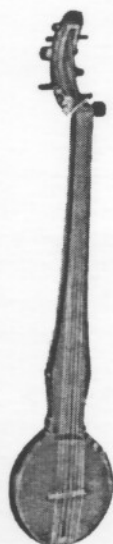
Илл. 6  
Кашгарский рубоб



Илл. 7.  
Тамбур



Илл. 8.  
Масруд



Илл. 9.  
Баландмуком

## Инструментоведческие аспекты Пекинской оперы: оркестр, терминология

История китайской музыкальной драмы (*сицзюй* 戏曲)<sup>1</sup> насчитывает почти тысячу лет и хранит порядка трехсот ее видов. Отличительная особенность *сицзюй* заключается в разнообразии ее местных проявлений. Среди них сегодня можно увидеть:

- *Хэбэй банцзы* — музыкальную драму, бытующую на территории северного и северо-восточного Китая под аккомпанемент деревянной колотушки *банцзы* — ведущего инструмента в оркестре этого театрального вида;
- *пинцзюй*<sup>2</sup> — тип музыкальной драмы, наиболее распространенный на северо-востоке Китая — в провинции Хэбэй, городах Тяньцзинь и Пекине;
- *юэцзюй* (или «шаосинская опера») — музыкальную драму восточной части Китая, провинции Чжэцзян;
- *ханьцзюй* — музыкальную драму центральных земель, провинций Хубэй, Шэньси, а также юга Хэнань и севера Хунань;
- *хуанмэй си* — музыкальную драму восточных провинций Аньхой, Хубэй, Цзянси, Цзянсу и других;
- *чуаньцзюй* — музыкальную драму центральных и южных областей Китая, провинций Сычуань и Юньнань [7: 149–150, 295–296, 479–480, 144–146, 175–176, 53–56]

Подавляющее большинство видов китайской музыкальной драмы, в соответствии с местом своего происхождения и распространения, принадлежит к конкретным географическим территориям. Тем более примечательно, что лишь один вид музыкальной драмы, появившийся в конце XVIII века в Пекине, стал самым популярным как в стране, так и в мире, приобретая известность далеко за пределами Китая. Это *цзинцзюй* (京劇), или Пекинская опера.

<sup>1</sup> Иероглиф *си* (戏) — здесь переводится как «игра», *цзюй* (曲) — является названием поэтического жанра. *Сицзюй* (戏曲) буквально переводится как «театр», «опера и драма».

<sup>2</sup> Иероглиф *цзюй* здесь в переводе означает «спектакль», «пьеса», «драма».

Исследования, посвященные музыкальной стороне Пекинской оперы, в российском музыкознании единичны и, по большей части, принадлежат перу театроведов. Привлечение исследований китайских музыковедов обнаруживает проблему адекватного перевода и его адаптации к условиям европейской культуры, поскольку китайский и европейский музыковедческие подходы во многом различны. Дополнительные сложности создает вопрос унификации терминов, поскольку не все исследователи придерживаются единой системы транскрибирования иероглифов кириллицей. Нередко в связи с языковыми трудностями исследователи вынуждены использовать европейские, в частности, англоязычные источники. В результате в отечественной музыковедческой литературе встречаются термины, подвергшиеся двойной транслитерации: сначала с китайского на английский, затем с английского на русский алфавит. Например, английская транслитерация трещотки *pai-pai* в переводе на кириллицу превращается в *пэй-пан*, что практически не имеет ничего общего со словом *пайбань*, являющимся прямой транслитерацией термина с китайского на кириллицу<sup>3</sup>.

Возникающие разночтения явно не содействуют изучению данного материала.

Кроме того, европейские термины часто не способны передать многообразие понятий, скрывающихся под одним китайским термином. Одна из причин кроется в особенностях иероглифического письма. Например, понятие *иньюэ* (音乐, в традиционном начертании 音樂), соответствующее европейскому термину «музыка», состоит из двух иероглифов. Одно из значений первого — «звук», второй же изначально имеет два способа произношения: *юэ* (музыка) и *лэ* (радость). Концепция *юэ* встречалась во всех важных исторических документах, что, в соответствии с конфуцианскими взглядами, определялось особым значением музыки в жизни государства. *Юэ* — идеографический знак, в нижней части которого стоит знак *му* (木), означающий «дерево», а в верхней части с двух сторон стоит знак *сы* (絲), означающий «шёлк». Это связано с тем, что древние музыкальные инструменты изготавливались из дерева, струнами же служили шелковые нити. Так как музыка доставляет человеку радость, знак *юэ* получил еще одно значение — «радость» [3: 7].

---

<sup>3</sup> Подобные примеры нередки в отечественной литературе [8: 58; 11; 15].

Определённой коррекции требует и термин *цзинцзюй*, условно переводимый как «Пекинская опера», или «Пекинская драма». Не являясь ни оперой, ни драмой в европейском понимании, *цзинцзюй* дословно означает «столичный спектакль». Особенность этого завораживающего феерического действия в ярких красках заключается в органичном переплетении разнообразных видов искусства. Наряду с пением и инструментальной музыкой, его неотъемлемой частью являются искусство декламации, искусство восточных единоборств (в том числе владение оружием), акробатика с элементами циркового представления; искусство костюмов и грима. Соответственно, актер Пекинской драмы должен быть универсалом — от него требуется и поставленная речь, и отличное владение пластикой, и, конечно, прекрасное пение.



Царь обезьян Сунь Укун  
военный герой «раскрашенное лицо» — *уцзин*)<sup>5</sup>.

Еще на самом начальном этапе обучения в раннем возрасте за будущим актером закрепляется определенное амплуа. В разветвленной системе типажей Пекинской оперы выделяются четыре основных: 1) мужские персонажи *шэн* (生), к числу которых относятся молодые и пожилые герои, фантастические персонажи; 2) женские персонажи *дань* (旦) — героини и пожилые женщины; 3) сильно загримированные мужские персонажи *цзин* (净 — букв. «раскрашенное лицо») и 4) комики, борцы, мелкие чиновники — *чоу* (丑)<sup>4</sup>.

В каждом спектакле обязательно должны быть представлены все четыре амплуа.

<sup>4</sup> Более подробно о классификации амплуа в Пекинской опере см. [6: 33–40]. В частности, амплуа *шэн* в зависимости от характера персонажа и сценических приемов игры различается на субамплуа *вэньшэн* (文生 — гражданский герой) и *ушэн* (武生 — военный герой). Амплуа *вэньшэн*, в свою очередь, в зависимости от возраста персонажа (не актера!), включает в себя субамплуа *лаошэн* (老生 — пожилой уважаемый человек) и *сяошэн* (小生 — молодой герой).

<sup>5</sup> В статье представлены фотографии, сделанные автором во время двухгодичной стажировки в Китае (г. Тяньцзинь), а также из личного архива проф. Московской консерватории им. П. И. Чайковского В. Н. Юнусовой.



Каждому амплу соответствуют присущие только ему манера пения и декламации, свой круг тональностей и типов арий, набор сценических движений, походка, жесты, мимика, а также грим, костюм. За каждым характером закреплена определенная цветовая гамма грима. Так, например, красноватый цвет лица, присущий положительным по своей природе амплу молодых героев и героинь, говорит о благородстве, доблести, мужестве, отваге одних и добропорядочности, скромности других. Грим пожилых персонажей приближается к естественному, без особой яркости и пестроты. Белый цвет лица говорит о коварстве, подлости и хитрости персонажа, тогда как черный грим принадлежит честным, справедливым героям. Помимо цвета определенную роль играет рисунок наложенного грима и его цветовые сочетания.

Костюмы актеров Пекинской оперы так же красочны. Как и грим, цвет костюма и его крой обладают определённой символикой, раскрывающей социальный статус персонажа. Нередко для полноты образа оказываются важны и некоторые детали костюма. Например, обувь на высокой платформе, напоминающая котурны, — прерогатива амплу молодых героев и большинства военных персонажей (как женских, так и мужских). Определенную роль играют исторические детали. В частности, четыре треугольных флага, прикрепляемые на спины военным амплу, унаследованы от флагов военачальников, с помощью которых они отдавали приказы во время сражений. Пара длинных фазаньих перьев (бывших головным убором варваров-кочевников) «перекочевала» на театральную сцену из реальной жизни, выполняя, помимо эстетической, и практическую функцию: актер, используя их в жестикуляции, способен выразить целую гамму чувств. Символика движений, жестов, мимики, их выверенность и строгая регламентация позволяют передавать и внутреннее состояние героя, и его предполагаемые действия, и даже происходящие события.

Аналогичная символичность характерна и для декораций — весьма скупых, в отличие от грима и костюмов. Обычное убранство сцены, расположенное на заднем плане (чтобы не мешать сложному движению актёров) составляют стол, один или два стула и задник в виде расшитой ширмы. Но каждый из немногочисленных предметов служит для многих целей: например, стол может быть, в зависимости от ситуации, обеденным, канцелярским, судебной трибуной и даже горой, которую герою необходимо преодолеть.

Отсутствие декораций отчасти компенсируется различным реквизитом: каждый предмет несет определенный смысл. В частности, плетъ в руках персонажа означает, что он едет верхом, флаги с изображенными на них колесами говорят о передвижении в повозке и т. д. В такой ситуации первостепенной становится способность зрителя создать в своем воображении картину происходящего на сцене. Впрочем, в современных постановках, особенно в видео-версиях, нередко используются и декорации европейского типа, в чем видится стремление сделать искусство Пекинской оперы как можно более доступным и понятным молодежи, а также зарубежному зрителю.

Репертуар Пекинской оперы составляют пьесы (около 1300) [10, цит. по: 6: 15] на традиционные сюжеты. Они основаны на исторических событиях, легендах, преданиях и популярных в Китае классических средневековых романах, таких, как «Троецарствие» Ло Гуаньчжуна, «Речные заводы» Ши Найяня, «Путешествие на Запад» У Чэньэня и др.

Как уже говорилось, музыкальная сторона Пекинской оперы на сегодняшний день в отечественном музыкознании остается наименее исследованной. Ее главными компонентами являются сольное пение с сопровождением и чисто инструментальная музыка. Примечательно, что в Пекинской опере специфика пения во многом продиктована характером звучания инструментов. В частности, превалирование манеры пения фальцетом связано с фальцетным же тембром смычкового хордофона *цзинху*, играющей ведущую роль в оркестре. Кроме того, вокальная партия и мелодическая партия *цзинху*, интонационно следуя друг за другом, естественно оказываются тесно взаимосвязанными между собой.

Так называемый «оркестр Пекинской оперы» обозначается понятием *юэдуи* (乐队, букв. «музыкальный отряд»), не конкретизирующим численность музыкантов. Он представляет собой скорее ансамбль из семи-восьми человек, в котором каждый исполнитель может играть на нескольких инструментах. В оркестре используются:

- идиофоны: губной орган *шэн*, *пайбань* (тип трещотки из трех деревянных пластин, две из которых соединены между собой); медные гонги *ло* (*дало* — большой гонг, *сяоло* — малый), тарелки *нао*, *бо* и пр.).
- мембранофоны: маленький барабан *баньгу* на высокой подставке, большой барабан *тангу*;

- хордофоны: двухструнные смычковые *цзинху*, *цзин эрху* и щипковые — *юэцинъ*, образно именуемый «лунной гитарой», и *сяосанъ-сянь* с длинным грифом;
- аэрофоны: гобой *сона* с металлическим раструбом, поперечная бамбуковая флейта *дицзы*;

Оглушающее, по мнению европейцев, звучание ударных, вкупе с пронзительными «взвизгиваниями» *цзинху*, создают неповторимый колорит Пекинской оперы. В традиционных зданиях театров, ввиду акустических особенностей зала, оркестр располагается на авансцене сбоку, в непосредственной близости к актерам и слушателям. Мощностъ его звучания всегда поражала не привыкших к такому звуковому натиску иностранцев. В последнее время оперы преимущественно ставятся в помещениях современного типа, и оркестр рассаживается также рядом со сценой, но за кулисами, что (к счастью для не китайцев) значительно уменьшает громкость его звучания.

Современная классификация инструментов в китайской культуре в целом и в Пекинской опере в частности является своеобразной адаптацией к европейской. В Древнем Китае был распространен принцип классификации инструментов, называвшийся *баинь* (八音, букв. «восемь звуков»). Он появился в период династии Чжоу, которая в целом насчитывает порядка XII—XIII столетий — с XI в. до н. э. по 221 г. н. э., — и просуществовал до конца XVIII века. Традиционный принцип был основан на разделении инструментов по материалу их изготовления, образуя восемь разновидностей [9: 30–31]. Инструменты Пекинской оперы, согласно этой древней классификации, могут быть разделены следующим образом:

| №  | Материал                | Китайский термин | Тип инструментов                 | Инструменты Пекинской оперы                                                                       |
|----|-------------------------|------------------|----------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------|
| 1. | золото (металл в целом) | <i>Цзинь</i> 金   | металлические идиофоны           | гонги <i>дало</i> , <i>сяоло</i> ; тарелки <i>нао</i> , <i>бо</i>                                 |
| 2. | камень                  | <i>Ши</i> 石      | литофоны<br><i>бяньцинъ</i>      |                                                                                                   |
| 3. | земля                   | <i>Ту</i> 土      | глиняные<br>окаринны <i>сюнь</i> |                                                                                                   |
| 4. | кожа                    | <i>Гэ</i> 革      | мембранофоны                     | барабаны <i>баньгу</i> , <i>тангу</i> , <i>датангу</i>                                            |
| 5. | шелк                    | <i>Сы</i> 丝      | хордофоны                        | смычковые <i>цзинху</i> , <i>эрху</i> , <i>сыху</i> , щипковые <i>юэцинъ</i> , <i>сяосанъсянь</i> |

|    |                     |       |                                     |                                        |
|----|---------------------|-------|-------------------------------------|----------------------------------------|
| 6. | дерево              | Му 木  | деревянные<br>идиофоны,<br>аэрофоны | трещотка <i>пайбань</i><br><i>сона</i> |
| 7. | тростник<br>(камыш) | Нао 匏 | идиофоны                            | губной орган <i>иэнь</i>               |
| 8. | бамбук              | Чжу 竹 | аэрофоны                            | флейта <i>дицзы</i>                    |

Традиционное сочетание инструментов восходит к принятым в китайской культуре своеобразным тембровым идеалам, например, «шелк и бамбук», или *сычжу*, причем данный термин, имея разные толкования, применительно к Пекинской опере обозначает ансамбль струнных и духовых инструментов. Такой ансамбль представляет собой один из двух составов, на которые делится оркестр Пекинской оперы. Они различаются по тембру и, в связи с этим, применяются в драматургически разных сценических ситуациях, что непосредственно отражено и в их названиях. Хордофоны и аэрофоны образуют *вэньчан* (文场, букв. «гражданская сцена»), использующийся в качестве аккомпанемента пению; мембранофоны и идиофоны — *учан* (武场, букв. «военная сцена»), звучащий в батальных, танцевальных и акробатических сценах.

Подобное разделение характерно для оркестров многих видов китайской музыкальной драмы, отличаясь в каждом конкретном случае разными ведущими инструментами и стилем игры. В реальной музыкальной практике возможны варианты составов оркестров в зависимости от региона и традиций конкретных театров. Так или иначе, все оркестры подразделяются на группы струнно-духовых и ударных инструментов с разделением их функций в спектакле. В качестве примера приведем сравнительную таблицу нескольких театральных оркестров (см. таб. на стр. 119).

В оркестре Пекинской оперы ведущими инструментами являются скрипка *цзинху*, дублирующая вокальную партию, и барабан *баньгу*. *Цзинху* играет особую роль в составе оркестра именно Пекинской оперы, что отражено и в ее названии: иероглиф *цзин* (京) переводится как «столица», «столичный», а *ху* (胡) указывает на принадлежность этого инструмента к семейству смычковых хордофонов, заимствованных от соседствующих монгольских племен. Стволообразная бамбуковая шейка *цзинху* проходит сквозь бамбуковый же цилиндрический корпус; дека-мембрана изготавливается из змеиной кожи, которая на современных моделях ино-

| Вид музыкальной драмы             | Китайское название  | Оркестр <i>вэньчан</i> (струнные и духовые)                                                                                                                                                               | Оркестр <i>учан</i> (ударные)                                                                                                    |
|-----------------------------------|---------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Пекинская опера <sup>6</sup>      | <i>Цзинцзюй</i>     | <u>струнные</u> : <i>цзинху</i> ; <i>цзин эрху</i> , <i>сыху</i> ; <i>юэцин</i> , <i>сяосансянь</i> ; <u>духовые</u> : <i>сона</i> , <i>дицзы</i> , <i>шэн</i> , <i>тяоцзы</i>                            | <i>баньгу</i> , <i>пайбань</i> , <i>тангу</i> , <i>нао</i> , <i>бо</i> , <i>дало</i> , <i>сяло</i> , <i>юньло</i> , <i>танло</i> |
| Сычуаньская опера                 | <i>Цуаньцзюй</i>    | <u>струнные</u> : <i>гайбаныцзы</i> , <i>пипа</i> (китайская четырехструнная вертикальная лютня); <u>духовые</u> : <i>сона</i> , <i>дицзы</i>                                                             | <i>баньгу</i> , <i>пайбань</i> , <i>дяло</i> , <i>дало</i> , <i>шоуло</i> , <i>цзяцзы</i>                                        |
| Музыкальная драма провинции Хэбэй | <i>Хэбэй банцзы</i> | <u>струнные</u> : <i>баньху</i> (двухструнный смычковый инструмент с полностью деревянным корпусом), <i>пипа</i> ; <u>духовые</u> : <i>сона</i> , <i>дицзы</i>                                            | <i>банцзы</i> , <i>пайбань</i> , <i>дало</i> , <i>бо</i> , <i>сяло</i>                                                           |
| Шаосинская опера                  | <i>Юэцзюй</i>       | <u>струнные</u> : <i>юэху</i> (двухструнный смычковый инструмент, корпус которого изготавливается из кокоса), <i>пипа</i> , <i>янцин</i> (китайские цимбалы); <u>духовые</u> : <i>сона</i> , <i>дицзы</i> | <i>баньгу</i> , <i>пайбань</i> , <i>дало</i> , <i>бо</i> , <i>сяло</i>                                                           |

гда заменяется нейлоном. Задняя часть корпуса открыта. Конский волос лукообразного смычка из бамбука продевается между двумя струнами (в последние десятилетия шелковые струны уступили место металлическим).

Барабан *баньгу* в оркестре Пекинской оперы имеет главенствующее значение, выступая в качестве координатора или «дирижера», звучанию которого подчиняются не только оркестр, но и актеры. Деревянный корпус *баньгу* обтягивается кожей и устанавливается на специальную деревянную либо бамбуковую подставку на длинных ножках (сейчас используются и металлические подставки). Звук извлекается двумя палочками. Будучи весьма распространенным инструментом на территории Китая, *баньгу* в своем северном региональном виде (к которому относится и *баньгу* Пекинской оперы) отличается от южного меньшим размером.

<sup>6</sup> Характеристика инструментов Пекинской оперы приводится в классификационной таблице инструментов по систематике Хорнбостеля — Закса.



Барабан баньгу

С этимологической точки зрения в названии *баньгу* фигурирует информация о материале, из которого изготавливается инструмент: иероглиф *бань* (板) буквально означает «доска», то есть в данном случае — «дерево». Вторая часть слова *баньгу* — иероглиф *гу* (鼓) — переводится как «барабан» и является собирательным понятием для обозначения всех ударных инструментов. Существуют и другие названия этого инструмента: *сяогу* (букв. «маленький барабан»), *даньпигу* (букв. «барабан с одной мембраной»).

Инструментальная терминология Пекинской оперы, как и специальная терминология в целом, еще не стала предметом отдельного исследования ни в китайском, ни в зарубежном (в частности, российском) музыковедении. На основе систематики инструментоведческой терминологии, предложенной И. В. Мациевским<sup>7</sup>, в качестве первого шага в данном направлении нами составлена таблица морфологических терминов инструментария Пекинской оперы. Она демонстрирует некоторые тонкости понимания отдельных терминов, что можно увидеть в графе буквального перевода. Характеристика каждого инструмента приведена в классификационной таблице инструментов по систематике Хорнбостеля–Закса.

Таблица морфологических терминов инструментов Пекинской оперы.

| Термин на русском языке | Термин на китайском языке | Буквальный перевод          | Инструменты |
|-------------------------|---------------------------|-----------------------------|-------------|
| музыкальный инструмент  | юэци 乐器                   |                             |             |
| Идиофоны                | тимин юэци 体鸣乐器           | удар о тело (тимин)         |             |
| соударяемые идиофоны    | пэнцзоу тимин юэци 碰奏体鸣乐器 | играть, сталкивая (пэнцзоу) |             |
| гонг                    | ло 锣                      |                             | дало, сяою  |
| колотушка, палочки      | чуй 槌                     |                             |             |
| тарелки                 | нао 铙, бо 钹               |                             | нао, бо     |
| пластина                | бань 板                    |                             | пайбань     |

<sup>7</sup> Описание систематики см. [4].

|                                                                           |                                                              |                                                                            |                             |
|---------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------|-----------------------------|
| <b>Идиофоны<br/>с дутьем</b>                                              | <i>цимин юэци</i> 气鸣乐器                                       | петь воздухом<br>( <i>цимин</i> )                                          |                             |
| ствол, трубка                                                             | <i>гуань</i> 管                                               |                                                                            | <i>сона, шэн,<br/>дицзы</i> |
| трубки шэна                                                               | <i>шэнгуань</i> 笙管,<br><i>шэнмяо</i> 笙苗                      | ростки шэна<br>( <i>шэнмяо</i> )                                           | <i>шэн</i>                  |
| чашеобразный<br>медный корпус<br>шэна                                     | <i>шэндоу</i> 笙斗                                             | собирающий<br>вместе                                                       |                             |
| деталь,<br>соединяющая<br>корпус шэна<br>с трубками                       | <i>шэнцзяо</i> 笙角                                            |                                                                            |                             |
| отверстие                                                                 | <i>чуйкоу</i> 吹口, <i>инькун</i><br>音孔                        | игральное<br>отверстие,<br>звуковое<br>отверстие                           | <i>сона, шэн,<br/>дицзы</i> |
| мундштук                                                                  | <i>хаоцзуй</i> 号嘴                                            | рот трубы                                                                  | <i>сона, шэн<br/>шэн</i>    |
| мундштук шэна                                                             | <i>шэнцзуй</i> 笙嘴                                            | рот шэна                                                                   |                             |
| трость, язычок                                                            | <i>хуаньпьянь</i> 簧片                                         |                                                                            | <i>сона, шэн</i>            |
| аэрофоны<br>раструб                                                       | <i>гуанькоу</i> 管口, <i>хаокоу</i><br>号口, <i>сонавань</i> 唢呐碗 | отверстие<br>трубки,<br>отверстие<br>трубы (горна,<br>рога), чашка<br>соны | <i>сона</i>                 |
| колки                                                                     | <i>сяньжэоу</i> 弦轴                                           | ось струны                                                                 |                             |
| <b>хордофоны<br/>смычковые</b>                                            | <i>ласянь юэци</i> 拉弦乐器                                      | вода по<br>струнам                                                         | <i>цзинху,<br/>цзинэрху</i> |
| корпус                                                                    | <i>циньтун</i> 琴筒, <i>тунцзы</i><br>筒子                       | цилиндр<br>(труба)<br>струнного<br>инструмента                             |                             |
| шейка (черенок)                                                           | <i>циньгань</i> 琴杆                                           |                                                                            |                             |
| головка                                                                   | <i>циньтоу</i> 琴头                                            |                                                                            |                             |
| смычок                                                                    | <i>гунцзы</i> 弓子, <i>циньгун</i><br>琴弓                       |                                                                            |                             |
| дека-мембрана                                                             | <i>циньпи</i> 琴皮                                             | кожа <i>циня</i>                                                           |                             |
| подставка                                                                 | <i>циньма</i> 琴马                                             |                                                                            |                             |
| веревочная<br>петля, служащая<br>порожком на<br>смычковых<br>инструментах | <i>цяньцзинь</i> 千斤                                          |                                                                            |                             |



|                       |                                    |                              |                        |
|-----------------------|------------------------------------|------------------------------|------------------------|
| хорлофоны<br>щипковые | таньбо юэци 弹拨乐器, боцзоу юэци 拨奏乐器 | играть, переставляя (таньбо) | юэцинъ,<br>сяосаньсянь |
| корпус                | цинъмэн 琴身                         | тело циня                    |                        |
| шейка                 | цинъцзин 琴颈                        |                              |                        |
| гриф                  | чжибань 指板                         | доска для пальцев            |                        |
| ладки                 | пинь 品, пиньвэй 品位                 |                              |                        |
| плектр                | боцзы 拨子                           |                              |                        |

Отдельную проблему составляет использование терминов, с помощью которых осуществляется фиксация музыкального текста Пекинской оперы. Примечательна фиксация партии ударных. Существует целая система, согласно которой каждый из инструментов группы мембранофонов и идиофонов в записи отражается определенными иероглифами. Последние, с одной стороны, фонетически схожи с шумовым эффектом, производимым конкретным инструментом, т. е. носят звукоподражательный характер. Например:

- партия барабана *баньгу* может записываться иероглифами, читающимися как *да* (大 — одиночный удар), *да-ба* (大八 — двойной удар);
- тарелки *нао* и *бо*: *цай* (才), *ци* (七), для обозначения приглушенного звука — *пу* (扑);
- малый гонг *сяоло*: *тэй* (台)<sup>8</sup>, *дуй* (对); легкий звон — *лин* (令, либо 另);
- большой гонг *дало*: *чан* (仓), *куан* (匡); легкий удар — *цин* (顷), сильный удар — *гун* (宫) [2: 219–393].

С другой стороны, каждый иероглиф обозначает определенные мнемонические коды, используемые музыкантами для запоминания ритмических формул. В примере № 1 представлен фрагмент сольного звучания группы ударных, где для сравнения даны иероглифическая нотация (на верхней строке) и ее расшифровка<sup>9</sup>:

<sup>8</sup> Иероглифы *сэй* (才) и *тэй* (台) в современном китайском языке принято произносить *цай* и *тай*. Тем не менее, при чтении партитур *учан* традиция первоначального произнесения сохраняется.

<sup>9</sup> Данная расшифровка отражает особенности цифровой нотации, о которой будет сказано ниже.

# ПРИМЕР № 1

Ритмическая фигура «Цзоу ма» («走马», букв. «Ехать верхом рысью»)

| Иероглифическая нотация | 𠂔       | 𠂔   | 𠂔       | 𠂔   | 𠂔   | 𠂔       | 𠂔   | 𠂔   | 𠂔   |
|-------------------------|---------|-----|---------|-----|-----|---------|-----|-----|-----|
| Транскрипция            | цан     | цай | цан     | цай | цан | цай     | тэй | цай | цан |
| Баньгу                  | X X X X | X X | X X X X | X X | X X | X X X X | X X | X X | X X |
| Сяоло                   | X       | X   | X       | X   | X   | X       |     | X   | X   |
| Наобо                   | 0       | X   | 0       | X   | 0   | X       | X   | X   | X   |
| Дало                    | X       | -   | X       | -   | X   | -       |     | X   | -   |

В данном примере иероглифическая нотация отражает лишь удары большого гонга *дало* (цан) и тарелок *наобо* (цай), а также малого гонга *сяоло* (тэй) в тот момент, когда тарелки отсутствуют. Ритмические рисунки малого гонга *сяоло* и барабана *баньгу* в данном случае подразумеваются, но в записи редуцированы.

Говоря о нотации, следует заметить, что традиционно искусство Пекинской оперы передается устным путем, от учителя к ученику, естественным следствием чего является большая или меньшая степень импровизационности в исполнении, всегда присутствующей в китайской театральной музыке. Лишь инструментальные партии иногда записывались в иероглифической нотации *гунчэпу* (工尺谱, букв. «нотация гунчэ»). В XX столетии большое значение приобрел и цифровой способ фиксации, или *цзяньпу* (简谱, букв. «упрощенная нотация»). В современных партитурах спектаклей Пекинской оперы, являющихся расшифровкой уже исполняемого многолетнего репертуара, цифровая нотация стала преобладающей. В имеющихся в нашем распоряжении «партитурах» опер вся музыкальная ткань фиксируется в однопольном. Здесь, в отличие от западноевропейской традиции, содержатся лишь сольные вокальные партии и партия солирующего инструмента в чисто оркестровых эпизодах. Формы, подобные вокальным ансамблям солистов или хору, в Пекинской опере отсутствуют; в сопровождении арий партия ведущего инструмента, как правило, является гетерофонной версией вокальной партии.

В цифровом способе нотации применяются арабские цифры (от 1 до 7), которые соответствуют семи ступеням лада в пределах

условной первой октавы (цифра 0 — пауза). Для обозначения звуков в более низком или высоком регистрах используются точки, располагающиеся соответственно под или над цифрой. Встречающиеся знаки альтерации фиксируются вертикальными стрелочками вверх-вниз, расположенными у цифры.

Ритм записывается горизонтальными линиями под цифрами, как бы образуя привычные для нас ребра длительностей: одна горизонтальная черта обозначает восьмые, две — шестнадцатые и т. д. Отсутствие черт под цифрами означает четвертные ноты, тире после цифр и лиг — половинные.

В начале каждого нового раздела дается *звуковысотная ориентировка*; при этом необходимо учитывать, что в цифровой нотации высотное положение ступеней *всегда* ориентировано на звукоряд европейского мажора. Например, настройка «1=E» означает, что звук *e* является I ступенью *как бы* ми-мажорного звукоряда<sup>10</sup>, и цифры 2, 3, ... 7 соответствуют звукам *fis*, *gis* ... *dis*. Несовпадение с европейским ладовым мышлением касается мелодий с такой терцией от опорного тона. В этом случае указывается высота не первой, а третьей ступени: при настройке «3=F» первая ступень будет соответствовать звуку *d*, вторая — звуку *e*, третья — *f*. В нижеследующих примерах цифровой нотации даны фрагменты партии скрипки *цзинху* с наиболее часто звучащими инструментальными вступлениями к ариям и их расшифровка<sup>11</sup> (далее подробно):

#### ПРИМЕР № 2а Напев эрхуан (цифровая нотация)

Напев эрхуан (партия скрипки цзинху)

1 = G

a

6

(2/4) 0 5 6 | 1 2 3 | 2 1 6 | 5 6 5 | 0 6 1 | 2 5 | 3 2 7 6 | 5 3 | 2 1 6 1 |

a<sup>1</sup>

5 2 | 3 2 7 6 | 5 6 1 2 | 7 6 5 6 | 1 6 2 3 | 2 1 6 | 5 6 5 ||

<sup>10</sup> Полагаем, что оговорка «как бы» необходима, поскольку ни мажора, ни минора в том виде, в каком они существуют в европейской музыке, в китайской традиционной культуре, разумеется, нет.

<sup>11</sup> Перевод образцов цифровой нотации в европейскую сделан автором.

ПРИМЕР № 26 Напев эрхуан (расшифровка)



ПРИМЕР № 3а Напев сипи (цифровая нотация)

Напев *сипи* (партия скрипки *цзинху*)

1 = E

(2/4) 0 6 2 | 1 2 6 5 3 2 1 2 | 1 5 1 3 5 1 6 5 | 3 2 3 5 6 5 3 5 | 2 3 5 5 5 3 2 |  
 1 6 5 6 5 3 5 | 2 1 6 4 3 2 1 2 | 6 1 2 5 3 6 1 2 | 1 6 ||

ПРИМЕР № 3б Напев сипи (расшифровка)



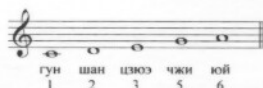
Как видно из примеров, каждый из напевов обладает индивидуальными ладовыми и интонационными особенностями. Прежде чем приступить к их анализу, необходимо затронуть вопрос о ладе в китайской традиционной музыке.

Ладовая сторона музыки китайского театра опирается на традиционную систему люй-люй, согласно которой ангемитонная пентатоника является основой и составной частью 12-ступенного звукоряда, получаемого по принципу прибавления и убавления одной трети [13]. В музыке Пекинской оперы чаще всего встречается семиступенный звукоряд, основой которого все же является звукоряд пятиступенный. В связи с этим при ладовом анализе внимание уделяется именно пентатонным образованиям.

Базовый звукоряд представляет собой ангемитонную последовательность из пяти звуков, за каждым из которых закреплено определенное название: *гун*, *шан*, *цзюэ*, *чжи*, *юй* (соответственно

宫, 商, 角, 徵, 羽), а также согласно цифровой нотации соответствующие им обозначения в виде ступеней 1, 2, 3, 5, 6<sup>12</sup>:

#### ПРИМЕР № 4 [Базовый звукоряд]



В европейской теории I ступень лада всегда соответствует основному тону, и обозначения ступеней лада выявляют их функциональные отношения, которые в китайской теории в такой взаимосвязи не рассматриваются. Здесь при обращении базового звукоряда образуются разные по интервальной структуре лады, название каждого из которых определяется названием их основного тона (его функцию берет на себя конечный тон музыкального построения). Иными словами, любой из пяти тонов может стать основным тоном лада, поэтому ни названия, ни порядковые номера ступеней не меняются. Таким образом, в целом различают пять ладов, среди которых пара «1 ступень = основной тон» наблюдается лишь в ладе гун:

#### ПРИМЕР № 5 [пять ладов]



<sup>12</sup> Ср. классификацию пентатонных звукорядов [1] — прим. ред.).

Музыкальный материал Пекинской оперы имеет фольклорные истоки. Соединившиеся в ней различные виды региональных музыкальных драм принесли с собой и характерные для них напевы. Среди них приведенные выше два напева — *сипи* (西皮) и *эрхуан* (二黄) — приобрели в Пекинской опере первостепенное значение, в связи с чем ее общий мелодический строй получил название *пихуан* (皮黄).

В напевах *эрхуан* (см. пример № 2) основным тоном лада, согласно цифровой нотации всегда является 5-я ступень, и квинта между 5-й и 2-й ступенями выступает в качестве ладовой основы. В данном примере, учитывая, что звук *g* принят за 1-ю ступень, основной тон приходится на звук *d*. Образующийся звукоряд *d – e – (fis) – g – a – h – d (fis)* — не более, чем проходящий звук) соответствует четвертому типу пентатоники *чжи* (徵), и полное название лада будет звучать как *D чжи*.

Данный восьмитакт представляет собой типичный образец напева *эрхуан* со структурой из трех фраз, где начальная попевка (первые два такта, объединенные скобкой А) является «базовой», поскольку в том или ином виде встречается во всех мелодиях, основанных на этом напеве. С интонационной точки зрения, ее особенность заключается в последовательно восходящем, а затем нисходящем движении по звукам пентатоники, с ритмическим акцентированием основного тона *d*. После небольшого построения развивающего характера (следующие четыре такта, скобка В) первая фраза, как правило, повторяется практически без изменений.

В напевах *сипи* (см. пример № 3) основу лада составляют 6 ступень и строящаяся на ее основе квинта между 6-й и 3-й ступенями. Для *сипи* наиболее характерны интонационные восходящие скачки на широкие интервалы: на малую септиму (6-я ступень условно малой октавы — 5-я ступень условно первой октавы) и малую сексту (3-я ступень первой — 1-я ступень второй, либо 6-я ступень малой — 4-я ступень первой). В приведенном примере № 2 основным тоном лада является звук *cis* (1 ступень приравнена звуку *e*). Звукоряд *cis – e – fis – gis – (a) – h – cis* (здесь звук *a*, как и в предыдущем примере, является проходящим) соответствует пятому типу пентатоники *юй* (羽), определяя полное название лада как *Cis юй*.

В зависимости от напева двухструнный *цзинху* с квинтовым строем требует различной настройки: либо на квинту ступеней 5-й и 2-й, либо на квинту ступеней 6-й и 3-й. Поэтому в оркестре, как

правило, используются сразу два по-разному настроенных *цзинху*, именуемые согласно их настройке. Они имеют несколько отличную друг от друга тембровую окраску, поскольку *цзинху эрхуан* по размеру чуть больше *цзинху сипи* и обладает более сочным, матовым тембром, в то время как для скрипки *цзинху сипи* характерна ясность и пронзительность звучания.

Существуют определенные закономерности, присущие напевам *эрхуан* и *сипи*. Например, для напева *сипи* более естественны быстрые темпы и, по сравнению с *эрхуан*, быстрые мелодии чаще всего строятся именно на основе напева *сипи*, что объясняется его интонационно подвижной природой (впрочем, это абсолютно не мешает ему реализовываться и в медленных темпах).

Метрические особенности напевов проявляются в тесной взаимосвязи со структурой стиха. Существуют специальные термины, выражающие принцип, согласно которому последний иероглиф каждой строфы поэтического текста арии в обоих напевах приходится на сильную долю. Что касается первого иероглифа, то если в напеве *эрхуан* он также попадает на сильную долю, то в напеве *сипи* — всегда только на слабую.

Кроме того, оба напева также несут различную эмоциональную окраску. *Сипи*, как правило, используется для выражения благородного порыва, восторженной радости, страсти, в то время как *эрхуан* полнее и ярче способен передать настроения тоски и печали, скорби и возмущения, горьких воспоминаний о прошлом [5: 6].

Основой чисто оркестровых эпизодов, к которым относятся инструментальные вступления, проигрыши, заключения, выступает несколько десятков устоявшихся мотивов в виде формул-клише. Каждый из них применяется для звукового оформления конкретных сценических ситуаций и поэтому имеет сугубо индивидуальные хорошо запоминающиеся интонационно-ритмические и тембровые особенности.

Оркестровые эпизоды, исполняемые оркестром ударных *учан*, обозначаются общим термином *логу* (锣鼓, букв. «гонги и барабаны»). Сопровождение, исполняемое оркестром струнных и духовых *вэньчан*, обозначается специальным термином *цюпай* (曲牌, букв. «название мотива»). Поскольку в данной тембровой группе ключевое значение имеют смычковый хордофон *цзинху*, флейта *дицзы* и гобой *сона*, множество *цюпай* объединяют в три большие группы



по солирующему инструменту: *цзинху цюпай*, *дицзы цюпай* и *сона цюпай* [14: 282].

Например, мотив *дяньцзянчунь*, относящийся к группе *сона цюпай*, соответственно исполняется инструментом *сона*. Названия формул-клише, как правило, носят поэтический характер и часто не несут терминологического значения. В данном случае название мотива *дяньцзянчунь*, буквально переводящегося как «темно-красные губы», не имеет ничего общего с его применением в качестве инструментального вступления к таким бравурным сценическим ситуациям, как выход военачальника. Изначально данный мотив звучал с текстом, смысл которого относился к военной тематике, но впоследствии стал исполняться и с другими словами [12: 159].

Использование оркестровых формул-клише дает исполнителям возможность держать в памяти большой объем музыкального материала. Пекинская опера, несмотря на преимущественно устную культуру бытования, продолжает хранить как чисто музыкальные, так и исполнительские принципы, которые при каждом исполнении заново оживают благодаря духу импровизационности. Удивительная на сегодняшний день сохранность музыкальных традиций в китайской культуре создает благоприятную почву для исследований в области инструментария, его функций, исполнительской и научной терминологии, практически не изученных в европейском музыковедении. Эта сохранность поможет понять глубинные свойства китайской культуры, отражением которых являются музыкальные инструменты, терминология и само прекрасное, чарующее искусство Пекинской оперы.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Куницын О. Изучение ангемитонной пентатоники в фольклорном мелосе // Традиционный фольклор в полиэтнических странах. Улан-Удэ, 1998. С. 171–174.
2. Ли Минсюн. Введение в китайскую народную инструментальную музыку. Шанхай, 1999 (на кит. яз.).
3. Ло Шиш. Традиционные китайские оркестры: Типология, история (по китайским источникам). Дис. ... канд. искусствоведения. Рукопись.
4. Мацеевский И. Инструментоведческая терминология в объективе науки // Проблемы инструментоведческой терминологии: Те-

- зисы и рефераты международной конференции (Санкт-Петербург, Российский институт истории искусств, сектор инструментоведения, 5–7 декабря 2005 г.). СПб., 2005. С. 3–6.
5. Напевы Пекинской оперы: Исследование. Пекин, 1998 (1-е изд. — 1995) (на кит. яз.).
6. Серова С. А. Пекинская музыкальная драма (середина XIX — 40-е годы XX века). М., 1970.
7. Словарь китайской музыки: В 2-х т. Пекин, 2002. Т. 1.
8. Соколова А. Н. Пхачич — адыгские трещотки. Майкоп, 2002.
9. Сунь Цзинань, Чжоу Чжуцунань. Краткий курс истории музыки Китая. Цзинань, 1999 (на кит. яз.).
10. Тао Цзюнь-ци. Начальные изыскания в области репертуара столичной драмы. Пекин, 1963.
11. У Ген Ир. Введение в музыку стран Дальнего Востока: Китай, Корея, Япония. Петрозаводск, 2002.
12. У Тунбин. Руководство по Пекинской опере. Тяньцзинь, 2001 (на кит. яз.).
13. Цзо Чжэньгуань. О музыкально-теоретической системе «люй» в китайской музыке // Музыка народов Азии и Африки. М., 1987. Вып. 5.
14. Цзян Цзинь. Китайская театральная музыка. Пекин, 2001 (1-е изд. — 1995) (на кит. яз.).
15. Шнейерсон Г. М. Музыкальная культура Китая. М., 1952.

## Туркменские мукамы: типология и терминология

Искусство макамата — высший итог развития профессиональной музыки устной традиции Востока. Оно представляет собой кристаллизовавшуюся на протяжении многих столетий строго организованную систему музыкального мышления. Вместе с тем, являясь продуктом мусульманской культуры, которую создали народы, связанные в определенный период средневековья общностью жизненных судеб, единством религии и культурных традиций, искусство макамата выражает коренные устойчивые психологические основы мироощущения, эмоционального строя, категории этических ценностей целого пласта культуры.

Будучи культурным достоянием огромного региона, включающего в себя значительное число народов и стран Ближнего Востока, Центральной Азии, Закавказья, Западной Индии, макомно-мугамный цикл существует в различных формах, каждая из которых обладает своими неповторимыми чертами.

Самобытным явлением представляются и туркменские мукамы. Цикл мукамных пьес — «Mukamlar» — занимает важное место в музыкальном наследии туркменского народа не только как памятник, художественное явление прошлого, но и как непосредственный участник современности, до сих пор сохранивший свое значение в музыкальной культуре туркмен.

Вместе с тем, как жанр и термин туркменский мукам практически не исследован. Трудно сказать, какое из явлений Туркменистана вызвало так много разноречивых суждений. До сих пор остаются открытыми вопросы о генезисе туркменских мукамов и об их количестве. Пока нет ответа на вопрос, почему туркменские мукамы существуют только как инструментальное творчество и было ли оно таким изначально. Эти и другие проблемы, связанные с туркменским мукамом, представляются весьма актуальными в современном музыковедении.

Целью настоящей статьи является выявление типологических особенностей туркменских мукамов, их композиционных,

интонационно-мелодических закономерностей, а также определение места туркменских мукамов в системе макамата.

В наши дни термин «мукам» употребляется в туркменской народной музыке в двух основных значениях. Первое из них более широкое: все сложные, развитые инструментальные произведения, то есть те пьесы, исполнение которых под силу только профессиональным музыкантам. Второе значение более узкое — только несколько конкретных пьес, собственно мукамов. К ним в первую очередь относится ряд пьес, исполняемых на дутаре.

Единого мнения среди дутаристов о том, какие именно пьесы следует отнести к мукамам, и об их точном количестве нет. Наиболее распространенной является версия, согласно которой к числу туркменских мукамов относятся следующие семь произведений: «Aýralyk mukamy», «Gökdepe mukamy», «Goňur-baş mukamy», «Erkeklik mukamy», «Mukamlar başy», «Ybraýym şadilli», «Berkeli çokaý» (Е. Нурымов и О. Аннанепесов). Согласно другой точке зрения, мукамов, исполняемых на дутаре, только пять, если иметь в виду те пьесы, в названиях которых содержится слово «мукам» (Ч. Джумаев и О. Гандымов). Ряд исполнителей народной музыки считают, что мукамы — это те пьесы, которые включают в себя раздел «мукамлама». Мукамлама является заключительным разделом пьес и звучит в ладу «кырклар» (лад с увеличенной секундой в нижнем тетрахорде). В этом случае в понятие «мукам» объединяются следующие семь пьес: «Mukamlar başy», «Aýralyk mukamy», «Goňurbaş mukamy», «Gökdepe mukamy», «Erkeklik mukamy», «Näler göründi», «Burnyaşak». Это обстоятельство является одним из убедительных доводов, определяющих мукам как жанр.

В воспоминаниях Мыллы Тачмурадова (1885–1960), выдающегося дутариста XX века, чье исполнительское творчество считается непревзойденной вершиной игры на дутаре, упоминаются названия еще двух мукамов: «Gulgeldi ussanyň mukamy» [13] и «Нува мукаму» [2], современным дутаристам не известных.

Туркменские дутарные мукамы представляют собой разнообразные по структуре и образно-эмоциональному строю инструментальные пьесы<sup>1</sup>. Они не являются циклическими, чем существенно отличаются от многочастных вокально-инструментальных циклов

<sup>1</sup> Все мукамы изначально инструментальны по происхождению. Вокальный вариант пьесы «Mukamlar başy» — песня «Saryýa» — появился позже.

других восточных народов – узбеко-таджикских макамов, уйгурских мукамов, — но сближаются с армянскими инструментальными мугамами (также нециклическими), казахскими домбровыми кюями, киргизскими кюю. Кроме того, туркменские мукамы, как и узбеко-таджикские макамы (в частности, их инструментальные разделы), казахские кюи, в отличие от азербайджанских, арабских, уйгурских мугамов/макамов, гораздо строже канонизированы. Их нельзя рассматривать как плод импровизации. Основы мелодики, ритмики, формы при различных вариантах исполнения одних и тех же мукамов остаются неизменными. О проявлении импровизационности можно говорить только в деталях: допускаются лишь небольшие изменения в штрихах, ритмическом и мелодическом рисунках<sup>2</sup>.

Их образно-эмоциональному строю свойственны изысканность, утонченность, особая внутренняя динамика, строгость и сдержанность в выражении чувств даже в моменты драматически наиболее напряженные, кульминационные. В целом образное содержание туркменских мукамов можно определить как лирико-философское и лирико-драматическое. В каждом из них, подобно циклическим макамам/мугамам, раскрывается во всех оттенках одно эмоциональное состояние. Все мукамы программны, связаны с какими-либо преданиями или историческими событиями. Сошлемся на одно из высказываний Мыллы Тачмурадова: «По сути, мукам родился как посвящение значительным, жизненно важным событиям» [2]. Отметим, что, по мнению ряда современных дутаристов, легенды, связанные с названием произведения, возникли намного позже самих пьес. Возможно, с этим связано наличие разных, порой противоречащих друг другу, версий о происхождении, содержании, предполагаемом авторе одного и того же мукама. К примеру, авторство «Goňurbas mukamu» приписывается по одной из версий известному туркменскому музыканту Шукурбахиш, по другой — ахалскому дутарчи Сейитмаммет-усса.

Масштабы мукамов различны. Наименьшими размерами отличается мукам «Erkeklik», самый крупный — «Burnyaşak». Время его звучания — более семи минут.

---

<sup>2</sup> Исключение составляет исполнительское творчество одного из лучших дутаристов прошлого столетия Пурли Сарыева (1900–1971), который обогащал исполняемые им произведения новыми разделами, небольшими построениями. В настоящее время его исполнительские версии бытуют как самостоятельные варианты.

Форма каждого мукама индивидуальна. Несмотря на это, в строении всех мукамов прослеживается ряд общих закономерностей.

Композиции всех мукамов можно условно подразделить на четыре раздела. Из них первые три построены как последовательное развитие основного тематического зерна за счет интенсивного преобразования его элементов. Едины они и в плане драматургическом, так как в них представлены все обязательные этапы развертывания формы: первоначальное изложение основного интонационного материала («Heñ bölümi» или «Ýapyldak»), его дальнейшее развитие и подготовка кульминации («Ösüş ýeri»), достижение кульминации («Şirwan»), спад динамического движения («Çykuş»), приводящий к завершению. Наиболее стабильным в функциональном отношении является первый раздел, в котором экспонируется основная тема. Во втором и третьем разделах композиции распределение таких этапов становления формы, как развитие, кульминационная зона, спад происходит в каждом мукаме по-своему. Так, например, в мукамах «Goňurbaş mukamu», «Erkeklik», «Gökdepe» второй раздел предкульминационный, третий объединяет в себе Şirwan и Çykuş. В мукаме «Berkeli çokaý» второй раздел формы содержит предкульминационный и кульминационный этапы, а третий представляет собой спад динамического движения. Так или иначе, будучи в тематическом и драматургическом отношении едиными, первые три раздела мукамов образуют относительно самостоятельное, в определенной степени завершенное произведение.

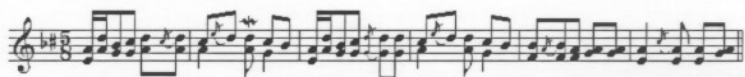
Особняком стоит мукам «Burnyaşak». Он представляет собой своеобразный слитный цикл из трех пьес, заключаемый все тем же «mukamlama bölegi». Каждый из трех разделов пьес выстроен как трехчастная репризная композиция, в центре которой расположен ширван. Ширван выполняет в мукаме функцию рефрена, так как во всех его разделах содержание идентично. Вместе с тем, в развертывании формы этого крупного произведения отчетливо прослеживается единая динамика развития, устремленного к третьему, самому развернутому (своими размерами он превышает предшествующие два вместе взятые) и фактически итоговому разделу: он синтезирует в себе тематические элементы всех предыдущих разделов и, помимо этого, включает в действие целый ряд новых. Мастерство старых музыкантов изумительно: весь изысканный по

красоте, разнообразный интонационный материал огромного произведения вырастает из одной первоначальной попевки!

Четвертый раздел, называемый «mukamlama», воспринимается несколько обособленно, в качестве эпилога, послесловия. Для него характерна интонационная самостоятельность, что проявляется в появлении новой темы-попевки и другого лада — «kyrklar». Если тематическое содержание первых трех разделов в каждом из мукамов сугубо индивидуально, то в основе раздела «мукамлама» во всех пьесах (кроме «Berkeli çokaý») лежит одна и та же ладоинтонационная попевка в ее различных вариантах.

#### «Erkeklik mukamy»

(тема раздела мукамлама)



Попевки «мукамлама» в «Erkeklik», «Gökdepe», «Näler göründi» почти тождественны. Интонационно близка им попевка из пьесы «Mukamlar başy». Несколько отдаленные варианты представлены в мукамах «Aýralyk» и «Goňurbaş». В пьесе «Berkeli çokaý» в данном разделе задействована другая интонация, но ладовая окраска ее остается все той же — это лад «кырклар».

В одной из первых статей, посвященных туркменским мукамам, композитор Б. Худайназаров называет этот раздел импровизационным [14: 128]. Это определение, как нам представляется, не совсем верно, так как использовать понятие «импровизация» в смысле сиюминутного музицирования, говоря о туркменской музыке, можно лишь условно: хорошо известно, что современные исполнители классической туркменской музыки считают необходимым неукоснительно следовать основному, канонизированному образцу той или иной пьесы. Верно же это определение в том смысле, что в каждом мукаме объем, структура, характер обыгрывания канонизированной попевки-темы индивидуальны и во многом определяются всем предшествующим этому разделу музыкальным движением (имеются в виду первые три раздела) с характерными для него ритмическим, мелодическим рисунком, пропорциями составных частей, эмоциональным строем. К примеру, небольшой по размерам «Erkeklik mukamy» (объем 112 так-



тов) завершается небольшим же «mukamlama bölegi» (20 тактов), представляющим собой структуру типа:  $a + a + b$ . В крупном «Mukamlar başu» (351 такт) раздел мукамлама также занимает примерно около четверти объема всей формы, но размеры его уже более чем в три раза превышают размеры мукамлама из «Erkeklik mukamu» (75 тактов), причем интонационный материал этой части в «Mukamlar başu», помимо традиционной для нее канонизированной попевки включает в себя материал предшествующих (экспозиционного, предкульминационного, кульминационного) разделов, но уже в новой ладовой окраске («кырклар»). Кроме того, в мукамлама данной пьесы содержится ещё одна кульминация, вторая по степени значимости после ширвана. В отличие от других мукамов, где ширван является центром притяжения всего развития, целью, к которой стремится все движение, в данном мукамме можно говорить о наличии второго ширвана, в интонационном отношении весьма близком первому, но более сжатого, сконцентрированного. Собственно импровизационность как принцип развития наиболее ярко представлена в мукамлама «Aýralyk mukamu», в котором после дважды повторенной основной ладоинтонации следует большой раздел импровизационного характера: это, перефразируя выражение В. Цуккермана, — импровизация, зафиксированная памятью и перешедшая в традицию [15: 155].

Различные варианты одной и той же попевки-темы, представленные в разделах-мукамлама восьми мукамов, дают возможность проследить, как на основе одной ладоинтонации рождаются новые самостоятельные тематические образования. Еще раз обратим внимание, что на характер видоизменения канонизированной попевки существенное влияние оказывает образно-эмоциональное содержание трех предшествующих разделов. Это особенно заметно в мукамме «Berkeli çokaý». Попевка его мукамлама, как уже отмечалось ранее, интонационно (но не ладово!) отличается от ладоинтонационного модуса, типичного для мукамлама других пьес. Причина этого в том, что в основе мукамлама этой пьесы — музыкальный материал из эпизода, завершавшего третий раздел, но звучавшего не в «кырклар», а в а ля фригийском.

Во всех остальных мукамах контуры свойственной мукамлама ладоинтонационной модели достаточно чётко вырисовываются уже в самом начале этой части пьес. Способы перехода от первых трех, «надстроечных» разделов пьес к «фундаменту» — разделу

мукамлама — различны. Но всякий раз это происходит очень органично — путем гибкого использования попевок-модуса. Из двух структурных параметров, характеризующих данный раздел формы, а именно конкретное мелодическое образование и лад, основным репрезентирующим и неизменным является именно ладовый параметр.

Разделы же, предшествующие мукамлама, представляют собой единый в интонационном отношении организм. В нем задействованы те же принципы формообразования, что и в других дутарных пьесах:

1. Монотематичность;
2. Вариантность и повторность, стабильность и мобильность как основные принципы развития интонационного материала и структурного оформления пьес;
3. Устремленность развития к кульминационной зоне — ширвану;
4. Зонность развертывания музыкального материала;
5. задействованность канонизированных (кочующих) попевок-формул при переходах, мелодических модуляциях от раздела к разделу;
6. Действие принципа нижней опоры.

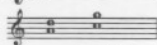
Если провести параллели с формами европейской классической музыки, то обнаруживается, что в композиции мукамов прослеживаются черты куплетной, вариационной и рондообразной форм. На наш взгляд, композиция мукамов наиболее близка форме куплетно-вариационной, точнее, форме куплета с припевом, в которой каждый из последующих разделов представляет собой вариант предыдущего. Такой тип музыкальной композиции удачно назван музыковедом Е. В. Орловой тождественно-фазовой композицией [8: 101]. В мукамах каждый новый раздел, по сравнению с предыдущим, обогащается интонационно и ладово, возможны масштабные расширения и временное смещение ладовых опор.

В пяти из восьми мукамов движение к кульминации идет постепенно — от раздела к разделу в восходящем направлении. Проследим, к примеру, опорные точки мелодического движения в мукаме «Гоһурбаş» при общем «базовом» созвучии  $e^1 - a^1$ :

в I разделе это



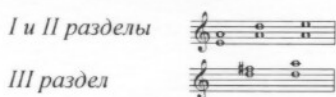
в II-м



в III-м



В мукаме «Erkeklik» первые два раздела проходят в одной зоне, а зона третьего раздела-ширвана завоевывается «скачком»:



Напротив, мукам «Berkeli çokaý» сразу начинается в достаточно высокой зоне, а в третьем разделе совершается длительный спад движения<sup>3</sup>:



Всякий раз очередной новый раздел открывается обновленным музыкальным материалом, основанным на уже ранее звучавшем, а в конце возвращается, точно повторяясь, музыкальный материал типа рефрена. Идентичный принцип формообразования наблюдается и в музыке других восточных народов. Так, раздел, подвергающийся видоизменению в узбекской музыке, называется «хона», в музыке арабов — «хане»<sup>4</sup>, а оstinатный раздел — соответственно «бозгуй» («повторение»), «таслим» («припев»).

Туркменские этноинструментоведы обозначили эти разделы как «акым» (букв. — «поток, течение») и «дурум» (букв. — «устойчивый, выдержанный»).

В мукамах, как и в других дутарных пьесах, зона звучания неустойчивого, мобильного материала может изменяться — располагаться выше по высоте (в разделе ширван смещение зоны обязательно), а повторяющийся, стабильный материал всегда распола-

<sup>3</sup> Анализ выполнен по нотной записи варианта пьесы, исполняемой дутаристом А. Аллабердыевым. В исполнении же П. Сарыева пьеса предвращается начальным разделом, звучащим традиционно в нижней зоне. Этот второй вариант считается более поздним и «усовершенствованным».

<sup>4</sup> В старотуркменском слово «хана» обозначает раздел, часть [10: 423], но в современном туркменском языке оно не употребляется.

гается в начальной нижней зоне на одной высоте. Образуется так называемое «восточное» рондо или «рондо наоборот», когда эпизод предшествует рефрену: A B C B D B (или B A C A D A). В качестве рефрена может выступать:

а) заключительная часть экспозиционного раздела.

Пример: «Erkeklik mukamy» — AA<sub>1</sub> BA<sub>1</sub> CBA<sub>1</sub> + мукамлама; либо

б) вторая половина «Ösüş yeri».

Пример: «Goñurbas mukamy» — AA<sub>1</sub> BB<sub>1</sub> CB<sub>1</sub> + мукамлама.

Мобильный интонационный материал, обозначенный в вышеприведенных схемах как B и C, в одних случаях представляет собой несколько видоизмененный вариант основного интонационного ядра (или всего раздела, где экспонируется тема-импульс), в других — значительное преобразование начальной попевки, вплоть до прорастания из нее путем постепенного накопления изменений ее отдельных субэлементов качественно нового интонационного материала.

Первый из двух указанных принципов интонационного обновления наиболее четко проявляет себя в мукаме «Erkeklik». Проследим динамику «роста» основной темы этой пьесы.

#### Erkeklik mukamy: Heñ bölümi (I раздел)

осн. тема



стабильная ячейка

#### Erkeklik mukamy: Ösüş yeri (II раздел)

попевка, типична для «Ösüş yeri»



стабильная ячейка

### Erkeklik mukamy: Şirwan (III раздел)

попевка, типична для начала «Şirwan»



Мелодическое движение в Heñ bölümi (I раздел) концентрируется в пределах нижнего тетрахорда ( $a^1-d^2$ ). Выход за пределы тетрахорда осуществляется лишь в момент достижения местной кульминации (звук  $e^2$ ). Предкульминационный раздел начинается с характерной для него лаконичной попевки, введение которой приводит к расширению диапазона до тетрахорда и смене ладового наклонения. Ширван (кульминационный раздел) также открывается кратким канонизированным мелодическим ходом, осуществляющим динамический выход в высокую регистровую зону и новую ладовую сферу. Все дальнейшее движение представляет собой фактически транспонирование основной темы пьесы на квинту вверх.

Этот пример дает прекрасную возможность наблюдать действие принципа чередования мобильного и стабильного, варьированного и повторного не только на уровне макроструктур, то есть крупных разделов формы мукамов (да и пьес в целом), но и на уровне небольших построений. Из примера видно, что тема-импульс состоит из двух ячеек (условно). В первой ячейке заложен основной тематизм, во второй содержится кадансовая ритмоинтонация. Изменению подвергается первая ячейка, а кадансовый участок повторяется неизменно.

Чередование мобильного и стабильного на уровне микроструктур как прием развития «взращивания» формы характерно как для экспонирующих, так и для всех остальных разделов мукамов, не исключая и заключительный — мукамлама. Если учесть, что этот принцип пронизывает все композиционные уровни и разделы мукамов, а также других инструментальных пьес (как для дутара, так и для гиджака и гаргы-тюдюка), то можно отнести его к разряду основополагающих, универсальных принципов развития в тур-

кменской музыке в целом. Явление аналогичного порядка отмечается целым рядом исследователей, изучающих музыкальную культуру народов Ближнего и Среднего Востока.

Для крупного и внутрициклического мукама «Burnyaşak» характерен тип так называемого «рассредоточенного тематизма», когда в процессе развертывания мелодического материала возникают все новые и новые тематические образования.

Преобразования темы в мукамах осуществляются двумя основными способами:

1) за счет «внутренних» ресурсов — путем ритмоинтонационного варьирования, орнаментики, секвентного перемещения, масштабных сокращений или расширений, высотного смещения и т. д., а также

2) путем «внедрения извне» канонизированных, кочующих попевок.

К числу таких попевок относится, в частности, ладоинтонационная формула-заставка, «возвещающая» о начале раздела ширван:

Erkeklik mukamy Burnaşak Gökdepe mukamy Goñurbaş mukamy



Использование данной ладоинтонационной формулы, дающей кульминационному разделу ионийскую окраску, разнообразно. В небольших по объему мукамах она выполняет функцию краткого динамичного перехода из одного лада в другой, от нижней зоны к верхней. В больших мукамах, помимо этой своей основной функции, она становится источником длительного роста динамического движения. При этом мелодический контур ширван-попевки вызывает постепенно: её опорные звуки ( $d^2$ ,  $fi^2$ ,  $g^2, a^2$ ) рассредоточены на длительном временном пространстве, так как завоевание самого высокого звука происходит поэтапно<sup>5</sup>.

Как видно из примеров, начало кульминационных разделов — ширван — знаменуется сменой регистрового уровня и ладовых устоев: в некрупных мукамах — ненадолго, а в развернутых — на дли-

<sup>5</sup> Интересная деталь: в обоих случаях эта ладоинтонационная формула, выполняя функцию модуляции, в то же самое время является составным элементом интонационного материала нового раздела.

тельном временном отрезке. К примеру, в ширванах пьес «Aýralyk», «Näler göründi», «Mukamlar başy» каждое новое построение, в отличие от кульминационных сфер небольших мукамов, по завершении приходит не к основному устою всей пьесы, а к новому, местному устою (для данного участка пьесы — тоже нижнему) —  $g^1-d^2$  и заключается новой кадансовой ячейкой. При этом возникает ощущение двойственности устоя: при наличии новой ладовой опоры генеральный устой пьесы «не выпускает» интонационный материал из сферы своего действия. Он не звучит реально, но постоянно «слышится», сохраняется в памяти. В результате весь кульминационный раздел вместе со своим, местным устоем воспринимается как неустойчивый по отношению к устою, заявленному в самом начале пьесы ( $e^1-a^1$ ). Именно в такого рода ширванах наиболее ярко обнаруживается пространственная оппозиция: низ — устой, верх — неустой, которая наблюдается в произведениях устной профессиональной традиции многих народов, в частности, у казахов, уйгуров, азербайджанцев и др. Казахский музыковед А. Мухамбетова считает, что данная оппозиция уходит корнями в толщу музыкальной культуры, в ее общетюркские слои [7: 83].

Объемы и структура ширванов в каждом мукаме сугубо индивидуальны. Так, в мукаме «Erkeklik» ширван представляет собой повторение основной темы на квинту выше. В «Goňurbaş mukamu» кульминационный раздел объединяет два построения, представляющие собой вариантно преобразенную первоначальную попевку. Её видоизменение идёт и путём внедрения кочующей ширван-интонации, и за счет внутренних ресурсов, то есть ритмического, интонационного, масштабного варьирования. Ширваны развернутых произведений — «Aýralyk mukamu», «Näler göründi», «Mukamlar başy», «Berkeli çokaý» — сложнее по строению: они состоят из 3–5 построений, в свою очередь подразделяющихся на более мелкие.

В строении кульминационных разделов крупных мукамных пьес («Aýralyk mukamu», «Berkeli çokaý», «Mukamlar başy») имеется еще одна общая особенность: в ряде построений, из которых складываются ширваны, расширение мобильных ячеек происходит посредством репетирования отдельных звуков (приём исполнения, называемый «guguw»).

Если движение к кульминации и пребывание в кульминационном разделе всегда продолжительны, то выход из кульминацион-



ной зоны осуществляется более сжато. Аналогичную драматургию в каждом из составляющих мугамную импровизацию раздела наблюдает и азербайджанский музыковед Т. М. Джани-заде: «В основе этой драматургической линии лежит постепенное усиление напряжения к концу раздела и быстрый спад этого напряжения в самом конце» [3: 60].

Исключение составляет «Berkeli çokaý», где вся 3-я часть представляет собой длительный спад динамического движения и подобна развернутому кадансу (вроде импровизации-обыгрывания кадансовой формулы), что связано, по-видимому, с особенностями строения мукама в целом: начавшись сразу в области, более типичной для предкульминационных этапов, мелодическое движение уже во втором разделе достигает кульминации (а не в третьей четверти, как в других мукамах). Так достигается пропорциональность формы, равновесие, необходимое в соотношении различных этапов развития произведения.

Развертывание монодического движения мукамных пьес имеет волнообразный профиль. В каждом крупном разделе достигается своя местная вершина. По завершении раздела непременно восстанавливается зона действия основного, всегда нижнего, ладового устоя. Устой утверждается в виде определенной, довольно протяженной кадансовой формулы, которая формируется уже во вступлении к пьесе. Этот же устой разграничивает динамические и рефренные участки внутри разделов, а также более мелкие структурные единицы. При этом кадансовая формула в таких случаях более лаконичная. Примечательно, что все звуки лада, независимо от того, в какой зоне они задействованы и какой временный устой в них опеваётся, находятся в постоянной прямой жесткой зависимости от нижнего устоя. В трудах казахских исследователей, в частности А. Мухамбетовой, периодичность возвращения нижнего устоя сравнивается и напрямую связывается с цикличностью немusыкального порядка – цикличностью смен времен года, определявшей быт и жизненный уклад кочевых племен и народностей [7: 83].

Проследив ряд композиционных особенностей туркменских мукамов, мы обнаруживаем следующее: туркменские мукамные пьесы, во многом отличаясь от аналогичных явлений других народов Востока (в первую очередь имеются в виду различия на уровне жанра), в то же время связаны с ними общими принципами формо-

образования, задействованностью в организации структуры аналогичных закономерностей. Отличительной же особенностью формы туркменских мукамов является наличие раздела мукамлама<sup>6</sup>.

В системе общевосточного макамата туркменский мукам занял свою нишу. Исследуемые мукамные пьесы, на наш взгляд, являются отголоском этой системы и как ее региональная разновидность сформировались, возможно, достаточно поздно. Само название этих пьес — мукам — определяет их специфику: с ним, по всей вероятности, связываются не определенный жанр и особая импровизационного склада музыкальная форма, а ладовый строй, ладоинтонационный модус. Относительно туркменских мукамов — это лад с увеличенной секундой в нижнем тетрахорде, называемый «кырклар». В этом ладу звучит последний раздел формы — «*muamlama bölegi*». Если учесть, что одно из значений понятия «мукам» (мугам, макам, маком) — лад, то тогда собственно понятие «мукамлама» можно трактовать как импровизация на мукам (т. е. на лад), в данном случае на лад «кырклар». Ответ на вопрос о смысловой функции раздела мукамлама на нынешнем этапе может быть только гипотетическим. В эпоху формирования макамата каждый из ладов изначально был связан с определенным содержанием и обусловлен временем суток, знаками зодиака, планетами, эмоциональными состояниями. Возможно, ладоинтонационный модус мукамлама также имел когда-то конкретную семантику, кодифицированную индивидуальную эстетическую характеристику. В настоящее время эти представления утеряны.

Макамат как уникальный синтез принципов художественного мышления, заложенных в природе музыкальной культуры Востока, проявляется в музыке туркмен многосторонне. Действительно, могла ли музыкальная культура туркмен, находясь в эпицентре макамата, на путях пересечения музыкальных культур народов, близких туркменам по происхождению, языку, материальной и духовной культуре, развиваться настолько обособленно, что за ис-

---

<sup>6</sup> Внедрение нового интонационного материала отмечается и в казахских кюях: «Нередко в заключительный раздел кюя подключается новая тема. В отдельных кюях она бывает оформлена в целый самостоятельный раздел. Появление новой темы служит предвестником конца всего кюя». [9: 86]. Однако именно ладовая дифференциация мукамлама и предшествующих разделов является специфической чертой, присущей туркменским мукамам.

ключением названий рассмотренных нами пьес и наличия в них раздела — импровизации на лад-мукам, в ней отсутствовали бы какие-либо иные общие точки соприкосновения с системой макамата, объединявшей в свое время весь мусульманский Восток?

По свидетельству одного из самых почитаемых у туркмен музыкантов Мыллы Тачмурадова, ещё в пору его юности (то есть на рубеже XIX–XX веков) у туркмен бытовали большие циклические мукамы, состоявшие из вокальных и инструментальных разделов. Их исполнение могло длиться на протяжении одного-двух часов или с вечера до рассвета. Говоря о мукамах, дошедших до наших дней, он отмечает, что это лишь небольшая, четвертая часть из тех мукамов, которые когда-то существовали у туркмен [2].

В репертуаре современных туркменских музыкантов (проживающих не только на территории Туркменистана, но и на Ставрополье) имеется ряд пьес, названия которых совпадают с обозначениями разделов макомо-мугамного цикла. Это пьесы «Teşnit» («Тесниф»), «Talkin» («Талкина»), «Muhammes» («Мухаммас»), «Nowaýu» («Наво»), «Peşrew» («Башрав»).

В своем исследовании Ч. Джумаев особое внимание обращает на дутарную пьесу «Meşger», проводя параллели с заключительным разделом уйгурских мукамов «Машраб». Он также указывает на интонационное сходство между туркменской пьесой «Nowaýu» и узбекской «Мустазод», которую Ф. Кароматов характеризует как развитую мелодию из макома «Наво» [4: 11, 12]. Во втором томе книги «Туркменская музыка» В. Успенского и В. Беляева имеются записи пьес, названия которых указывают на их связь с циклом макомо-мугама: «Ходжам-баз Новаи», «Новаи дюшюрми» (или «Заключение Новаи»; сравним с обозначением последнего раздела узбеко-таджикских макомов — «туширме»), «Ырак», «Ырак душурими», «Ширван Ходжамбази», «Новаи шахатаи».

Делясь своими впечатлениями о музыкальном искусстве «рода эски, обитающего в ауле Шамби в 40 километрах от старого Чарджуя», В. Успенский пишет: «У них имеется целый ряд пьес нетуркменского происхождения, как Дугах, Сегах, Ирак, Тешнит и др.» [12: 167]. Можно предположить, что еще в 20-е годы прошлого столетия в Туркменистане продолжали сохраняться отдельные, пусть и разрозненные, осколки некогда целостной общевосточной системы макамата. Весьма ценным является приводимое В. Успенским высказывание слепого Баба-Джана-Ишана-гыджакчи об употре-

блении в прежнее время в туркменской музыке 62 «нама» 32 «макамов», «которые игрались», но названия которых он не помнит, ибо говорит о них не на основании практики, а только со слов своего учителя Хан-Джана-гызджакчи. В комментарии к этому свидетельству В. Беляев предполагает: «Под словами нама (произведение) и макам (лад, в смысле звукоряда или же нашей гаммы) здесь, очевидно, разумеется нечто близкое к перде или, иначе говоря, к попевкам, то есть к определенным мелодическим оборотам, вошедшим во всеобщее употребление у туркменских бахши» [11: 77].

В цикле рассмотренных нами пьес обращает на себя внимание пьеса «Mukamlar başu» и ее строение. В уйгурских мукамах первый раздел называется «Мукам башлиниши» или «Мукам беши» (в переводе — «Начало мукама»). Он, как правило, представляет собой импровизационный раздел, задающий тон всему циклу. Отчетливо выраженный импровизационный тип развертывания мелодического движения наблюдается и в туркменском мукаме «Mukamlar başu» (в переводе означает «Начало мукамов» или «Вершина мукамов»).

В этом ряду параллелей туркменского мукама с узбекотаджикским макомом можно упомянуть и туркменскую дутарную пьесу «Naguş», название которой перекликается с одним из разделов Шашмакома, называемым «Накш».

Значительный интерес представляет запись пьесы «Маками Араб», сделанная на восковой валик в 1889 г. С. Г. Рыбаковым в Мерве от трех туюдукистов<sup>7</sup>. В настоящее время не сохранилось даже упоминания о произведении под таким названием.

История региона Передней и Центральной Азии на протяжении многих столетий была необычайно динамична. В результате различных исторических событий пересекались судьбы народов, смешивались различные типы и уровни общественного и культурного развития. В процессе интенсивного взаимодействия и переплетения питали и обогащали друг друга музыкальные традиции народов обширного региона. Показательна в этом отношении судьба легендарного средневекового музыканта, певца, композитора и теоретика Бербада Мервези (кон. VI — нач. VII в.). Его творчество являет собой один из самых впечатляющих примеров интенсивности процессов творческого взаимообмена и взаимо-

---

<sup>7</sup> Фонограммоархив Пушкинского Дома.

обогащения. Он родился в Нисе, получил образование в Мерве, где была благодатная почва для вызревания его таланта и мастерства, и основную часть творческой жизни провел на службе у царя из династии Сасанидов Хосрова Первиза, «принеся, — как пишет В. Виноградов, — в дар к персидскому дворцу музыкальные достижения своей родины» [1: 18]. Бербад впервые предпринял попытку систематизировать и творчески обосновать современную ему, складывавшуюся веками музыкальную практику. Именно разработанные им теоретические нормы были подступами к сложившейся в средние века стройной системе макомата. «Если Бербад оказал громадное влияние на сасанидскую музыку, которая явилась главным источником формирования арабской и персидской классической музыки времен ислама и которая, вероятно, оставила следы вплоть до нашего времени в культуре исламского Востока» [6: 44], то вполне естественно будет предположить влияние его творчества на музыкальную культуру своей родины, возраставшей и воспитавшей его талант.

Формирование исследуемых нами мукамных пьес можно связать и с художественным приемом «незире» («назира», «незире» — на мусульманском Востоке, «ренг» — в Японии), зародившимся в эпоху средневековья и продолжавшему активное бытование в последующие столетия. «Незире» — искусство высокохудожественного подражания — дитя эстетики тождества. Каждое поэтическое произведение, созданное в системе «незире», представляло собой ответ на ранее существовавшее произведение, обладающее высокими художественными достоинствами. Считалось обязательным требование сохранения формы, размера, рифмы стиха, его образно-эмоционального строя. Можно предположить, что мукамные пьесы, и в первую очередь «Goñurbaş», «Gökdepe», «Erkeklik», «Aýralyk mukamy», «Näler görüñdi», близкие между собой в структурно-композиционном отношении, являются рядом так называемых незире, то есть своего рода ответов (или реплик) знаменитых в своё время музыкантов на уже существовавшее произведение, представляющее собой переработку первоначального художественного образца.

Возможно, в ходе дальнейших исследований возникнут и другие версии и предположения о генезисе мукамного цикла, выявятся новые данные о количестве этих пьес, времени их происхождения. Однако каковы бы ни были результаты исследований, полагаем,

что сведения о маках, накопленные к настоящему времени, позволяют рассматривать их как отдельную ветвь в общевосточной системе макомата. В подтверждение нашей мысли приведем высказывание И. Еолян: «Многомерность и глубина обобщений макома вывели его за рамки соответственно ладовой, формообразующей и жанровой сферы. Это обстоятельство позволяет уже говорить о явлении универсальном, о принципах художественного мышления, заложенных в природе музыкальной культуры Востока. Достаточно назвать в этой связи разнообразные формы проявлений названного принципа в макоме, мугаме, макуме, дастяхе, раге, кюе, патете. Иначе говоря, искусство макамата может быть квалифицировано как высшее проявление профессионального музыкального мышления средневекового Востока, как принципиальное явление, универсальное для искусства Азиатского континента» [5: 169].

#### БИБЛИОГРАФИЯ

1. *Виноградов В.* Классические традиции иранской музыки. М., 1982.
2. *Довлетов Г.* Egen mekalebi // Edebiyat we sungat, 2005, 11 марта.
3. *Джани-заде Т.* Тематизм мугамной импровизации // Теоретические проблемы внеевропейских музыкальных культур. М., 1983.
4. *Джумаев Ч.* Традиционная туркменская инструментальная музыка. (Автореф. дис. канд. искусствоведения). Ташкент, 1993.
5. *Еолян И.* Традиционная музыка Арабского Востока. М., 1990.
6. *Cristensen A.* L'Iran sons les sassanides. Copenhagen, 1994.
7. *Мухамбетова А.* Аспекты сравнительного изучения западно-казахстанского кюя и среднеазиатского макома // Музыка Запада и Востока. Взаимодействия культур. Алма-Ата, 1991.
8. *Орлова Е.* Об одном из традиционных типов музыкальных композиций (на примере концерта-диалога для виолончели с камерным оркестром М. Кулиева) // Теоретические проблемы внеевропейских музыкальных культур. М., 1983.
9. *Раимбергенов А.* Проблемы текстологической вариантности кюев // Инструментальная музыка казахского народа. Алма-Ата, 1985.
10. *Türkmen klassyky edebiyatynyň sözlügi.* Aşgabat, 1988.
11. *Успенский В., Беляев В.* Туркменская музыка. Ашхабад, 1979. Т. 1.

12. Успенский В., Беляев В. Туркменская музыка. Алма-Ата, 2003. Т. 2.
13. Ходжагельдыев Н. Мукамлар // Edebiyat we sungat, 1958, 1 декабря.
14. Худайназаров Б. Туркменские мукамы // Макомы, мугамы и современное композиторское творчество. Ташкент, 1978.
15. Цуккерман В. Музыкальные жанры и основы музыкальных форм. М., 1964.



Динара Булатова (Санкт-Петербург)

### Народная терминология в татарской скрипичной традиции

Татарская скрипичная традиция своими корнями уходит в древнюю традицию игры на кыл-кубызе («волосяном кубызе»), предшественнике татарской скрипки. Многовековая традиция игры на смычковых инструментах выработала специфическую народную терминологию. Терминология татарских скрипачей охватывает разные сферы: морфологию инструмента, исполнительство на нем (способы держания, штрихи и исполнительские приемы), музыкальную стилистику, жанровую систему и др. Ряд терминов относится к инструментальной культуре татар в целом (например, термины, касающиеся жанровой сферы), некоторые же из них — специфически скрипичные, отражающие глубокую почвенность татарской скрипичной традиции.

Рассмотрение татарской скрипичной традиции ставит перед исследователем ряд важных терминологических проблем, от успешного решения которых зависит адекватное понимание русскоязычным читателем явлений традиционной татарской культуры. У татар нашли применение специфически музыкальные термины, не имеющие точных аналогов в русском языке. Один из таких — «кюй» [*«көй»*], под которым подразумевается структурно оформленное музыкальное построение — вокальное или инструментальное (напев или наигрыш). Термин «кюй» обозначает собственно музыкальный компонент в различных видах музыкального и музыкально-поэтического творчества: 1. Мелодию песни, байта, такмака; 2. Их инструментальный вариант; 3. Собственно инструментальное произведение. В татарской традиции текст и напев часто не имеют прочной закреплённости друг за другом<sup>1</sup>, что и получило отражение в народной терминологии. Для текста и напева существуют отдельные термины: «*жыр*» — песенный

<sup>1</sup> Явление контаминирования свойственно большинству видов музыкально-поэтического творчества татар, в меньшей степени — «длинным» песням, в большей — «коротким» песням умеренного и быстрого темпа.

текст, «*көй*» — музыкальное оформление. Возможность самостоятельного бытования песенных мелодий доказывает присутствие их в репертуаре инструменталистов. Репертуар некоторых скрипачей в настоящее время полностью состоит из инструментальных версий песенных мелодий.

Жанровой системе традиционной татарской скрипичной музыки свойственна особая терминология. Для обозначения видов татарского песенного фольклора в этномузыкознании применяется большое количество определений — *озын көй* («длинный», или протяжный, напев), *салмак көй* («умеренный» напев), *катлаулы көй* («составной» напев), *авыл көе* («деревенский» напев), *кыска көй* («короткий» напев), *шәхәр көе* («городской» напев). Среди них наибольшее употребление получили термины *озын көй*, *кыска көй* и *авыл көе*, поскольку они заимствованы из народной терминологии и их часто можно встретить при определении напевов самими носителями традиции. Именно эти три вида, в частности, выделяет М. Нигмедзянов в разделе, посвященном песням казанских татар [3: 30–43].

Вначале обратимся к понятиям *озын* и *кыска*, бытующим в народе для определения песенных мелодий. По всей видимости, эти термины сложились на основе двух типов песенных текстов, преобладающих в татарском музыкально-поэтическом творчестве: текстов *кыска жыр* — с короткой песенной строкой — 8–7-сложной, и *озын жыр* — с длинной песенной строкой, 10–9-сложной [1: 57]. Отсюда заключаем, что термином *озын көй* в народе обозначают мелодии, соответствующие песням 10–9-сложного строения, а *кыска көй* — 8–7-сложного.

При выделении «деревенских напевов» в отдельную группу не принимается во внимание, что они по сути являются разновидностью «коротких» песен, так как в их основе лежат 8–7-сложные тексты<sup>2</sup>. Народный термин «деревенский напев» часто объясняют тем, что большинство таких песен бытует под названием той или иной местности, например «*Сарман*», «*Минзәлә*», «*Арча*», «*Сәмбел*» и т. д. [3: 40]. Однако, во-первых, существует ряд напевов, бытующих под названием определенной местности, но по музыкальным особенностям не примыкающих к этой

<sup>2</sup> Группа *авыл көе* исследователями не могла быть включена в группу *кыска көй*, так как к *кыска* относили только песни быстрого темпа, тогда как *авыл* — песни умеренного темпа.

группе, например «*Әтнә*», «*Эрбет*». Во-вторых, с определением *авыл кәе* в ароде бытуют мелодии, строго не закрепленные за определенной местностью, но носящие подобное определение. Они так и называются: «*Авыл кәе*» или «*Урам кәе*» («Песня улицы»). Необходимо отметить, что существует ряд напевов, по музыкально-стилистическим признакам полностью совпадающих с группой *авыл кәе*, но обычно в традиции к данной группе не относимых, поскольку у них есть свои названия и закрепленные тексты, например, «*Шахта*», «*Шомыртым*», «*Кошлар*» и др. Иными словами, границы песен группы *авыл кәе* оказываются размытыми. Сами исследователи порой колеблются в отнесении тех или иных песен к этой группе<sup>3</sup>. Чтобы избежать путаницы, думается, целесообразно вообще отказаться от определения «*авыл кәе*» как жанровой разновидности и отнести эту группу к «коротким» песням (так, впрочем, нередко поступают сами носители традиции)<sup>4</sup>.

Представляет интерес народная терминология составных частей инструмента. Отдельные части скрипки имеют антропо- и зооморфные названия, прежде всего по ассоциации с частями человеческого тела: «*баш*» [*голова*] — головка с завитком, «*колак*» [*ухо*] — колок, «*муен*» [*шея*] — шейка, «*тел*» [*язык*] — гриф, «*кендек*» [*пупок*] — пуговица, «*гәудә*» [*туловище*] — корпус. Подставка именуется «*алаша*», что в переводе означает «лошадь». Зооантропоморфизм, как известно, относится к одним из древнейших феноменов в культуре многих народов. По всей видимости, названия частей были перенесены на скрипку с более ранних инструментов, бытовавших у татар в прошлом, в частности, с кыл-кубыза. Ведь части родственного ему казахского кыл-кубыза, традиции игры на котором живы и сегодня, имеют те же названия: «*бас*» [*голова*], «*кеуде*» [*грудь*], «*муен*» [*шея*]. Связь с древней традицией прослеживается и в том, что татарский смычок до сих пор носит название «*жәя*» [*лук*], несмотря на то, что

<sup>3</sup> Если в сборнике «Татарские народные песни» М. Нигмедзянов из группы *авыл кәе* исключает песни, носящие название какой-либо местности [4: 12], то в статье «К характеристике жанров татарских народных песен» он придерживается противоположного мнения [2: 115].

<sup>4</sup> «Понятие *кыска күй* в народе трактуется весьма свободно, и это, возможно, связано с тем, что он возник как антипод *озын күй*, то есть как не *озын күй*» [3: 107].

скрипачи пользуются фабричными смычками. Смычки в форме лука характерны для многих древних смычковых традиций — казахского кобыза, киргизского кыяка. В прошлом и татарские скрипачи изготавливали смычки в форме лука из ивовых, черемуховых, березовых или дубовых прутьев и пучка конских волос. Сейчас же самодельные смычки встречаются редко, но древнее название смычка за ним прочно закрепилось.

В общении с татарскими скрипачами приходилось встречать много терминов, связанных с исполнительством, что говорит об осознанном отношении музыкантов к исполнительскому процессу. Терминология отражает характерные для татарской традиции способы держания инструмента: вертикальный — «тезгә куеп» [*ставя на колено*] и горизонтальный — «жилкәгә салып» [*положив на плечо*], или «күкрәккә куеп» [*положив на грудь*].

У татар применяются следующие термины, связанные с исполнительством, особенностями исполнительской техники и особыми исполнительскими приемами:

- «сызу» [*провести*] — (имеется в виду провести смычком по струне) — одно движение смычка вверх или вниз;
  - «уйнау» [*игра*] — исполнительский прием или способ игры;
  - «калтыратып уйнау» [*играть с дрожью*] — вибрато, а также специфически подпрыгивающее движение смычка;
  - «сызгыртып сызу» [*провести со свистом*] — флажолет<sup>5</sup>.
- Ряд терминов отражает особенности штриховой техники:
- «туры уйнау» [*прямая игра*] — игра коротким штрихом;
  - «колачлап уйнау» [*играть с размахом*] — игра с широкими движениями смычка [5];
  - «сикертеп уйнау» [*играть вскачь, прыгающая игра*] — игра отрывистым штрихом.

Искусство мелодического орнаментирования — ярчайший феномен сольной виртуозной исполнительской культуры татар. Осознание музыкантами высокой роли богато орнаментированного исполнительства получило отражение в народной терминологии. Об этом свидетельствует широкое применение в татарской традиции термина *бормалы уйнау* [*извилистая игра*], который, с одной стороны, определяет виртуозный орнаментированный стиль игры, с другой — является критерием профессионализма, высокохудож-

<sup>5</sup> Термин зафиксирован Р. Ф. Халитовым [5].

жественного исполнительства. В противоположность этому, *туры уйнау* [прямая игра] означает игру без обильного орнаментирования.

Особенности орнаментированной техники татарских скрипачей и богато орнаментированных протяжных композиций передаются также терминами:

- *сузып уйнау* [играть тягуче, протяжная игра] — протяжное исполнение, связанное с широким долгим движением смычка;
- *чорнап алу* [окутывать] — орнаментальное исполнение [5];
- *тибрәтеп сызу* [играть (вести линию) с колебанием] — движение смычка с использованием трели.

Изучение традиционной терминологии татарских скрипачей позволяет говорить о глубокой почвенности татарской скрипичной традиции, о древних истоках татарского скрипичного исполнительства и его связи с традицией игры на струнно-смычковом кыл-кубызе, а также со многими тюркскими и финно-угорскими смычковыми традициями. Одной из самых больших загадок традиционной татарской терминологии остается название инструмента. Большинство татарских скрипачей называют скрипку на татарский лад — *эскерипкә*. Но даже современные экспедиционные исследования показывают, что до сих пор в деревнях встречаются музыканты, называющие скрипку кубызом, а скрипичные мелодии — *кубыз кәйләре* [кубызные мелодии].

#### ЛИТЕРАТУРА

1. *Исанбет Ю. Н.* Две основные формы татарской народной песни // Народная песня: Проблемы изучения. Л., 1983. С. 57–69.
2. *Нигмедзянов М. Н.* К характеристике жанров татарских народных песен // Музыка и современность: Актуальные вопросы татарской музыки. Казань, 1980. С. 98–116.
3. *Нигмедзянов М. Н.* Народные песни волжских татар. М., 1982.
4. *Нигмедзянов М. Н.* Татарские народные песни. М., 1970.
5. *Халитов Р. Ф.* Татарские народные музыкальные инструменты: Дисс. ... канд. искусствоведения [Рукопись]. Казань, 1987.

Валерий Свободов (Санкт-Петербург)

## Историческое инструментоведение и проблема терминологии

Одной из центральных проблем, составляющих круг научных интересов исторического инструментоведения, является проблема терминологии. Это не случайно, ибо, обращаясь к истории инструментальной культуры, исследователь, стремясь к адекватному прочтению ее страниц, естественно прибегает, прежде всего, к терминам, абстрагирующим понятия, которыми он оперирует. Незнание терминологических особенностей конкретного исторического периода, подлежащего изучению, приводит порой к казусам, описанным в свое время Б. А. Струве в его работе «Процесс формирования виол и скрипок»<sup>1</sup>. Ученый подверг критике мнение А. Карса («История инструментовки») и его многочисленных сторонников в отношении инструментального состава оркестра К. Монтеверди в партитуре оперы «Орфей», где смычковые инструменты значатся под терминами «Viole da Brazzo» («violetta da braccio») и «Bassi da gamba» («violetta da gamba»). Под этими терминами А. Карс понимает инструменты виольного семейства<sup>2</sup> и делает вывод, что струнная группа оркестра К. Монтеверди (главы мантуанской скрипичной школы) состояла исключительно из виол. В работе «История симфонического оркестра» Г. И. Благодатов, со ссылкой на Б. А. Струве, пишет, что «термины *да браччо* и *да гамба* обозначали не только способ держания инструмента, но употреблялись главным образом для обозначения видов смычковых инструментов. Виолами да браччо назывались все представители скрипичного семейства до виолончели включительно, а виолами да гамба — представители семейства виол всех размеров»<sup>3</sup>. Странно, однако,

<sup>1</sup> Струве Б. А. Процесс формирования виол и скрипок. М.: Музгиз, 1959. С. 198–203.

<sup>2</sup> Карс А. История инструментовки. М.: Музыка, 1990. С. 43.

<sup>3</sup> Благодатов Г. И. История симфонического оркестра. Л.: Музыка, 1969. С. 20.

что два таких мэтра отечественного инструментоведения, как Б. А. Струве и Г. И. Благодатов, не ссылаются при этом на Курта Закса<sup>4</sup>, давшего еще в своем «Лексиконе» (1913 года!), следующее определение термину: «*Viola da braccio*, ital. “Armviola”, auch *Geige* oder *Polnische Geige*, nannte man im 16. Und 17. Jh die heutige Violinfamilie» («Виола да браччо, итал. “Ручная виола”, *гейге* или *польская скрипка* — в XVI–XVII веках название инструментов современного скрипичного семейства»).

С развитием сюжета интересно проследить дальнейшую эволюцию понятийного содержания термина «viola». Как сообщает тот же Курт Закс, «*VIOLA — ... im Beginn der Neuzeit gemeinsam für die meisten Streichinstrumente der europäischen Kunstmusik, heute indessen nur noch für die Bratsche gebrauchte italienische Name*» («Итальянский термин “виола”, с начала Нового времени употреблявшийся для обозначения большинства европейских смычковых инструментов, в наши дни закрепился, в основном, за альтом»)<sup>5</sup>. Сохраняя правописание латиницей, альт под термином «viola» входит в состав международного словаря: термин фигурирует в партитуре любого европейского автора, в том числе и русскоязычного. Однако в инструментоведческой терминологии разных народов за альтовым представителем скрипичного семейства в ходе исторического процесса эволюции исполнительского искусства закрепляются свои названия. Так, в немецком языке итальянский термин «braccio», отражая особенности немецкой фонетики, транскрибируется в термин «Bratsche». В «Gründliche Violinschule» Леопольда Моцарта (Аугсбург, 1756 год) читаем: «...**die Altgeigen**: welche von dem italiänischen Viola *die Braccio*, auch *Violen* heissen; am gemeinsten aber (von *Braccio*) **die Bratschen** genennet werden»<sup>6</sup> («...Альтовые **гейге...** или **виолы**, которые, однако, часто называют **Братче** (от итал. *braccio*)»).

Со ссылкой на словарь Себастьяна Броссара (Париж, 1703, 1705 гг.) Б. А. Струве<sup>7</sup> уточняет, что под термином «braccio» в придвор-

<sup>4</sup> Sachs C. Real—Lexicon der Musikinstrumenten. Berlin: Julius Bard, 1913. S. 411a.

<sup>5</sup> Op. cit. S. 410b.

<sup>6</sup> Mozart L. Gründliche Violenschule. Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik, 1968. S. 2.

<sup>7</sup> Струве Б. А. Процесс формирования виол и скрипок. С. 205.



ном камерном ансамбле Людовика XIV «Двадцать четыре скрипки короля» фигурировали исключительно четырехструнные хордофоны квинтового строя альтовой тесситуры. Таким образом, во французской терминологии, как и в немецкой (по К. Заксу — 1687 год), уже с XVII века за альтом закрепляется термин, ранее обозначавший плечевой способ держания грифного хордофона, а в немецком инструментоведении, в частности в «Лексиконе» К. Закса, этот термин становится основным, тогда как термин «Viola» утрачивает свое доминирующее значение при определении смычкового инструмента скрипичного семейства альтовой тесситуры<sup>8</sup>.

В русском языке под термином «альт» фигурирует несколько понятий. Во всяком случае, у И. Г. Лицвенко и Л. Н. Раабена<sup>9</sup> количество значений термина доходит до семи, хотя предпочтение отдается определению термина, закрепившемуся в отечественном смычковом инструментари. Тем самым подчеркивается его место в русской инструментоведческой и музыковедческой терминологии. В отличие от немецкой и французской терминологии, в основу определения термина отечественного инструментоведения положен не способ держания инструмента («a braccio»), а тесситура. В рамках русскоязычной терминологии современного смычкового инструментария (скрипка, альт, виолончель, контрабас) термин «альт» более точно определяет отражаемое понятие, так как форма держания смычкового инструмента «у плеча» характеризует манеру игры не только на альте, но и на скрипке и многих других хордофонах.

Интересно проследить трансформацию термина «виолончель» в термин «Cello». Дословный перевод итальянского термина «violoncello» на русский язык — «маленький виолон» (бас «violon» + уменьшительный суффикс «cello»). В классификационной системе Леопольда Моцарта «виолон» (№ 8) имеет собирательное значение. Под этим термином автором «Gründliche Violinschule» подразумевался басовый смычковый инструментарий. В его состав в середине XVIII века входили различные инструменты скрипичного и виольного семейства квинтового и квартетного строя. Под

<sup>8</sup> В «Лексиконе» К. Закса подробному описанию альты посвящена статья «Bratsche» (с. 58b), тогда как статья «Viola» (с. 410b) содержит лишь краткие сведения о нем с отсылкой на статью «Bratsche».

<sup>9</sup> Музыкальная энциклопедия: В 6 т. М.: Сов. энциклопедия, 1973. Т. 1. С. 124–125.

номером 7 Л. Моцарт поместил в своей классификационной системе *виолончель* (Violoncello), которую, сохраняя за инструментом итальянское название «violon + cello» («маленький виолон», «маленький бас»), называет также и немецким термином «Bassel» («басок»). Так, уменьшительный суффикс «cello» постепенно в процессе эволюции европейского смычкового инструментария приобретает в международном инструментоведческом словаре значение самостоятельного термина.

Здесь хочется обратить внимание на ту роль, которую играет терминология при изучении процесса становления и эволюции музыкального инструментария и, в частности, смычкового. Итальянский термин «violino» является производным от термина «viola». Следовательно, прав Б. А. Струве<sup>10</sup>, утверждавший, как и К. Закс<sup>11</sup>, что основателем инструментов скрипичного семейства был альт, а не скрипка.

Для исторического инструментоведения не меньший интерес представляет анализ термина «viola di braccio» (итал.): «viola» + «[di] braccio». Плечевой способ игры «[di] braccio» характерен для всех инструментов скрипичного семейства, но немецкая терминология («Bratsche») выделяет по этому признаку лишь *альт* как наиболее значимый хордофон среди других хордофонов, родственных ему по строю. То, что в итальянском языке термин «viola» закрепляется за *альтом*, также может служить одним из доказательств того значения, которое имел альт в музыкальной культуре Западной Европы в период становления инструментов квинтового строя. Свои взгляды К. Закс и Б. А. Струве подкрепляли данными сравнительного музыкознания, в котором особая роль отводилась литературным источникам и иконографическому материалу. Как видим, исследования на уровне терминологического анализа могут также служить базой для изучения инструментальной культуры и быть включены в общий круг вопросов исторического инструментоведения.

Но тогда встает иная проблема, которая не может быть решена на уровне терминологии. Какой инструмент вместе с трупом безымянного русса был сожжен в XI веке на погребальном костре волжских берегов? Ибн-Фадлан утверждает, что *тан-*

<sup>10</sup> Струве Б. А. Процесс формирования виол и скрипок. С. 149–153.

<sup>11</sup> Sachs C. Op. cit. S. 58b.

бур, а современное инструментоведение уточняет — *танбуровидный хордофон*. Может быть, покойник и имел родственные или торговые связи с Востоком, а может быть, нет. Поэтому, абстрагируясь от терминов, характеризующих внешние признаки инструментов, сконцентрируем исследовательскую мысль на интервальной структуре (ИС) строя *грифного хордофона* — общего собирательного термина, объединяющего понятия танбуровидных и лютневидных щипковых и смычковых инструментов.

Выдвинутую на уровне сравнительного музыкознания гипотезу К. Закса и Б. А. Струве об альте как родоначальнике инструментов скрипичного семейства подтверждают данные акустики. Следует особо оговорить, что ученые имели в виду не конкретный инструмент, известный отечественному инструментоведению под термином «альт» (итал. *viola*, нем. *Viola*, *Bratsche*), а хордофон альтовой тесситурой смычково-щипкового способа звукоизвлечения. Их взгляды основывались на базе анализа источников изобразительного искусства.

Как показывают данные проведенных исследований<sup>12</sup>, областью звукового диапазона формирования инструментов скрипичного семейства явились первые четыре обертона шкалы натурального звукоряда источника звука. По Преториусу, это строй предка монохорда — четырехструнного трумшейта с тремя дополнительными (внегрифными) струнами: С — (с – g – с<sup>1</sup>). На основании накопленных инструментоведением к сегодняшнему дню научных знаний можно утверждать, что процесс становления и эволюции европейского смычкового инструментария связан со слуховым освоением исполнительской традицией натурального звукоряда. Начало этому процессу положил средневековый трумшейт Преториуса, а продолжил его *ребек*, имевший от второго обертона строй *c-g* (И. Моравский, XII век)<sup>13</sup>.

Но *квинта* звуковысотной системы — это *пифагоров строй*. Именно с ним, в отличие, например, от *виол*, связана дальнейшая судьба хордофонов на пути эволюции двухструнного *ребека* в инструменты скрипичного семейства.

<sup>12</sup> Svobodov V. Zur Rekonstruktion der Saitensimmung von archäologoshen Chordophonen. Berlin, 2000. S. 11.

<sup>13</sup> Струве Б. А. Процесс формирования виол и скрипок. С. 133.

Последовательностью двух квинт от второго обертона образуется ИС ( $c-g-d^1$ ) трехструнного *ребека*, который с полным правом можно назвать «несостоявшимся *альтом*». Развитию сольного исполнительства на нем препятствовали размеры мензуры, требовавшие чрезмерной пальцевой растяжки левой руки. В этом отношении для сольного исполнительства была наиболее приспособлена *пошетта* («скрипка танцмейстера»). Ее строй ( $c^1-g^1-d^2$ ) составлял последовательность двух квинт от четвертого обертона (тона верхней внегрифной струны трумшейта Преториуса). Функция инструмента заключалась в исполнении танцевальных мелодий. Наигрыши могли исполняться как *solo*, так и в ансамбле с трехструнным *ребекан-альтом*. Последовательность трех квинт от третьего обертона или средней струны трумшейта Преториуса составила ИС  $g-d^1-a^1-e^2$  строя *скрипки*. По свидетельству Л. Моцарта<sup>14</sup>, на первых порах в ансамбле с высокими голосами в качестве смычкового баса участвовал *альт*, заимствовавший от *скрипки* количество квинт ИС своего строя. Однако в функции смычкового баса *альт* больше подходил для игры с *пошеттой*. Поэтому его звукоряд на октаву ниже продублировала *виолончель*, строй которой составил последовательность двух квинт от основного тона шкалы натурального звукоряда или тона надгрифной струны трумшейта Преториуса — будущего монохорда середины XVIII столетия в классификационной системе Моцарта. Процесс эволюции европейского смычкового инструментария отражает схема со шкалой натурального звукоряда по вертикали и шкалой пифагорова строя по горизонтали. В ее основу положена идея взаимосвязи ИС строев грифных хордофонов в рамках звуковысотной системы пифагорова строя.

Графика схемы наглядно вскрывает любопытную деталь закономерности эволюции европейского смычкового инструментария. Хордофоны квинтового строя, развивавшиеся как инструменты-звукоряды ионийского лада<sup>15</sup>, находятся во взаимосвязи со шкалой натурального звукоряда, второй ( $c$ ), третий ( $g$ ) и четвертый ( $c^1$ ) обертона которого (усл. от «С») — его опорные тона  $c-g-c^1$ ! Поэтому-то, вероятно, не случайно история скрипичных инструментов связана именно с ними!

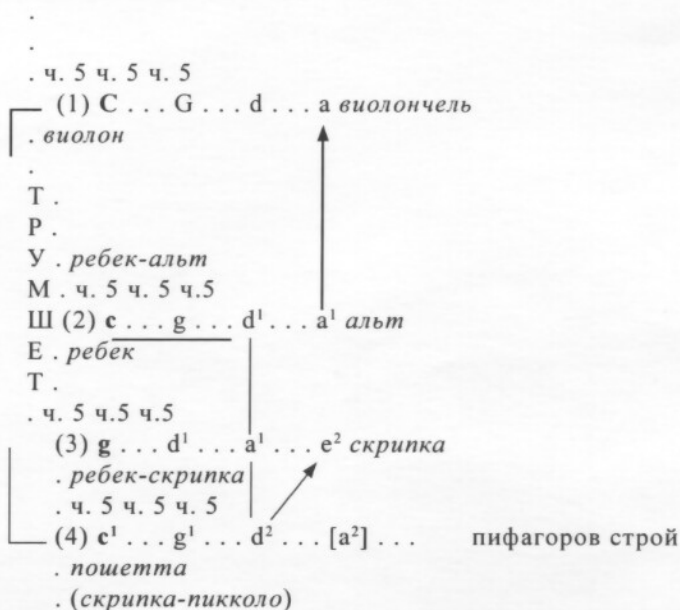
<sup>14</sup> Mozart L. Op. cit. S. 2.

<sup>15</sup> Svobodov V. Op.cit. S 11.

Схема требует внимательного прочтения. В ней скрыт глубокий подтекст. Прежде всего, она отражает характерные черты процесса формирования европейского смычкового инструментария, присущие только хордофонам квинтовой настройки. Это следует четко себе представлять! В результате получается картина эволюции от двухструнного инструмента через трехструнный в семейство четырехструнных скрипок, рознящихся по тесситуре: сопрано — альт — тенор (бас): ребенок — ребенок-альт — пошетта (дискантовая скрипка) — сопрановая скрипка — альтовая скрипка (собственно альт) — виолончель (басово-теноровая скрипка).

### СХЕМА

#### ШКАЛА ОБЕРТОНОВ НАТУРАЛЬНОГО ЗВУКОРЯДА от «С»



В иных условиях проходило становление «аристократической» виолы, развивавшейся в среде звуковысотной системы чистого

строя. Так, свои ИС настройки теноровая виола да гамба заимствовала от пифагорова строя как обращение квинты две кварты, обрамляющих интервал чистой терции, как инструментальной версии интервала, расположенного между четвертым и пятым обертонами шкалы натурального звукоряда: D-G-[c-e]-a-d<sup>1</sup>.

В основу схемы положена идея взаимосвязи ИС строев грифных хордофонов, тогда как терминам (под которыми обычно понимаются, прежде всего, органологические признаки, связанные с внешним видом инструмента) отводится роль пояснительного текста. Поэтому не случайно Б. А. Струве раздел своей работы, посвященный проблеме терминологии, заканчивает словами: «Решающим критерием научной классификации виол должны явиться особенности их строя и диапазона, а вокруг этого основного стержня следует группировать различные морфологические признаки»<sup>16</sup>. Сказанное в равной мере относится и к инструментам скрипичного семейства.

Квинта c-g ребека, заключенная между вторым и третьим обертонами натурального звукоряда, — это объективная акустическая закономерность и в ИС строя грифного хордофона не может быть прерогативой лишь европейской инструментальной культуры. Квинта e-h (e<sup>1</sup>-h<sup>1</sup>) строя арабского *ребеба*, от которого К. Закс выводит происхождение *ребека* (с. 318а), имеет совершенно иные корни своей родословной. При этом следует помнить, что нотация ИС строя инструментов носит условный характер. Ученым, изучающим историю восточного инструментария, предстоит еще выяснить причину квинтовой настройки *ребеба*, принимая во внимание то, что ИС строя европейских средневековых хордофонов находилась в полном аппликатурном соответствии со звукорядами ладовой системы той среды, в которой они функционировали. Опыт исследования настоящей статьи можно рекомендовать востоковедам на примере своего инструментария. Это пожелание, касающееся в равной мере и музыкальных археологов, неоднократно высказывалось автором статьи на международных форумах. Только после глубокого изучения взаимосвязи ИС строя ребека с исполнявшимся на нем инструментальным текстом можно будет подойти к решению проблемы происхождения ре-

---

<sup>16</sup> Струве Б. А. Процесс формирования виол и скрипок. С. 207.

бека и ответить на вопрос о том, насколько правомерна гипотеза о влиянии восточного инструментария на становление европейского, выдвинутая К. Заксом и подхваченная инструментоведами последующих поколений. На уровне сравнительного музыкознания сделать это невозможно. Внимательное прочтение схемы дает объяснение причины особенностей звуковысотного интонирования на инструментах с нефиксированной высотой звука.



Тарас Баран (Львов, Украина)

### **Концертные цимбалы: стандартизация и внедрение нормативной украинской музыкальной терминосистемы**

Дефицит исследований по проблемам музыковедческой лексики, а также условий и способов ее наиболее целесообразного употребления привел к образованию своеобразной терминологической лакуны. Она, к тому же, углубляется почти полным отсутствием специализированных многоязычных словарей, которые бы не только обогатили и разнообразили национальную музыкальную терминосистему, но и стимулировали бы вхождение традиционную (в том числе и реанимированную) специальной этнолексики в мировое музыкально-культурное пространство.

На пересечении научно-прикладных интересов украинской лингвистики и многих сфер человеческой деятельности (теоретико-аналитического, практико-производственного и культурно-просветительского направления) возникает проблема создания, внедрения в активный оборот и закрепления адекватной профессиональной терминологии, отвечающей современным языковедческим и — соответственно — отраслевым требованиям. В стороне от актуальных проблем и процессов формирования таких отраслевых терминосистем не остается и музыковедение. Создание и кодификация единой национальной терминосистемы остаются важной и далекой от окончательного решения задачей.

Четкое определение профессиональных понятий, аргументация целесообразности пользования как установившимися, так и новейшими дефинициями, лексикографический комментарий терминов, которые кодифицируют варианты и инновации профессионального словоупотребления на современном этапе, являются стержневыми проблемами отечественного музыковедения. Известно, что музыка требует довольно разветвленной системы средств письменной фиксации. Нотный текст как графическое изображение музыки требует наличия целого комплекса вспомогательных знаков мнемоники и вербальных характеристик. Если

нотная графика и мнемотехника — общепонятный для специалистов знаково-информационный фонд, то профессиональная терминология (и шире — музыкальная лексика разных языков) свидетельствует о целом ряде различий с точки зрения ее употребления в терминологическом значении. Это обстоятельство в полной мере актуализирует задачу выяснения семантики термина, что, в свою очередь, дает теоретикам и исполнителям возможность использовать единую унифицированную систему профессионального обозначения ключевых музыкальных понятий.

Украинская музыкальная терминология как одна из составляющих широкого контекста национальной терминосистемы формируется и на основе собственно украинской лексики с привлечением традиционных способов деривации, и путем заимствования иноязычной терминологии либо терминов-интернационализмов с их и полной или частичной адаптацией.

Введение в профессиональный словарь интернациональных (прежде всего, итальянских и немецких) терминов, а также их лексикографических аналогов, заимствованных из других языков (английского, французского и т. д.), может существенно повысить номинативно-информационную насыщенность тезауруса украинской музыкальной терминологии.

Едва ли не единственной современной попыткой заполнить терминологический пробел в области музыкальной, научной и исполнительской лексики стало учебное пособие Н. Кашкадамовой «Искусство исполнения музыки на клавишно-струнных инструментах» [5]. Избрав предметом исследования фортепианное исполнительство, автор сосредоточивает внимание и на проблеме определения соответственной отраслевой терминологии. Примечательно, что из методических соображений в словаре музыкальных терминов исследовательница выделяет много разделов, демонстрируя его структурно-семантическое разнообразие и уделяя серьезное внимание этому неправомерно маргинальному в украинском музыкознании вопросе.

Утверждение терминологии — это особый тип лингвальной деятельности. Создание и систематизация концептуальных понятий является приоритетом музыкальных кругов одной лингвистической среды. Учебные заведения с их методической работой, а также другие музыкальные и научные организации и институты должны содействовать стандартизации музыкальной терминологии.

гин, ни в коем случае не игнорируя прагматических аспектов профессионального общения.

Одним из двигателей кодификации профессиональной лексики является трансформация понятий, которые до этого функционировали в рамках музыкальной терминосистемы. Актуализация многих из них, однозначность, дефинитивная четкость с учетом традиционных украинских моделей словообразования и есть та задача, которую должна выполнить трансформация деактуализированной по тем или иным причинам терминологии. Большинство лексем внедряются в практику профессионального общения именно из этих соображений.

Заимствование специальной лексики и обогащение таким путем определенной лексической системы или языка в целом — процесс неоднородный и не всегда однозначный с точки зрения языковой этики. Одним из основных экстралингвальных явлений при этом становится статус языка-источника, его авторитет и престиж в музыкально-культурной среде. Порой целесообразно обратить внимание на словообразовательные модели, учитывая при этом действующие лексические нормы. Компаративный подход (например, англ. *broadcast* — 1) ручной сев; 2) радиовещание) тоже оказывается довольно продуктивным с точки зрения музыковедческого словообразования. Например, одно из значений слова *бунт*, как его дает «Новый толковый словарь украинского языка» [9], — «коробка», «тюк с какими-либо материалами». В музыкально-языковом пространстве эта семантика проецируется на хор цимбальных струн. Подтверждением правомерности этого является популярное диалектное употребление слова *бунт* именно в этом значении.

Другим примером показательного не только для украинского, но и для большинства органологических терминосистем (мета-языков) Европы является использование слова *душа*, или *душка*. В этом случае прослеживается экстраполяция емкого по смыслу языкового концепта на важную деталь образования звукового поля инструмента.

Немаловажное значение в создании профессиональной цимбальной терминосистемы имеет метод языковой аналогии, который часто основывается на метафорическом или метонимическом перенесении определенных признаков, свойств, качеств и абстрактизации их как музыкально-языковых терминологических единиц. Таковы, в частности, термины *головка пальцятки* и *лапка пальцят-*

ки для обозначения противоположных концов возбuditеля звука на цимбалах *пальцятки*, а также *стержень* — соединитель между двумя концами. Дефиниции *держак*, *пальцева виїмка*, *верхівка стрижня* не выявляют новых значений, оттенков или коннотаций. Однако по отношению к возбuditелю звука на цимбалах они применяются впервые, вследствие чего их перевод на другие языки сделан по принципу кальки. Этот же принцип наблюдается при лексикализации термина *кожух* (часть цимбал, имеющая только защитную и декоративную функции).

Ряд терминов, обозначающих детали цимбал, образовался на национальной лексической основе. В то же время давние иноязычные заимствования, которые в процессе исторического развития целиком (и фонетически, и грамматически) адаптировались в языке, часто воспринимаются как собственно украинские (например: *аграф*, *ліра*).

Немецкое слово *Decke* имеет значение «покрытие, укрытие». Ввиду смыслового несоответствия производных от него терминов «верхняя дека» и «нижняя дека» определяемой им части цимбал эти термины постепенно вытесняются из словаря украинской органологии, отступая на периферию профессионального метаязыка. В качестве альтернативы «верхней деки» вполне может укорениться распространенное во всех регионах Украины слово *віко*, «нижней деки» — активно употребляемое в западноукраинских диалектах слово *спідняк*, которое является эквивалентом немецкого *Boden*. В 1973 году З. Булык [2] резонно предложил реанимировать характерный для западноукраинской фольклорной музыкальной лексики термин *лави*, которым можно обозначить всю систему верхней части цимбал: *шпенікова шалівка*, *віко*, *підставки*, *планки віка*, *аграфи*, *глушиниковий гребінь*, *глушикові пружини*, *кілкова шалівка*. Все изложенные выше соображения и предложенные терминологические новообразования кажутся особенно актуальными в свете наметившейся в последнее время стагнации в отдельных отраслях лингвистики.

Не все названия деталей цимбал отражают их функцию. Скажем, и *душки*, и *з'єднувальні* (соединительные) *балки* (как конструктивные части цимбал) испытывают интенсивное давление, величина которого обратно пропорциональна числу отдельных деталей. Количество *душок* измеряется двухзначными цифрами, а *з'єднувальних балок* в цимбалах только две. *Душки* предназначены

прежде всего для передачи звуковых колебаний, а также для противодействия давлению. *З'єднувальні балки* вместе с *рамою* служат для противодействия многотонным горизонтально направленным физическим нагрузкам, возникающим вследствие натяжения всех струн инструмента.

Термин *з'єднувальні балки* является калькой немецкого *Verbindungsbalken*. Однако, как уже было сказано, основная их функция — не соединение двух частей цимбал (*шпентікової* и *кілкової шалівок*), а противодействие силам, которые стремятся их соединить. Поэтому, не отбрасывая общепринятого семантически скопированного во многих языках термина *Verbindungsbalken* (англ. *Connecting beams*, франц. *Poutres de la réunion*, укр. *з'єднувальні балки*), считаем целесообразным ввести в терминологическую практику другое определение для этих частей цимбал — *бáнтини*. Языковая аналогия в этом случае дает возможность экстраполировать один из популярных терминов кровельщиков на музыкальную лексику. Сходство основывается на абстрагировании функции кровельных *бáнтин* как опор для противодействия упомянутым силам.

Определение *глушиниковий гребінь* (приспособление, по форме напоминающее грабли или расческу и служащее для глушения струн) является в определенном смысле органологической новацией, поскольку не зафиксировано ни в одном из исследуемых иноязычных источников. Поэтому возникает необходимость включения этого термина в состав активного словаря украинской цимбаловедческой терминосистемы. Наряду с этим мы предлагаем перенести его в другие европейские языки путем транслитерации украинских слов — *глушник* и *гребінь*: *Hlushnyk*, *Hrebin*<sup>1</sup>.

Метафорическим является также название рабочей части глушикового гребня — *глушикова подушка*. Она состоит из двух слоев: более твердого и более мягкого. Твердый слой приклеивается непосредственно к дереву, изготавливается способом валяния и называется *повсть*. Мягкий слой, который непосредственно контактирует со струнами, называется *пушіна*. Эта лексема является однокоренной со словом *пушинка*. В немецкой терминологии соот-

<sup>1</sup> В русскоязычной терминологии приспособление для глушения фортепианных струн называется «демпфер» (от нем. *Dämpfer* — глушитель); педаль соответствующего действия у фортепиано, вибрафона, цимбал — демпферная. Вследствие этого едва ли в немецком языке привьется предлагаемый автором *Hlushnyk*, поскольку есть *Dämpfer* — прим. Ю. Бойко.

ветствующие части фортепианных молоточков получили название по материалу с уточнением расположения слоев: Oberfilz [верхний фильц (фетр)] и Unterfilz [нижний фильц].

Термин *коромисла* используется для обозначения одной из частей педального механизма цимбал. По известным соображениям все сказанное выше относительно *глушикового гребня* можно применить и к данному термину — Koromyslo.

В этом контексте терминологически самодостаточными становятся производные названия конструктивных частей цимбал: *основа коромисла*, *з'єднувальний дрiт коромисла*, которые дают возможность соответственно обозначить и другие детали этого механизма.

Предлагаемые нововведения в профессиональный язык цимбалистов являются результатом ономастически-сопоставительных поисков на материале нескольких европейских языков, в том числе и венгерского.

Одним из базовых профессиональных языков для цимбалаведения является немецкий, точнее, выстроенная на нем *немецкая* музыковедческая терминосистема, с ее отточенной на протяжении веков специальной профессиональной лексикой для обозначения строения музыкальных инструментов. В музыкальной литературе общеупотребительными (и следовательно — общепонятными) являются *итальянские* определения характера целости, частей музыкального произведения, агогики и звукообразования. Вместе с этим достижения национальных цимбальных школ (венгерской, молдавской, украинской, румынской) с их стремлением к формированию самостоятельной терминосистемы дают весомые основания для кодификации отдельных узконациональных определений.

Заявленные и обоснованные термины для обозначения отдельных деталей цимбал на украинском, немецком, английском и французском языках являются первой попыткой введения сопоставительной четырехязычной системы для исследуемого инструмента [1]. Ее можно распространить на целый ряд родственных цимбалам музыкальных инструментов: фортепиано, арфу, бандуру, цитру и др.

Эргономика звукообразования на цимбалах не менее важна, чем детально отработанная система штрихов на ряде других инструментов. Техника игры на цимбалах требует терминологиче-

ского определения хотя бы пяти основных разновидностей ударов. Предлагаемые термины непосредственно связаны с анатомией человеческой руки, поэтому соответствующие термины формулируются на основе принципов называния, изложенных в новом «Анатомическом словаре-справочнике» К. Дюбенко [4]. Их систематизированная таблица имеет следующий вид:

| украинский        | неметкий           | английский      | французский                |
|-------------------|--------------------|-----------------|----------------------------|
| Плечовий удар     | Schulterschlag     | Shoulder stroke | La percussion humeral      |
| Передплічний удар | Unterarmschlag     | Forearm stroke  | La percussion d'avant-bras |
| Зап'ястковий удар | Handgelenkerschlag | Wrist stroke    | La percussion de poignet   |
| Кистьовий удар    | Handschlag         | Hand stroke     | La percussion de main      |
| Пальцевий удар    | Fingerschlag       | Finger stroke   | La percussion de doigt     |

Новаторство предлагаемой лексики заключается не в том, что привлекаются нетипичные словообразовательные элементы или модели, а в конкретизации названных понятий отдельными терминами. На этом же дефинитивном уровне предлагается закрепить соответствующее украинское название самого способа удара.

В украинском музыковедении пока нет единого названия специфически цимбального возбудителя звука. Если Н. Лысенко пользуется двумя терминами — *колотушки* и *молоточки* [6], то О. Незовибатько употребляет еще *палички* и *пальцятки* [8]<sup>2</sup>. Именно этот последний термин, на наш взгляд, наиболее полно отражает особенности возбудителя цимбального звука. Слово *пальцятки* связано с тем историко-этнографическим регионом Украины, где цимбалы получили наибольшее распространение, а также передает суть основных приемов игры на цимбалах.

На этом же этапе важно констатировать правомерность предлагаемой лексемы с точки зрения деривации. Слово *пальцятки* (морфологический вариант — *пальцятка*) образуется продуктивной в современном украинском литературном языке (в том числе и для

<sup>2</sup> На Северо-Восточном Поозерье зафиксирован термин «крючки» — прим. Ю. Бойко.



терминообразования) суффиксальной моделью. При этом основную смысломоделлирующую нагрузку несет корневая морфема: в цимбальной технике основополагающий орган — палец.

К терминологической группе с указанным общим корнем принадлежит также новообразование *пальцяткування*. Строго говоря, общепотребительный в музыкальном исполнительстве термин «аппликатура» (либо его украинский аналог *пальцівка*) не вполне подходит к специфически цимбальной технике<sup>3</sup> — не подбор пальцев, а распределение рук. Эту специфику лучше отражает неологизм *пальцяткування*.

Процесс кодификации профессиональной украинской терминосистемы для цимбал оказался слишком продолжительным. Некоторые широко используемые в прошлом термины, к сожалению, не зафиксированы в новейших толковых словарях, таких как «*Новий тлумачний словник української мови*» («Новый толковый словарь украинского языка») или «*Великий тлумачний словник української мови*» («Большой толковый словарь украинского языка»). Например, слово *глушник*, которое имеется в словаре З. Лысько [7], отражает непосредственную связь с музыкальной практикой: «приспособление, которое приглушает, ослабляет звук инструмента», в то время как названные современные словари дают неудачную кальку с русского «глушитель» — «приспособление, которое уменьшает силу звука, шума двигателя и т. п.».

Для частей цимбал, фортепиано или бандуры, к которым крепятся струны, в разных источниках имеются отличающиеся друг от друга варианты названий: *вірбельбанк* [10: 17; 3: 5], *вірбельшток* или *шесток* [11: 6]. Их буквальные переводы: «колковая скамья», «колковый стержень»; этимология последнего термина до сих пор не выяснена. Употребляемый в немецкой органологии термин *Wirbelfeld der Platte* в переводе означает «колковое поле пластины».

В качестве украинского эквивалента мы предлагаем уточняющий термин *кілкова шалівка*. Одно из нормативных, зафиксированных в толковых словарях значений слова *шалівка* — «обшивка из тонких досок». В органологическом контексте за этим термином стоит факт изготовления данной детали как минимум из трех слоев дерева, волокна которых склеены под разным углом

<sup>3</sup> А также к технике ксилофона, вибратона и в какой-то мере органных педаль — прим. Ю. Бойко.

друг к другу. Преимущество уточняющего термина *кілкова шалівка* состоит в указании на функцию данной части инструмента — крепление струн.

Небольшой шип или стержень, который забивается в *шалівку* со стороны, противоположной колкам, имеет украинское название *шпеник*, которое с некоторого времени начало функционировать в роли органологического термина. В частности, именно это название струнодержателя в цимбалах употребляет М. Лысенко: «Одним концом струны закрєплєны петельками за желєзные шпєники» [6: 54].

Что касается немецкого термина *Stimmstock* (соответствующего украинскому *душка*), то он не отражает бифункциональности этой детали инструмента. Немецкий термин (буквальный перевод — «настроечный стержень») говорит только об одной функции *душки* — своим правильным расположением определять качество звучания инструмента — и «умалчивает» о другой — конструктивно соединять *віку* и *спідняк* (верхнюю и нижнюю деки; нем., соответственно, *Decke* и *Boden*).

Специфическая цимбальная терминология охватывает широкий круг дефиниций, в рамках которого выделяются несколько своеобразных терминологических полей. Сюда, в частности, относятся названия частей инструмента, приемов игры (названий ударов с учетом особенностей анатомического строения руки), характеристика исполнительской манеры. Каждый из этих терминов определенным образом отражает особенности украинской разновидности инструмента, традицию и специфику игры на нем.

Изложенные соображения дают основания утверждать, что украинская музыковедческая цимбальная лексика является составной частью единой национальной научной терминосистемы, с одной стороны, и одним из средств выявления и ретрансляции заложенных в самом инструменте особенностей национального исполнительского стиля, с другой. Дальнейшая разработка данного терминологического поля удовлетворила бы потребности как теоретиков и исполнителей, так и учащихся, педагогов и композиторов, и стимулировала бы решение ряда задач. Совместные усилия лингвистов и органологов должны быть направлены на выработку основных принципов терминообразования в указанной отрасли. С этой точки зрения, приоритетными на современ-

ном этапе развития цимбаловедения представляются следующие направления:

- 1) комплексный подход к решению проблемы формирования украинской музыкальной терминосистемы;
- 2) принятие единой унифицированной системы профессионального обозначения ключевых музыкальных (в данном случае — цимбаловедческих) понятий;
- 3) использование для этого главным образом собственно украинской лексики и привлечение традиционных способов деривации, что даст возможность пополнять существующий фонд профессионального цимбаловедческого языка новыми терминологическими единицами;
- 4) кодификация национальной цимбальной терминологии на основе существующих в традиционной музыкальной среде названий при последовательном вытеснении на периферию терминологического поля ненужных терминов-калек;
- 5) составление многоязычных словарей музыкальной (в частности, цимбальной) лексики с учетом достижений национальной и мировой терминологической науки.

Обозначенные основные пути становления украинской цимбаловедческой терминосистемы дают возможность кодификации профессиональной терминологии как в области инструментоведения, так и в композиторском творчестве и в исполнительстве. Разработанные и апробированные модели специального цимбаловедческого терминообразования дают возможность констатировать установление предложенной профессиональной лексики как неотъемлемой составной части единой национальной научной терминологической системы.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Баран Т. Світ цимбалів. Львів: Світ, 1999. 88 с.
2. Булик З. Лексикословотвірна будова бойківських і гуцульських назв музичного інструментарію // Культура і побут населення українських Карпат. Ужгород, 1973. С. 216 – 223.
3. Визитиу И., Гросу И. Методические указания по уходу за цимбалами. Кишинев: Тимпул, 1970. 20 с.
4. Дюбенко К. Анатомічний українсько-латинсько-англійський словник-довідник. К.: Довіра, 1997. 343 с.

5. *Кашкадамова Н.* Мистецтво виконання музики на клавійно-струнних інструментах. Тернопіль: СМП Астон, 1998. 300 с.
6. *Лисенко М.* Народні музичні інструменти на Україні. К.: Мистецтво, 1955. 62 с.
7. *Лисько З.* Музичний словник. Репринт. вид. К.: Муз. Україна, 1994. 168 с.
8. *Незовибатько О.* Українські цимбали. К.: Муз. Україна, 1976. 56 с.
9. Новий тлумачний словник української мови. У 4 т. К.: Аконіт, 1998.
10. *Отюгова Т., Галембо А., Гурков И.* Рождение музыкальных инструментов. Л.: Музыка, 1986. 192 с.
11. *Скляр І.* Київсько-харківська бандура. К.: Муз. Україна, 1971. 116 с.
12. *Terminorum musicae index septem linguis redactus.* Budapest: Akadémia kiadó, 1980. 804 p.

## Содержание

|                                                                                                                              |     |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| От составителя .....                                                                                                         | 3   |
| Игорь Мациевский. Инструментоведческая терминология<br>как объект науки .....                                                | 5   |
| Юрий Бойко. Терминология русских инструментов<br>бытового музицирования .....                                                | 16  |
| Маргарита Тимофеева. О путях и методах обретения<br>скомороховедческого термина «игра»<br>и его потенциальном значении ..... | 55  |
| Инна Назина. Музыкальный инструментарий<br>в свете народной терминологии (на белорусском материале) .....                    | 70  |
| Ольга Пахомова. Краски музыкальной терминологии<br>(от тембра к музыке тембров) .....                                        | 75  |
| Ирина Вискова. Проблемы терминологии<br>в современной исполнительской практике<br>на деревянных духовых инструментах .....   | 86  |
| Гулджахон Юссуфи. Народная терминология<br>в инструментальной традиции Припамирья .....                                      | 99  |
| Туяна Будаева. Инструментоведческие аспекты Пекинской оперы:<br>оркестр, терминология .....                                  | 112 |
| Зульфия Джумакулиева. Туркменские мукамы:<br>типология и терминология .....                                                  | 131 |
| Динара Булатова. Народная терминология<br>в татарской скрипичной традиции .....                                              | 150 |
| Валерий Свободов. Историческое инструментоведение<br>и проблема терминологии .....                                           | 155 |
| Тарас Баран. Концертные цимбалы: стандартизация<br>и внедрение нормативной украинской<br>музыкальной терминосистемы .....    | 164 |

МАТЕРИАЛЫ  
К «ЭНЦИКЛОПЕДИИ  
МУЗЫКАЛЬНЫХ ИНСТРУМЕНТОВ  
НАРОДОВ МИРА»

Выпуск 3

Редактор Е. П. Щеглова  
Корректор С. П. Минин  
Компьютерный нотонабор: Ю. Е. Бойко, Д. Б. Гоголев  
Компьютерная верстка: В. А. Фролов

Подписано к печати 1.03.2010.  
Формат 60 x 90/16. Бумага «SvetoCopy». Гарнитура «Таймс».  
Усл. печ. л. 10,5. Тираж 150 экз. Отпечатано на ризографе РИК.

Редакционно-издательский комплекс  
Российского института истории искусств  
190000. Санкт-Петербург, Исаакиевская пл., 5. Т. 314-21-83  
[www.artcenter.ru](http://www.artcenter.ru)