

Министерство культуры Российской Федерации
РОССИЙСКИЙ ИНСТИТУТ ИСТОРИИ ИСКУССТВ
Сектор инструментоведения

АРХАИКА — АВАНГАРД

**Материалы международного
научно-практического симпозиума
2–5 декабря 2013 года**

Санкт-Петербург
2013

ББК
УДК

Редколлегия:

канд. иск. А. А. Тимошенко,
канд. иск. Д.А.Булатова,
канд.иск.О.В.Колганова, М.А.Сень

Рецензенты:

кандидат искусствоведения Ю.Е.Бойко
кандидат искусствоведения Н.Н.Абубакирова

Материалы Международного научно-практического симпозиума по программе "Архаика-авангард" (2–5 декабря 2013 года, РИИИ, Санкт-Петербург)

Сборник включает материалы Международного научно-практического симпозиума по программе «Архаика-авангард». Цель программы — создание междисциплинарного научно-творческого сообщества, деятельность которого направлена на консолидацию и продвижение проектов по исследованию и творческому воплощению архаических традиций в современной художественной практике. В статьях отражена тематика лекций, мастер-классов, демонстраций медиа-материалов и концертов — функционирование архаических традиций в современной культуре, композиции и импровизации с использованием архаических техник; пение и инструментальное музицирование в этнических традициях, изготовление архаических музыкальных инструментов, новейшие технологии в создании мультимедийного научного ресурса по архаическим музыкальным инструментам.

ISBN

© РИИИ, 2013
© Коллектив авторов, 2013

Содержание

Архаика и авангард: теория, практика, методология

<i>Игорь Мациевский (Санкт-Петербург)</i> О креативных факторах древнейших пластов этнической и исторической музыки в современной творческой практике	5
<i>Юлий Асоян (Москва)</i> Тема «Авангард и архаика» в контексте истории понятий и интеллектуальной истории	8
<i>Ангелина Алпатова (Москва)</i> Метаморфозы архаики в современной культуре и музыке	11
<i>Галина Тавлай (Санкт-Петербург)</i> Архаика и авангард в этнической традиции и массовой культуре	15
<i>Виолетта Юнусова, Александр Харуто (Москва)</i> Компьютерный анализ музыки народов мира. Методы и перспективы	17
<i>Александро Контрерас (Мехико-Санкт-Петербург)</i> Компьютерные аранжировки сегодня: программы и виртуальные инструменты	23
Архаические традиции народов мира	
<i>Светлана Николаева (Петрозаводск, Карелия)</i> Певческая культура карел: тембро-артикуляционный аспект ...	25
<i>Альгите Мяркялене (Клайпеда, Литва)</i> Инструментальные сутартинес: от архаики до современности	30

<i>Владимир Лисовой, Ангелина Алпатова (Москва)</i>	
Морская раковина: гармония жизни в звуке и образе	32
<i>Игорь Соловьев (Петрозаводск, Карелия)</i>	
Об архаичных способах реализации звукового этнопространства в традиции саами (жест–голос–инструмент)	36
<i>Наталья Клобукова (Голубинская) (Москва)</i>	
Японская лютя бива: трансформация инструмента и звука	38
<i>Динара Айдаровна Булатова (Санкт-Петербург)</i>	
Древнетюркский смычковый инструментарий в археологических исследованиях	40

Архаика и авангард в современном художественном процессе

<i>Ирина Чудинова (Санкт-Петербург)</i>	
Звуковые архаизмы современного греческого церковного искусства	43
<i>Наиля Глазунова (Санкт-Петербург)</i>	
Зикр: исконные основы и парадоксы современной традиции ...	45
<i>Галина Тавлай (Санкт-Петербург)</i>	
Пересечение музыкальных миров (слово о Втором струнном квартете Игоря Мацеевского)	47
<i>Валерия Недлина (Алматы, Казахстан)</i>	
Архаика в творчестве казахского композитора Актоты Раимкуловой	51
<i>Сергей Зорин (Москва)</i>	
История создания светомызыкальных инструментов	53
<i>Лидия Кавина (Оксфорд, Великобритания)</i>	
Лев Термен	57
Сведения об авторах	60

Архаика и авангард: теория, практика, методология

Игорь Мацеевский (Санкт-Петербург)

О креативных факторах древнейших пластов этнической и исторической музыки в современной творческой практике

Сегодня, в начале третьего тысячелетия все более актуализируются две, уже давно назревшие и глубоко связанные между собой проблемы обновления: *жанро-структурного своеобразия, музыкально-выразительных средств* современного композитора и исполнителя (1) и самого *характера их творческого взаимодействия, общения с реципиентом* искусства — слушателем и зрителем (2). Обращение к данной теме представляется крайне необходимым как в плане теоретическом, так и для самых разнообразных практических опытов и экспериментов.

Весьма благодарной в этом плане стезей становится этническая и историческая музыка, в т. ч. давно ушедших эпох. И все не потому только, что «новое — это хорошо забытое старое». *Этническая музыка*, и прежде всего ее наиболее архаические пласты хранят огромные, еще не познанные и, тем более, не реализованные современным искусством креативные возможности и пути художественного поиска. Это же относится и к богатейшему опыту *ушедших с исторической арены* явлений искусства (как локально-этнических, классических восточных, так и западной академической музыкально-культурных традиций), хранящих многие, еще не познанные и не реализованные творческие стимулы и артефакты.

Широкие и весьма разнообразные творческие возможности открываются при изучении и воплощении в современном творческом опыте этнического и исторического инструментария, ха-

рактрных приемов игры, изобретений и новаций самих этнических музыкантов, в т. ч., специфических способов артикуляции, применяемых за пределами основной техники звукоизвлечения и ритмо-интонационного выявления. Сюда добавим сегодня, в связи с развитием техники расширяющиеся возможности применения т. н. физической и биологической музыки. Кроме того, такой опыт позволит придать новым, в т. ч. изобретенным композиторами и исполнителями XX–XXI веков игровым приемам и структурным (интонационным, контонационным, ритмическим, динамическим, модальным, гармоническим, линейно-полифоническим, сонорным и т. п.) новациям этническое и индивидуальное своеобразие.

Расширение форм современной *алеаторики* и *импровизационной* стороны музыкально-художественного действия, поиск столь желаемой непосредственной, «живой» *коммуникации* между создателем и реципиентом, развитие *интерактивности современного слушателя*, становление новых форм *хэппенинга* видится и за счет более пристального изучения, а также внедрения в современную творческую практику опыта создания и восприятия искусств в системе *контактной коммуникации*, сложившихся в различных сферах этнической музыки разных стран и народов. В этой связи вполне реальными могут стать и попытки становления новых форм политекстуальных произведений (при множестве реально возможных текстов одной композиции).

Разумеется, развитие алеаторики и новых, более активных форм творческого взаимодействия творцов и реципиентов искусства должно базироваться на расширении (а фактически, на восстановлении утраченного академическим искусством, но сохранившихся в этнических культурах) исторических форм импровизационного и композиторского опыта у современных исполнителей, на формировании нового типа исполнителя-создателя.

Расширению палитры и большей плодотворности в творческом самовыявлении исполнителя-творца и композитора-исполнителя безусловно будут способствовать познание и максимальное использование их личных, в т. ч. культурно-психологических и физиолого-соматических особенностей, а также характера ар-

тистического самовыявления, индивидуальных креативных установок и возможностей.

В практической части композиторского мастер-класса данные положения будут реализованы при дыхательных и физико-гимнастических упражнениях, индивидуальных и групповых вокальных и инструментальных исполнительских опытах, построениях сонорных и мобильных композиций.

Юлий Асоян (Москва)

Тема «Авангард и архаика» в контексте истории понятий и интеллектуальной истории

«Мы интересуемся первичными значениями не потому, что они первые по счету (...) Первичные значения, взятые под углом зрения формообразования, показывают, что форма есть особый вид смысла, а смыслы – будущие формы и структуры»

О. М. Фрейденберг

Соотношение «авангарда» и «архаики» будет рассмотрено нами через такие исследовательские практики, как история понятий и интеллектуальная история. Возникшая в конце XX века в Германии (Р. Козеллек), история понятий конституировалась в тесной связи с социальной историей, она была обращена к истории социально-политических понятий и терминов Нового времени (в особенности XIX века). В силу внимания к социально-политической сфере, понятия историко-культурные и художественные по существу оказались вне поля рассмотрения историков понятий.

Между тем для социальной истории понятий должны быть особенно значимы именно те понятия, которые, как в одной матрице, связывают разные формы опыта — социальный, художественный, научный — и понятие авангард является одним из них. Обращение к ранней истории понятия *авангард* любопытно в силу переплетения в нем политических и художественных значений. Возникнув в сфере военной терминологии, это понятие приобрело уже в эпоху Французской революции политический смысл, а затем было перенесено в сферу художественную.

Исследователи отмечают особую роль в этом Сен-Симона; в статье «Художник, учёный и рабочий», вышедшей в год его смерти в 1825 году, Сен-Симон отметил ведущую роль художника. Будучи наделен воображением, он должен воспользоваться силой искусства для выдвижения передовых идей, завоевывающих мир. Работа А. П. Саруханян о соотношении понятий авангардизм и модернизм содержит обращение к ряду эпизодов, демонстрирующих связь идей авангарда в художественно-эстетической сфере с идеями политическими, внехудожественными¹.

Характерно, что понятие авангарда и авангардизма в этой весьма ценной работе, также использующей приемы истории понятий, непосредственно соотносится с понятиями модерна и модернизма. Это закономерный, но не всегда дающий ожидаемые результаты ход, в силу большой семантической сложности идей модерна и модернизма. Несколько неожиданное, на первый взгляд, сближение авангарда и архаики, является не менее, а может быть и более продуктивным, поскольку позволяет выявить одну из типологических особенностей авангарда как художественного явления, связанную со своеобразным отношением к классике.

Попытки истолковать авангард в качестве отказа от классического наследия неизбежно натываются на сопротивление. Авангардизм связан не столько с отказом, сколько с очень своеобразным *обращением к классике*, особенно свойственным эпохе начала XX века, но продолжающим оставаться актуальным по сию пору. Возникновение авангардизма как взаимосвязанного пучка художественных явлений в культуре начала XX века фактически совпало по времени с открытием архаики. Причем в данном случае речь идет не об открытии экзотических культур, а об открытии архаического пласта классического наследия.

Стоит обратить внимание на то, что в начале XX века наиболее передовые исследования античности, например, с какой-то неуклонной неизбежностью вводили в мир архаики. Начало чему положил еще Ф. Ницше. «Снимаемая» напластованная классического наследия, преодолевая классическое, исследователи открывали архаические и универсальные смыслы, «соприродные» даже не настоящему и будущему, а самой «жизни». По своему значе-

нию «архаический» — не только обращающий к началу, но и начинающий. В актуальном переживании этого обнаруживается глубинная связь авангарда и архаики, архаизирующая тенденция авангардного искусства в целом.

¹ См.: Саруханян А. П. К соотношению понятий «модернизм» и «авангардизм» // Авангард в культуре XX века (1900–1930 гг.): Теория. История. Поэтика: В 2 кн. М.: ИМЛИ РАН, 2010.

Ангелина Алпатова (Москва)

Метаморфозы архаики в современной культуре и музыке

Изучение архаики в культуре и музыке. Понятие «архаика» (др.-греч. ἀρχαῖος — древний происходит от ἀρχή — начало) трактуется как устаревшее, относящееся к старине, пережиток старины, старинное, анахронизм; первобытное, древнее, свойственное (глубокой) древности; старое, допотопное, старомодное, почти забытое, вышедшее из употребления, несовременное (в культуре и бытовой жизни — обычаи, традиции, стили, предметы, артефакты; в языке — слова или выражения-архаизмы). Термины, аналогичные понятию «архаика» в таком его значении, используются в биологии и экологии — это *атавизм и рудимент*. Они определяют признаки или органы, которые на пути эволюции встречались у далеких предков человека и появляются или могут появиться у современных людей.

В то же время в гуманитарных науках в понятийном поле «архаики» акцентируется значение *древнего и старого как культурных основ*, некоего всеобщего «начала». Первое научное употребление понятия «архаика» связано с историей и историографией XVIII столетия, изучавшими архаический или доклассический период в истории Древней Греции как предшествующий эпохе классической культуры и искусства. По аналогии позднее термин «архаика» стали применять по отношению к *ранним этапам в историческом развитии* других, в том числе художественных культур (архаические этапы в истории и культуре Египта, Древнего Рима, Китая) и их отдельных явлений (архаическая мифология, архаический ритуал). Семиотический подход позволяет объяснять особенности сопоставления или противопоставления

в культуре старого и нового, традиционализма и модернизации, архаики и авангарда с помощью *моделей взаимодействия категорий «свой» и «чужой»*.

В XX веке начинается изучение архаики в музыкальной культуре и искусстве, в связи с чем в музыковедении используются подходы и методы его четырех основных направлений.

Музыкальная археология рассматривает преимущественно *архаические музыкальные инструменты* — находки археологических экспедиций, хранящиеся в музейных фондах разных стран мира. *Этномузыковедение* анализирует архаические элементы и формы в контексте традиционной культуры (например, звучание в традиционном обряде, представляемое как модель «свое для своих»). Таким образом в обеих научных сферах затрагивается проблема *происхождения музыки*.

Музыкальная культурология исследует архаику в ее этно-историческом преломлении в массовой музыкальной культуре — от досуговой музыки в культуре Древности до современных фестивалей этнической музыки, фольклорных деревень с музыкой для туристов и разнообразной аудио- и видеопродукции.

По отношению к архаическим образцам, помещенным в искусственные (концертные) условия, более уместным представляется применение термина *«неоархаика»*. Неоархаика — это взгляд со стороны на общее для всех; это полузабытое, но воссозданное творчески или восстановленное по источникам-образцам. В популярной музыке ярким примером неоархаики могут служить «архаические звучания» как реконструированных древних, так и современных электронных музыкальных инструментов; «архаическая музыка» в разного рода обрядовых действиях, которые представляют на концертной сцене для публики профессиональные исполнители. На этом уровне проявления архаики в музыке действуют семиотические модели «свое для чужих» или «чужое для чужих».

Академическое музыковедение обращается к творчеству композиторов, использующих архаические формы и элементы традиционной музыки для создания собственных сочинений. По отношению к данной сфере корректным является употребление термина *«псевдоархаика»*, указывающего на процесс сознательного

создания нового в духе старины. Композиторские произведения в этом случае могут трактоваться как модели «чужое для своих» или «чужое для чужих».

Архаика и неоархаика в традиционной музыке народов мира. Существование феномена архаики в традиционной культуре обусловлено родовыми отношениями между поколениями, постоянно поддерживаемой памятью о предках, культом предков. Поэтому архаические традиции и обычаи рода не только не забыты, но и всегда актуальны: хотя формально они и не развиваются, но обязательно включаются в события традиционной жизни, протекающей в естественных условиях. В музыкальной культуре архаические традиции играют роль корневых основ музыки.

Псевдоархаика как прием в композиторском творчестве. При создании музыкальных произведений, посвященных прошлому и утверждающих его значение для настоящего культуры, композиторы используют *сюжеты из архаической сферы художественной культуры (мифология, эпос, исторические предания, легенды, сказки* — И. Стравинский, К. Чавес, Р. Кастильо, Л. Баллард, Р. Щедрин, Н. Шиянов, В. Орлов) и *образы архаики (мифические существа: божества, культурные герои, трикстеры, духи; сказочные персонажи* — С. Прокофьев, Н. Корндорф, В. Кикта, Хим Сопхи).

В композициях применяются *архаические приемы работы со звуковым материалом (звукоподражание звучаниям природного происхождения с помощью голоса и/или музыкального инструмента* — З. Кодай, В. Гаврилин, Э. Денисов, С. Губайдуллина, Тан Дун); *бормотание, ди- и трихордовые попевки, многократное однообразное повторение звука как техника введения в экстатическое состояние, коллективное пение-скандирование в унисон* (К. Орф, К. Чавес, С. Ревуэльтас, Б. Барток, Х. Маседа, Х. Орельяна, С. Райх, Ф. Гласс) и *модели обрядовой и ритуальной практики (движение по кругу, хоровод, обход; массовое шествие; коллективная пляска* — К. Чавес, А. Хинастера, В. Тормис, В. Мартынов), а также звучание реконструированных архаических и традиционных музыкальных инструментов или подражание ему с помощью современных (К. Чавес, С. Ревуэльтас, Т. Такемицу, Тан Дун, И. Мациевский).

В творчестве композиторов, представителей современных направлений музыкального авангарда (западного, русского, восточного или азиатского) передаются *символы архаических религиозных традиций и культур* (например, *космический звук* — О. Мессиан, К. Штокхаузен; *тишина, безмолвие, беззвучие* — Дж. Кейдж, Исан Юн) и звучания биологического (включая антропологическое) происхождения — путем использования вокальных, оркестровых (Е. Соколовская) и электронных (И. де Гандарияс) средств.

Галина Тавлай (Санкт-Петербург)

Архаика и авангард в этнической традиции и массовой культуре

Авангард существует внутри самой традиции всегда. Он предопределяется универсальным законом саморазвития, самоорганизации фольклорных явлений, подверженности их трансформации, вариантным преобразованиям различного толка. Переосмысления интонационного плана в белорусских обрядовых напевах (весенних, жнивных, свадебных) наблюдала и описала в 30-е годы XX столетия З. В. Эвальд. В наше время встречаются еще более кардинальные замены традиционного «новомодным», современным с точки зрения носителей той или иной локальной традиции, закрепления такого музыкального материала в обрядовой практике. Каждый «временной шаг» бытия традиции оставляет свой след в культуре. Примечательные образцы такого рода внутри белорусской традиционной культуры позволяют осознать степень их «авангардности». В докладе будут рассмотрены столь же новационные звуковые явления в традиционной музыке медвежьего праздника нивхов, эвенов, других народов Северной Азии; использование в современной массовой культуре таких звуковых реликтовых форм, как ритуальная речь, организованная по законам стиховой ритмики (прародитель «рэпа») у многих африканских народов, жителей Океании; глиссандированное олиготонное звучание австралийского диджириду, «открываемое» в наше время как «доморощенный» авангард в массовой культуре, на деле же изначально выступающий в качестве обязательного компонента вокально-инструментально-танцевальной, эпической по своему складу музыки молитвенных обращений к языческим богам аборигенов Северной Австралии. Названные и пока не оз-

вученные примеры послужат доказательной базой неразрывных взаимных превращений традиционного и авангардного в музыке этнической и представляющей современную массовую культуру, в том числе джаз, осознанно или неосознанно, в качестве «пиратского налета» сохраняющих опору на традиционное музыкальное мышление.

Виолетта Юнусова, Александр Харуто (Москва)

Компьютерный анализ музыки народов мира. Методы и перспективы

Компьютерное этномузыкознание (computational ethnomusicology, кибернетическая этномузыкология — В. Гошовский) всё более уверенно входит в число ведущих направлений современной науки, которое предлагает использовать для анализа музыкального звука точные количественные методы.

Следует отметить, что интерес музыковедов к таким методам возник ещё в «докомпьютерную эпоху» — так, в 1927 году вышла книга «Слух и речь в свете современных исследований» С. Н. Ржевкина, в 1928 году — статья В. С. Казанского и С. Н. Ржевкина «Исследования певческого голоса» (Журнал прикладной физики, т. 5), где впервые была показана роль высокой певческой форманты в голосах оперных певцов.

Одним из российских пионеров аппаратных исследований звука для целей музыковедения был А. В. Рабинович, проводивший в 1930–31 годах замеры мгновенной высоты тона скрипки. «Идея описанного в настоящей книге метода анализа мелодии впервые зародилась в 1929 г. у профессора Н. А. Гарбузова...» — указывает он в предисловии к своей брошюре 1932 года. Измерение проводилось по записи осциллограммы, сделанной на осциллографе, который был в то время изобретён инженером В. С. Казанским. А. Рабинович строил графики изменения частоты основного тона во времени, сопоставлял их с нотным текстом и фиксировал отклонения от последнего, исследуя особенности интонирования одной и той же мелодии на скрипке разными музыкантами. Он указывал также, что, «осциллографический анализ найдёт широкое применение в области народной музыки, давая возможность записи подлинного строя <...>, записи, не испорченной “темперированным” воспитанием этнографов».

А. Рабинович был знаком с более ранними работами данного направления — изобретённым в конце XIX века «аппуновским аппаратом», <...> «где каждый последующий язычок отличает-

ся от предыдущего на 4 колебания в секунду», а также трудом «профессора Метфесселя, задавшегося целью объективными методами определить строи народной песни негров Северной Америки», статьёй известного физика Флетчера, который «воспользовался осциллографическим методом для анализа звуковысотной линии речи и пения», однако «...его интересовал не музыкальный строй, а изменение речевых интонаций при пении». А. Рабинович ссылаясь также на труд физика М. Мачинского («Труды ЛЭЭЛ, Работы по музыкальной акустике», вып. 9, 1929), в котором дискуссировался «вопрос о наиболее удобном типе осциллографа для звуковысотного анализа».

В публикациях зарубежных конференций последних лет в качестве одного из первопроходцев отмечают психолога Карла Сишора (Carl Seashore), который в своей работе 1938 года с коллегами в университете Айовы анализировал вокальное исполнение — параметры динамики, звуковысотной интонации и вибрато. Его анализ базировался на амплитудной и частотной информации, выделяемой из фонограммы с помощью фотографической установки.

Первые работы по компьютерному анализу музыкального звука появились в 1960-е годы, когда быстродействие вычислительных машин и объём запоминаемых данных стали для этого достаточно большими. В это время был, в частности, разработан алгоритм «быстрого преобразования Фурье», резко ускоривший вычисление спектров; в 1960-х — 1990-х годах появилась также система стандартов цифровой записи звука для разных целей. Однако широкое применение достижений компьютерных методов анализа звука стало возможным с появлением персонального компьютера.

В России компьютерные музыкально-акустические исследования стали доступны примерно с начала 1990-х годов: в это время появились в продаже т. н. «звуковые карты» — устройства, позволяющие записывать звук в цифровом виде в компьютер и прослушивать его; одновременно возросло быстродействие персональных компьютеров, ёмкость устройств долговременной памяти (магнитных дисков). Так, на основе компьютерного анализа звука с применением специально разработанной цифровой

платы, вставляемой в компьютер, и написанной для неё программы Н. С. Бажановым в Новосибирской консерватории проводилось исследование стиля фортепианного исполнения (результаты опубликованы в его книге 1994 года «Динамическое интонирование в искусстве пианиста: исследование»). Одним из авторов настоящего доклада (А. Харуто) в том же 1994 году начата разработка собственной программы анализа звука для целей музыковедения.

В 2000 году возникло Международное общество по извлечению музыкальной информации (International Society for Music Information Retrieval — ISMIR), которое с тех пор проводит ежегодные конференции — в Европе, Америке (США), Азии (Япония, Турция). Уже на первых конференциях были представлены творческие группы, члены которых работают в разных городах и странах.

Работы сообщества направлены в основном на создание цифровых фонотек и системы поиска в них мелодий и их вариаций; возможности автоматического анализа фонограмм (почти исключительно — с целью восстановления нотной записи исполняемого номера для «опознавания» произведения и установления авторского права на него). В работах творческих групп используются, как правило, готовые программы анализа — голландская PRAAT, предназначенная в основном для анализа различных характеристик речи, АМРАСТ, разработанная членами сообщества ISMIR для автоматического анализа фонограммы и восстановления из неё нотного текста (программа работает в среде MATLAB), а также более простые — типа «визуализатора» Sonic Visualizer.

Сущность и само название направления *этномузыкознание*, как указано в одном из докладов ISMIR 2012 года, предложил в своё время Яаап Кунст в своей книге «Musicologica» (1950). Это направление «...отличается ориентированностью на не-западное и народное музыкальное искусство. Целью исследований этномузыкознания стал сравнительный анализ музыки разных культур с целью поиска музыкальных универсалий и единых истоков музыки». Далее Г. Дзанетакис в статье 2007 года предложил название «компьютерное этномузыкознание», подразумевая направление исследований, основанное на применении компью-

терного анализа фонограмм традиционной музыки. С целью проведения исследований в этих «новых» направлениях был создан ряд групп учёных — например, COFLA (COmputational analysis of FLAmenco music — группа компьютерного анализа музыки фламенко). Далее, был начат первый европейский объёмный проект CompMusic, нацеленный на исследование турецкой, китайской и индийской музыки. Специальные конференции по анализу фольклорной музыки — FMA (Folk Music Analysis) были проведены в Греции и Испании, в 2013 году планируется конференция в Голландии, затем (в 2014 году) — в Бельгии.

Таким образом, развитие современных технических средств помогает создавать методы акустического анализа музыки различных стилей, направлений, эпох, регионов мира. Роль таких методов возрастает при исследовании *акустического текста* (А. Соколов), либо материала, который сложно или невозможно нотировать традиционными системами записи.

История развития акустического анализа на протяжении прошлого столетия и начала нашего века позволяет выявить тенденцию к постепенному переходу от анализа исполнения письменных текстов (преимущественно академической музыки) к изучению акустического текста, который может быть представлен как аудио- и видеозаписью, так и собственно живым исполнением. В этом отношении музыка народов мира представляет поистине неисчерпаемый материал, в котором в живом звучании функционирует как архаические традиции, так и современные поставангардные направления.

В рамках компьютерного этномузыкознания складываются определённые классы объектов, наиболее актуальных для применения сложных технологических подходов:

1. Музыкальные инструменты: а) с точной звуковысотностью, б) без точной звуковысотности, в том числе, звуковые орудия;
2. Инструментальная музыка: а) на сольных инструментах, б) небольших ансамблей;
3. Вокальные техники и стили неакадемического пения;
4. Звук как самостоятельный объект исследования: зоны и «точки» звуковысотности, тембр и гармоника, ритмо-звуковысотная составляющая;

5. Параметры музыкального языка и системы в целом, включая: звуковысотность, тембр, строй, лад, ритм, темп;

6. Технологии автоматических (компьютерных) нотаций и сравнительные исследования слуховой записи и автоматической нотации;

7. Логика творческого процесса: моделирование процесса создания изучаемых образцов;

8. Выявление элементов и блоков с целью создания каталогов музыки определённых народов или жанров.

Как уже говорилось, к настоящему времени разработано немало компьютерных программ, с помощью которых возможен анализ акустического текста. Результаты исследования даются в виде графиков, где частота звука, как правило, дана в герцах (а не в единицах звуковысотности, принятых в музыковедении). В качестве «линейки» применяются по большей части звуки равномерно-темперированного строя при минимальном шаге от $\frac{1}{4}$ темперированного полутона до $\frac{1}{2}$ тона. Турецкие исследователи, например, применяют минимальный шаг в Гольдерову (арабскую) комму, равную 22,6 цента — при этом октава разделяется на 53 равновеликих интервала.

В исследованиях, выполненных в Московской государственной консерватории в последние 20 лет, анализ музыки народов мира производился с помощью программ ANSON — NOTATOR (А. В. Харуто, 1994–1999 гг.), работавших под управлением ДОС, а с 2000 г. — SPAX для ОС Windows (А. В. Харуто. Свидетельство ФГУ «Роспатент» о регистрации № 2005612875 от 7 ноября 2005 г.). В качестве «линейки» для сопоставления здесь применяются, равномерно-темперированный, натуральный, чистый и пифагорейский строй.

Программа SPAX осуществляет спектральный анализ фонограммы любой длительности с фиксацией результата в виде т. н. *сонограммы*, что позволяет проследить тонкости исполнения в части тембра, динамики и агогики. Программа проводит также звуковысотный анализ одноголосных фонограмм с точностью определения высоты 4..5 центов (при малом уровне шума и правильном выборе параметров измерения). Результаты фиксируются в файле данных, который затем может анализироваться

с целью замера параметров отдельных элементов звуковысотного рисунка — тонов, глиссандо, вибрато и их комбинаций. Статистический анализ звуковысотного рисунка позволяет выявить истинный суммарный звукоряд, используемый исполнителем (в том числе и с неравномерной темперацией). Разработаны и реализованы в программе также многие другие виды измерений параметров исполнения и каждого отдельного звука.

С 1994 по 2013 годы в МГК были проведены исследования русской, калмыкской, тувинской, таджикской, азербайджанской, узбекской, казахской, уйгурской, турецкой, камбоджийской, корейской, китайской музыки. Результаты исследований нашли отражение в кандидатских докторских диссертациях, защищённых в Москве, Ташкенте и других городах, в многочисленных статьях и докладах на международных конференциях в России, Германии, Франции, Португалии, Финляндии, Болгарии и др. странах.

Методы и примеры компьютерного анализа вошли в учебные курсы: «Музыкальная информатика» (для студентов историко-теоретического факультета и студентов-композиторов), «Музыкально-информационные технологии» (для аспирантов), «Компьютерный анализ звука в музыковедении» (для слушателей факультета повышения квалификации МГК) (А. Харуто); «История внеевропейских музыкальных культур» (студенты, аспиранты, ФПК) (В. Юнусова)

Однако, обращаясь к акустическим методам исследования, необходимо помнить слова известного российского музыковеда Ю. Н. Тюлина: «Акустические закономерности лишь в том случае приобретают значение для музыкальной науки, если мы их рассматриваем в связи с художественной практикой и находим в ней подтверждение...».

Александро Контрерас (Мехико-Санкт-Петербург)

Компьютерные аранжировки сегодня: программы и виртуальные инструменты

Данный мастер-класс посвящен современным компьютерным программам для аранжировки музыки: подробно рассматриваются новейшие программы и виртуальные инструменты, позволяющие композиторам, музыкантам, звукорежиссерам создавать аранжировки высокого качества (прежде всего, по качеству звука) и заменить до некоторой степени настоящие (аналоговые) инструменты.

Цифровые звуковые рабочие станции внедрились во все области, связанные с созданием музыки и звука, — они применяются и в классике, и в популярной музыке, а так же в кино, театре и рекламе. DAW фактически заменили магнитофон в качестве записывающего устройства, аналоговые и цифровые пульты, а также аналоговую обработку. При этом появились такие ранее немислимые удобства, как запоминание всех установок, мгновенное воссоздание сведений, автоматизация всех параметров, включая виртуальные инструменты и эффекты, а также создание окончательной фонограммы, распечатки всех партий инструментов.

Цифровые звуковые рабочие станции давно перестали быть просто заменой МИДИ секвенсера и многодорожечного магнитофона, они стали инструментом не только для записи, редактирования и сведения, но и для творчества: сочинения музыкальных произведений или аранжировок.

В мастер-классе будут затронуты также следующие темы:

История компьютерной аранжировки;

История виртуальных инструментов.

Типичные сценарии компьютерной аранжировки (запись вокала, создание минусовок, аранжировок, запись, монтаж и сведение классической и популярной музыки, озвучивание аудиовизуального ряда) на примере программы Pro Tools 11.

Современные программные средства (от аудиовидеоредакторов до виртуальных инструментов и средств обработки данных).

Архаические традиции народов мира

Светлана Николаева (Петрозаводск, Карелия)

Певческая культура карел: тембро-артикуляционный аспект

Традиционная музыкальная культура карел — одно из ярчайших явлений мировой традиционной музыки. В ней по сей день сохранились архаические допесенные формы, включающие охотничьи и скотоводческие голосовые сигналы, лесные уканья. Уникальны образцы раннетрадиционных жанров — руны, баллады, причитания. Наиболее же своеобразным явлением карельской культуры являются йойги — импровизационные композиции, основанные на орнитоморфных звукоподражаниях, созвучные традициям песенной импровизации народов Северной Евразии.

Этнический мир Карелии чрезвычайно многолик. Издавна её земли заселяли народы финно-угорской языковой группы — предки сегодняшних карел и вепсов. С XII века началось активное освоение её территории славянами — вначале из Новгородско-Псковских земель, а позже и из Волго-Окского бассейна. Сегодняшняя этническая карта Карелии сформировалась в результате длительных и сложных миграционных процессов. Так, ныне на севере республики и в центральной её части (Калевальском, Лоухском районах, а также на территории Сегозерья) живут носители *собственно карельского* диалекта карельского языка, фонетически наиболее близкого к финскому. Южные районы Карелии, куда входят земли восточного Приладожья и западного Обонежья, населены *карелами-ливвиками и карелами-людиками* — носителями двух южнокарельских диалектов, испытавших влияния русского и вепского языков. При этом ливвиковский ареал (восточное Приладожье) этнически более однороден. Поселения же карел-людиков (западное Обонежье) располагаются

чересполосно с русскими, которые нередко являются их соседями и в пределах одного села.

В юго-западной части побережья Онежского озера проживают *северные вепсы* — одна из этнодиалектных групп вепского народа. Земли Заонежского полуострова, наряду с восточным Обонежьем и Карельским Поморьем, имеют статус *русских* районов республики.

Столь же многолик и этнокультурный ландшафт Карелии. Свообразие его во многом обусловлено активными межэтническими контактами, в течение столетий происходившими на карельских землях. Многочисленные «творческие встречи» разных этносов на перекрёстках истории породили яркие, самобытные явления в их традиционной культуре. Они возникли в результате длительного культурного и языкового *сотворчества* и по сей день вызывают пристальный интерес не только этномузыкологов, но и этнографов, историков, лингвистов, архитекторов, археологов — исследователей близких и далёких этномузыкологии областей.

В наиболее яркой, национально-самобытной форме певческая культура карел сохранилась в *северной части* карельской этнической территории — в селах, расположенных по берегам озер Куйто, Пяозеро, Топозеро. Именно здесь, в приходе Вуоккиниеми, еще в 20-х годах позапрошлого века Элиас Лённрот — любознательный и увлеченный народной поэзией студент университета из Турку — записал первые карельские руны, позже вошедшие в созданную им «Калевалу». В память об открытиях Лённрота поселок Ухта — центр района — в 1963 году был переименован в поселок Калевала, а вся территория Калевальского района справедливо признана исследователями заповедником карельской песенно-эпической традиции.

В течение длительного времени именно Северная Карелия была очагом активного бытования уникальных *импровизационных жанров* карельского фольклора — причитаний и йойг. В начале прошлого века они были открыты здесь известным финским собирателем и исследователем А. О. Вайсяненем, а последние мастера-исполнители встретились нам уже в веке двадцать первом.

В контексте финно-угорского музыкального мира *традиционное пение* карел представляет собой особый темброво-артикуляционный феномен. Остановимся подробнее на специфике карельских певческих стилей. При всей локальной и индивидуальной вариативности карельское пение (в контексте певческих традиций края) всегда узнаваемо, благодаря наличию в нем ряда устойчивых стилизованных черт.

1) *Певческий тембр* карел, как важнейший культурный маркер традиции, отличается достаточно сильная *назализация* (включение носового резонатора при пении) и особая уплощенность, своеобразная «прижатость». Звук словно бы исходит из затылка и спины поющего человека, а тембрально он схож с «голосом» кричающей утки. На взгляд автора, подобная специфика тембра обусловлена, в первую очередь, *особенностями артикуляции* сонорных согласных (m, n) и переднеязычных гласных карельского языка (ä, e, i, ü, ö), которая сопровождается *активным напряжением мышц задней стенки глотки* и придает всей фонации особое напряжение. Данный тип артикулирования определяется известным сибирским исследователем В. В. Мазепусом как *равномерная фарингализация (без фокусного сужения)*.

Не менее важную роль в формировании певческого тембра карел играет и способ артикуляции следующих согласных: смычно-проходных n, l, и смычной t. Кончик языка при их произнесении находится на верхних альвеолах, а сам язык при этом словно бы «вдвигается» в глотку, уменьшая объем глоточного резонатора и изменяя форму «раструба». Вероятно в связи с этим тембр уплощается.

Чрезвычайно важна и специфика певческого дыхания, резонирования. В наших многочисленных экспедициях по селам Карелии при визуальном обследовании народных исполнителей мы фиксировали своеобразный *резонаторный феномен* их пения — весь звук словно бы сфокусирован в спине, а позвоночный столб служит своего рода осью, на которую нанизываются звуковые волны. Однако примечательно, что подобный тип звучания грудного резонатора (исходя из наших экспедиционных наблюдений) свойственен не только карелам, но и другим народам, населяющим Карелию. Как свидетельствует научная литература, посвя-

щенная проблемам взаимосвязи биологии человека и среды его обитания, это обстоятельство обусловлено, видимо, *общими морфофизиологическими особенностями местных жителей-северян* и не является этномаркирующим признаком. Более подробно проблемы певческого тембра карел рассмотрены нами в ряде статей.

2) Узнаваемость карельского пения связана с общими для разных жанров песенного фольклора карел *принципами интонирования*. Как показывает анализ, и традиционные *карелоязычные жанры* (руны, ёйги, баллады, причитания), и заимствованные, по-своему интерпретируемые карелами *русские* напевы в их исполнении звучат скандировано, с преобладающим штрихом *non legato*. В них слышится не столько песенное, сколько сказовое, речитативное начало, свойственное *руническому стилю*.

На многогранность проявления «рунического» в песенной традиции карел неоднократно указывали исследователи карельского фольклора. С нашей точки зрения, *рунический тип интонирования* с полным правом можно считать этномаркирующим, поскольку он устойчиво сохраняется в *разностадийных и разножанровых* явлениях карельской песенности. Вместе с тем, причина подобного «дискретного» интонирования может быть обусловлена и фонетикой карельского языка. Ряд его согласных звуков (р, к, h, t) произносится жестко, с придыханием. Жесткой атакой отличается и артикулирование гласных в начале слова. Тем самым звуковой поток энергично дробится на краткие отрезки, из которых складывается мелодика разговорной речи карелов, мелодика их певческой речи. Отметим и особую энергетику каждого певческого звука: она несет в себе *ударность* (акцент — стремительное угасание — новый акцент), ассоциирующуюся с колокольным звоном и придающую поощемуся звуку силу и значимость, свойственную *заклинанию*.

3) *Динамическую форму* карельских напевов отличает удивительная уравновешенность, свойственная *руническому звучанию*. В них нет ярких, длительных волн эмоционального нарастания, преобладает сдержанность и строгость исполнения. Однако ее также можно объяснить с точки зрения *интонации карельского языка*: карельская фраза всегда ровна, в ней отсутствуют яркие вопросительные и восклицательные интонации.

Все отмеченные нами выше основные, этномаркирующие стилевые особенности традиционного карельского пения требуют пристального внимания при изучении и творческом освоении локальных певческих традиций карел. Кажущаяся несложность мелодики эпических и лирических напевов, «скромность» гетерофонной фактуры ансамблевого пения (в противовес, скажем, сложнейшей полифонии южнорусского многоголосного распева) компенсируются сложностями иного порядка. Поясню: не поняв фонетической и акцентной логики языка, специфики его ритма и агогики, ментальности этого этноса, которая во многом связана с его языковой культурой, невозможно понять и воссоздать в исполнении пространственно-временные закономерности традиционной музыки карел, т. е. *художественный хронотон культуры*.

Мастер-класс автора, посвященный архаическим формам карельского пения, предполагает, в первую очередь, освоение специфики этнического тембра с помощью разработанных автором уникальных тренингов, позволяющих точнее чувствовать и понимать свой певческий инструмент, органично «встраивать» его в новую звуковую ткань. На материале допесенных форм карельского фольклора продуктивно осваивается специфика артикулирования на незнакомом языке. Знакомство с калевальскими йойгами позволит участникам мастер-класса понять особенности архаического темброинтонирования, звуковедения, и, тем самым, приблизиться к постижению феномена карельской культуры.

Альгите Мяркялене (Клайпеда, Литва)

Инструментальные сутартинес: от архаики до современности

Многоголосные песни и инструментальные произведения *сутартинес* — древний и своеобразный жанр литовского фольклора. Все записи сутартинес свидетельствуют, что они бытовали в северно-восточной и восточной части Литвы. Полифония сутартинес относится к типам многоголосия, характерным для музыки самых ранних стадий общественного развития. Им свойственен строгий ритм, секундовые созвучия и полифонический способ исполнения.

Инструментальные сутартинес исполняются на разных литовских инструментах (рагай, даудитес, ламздяляй, канклес). Как многоголосные произведения, они исполняются не на одном (за исключением *канклес*), а на нескольких однородных инструментах. Особенно популярны в Литве ансамбли скудучяй. Они сохранили самые архаичные способы ансамблевого исполнения. Исторические события влияли на репертуар этих ансамблей. Скудучяй приобретают новый смысл, когда на инструменте начинают играть в городах. Руководители ансамблей гармонизировали народные мелодии и создавали новые произведения, написанные по принципу функциональной гармонии. Но вместе с новыми композициями для ансамблей скудучяй во все времена звучали традиционные сутартинес. Современные литовские композиторы пишут интересные произведения для ансамблей скудучяй, основываясь на современной гармонии, но, в то же время, используя архаические традиционные формы.

Доктор искусствоведения, профессор Альгирдас Вижинтас писал: *«Архаичное — не значит примитивное. В музыкаль-*

ных формах инструментальных сутартинес и исполнительской практике явно выражены параллели архаики и современности, ведущие к нынешнему новаторству».

В мастер-классе будет показано как делается скудучяй из натуральных засушенных трав. Будут исполняться певческие и инструментальные сутартинес на скудучяй, также демонстрироваться другие литовские народные инструменты (канклес, бирбинес, ламздяляй). Предполагается демонстрация видео материалов о выступлениях скудучяй в Литве сегодня.

Владимир Лисовой, Ангелина Алпатова (Москва)

Морская раковина: гармония жизни в звуке и образе

Образ морской раковины со времен эпохи Древности имел глубокий мифологический и религиозный смысл в мировой культуре. Согласно традиционным представлениям многих народов раковина являлась вместилищем космического пространства и богов, атрибутом божеств и героев, она участвовала в акте творения мира, была источником жизни и колыбелью человечества. В мифологическом пространстве морская раковина располагается на всех его уровнях, символизируя образ луны, воды, подводного мира и средний мир, в котором живут люди. Для человека различные морские раковины издавна служили оберегами (фетишизм), а раковина-каури даже в быту почиталась как женский символ.

В сказаниях жителей Новых Гебридов (Меланезия), островов Гилберта и Марианских островов (Микронезия) мифический первотворец обитал в космической морской (плоской) раковине, из створок которой он создал небо и землю, а затем населил ее живыми существами. Смысловой мотив раковины присутствует в образах божеств и культурных героев разных регионов мира — это Йолкамэстсан («Женщина белой раковины») у индейцев навахо юго-запада Северной Америки, Мауи у народов Океании, японские богини «Дева-моллюск» и «Дева зазубренной раковины», «Мать божеств Тибета» Лумо («Хранительница раковины»).

Образ морской раковины почитается и в локальных, и в мировых религиях. В христианстве плоская закрытая раковина — это аллегория гроба, а раковина с раскрытыми створками — символ будущего воскресения. Согласно мусульманским представлениям, звучание слов, произнесенных Аллахом, принимает и уси-

ливает витая морская раковина. В буддизме подобная раковина является одним из восьми символов предзнаменования, открывающего мистический путь в нирвану, а в китайской религиозной философии она считается воплощением женской энергии инь. Витые раковины-трубы шанкха представлены как атрибуты индуистских божеств Вишну, Катравей и Харихару. В индуистских и индо-буддистских культурах Южной Азии, Дальнего Востока завитки раковин символизируют восход и заход солнца или лунные фазы.

Как археологический артефакт морская раковина — довольно распространенное явление. Так как ее кальциевый материал обладает стойкостью, раковина может тысячелетиями сохранять свою форму, которая, в свою очередь, несет в себе отпечаток живого существа, находившегося в ней моллюска. Сфера практического применения морских раковин издавна была весьма многообразна — от бытового (плоские раковины с отверстиями служили грузилами для рыбачьих сетей) до музыкально-эстетического и функционального (плоские раковины использовались для изготовления идиофонов/погремушек, витые раковины — аэрофонов/труб).

Богатый неповторимый орнамент естественного происхождения на поверхности раковины может быть дополнен искусственным и символическим. На раковине-трубе атекоколли (атекукулли), обнаруженной в древнем мексиканском городе Теотиуакане, были выгравированы (календарные) знаки круговорота времени и цифры «9» и «12». Индийские раковины-трубы шанкха украшаются ажурными сетками, сплетенными из металлических нитей.

В Центральной Америке на археологических памятниках и в книжной миниатюре часто встречаются иконографические изображения раковины-трубы. Б. де Саагун во «Всеобщей истории событий Новой Испании» приводит два ацтекских рисунка: на первом на атекоколли играет один из трех человек, на втором — два музыканта. Раковины-трубы изображали и на предметах домашней утвари — например, на мексиканских вазах нетрудно заметить трубы из глины, выполненных в форме морских раковин. Такая имитация могла быть связана с нехваткой природных морских раковин большого размера (описания музыкального археолога А. Элиаса).

Два характерных примера упоминания о морских раковинах как о музыкальных инструментах (предположительно — аэрофонах) содержатся в «Книге танцев из Цитбальче» конца XV века: в песне «Погашение старого огня на пирамиде» рассказывается о том, как в обряде, совершаемом у подножия священной пирамиды, «Запели раковины, флейты, / а также барабаны. / Низкое раздалось пение труб», а в «Песне о цветах» — о том, как женщины и девственницы «С собой несли / большой цветок никте <...> Душистую смолу циит, / а также черепаший панцырь <...> и раковину звучную старухе» (перевод Г. Г. Ершовой дан в ее книге «Фрай Диего де Ланда. Древние майя: уйти, чтобы вернуться»).

Акустические возможности раковин-труб целиком зависели от звукового ландшафта, в котором они использовались. Исследования Дж. Рика (США) и А. Эрреры (Колумбия) подтверждают существование специальных акустических условий на площадках для совершения обрядов в Перу (культура Чавин), где звук инструмента разносился по окрестностям с многократной силой. Подобные условия есть и на ритуальных площадках перед пирамидой в Ишимче (Гватемала), стадионе для игры в мяч в Киригуа (Гватемала) и в танцевальных залах в Копане (Гондурас), в чем мы могли убедиться во время экспедиций 2011 и 2013 годов.

Границы диапазона звучания раковины-трубы определяются количеством просверленных на ней отверстий и наличием мундштука, но унифицировать их непросто, так как каждый инструмент индивидуален (разработки Х. П. Годинеса Орантеса, Гватемала). Согласно Г. Вайнштоку, одна из индейских раковин-труб из Теотиуакана имеет диапазон приблизительно в пределах ундецимы. Трактовка витой морской раковины без просверленных отверстий в качестве музыкального инструмента обусловлена предположениями о способах звукоизвлечения на ней. Музыканты и исследователи (один из них — С. Владимирский) рассматривают ее исключительно как аэрофон. На наш взгляд, раковина-труба также усиливала голос человека, выполняя функцию мегафона аналогично австралийскому аэрофону диджериду.

Как музыкальный инструмент морская раковина применяется и в современную эпоху. В деревенских обрядах в Мексике сигнал морской раковины скликает общинников сапотекского селения

для исполнения ритуала в честь магической травы, собранной в отдаленной горной местности (описания Л. Сежурне). Сигнальным звучанием морской раковины шанкха открываются фестивали традиционной культуры в Индии (в 1987 году это было продемонстрировано на индийском фестивале в Москве). В то же время в Индии, Непале и других странах Южной Азии ансамбль из пяти и более шанкха, характеризующихся густым звуком, исполняет ритуальную музыку в индуистских храмах и монастырях. Сочетание с традиционными музыкальными инструментами атекоколли используется в современном мексиканском ансамбле «Уэуэкуикатль», с оркестровыми — в джазовой группе «Латин Джаз Коалиция» (солисты Стивен Турре, Деметриос Кастарис, Стэффорд Хантер, США). Запись звучания раковины представляет одну из партий концерта В. И. Лисового для этнических инструментов «Хоровод земли», выполненного в технике работы с магнитофонной лентой (2006).

Игорь Соловьев (Петрозаводск, Карелия)

Об архаичных способах реализации звукового этнопространства в традиции саами (жест–голос–инструмент)

Звукоподражания в саамской традиции тесно связаны с окружающий миром и включают в себя целый комплекс миметической реализации звуков, относящихся к древнейшим звуковым явлениям на планете — физической и биологической музыке. Это звучания природной среды — гром, ветер, вызывающий шелест растений и скрип деревьев, шум ручьев и морской прибой. Звуки, образуемые в результате прохождения ветра сквозь расщелины в каменных породах и акустические феномены, связанные с атмосферными, геомагнитными явлениями, а также голосовые и механические сигналы птиц и зверей, составляющие особую и значимую область саамского звукотворчества.

Несомненно, что стратиграфическая цепочка, выстраиваемая по пути идентификации окружающего пространства, вела к семиотизации природных звуков, где они расценивались не как шум (в информационном смысле), а как голоса, за каждым из которых стоит определенный объект, либо сакральная, нематериальная сущность, персонифицированная конкретным духом и божеством. Так, благодаря чрезвычайно тонкой восприимчивости звуковых явлений окружающего мира саами, звукоподражания, передающие звуковую характеристику явлений, предметов, могут быть различны как по характеру, так и по способу их реализации.

Акустическое этнопространство максимально нагруженное звуками природного окружения, имеет прямое влияние на человека, находящегося в данных условиях. Это проявляется как в саамской звукоизобразительной речи, обусловленной разноо-

бразными областями ее применения (термины, связанные с имитацией звериных и птичьих сигналов, термины — названия действий обусловленных человеческой деятельностью и звучанием окружающего пространства, а также термины, обусловленные зрительно-образной парадигмой), так и в певческом искусстве, где обилие специфических интонационно-артикуляционных приемов определяет семантический код традиционной саамской йоиги/луввйт.

Представления исполнителя, обусловленные влиянием окружающего пространства, находятся не только в парадигме зрительно-слуховых образов, но тесно и связаны с кинетикой тела, что позволяет выявить соотношения границ звучания в исполнительском акте как комплекс речевого, певческого, кинетико-инструментального, в контексте их синкретического единства.

Обращение к звукоизобразительной лексике и певческим исполнительским техникам, обусловленным взаимодействием кинезо-визуальных компонентов, позволяет нам реконструировать тембро-артикуляционные исполнительские приемы в игре на традиционных саамских инструментах. Это становится крайне актуальным фактом в описании архаического типа культуры с ее нерасчлененной, комплексно-звуковой — речевой, сигнальной, интонационно-символической реализацией, где наиболее ярко проявлена целостность индивидуального мастерства исполнителя, как источника и трансформатора звуковых явлений.

Наталья Клобукова (Голубинская) (Москва)

Японская лютня бива: трансформация инструмента и звука

Бива — 4–5-струнная лютня грушевидной формы, с высокими ладами, при игре на которой используется костяной или деревянный плектр, вырезанный в форме листа дерева гинкго. Инструмент пришел в Японию в VII–VIII веках. Из Ирана (через Китай) была заимствована лютня с пятью струнами — *гогэнбива* (иранские прототипы *уд* и *барбат*, китайское название *у-сянь тина*). Непосредственно из Китая была заимствована четырехструнная лютня *тина*, или *биба*, которая использовалась в китайском придворном оркестре *яюэ*. В Японии такой оркестр, названный *гагаку* («изящная музыка»), послужил основой для создания национальной музыкальной традиции.

Разновидность лютни *бива*, используемая в оркестре *гагаку*, получила название *гакубива*. Помимо оркестровых функций, лютня *бива* исполняла роль аккомпанирующего пению инструмента во время светского камерного музицирования придворных аристократов, что нашло свое отражение в литературных памятниках эпохи Хэйан (XI–XII веков).

К VIII в. относятся первые известные исследователям нотные записи сольных пьес для лютни *бива*, заимствованные из Китая вместе с самим инструментом. Примерно в это же время на Кюсю начала формироваться монастырская традиция исполнения буддийских сутр под аккомпанемент лютни *бива*; бродячие монахи *бива-хоси* декламировали сутры и светские повествования для развлечения публики. Такой жанр песнопений, а также разновидность инструмента, получили название *мособива*.

С наступлением эпохи Камакура, и далее, в эпоху Токугава (XIII–XIX века), традиция светского музицирования на *бива* практически пресеклась; лютня *бива* стала использоваться в качестве инструмента, сопровождающего эпические повествования *хэйкёку*, основанные на эпизодах из военной эпопеи «Хэйкэ моногатари» («Повесть о доме Тайра») XIII века. Расцвет популярности *хэйкёку* пришелся на XV век; с конца XVI века музыка для *бива* стала активно вытесняться лирической, эпической, танцевальной музыкой в исполнении *сямисэна*, а также новым жанром *сацума-бива*, сформировавшимся в среде самураев с целью обучить их изящным искусствам и придать благородство их облику. В настоящее время *сацума-бива* занимает доминирующее положение в среде инструментальной музыки для *бива*; существуют также современные стили игры — *тикудзэн-бива*, *кинсин-бива*, *нисики-бива*, *цурута-бива*, созданные уже в XX в., все они практикуют нарративную музыкальную традицию, в которой инструмент играет аккомпанирующую роль.

Жанр *хэйкэ-бива*, однако, не предан абсолютному забвению; один из величайших мастеров игры на *бива*, Имаи Цутому (род. 1958 году), в целях популяризации сказаний *хэйкэ-бива* записал весь свод музыкальной версии «Повести о доме Тайра» с комментариями и дает многочисленные концерты, собирающие большое количество любителей старинного искусства.

Современные исполнители и композиторы нередко обращаются к лютне *бива* как носителю уникального звукового тембра; так, композитор Тору Такэмицу в 1967 году создал композицию «Шаги ноября» («November Steps») для лютни *бива*, флейты *сякухати* и симфонического оркестра. С 1975 года под эгидой и по инициативе Японского Национального театра осуществляется проект *рэйгаку* — изучение и восстановление старинных инструментов; в рамках этого проекта была воссоздана лютня *гогэнбива* и написано несколько композиций для инструмента, вышедшего из употребления много веков назад.

Динара Айдаровна Булатова (Санкт-Петербург)

Древнетюркский смычковый инструментарий в археологических исследованиях

Сведения, которыми располагает музыкальная археология, позволяют говорить о существовании у древнетюркских племен развитой традиции исполнительства на смычковых инструментах. В арсенале современной науки — изображения смычковых хордофонов на петроглифах, каменных бабах, предметах быта, а также археологические инструменты.

Несмотря на большую условность очертания смычковых хордофонов, к наиболее ранним их изображениям, датируемым VII–VIII веками, ученые причисляют петроглифы на склонах Улытау и в долине горы Дегелен в Каркалинском районе Центрального Казахстана. Приблизительно к тому же времени относится рисунок на деке корпуса лютни эпохи Тан в коллекции Сёсоин, «некогда привезенной в качестве драгоценного дара из Средней Азии в Японию»¹. По мнению С. Кибировой², он датируется временем не позднее 768 года, а не IX–X веками, как полагал В. Бахман³.

Изображение хордофонов содержится на каменных балбахах. Один (VI–VIII века) найден на берегу р. Жангабыл в Улытау в Центральном Казахстане (Музей казахских народных музыкальных инструментов), другой (XIII век) обнаружен в Херсонской области на Чонгарском полуострове (Центральный музей Тавриды в Севастополе)⁴.

В настоящее время в распоряжении ученых есть несколько археологических инструментов, датируемых VIII–XIV веками. Смычковый хордофон был обнаружен во время раскопок кыпчак-

ского курганного могильника XIII века около села Кирово Бериславского района Херсонской области⁵. Корпус — ковшеподобный, долбленный, овально-грушевидной формы. Рядом с инструментом найдена подставка дугообразной формы с тремя вырезами для струн. Зафиксированы и остатки смычка. Подобный хордофон, но больших размеров, имеется в Саратовском областном музее краеведения. Инструмент также находился в могильнике золотоордынского времени (XIV в.), обнаруженном в районе села Усть-Курдюм Саратовской области.

Уникальный археологический инструмент (VIII–IX вв.) обнаружен в 2008 году в Монголии на месте погребения в скале Омнохийн-Аман горы Жаргалант-Хайрхан, Манханского сомона, Ховдского аймака. По конструкции он сходен с найденными ранее долбленными инструментами с шейкой приблизительно длиной с корпус, но отличается формой шейки, изогнутого внутрь, и головки, напоминающей конскую голову (ранний образец моринхура). Смычка на месте древнего захоронения не обнаружено. По сведениям Н. Базылхана, «начиная с края лицевой части грифа инструмента нанесены древнетюркские рунические надписи; нижняя часть инструмента украшена рисунками охотника»⁶.

Археологическое изучение регионов расселения древних тюрков продолжается и по сей день. В июле 2013 года в Берельских курганных могильниках Восточного Казахстана (VIII век) обнаружено два струнных инструмента, среди которых предположительно есть и кобуз. Современные исследования вносят свои коррективы в историю тюркского смычкового инструментария, расширяя представление об этой сфере духовной культуры.

¹ *Вызго Т. С.* Музыкальные инструменты Средней Азии: Историч. очерки. М., 1980. С. 69.

² *Кибирова С. Н.* Музыкальные инструменты в традиционной культуре уйгуров: Дисс. ... канд. искусствоведения [Рукопись]. Л., 1988. С. 52.

³ *Бахман В.* Среднеазиатские источники о родине смычковых инструментов // Музыка народов Азии и Африки. М., 1973. Вып. 2. С. 349–373.

⁴ *Веселовский Н. И.* Современное состояние вопроса о «Каменных бабах» или «Балбалах» // Записки Императорского Одесского Общества Истории и Древностей. – Т. 32. Одесса, 1915. С. 408–444.

⁵ *Евдокимов Г. Л.* «...Співай же йому пісні половецькі» (Літопис Нестора) // Золото степу. Археологія України. Київ, 1991. С. 281–283.

⁶ *Базылхан Н.* «Написали, поклоняясь и преклоняясь...» // Казахстанская правда. 2013. 12 апреля.

Архаика и авангард в современном художественном процессе

Ирина Чудинова (Санкт-Петербург)

Звуковые архаизмы современного греческого церковного искусства

В греческом языке слово «традиция» («*παράδοση*»), от древнегреч.: *παράδοσις*, *παράδοσις*) означает, прежде всего, «передачу» — другому, дальше, вперед, в будущее. «Каноничность» и «традиционность» греческой церковной культуры и сейчас осмысливается не как взгляд в прошлое, некое воссоздание того, что было в древности, но как будущее, которое совершается здесь и сейчас, благодаря бережной передаче — из рук в руки, из уст в уста, в личном общении, — во-первых «правила веры», а, во-вторых, соответствующего образа видения, интонирования, жеста, всей совокупности правил литургического поведения в целом. Поэтому, можно утверждать, что самого понятия «архаика», в том смысле, который придает ему современная европейская культура, в греческой церковной культуре не существует, но есть изначальная определяющая константа, а, вернее сказать, некий «дар», деятельно и со тщанием хранимый путем непосредственной и личной передачи и неизменный в своем жизненном существе. Не случайно, певческое церковное искусство и сегодня, в XXI веке, парадоксальным образом для многих западноевропейских ученых, в Греции называют «византийской музыкой» («*βυζαντινή μουσική*). Конечно же, принципиальные установки церковно-музыкального быта вступают в противоречие с окружающей мультикультурной полиэтнической средой, с ритмами, скоростями и хаотичностью движений современного города. Городские храмы, лишь частично могут осуществить заданные Типиконом музыкально-литургические параметры богослужения, но в монастырях, особенно на Святой Горе Афон, где уже были

прожиты «тысяча лет как один день», вечность по-прежнему определяет ценность времени, и искусство живет будущим как самым древнейшим опытом прошлого. Прежде всего, этот опыт формирует пространственно-временные принципы музыкально-литургического искусства, неразрывно связанные со звуковыми константами монастырского быта в целом. Звуковая хореография византийского церковного обряда, изначально основанная на принципах мимесиса и кругового танца, звуковой жестовости, как изначального принципа приемов инструментализма и певческого интонирования, обилие звуковых архаизмов (особый тембр, способы произнесения словесного текста, приемы фонемного пения) в современном греческом монастырском богослужении не есть некий взгляд в прошлое, но — реальность будущего, и именно оно определяет идентичность греческого церковно-музыкального искусства сегодня. Не случайно, что многие поиски и «открытия» европейского музыкального авангарда в XX–XXI веке были связаны с восприятием принципов звуковой пространственности, характерных для церковного искусства.

Наиля Глазунова (Санкт-Петербург)

Зикр: исконные основы и парадоксы современной традиции

Зикр (араб. — «помянуть») — исламская духовная практика, заключающаяся в многократном произнесении молитвенной формулы, содержащей имя Аллаха. Зикр в исламе развился в основном как медитативная практика суфизма. Суфии называют зикр «столпом, на котором зиждется весь мистический Путь». Зародившееся в VIII веке в странах Среднего Востока как мистико-аскетическое течение в исламе, суфизм в течение многовекового распространения во всех мусульманских странах, не остался неизменным. Как свидетельствуют материалы по истории ислама, зикр получил распространение у многих мусульманских народов и с момента своего появления, попадая к различным народам, претерпевал значительные изменения. Дервишский зикр постепенно стал терять обязательную связь с принадлежностью к суфийскому братству и превратился у некоторых этносов в народный обычай. Среди мусульман — чеченцев и ингушей, например, зикр стал элементом религиозного праздника жертвоприношения или поминок, даже во время езды в автобусе дальним маршрутом набожные старики распевают куплеты зикра. В отдельных районах Азербайджана зикр вошел в состав похоронного ритуала. У узбеков Хорезма во время свадеб, перед выездом невесты из родительского дома, женщины становятся в круг, в центре которого сидит бии-хальфа (чтица священных текстов), и воспроизводят зикр. Среди туркмен наблюдаем не только его приспособление к конкретной этнической среде и насыщение шаманскими элементами, но и постепенное

превращение зикра в народный обычай, поначалу ставший обрядовым действием, исполняемым в лечебных целях, затем в качестве оберега на свадьбе. В последние три–четыре десятилетия зикр, трансформированный в «куштдепти», стал функционировать как развлекательный.

Галина Тавлай (Санкт-Петербург)

Пересечение музыкальных миров (слово о Втором струнном квартете Игоря Мациевского)

10 ноября 2013 года в филармоническом концерте, посвященном квартетному творчеству современных петербургских композиторов, были исполнены квартет для струнных Петра Геккера и созданная уже в наши дни новая редакция Второго струнного квартета Игоря Мациевского. Оба квартета были блистательно исполнены Арт-квartetом Санкт-Петербургской филармонии. Каждый из участников этого коллектива показал себя великолепным ансамблистом и ярким, думающим солистом высокого полета. Да и сам выбор прозвучавшей музыки был сделан самими музыкантами — он стал результатом их собственных вкусовых предпочтений из области современной музыки для струнного квартета композиторов Петербурга. В стилистике исполняемых произведений многое было родственным. В квартете Геккера, напоминающем по форме сюиту из трех частей, присутствовало много изобретательности, тонких сонористических красок, ритмических находок, наполненных светом фольклорных реминисценций — композитор долгие годы изучал и использовал в своем творчестве традиционную музыку коренных народов Сибири и Дальнего Востока (тувинцев, якутов, бурят и др.). Оригинальным было и завершение квартета П. Геккера не традиционно бурным финалом, а элегической медленной частью.

Второй квартет для двух скрипок, альты и виолончели Игоря Мациевского написан в середине 70-х годов в Петербурге и впервые исполнен тогда же в Большом зале Консерватории во Львове. Это были одновременно годы начала изысканий автора в области музыкальных инструментов и инструментальной музыки гуцу-

лов, увенчавшиеся лишь в наши дни выходом в свет грандиозной монографии. На титульном листе книги значится 2012 год.

Первая часть квартета — Allegro — несет в себе одновременно печать глубочайшего познания композитором додекофонной и традиционной инструментальной музыкальной техники. Основная тема этой части произведения — первые четыре звука додекафонной серии с продлением, протяжением четвертого звука — ничто иное, как символическое воплощение орнаментальной фигуры креста, принятой в народной резьбе по дереву, вышитых орнаментах гуцульских мужских и женских сорочек, поясов и одновременно — в музыкальном искусстве, его символической.

Вторая часть — Pizzicato — строится на основе коломыйкового ритма. В этой скерцозной, в меру развернутой по времени звучания части попросту нет никаких иных многочисленных приемов игры, которые приняты в исполнении на струнных инструментах, что само по себе завораживает и впечатляет слушателя. Сколь же многое может вместиться в этом, использующем щипковый, а не смычковый способ игры на смычковых хордофонах — зацепом пальцев, а не с помощью прикосновения к струнам волосом смычка — приеме, выполнявшем исторически лишь эпизодическую роль в произведениях для скрипки или других смычковых, причем в сольной, а не в ансамблевой квартетной игре на них. Сама по себе идея демонстрации художественных возможностей реализации этого технического приема в самостоятельном разделе циклической квартетной композиции уже новаторская для композиторского творчества. Необычно и распределение самого тематического материала в одну — поначалу сольную, а затем с точечным подхватом ее ансамблем из оставшихся трех других инструментов единую результирующую мелодическую линию. Сам по себе способ игры на струнном инструменте поочередно смычковым и щипковым способом характерен для традиционной музыки народов Центральной Азии, способ же передачи мелодической линии из голоса в голос, особенно в кадансовой зоне встречается, к примеру, в буддистской псалмодии Кореи.

Третья часть квартета — Adagio — выплывает будто бы из небытия, из озвученной тишины, отражая само зарождение жизни, освещенное созидательной, мудрой рукой Творца. В напол-

ненных сонористическими звучаниями, красотой неожиданных, обостренных самобытных гармоний, подобно «доброму совету» хора — семьи, близких все понимающих друзей, раскрывают свою сущность в неспешном движении, забывая о самих себе, три меняющихся по составу сопровождающих инструмента, которые поддерживают родной солирующий голос и своим ансамблем чутко внимают этому голосу, последовательно и незаметно подключаясь к беседе, каждый раз заново поддерживая новый солирующий инструмент. Это переменное по составу лидеров трио становится успокаивающим глубинным бликующим фоном, на котором выпуклым рельефом сменяют друг друга голоса солистов. Вначале в такой роли выступает незабываемый изумительный голос виолончели, затем последовательно включаются несравненные по тембровой палитре альт, вторая скрипка, раскрывающая собственные аргументы — интонационные послылы в долгом монологическом высказывании. Наконец, оказываются задействованными заоблачные, ни с чем не сравнимые по красоте и тончайшим парящим высотам звуковые флюиды первой скрипки — главного среди равных солистов участника струнного квартета.

Четвертая часть Presto — действенный, наполненный мощным созидательным жизнеутверждающим началом финал. Он, как и первая часть квартета, написан в основном с опорой на сонатную форму, способную передать, как известно, самые разные драматические жизненные коллизии. Здесь есть главная, связанная с ритмической формульностью украинской щедровки, побочная — хорального плана — партии, которые, преображаясь, проводятся в экспозиции, разработке и репризе, объединяя в едином смысловом поле языческое и христианское начала, традицию и авангардизм в мышлении. Присутствует в формообразовании удивительное ощущение незыблемой связи с народной культурой, с колядным действием и его обходами дворов, «плесом»-плясом спаянной в едином порыве группы мужчин-колядовщиков на фоне ясного морозного утра, чистого бело-голубого зимнего горного многослойного пейзажа, ряжеными с их непредсказуемыми вседозволенными «выходами» и преобразующей силой народной смеховой культуры.

Прослушав однажды еще первую редакцию этого квартета от начала до конца, традиционный народный профессионал, карпатский свадебный скрипач-лидер Василь Грималюк (Могур) сказал: «Дивна музика. Я такої не чув. Але якась вона наша». В своем высказывании народный музыкант был на удивление точен и прозорлив. Принципы становления формы, рельефность тематизма, определенные интонационные основы, свойственные крупным композициям гуцульской инструментальной музыки с характерными для нее контрастно-составными формами, когда, к примеру, идет одна тема, за ней другая. Потом третья. Затем — резкий переход к первой. Именно такими напластованиями создается крупная форма. В ней же можно отыскать римическую формульность, другие особенности ритмики, фактуры, свойственные щедровкам, ладканкам, коломыйкам, другим обрядовым песням таких украинских регионов, как Подолия, Карпаты. Но при этом здесь нет прямых цитат, совсем иная интонационная природа, да и сами связи эти неосознанные. Но дух народной культуры, с одной стороны, и высочайшее композиторское мастерство, интеллектуальная просвещенность, глубина личного дарования, с другой — пленяют слушателя, держат его в состоянии восхищения, ощущения своей причастности к чему-то высокому и захватывающему.

Валерия Недлина (Алматы, Казахстан)

Архаика в творчестве казахского композитора Актоты Раимкуловой

Во многих отношениях ряд произведений казахского композитора Актоты Раимкуловой (р. 1964) подходит под определение «азиатский музыкальный авангард»¹. К его характерным чертам исследователь В. Юнусова относит совмещение классических традиций и авангардных техник; тесную связь с религиозно-философскими системами; особый звуковой мир, определяемый звукоидеалами (термин Ф. Бозе) культуры; стремление совместить универсальность творчества с национальной специфичностью² [3 стр. 196]. Обращение к архаике соответствует всем этим чертам и обеспечивает характерное для азиатского мировоззрения ощущение связи времён.

Среди первых опусов с использованием синтезированной компьютером аудиозаписи, вдохновленных стажировкой в Театральной академии города Бохум, Германия (Schauspielschule Bochum, 1999), — «**Apple of Peace**» («Яблоко мира») и Пьеса для виолончели и компьютера «**Душа шамана**» (1998, 1999).

Находясь вдали от Родины, композитор попыталась ощутить себя и свой народ частью единого мира без границ. Духовно высокие помыслы требовали соответствующего материала: им стали буддистские и исламские молитвы, звон православных колоколов и католические песнопения. Композиция «**Apple of Peace**» полностью электронная, её можно только прослушать в записи.

В отличие от неё «**Душа шамана**» предназначена для живого исполнения. Дуэт компьютера и виолончели насыщен многоуровневым символизмом. Виолончель ассоциируется с человеческим голосом, а в пьесе трактуется ещё и как шаманский инструмент

кыл-кобыз. Её голос — это голос *баксы*-шамана, обращающийся к миру духов, или голос прошлого, ведущий диалог с настоящим и будущим. Партия компьютера, состоящая из нескольких звуковых сэмплов³ и эффектов, символизирует мир духов, то холодный и вечный, то живо откликающийся шаману пением птиц и звуками кобыза.

Раимкулова использует весь арсенал виолончельных исполнительских приёмов. Основная цель их многообразия, как и использования компьютерных тембров, аналогична цели *баксы* — добиться необычного, «потустороннего» звучания инструмента.

В 2000-х годах А. Раимкулова пишет три симфонические поэмы: «Толгау» (2007), «Дала сыры» (2008) и «Жамиля» (2009). В них композитор по-своему преломляет в рамках европейского жанра традиции различных инструментальных (прежде всего домбровых) школ Казахстана.

В «Дала Сыры» и «Жамиле» композитор привлекает тембры народных инструментов — домбры, кобыза, жетыгена — входящих в состав фолк-группы «Туран». Этнический ансамбль здесь выступает в роли сказителя, выражает идею связи времён и традиций. Звучание традиционных инструментов не противопоставляется оркестру, а чередуется с ним, существуя в своей «параллельной реальности».

Включение архаичных пластов в современное по музыкальному языку произведение стало одной из наиболее заметных и привлекательных черт композитора Актоты Раимкуловой и обеспечило её мировое признание.

¹ Юнусова В. Н. О национальной природе музыкального авангарда Азии. Памяти Романа Ильича Грубера. В мире истории музыки : Статьи. Исследования. Переписка. М.: Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского, 2011. Т. Вып. 2. С. 195–216.

² Юнусова В. Н. О национальной природе музыкального авангарда Азии. Памяти Романа Ильича Грубера / В мире истории музыки: Статьи. Исследования. Переписка. М.: Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского, 2011. Вып. 2, стр. 196.

³ От англ. *sample* — в данном случае — набор звуков.

Сергей Зорин (Москва)

История создания светомузыкальных инструментов

Музыкальные инструменты появлялись постепенно на протяжении веков и тысячелетий. В Австралии найдена флейта, возраст которой исчисляется десятками тысяч лет. Светомузыкальные инструменты развиваются менее трехсот лет. Особенно бурно в XX веке. Автор на собственном опыте убедился в том, что создание таких инструментов — процесс увлекательный и захватывающий. В 1961 году я прочитал брошюру К. Леонтьева «Музыка и цвет»¹. Она послужила своеобразным катализатором для реализации зревших в душе стремлений и идей. Осенью того же года замерцал экран первого устройства, собранного по схеме, опубликованной в каком-то журнале. Удивительные сочетания чистых цветов сначала пленили своей необычностью, но вскоре эта «мигалка» надоела. Как художник я понимал, что нужны управляемые формы, а не только чистый цвет. Завод, на котором я тогда работал, дал мне возможность создавать оптико-механические узлы для опробования разных способов формообразования. К 1963 году был изготовлен первый портативный **инструмент светохудожника**, имевший практически безграничные возможности для получения любых управляемых формодвижений. В качестве формообразователя я использовал плоский диск из электрокартона, в котором вырезал или выжигал отверстия любой формы. При вращении этого диска перед источниками света с добавлением трафаретов и светофильтров я мог получать на экране сложный танец светоцветовых символов любой конфигурации.

В 1963 году поступил в Харьковский политехнический институт, решив, что без инженерных знаний не смогу создать на-

стоящие инструменты для *светооркестра* будущего. Судьба распорядилась мудро, т. к. именно в Харькове во Дворце Студентов политехнического института обосновался со своим инструментом светохудожника Мастер музыкальной светоживописи Юрий Алексеевич Правдюк. Ему идея инструмента для создания светодинамических композиций пришла тоже в 1961 году. Через несколько лет он изготовил свой первый «светоорган» — удивительно простой и, вместе с тем, также обладавший практически безграничными возможностями при создании самых сложных динамических композиций. В качестве формообразователей он использовал не плоские диски, а объемные цилиндры (барабаны).

Первые исторические попытки наивного синтеза звука и цвета относятся к XVIII веку. Луи Бертран Кабель (французский монах и математик) создал **цветовой клавесин**, в котором при нажатии клавиши раздавался не только звук, но также появлялась на небольшом экране полоска определенного цвета. После некоторого ажиотажа, вызванного новизной явления, о нем вскоре позабыли. В 1742 году Российская Академия наук посвятила специальное заседание такому вопросу: **«Могут ли цвета, известным некоторым образом расположенные, произвести в глазах глухого человека согласием своим такое увеселение, какое мы чувствуем ушами из пропорционального расположения тонов в музыке?»** И Академия пришла к выводу: «приятно согласие музыкальное, приятны и колеры, но их та приятность **весьма разная**, и одна от другой инородная»². Вывод в целом правильный. К музыке ничего, тем более чисто механически, присоединять не нужно. Если же мы возьмем Звук и Свет, как исходные материалы для творчества, как **Начала**, формирующие самого человека, тогда проявятся основы Синтеза Искусств. «Все живое стремится к цвету», — писал великий Гете. А молодой адъютант Российской Академии Михайло Ломоносов, присутствовавший на том историческом заседании 1742 года, говорил, что «много утех и прохлада в жизни нашей от цветов зависит»³. Художник-оформитель театральных постановок итальянец П. Гонзага, работавший долго и в России, в самом начале XIX века выпустил знаменательную книгу «Музыка для глаз». Более двух веков назад он утверждал, что *«цвета действуют в пространстве, а звуки во времени, что*

*уши любят воспринимать звуки последовательно, одни после других, а глаза наоборот, любят видеть цвета размещенными одновременно, одни рядом с другими»*⁴.

Основоположник абстракционизма В. Кандинский утверждал, что только геометрические формы могут существовать самостоятельно, как чисто абстрактные ограничения пространства, но цвет не может. Кандинский пошел дальше, рассматривая воздействие формы на восприятие цвета. «Сама форма... имеет свое внутреннее звучание, является духовным **существом** (выделено мной. — С. З.) с качествами, которые идентичны с этой формой... Так обстоит дело с квадратом, кругом и всеми возможными формами»⁵ [4, с. 48]. В первые десятилетия XX века в Америке изобретал свои инструменты «клавилюксы» Томас Вилфред, утверждавший, как и русский изобретатель того времени Григорий Гидони, что **искусство Света — наиболее духовное и прекрасное из всех искусств**. Как музыкант, он очень осторожно относился к практике синтеза музыки с «партией света», и решил с самого начала создавать беззвучные светодинамические композиции. Искусство танцующих световых символов он назвал «**Люмия**».

На рубеже веков, ознаменованном активными поисками путей Синтеза искусств, ярко вспыхнула звезда необыкновенного таланта русского композитора А. Н. Скрябина. Он верил, что музыка более мощно воздействует на человеческую психику, чем слово, потому роль ее огромна, но и **музыка ищет пути сближения с другими стихиями (искусствами)**, и прежде всего с океаном Света, в котором купается весь мир. Скрябин, как и многие русские символисты, мечтал о Мистерии, которая преобразует мир. Он создал первое в мире произведение «Прометей» со световой строке «Лисе». На обычном нотном стане, опираясь на собственную систему соответствий «цвет — тональность», точнее «квинтовый круг тональностей — цветовой круг», Скрябин попытался зафиксировать цветовую визуализацию тонального плана «Прометей». Его мечты и пророческие предсказания и работы многих энтузиастов на протяжении всего XX века привели к рождению особого инструментария для нового вида искусства — особенной **«оптической мелодии для глаз»** или, точнее, **динамической**

светоживописи», которая в сочетании с музыкой и даст нам долгожданную **музыкальную светоживопись**.

¹ *Леонтьев К.* Музыка и цвет. М.: Знание, 1961.

² Речи, которые в публичном собрании императорской Академии читаны были апреля 29 дня 1742 года. Пер. с лат. Г. Теплова, СПб., 1742. С. 19.

³ *Леонтьев К.* Указ. соч. С. 8.

⁴ *Gonzaque P. G.* La musique des Yeux... St. Petersburg, 1807. P. 19.

⁵ *Кандинский В.* О духовном в искусстве, М.: 1992. С. 48.

Лидия Кавина (Оксфорд, Великобритания)

Лев Термен

Лев Сергеевич Термен (1896–1993) — изобретатель одного из самых ранних электромузыкальных инструментов, первого бесконтактного инструмента – терменвокса. За 97 лет своей жизни Термен прошел и через испытания славы, и через забвение. В 20-е годы он демонстрировал свои изобретения Ленину, в 30-е — был успешным коммерсантом и членом клуба миллионеров в Америке, а в 40-е — политзаключенным в СССР. Изобретения пожилого инженера в Советские застойные времена встречали с сарказмом, а в эпоху перестройки его возвели на почетное место пионера электронной музыки. Скромный гений еще 20 лет назад жил среди нас, однако осмысление его изобретений наступило лишь недавно.

Лев Термен родился в Петербурге в аристократической семье с французскими и немецкими корнями. Отец Льва организовал для него дома электрическую мастерскую, мать учила его языкам, литературе и музыке. Уже в 15 лет на оборудованной на даче маленькой обсерватории Термен открыл малую планету, а в гимназии он демонстрировал первые электромузыкальные опыты: По команде Термена его одноклассники в зале должны были вставать, протягивая трубки Гейслера к проводам, через которые пропускался ток высокой частоты. При запуске высоковольтной искры происходили звуки разной высоты, из которых удалось произвести мелодию «Эй, ухнем».

Учась на физическом и астрономическом факультете в Университете, Термен занимался и в консерватории по классу виолончели. Однако его всегда смущало несоответствие лирического искусства с теми физическими усилиями, которые надо прила-

гать к традиционным инструментам для звуковоспроизведения. В 1919 году, работая в Физико-техническом институте Иоффе, Лев Сергеевич экспериментировал с прибором по измерению диэлектрической постоянной газов и заметил изменение звука в наушниках при движении руки рядом с конденсатором. Он решил развить этот эффект в музыкальный инструмент. В основе родившегося терменвокса — два высокочастотных генератора, конденсатор одного из них соединен с вертикальной антенной. Движущаяся рука исполнителя, изменяя ёмкость электромагнитного поля вокруг антенны, расстраивает один из генераторов. Звук в слышимом диапазоне создается как результат разницы частот между двумя генераторами. Для управления громкостью была построена вторая антенна в форме петли.

Классическое образование и тонкое музыкальное чутьё позволили Термену прекрасно играть на своем инструменте. Его интерпретации отличались задушевностью и выразительностью, схожей с человеческим голосом. И сам он называл свой инструмент — песенно-голосовой. Благодаря именно высокой степени музыкальности исполнения, а не только из-за чудесности инструмента, Льву Термену были открыты такие выдающиеся мировые концертные сцены, как Гранд Опера в Париже, Роял Альберт Холл в Лондоне и Карнеги Холл в Нью-Йорке.

Лев Сергеевич был великий экспериментатор. Космополит, широко эрудированный в разных областях науки и искусств, встретивший молодым революционные перемены в стране, он постоянно думал об обновлении музыки за счет ее синтеза с достижениями техники и другими искусствами. На своих демонстрациях он поражал публику сочетаниями музыки с танцем, световыми эффектами, запахами и даже осязательными ощущениями. В годы пребывания в США (1927–1938), сотрудничая с Леопольдом Стоковским, Термен проводил эксперименты с генератором низкой частоты для воздействия на эмоции аудитории. По просьбе Эдгара Вареза, для его сочинения «Экваторал», Термен сконструировал электронную виолончель без струн, а для композитора Генри Коуэлла — первый электронный ритмический инструмент «Ритмикон». Тогда же им был изобретен и электронный клавишный инструмент.

В России Лев Термен принимал активное участие во всех лабораториях, в которых проводились исследования по музыкальной акустике и электронному звуку. В том числе в Москве: ГИМН (Государственный институт музыкальной науки 20-е годы), лаборатория электронной музыки в Доме радио и студия электронной музыки в музее Скрябина (60–70-е). Особенно плодотворной была его работа в лаборатории музыкальной акустики в Московской консерватории в 60-е годы. До сих пор там хранится гармоний Термена, предназначенный для исследования музыкального слуха. Другим интересным оборудованием был прибор для записи и изучения педализации при игре на фортепиано.

Конечно, среди изобретений Льва Термена много и немusических, таких как разработки телевидения, охранного, военного и шпионского оборудования. Занимался Термен и такими идеями, как долголетие и микроскопия времени. Постоянная творческая активность, мудрость и оптимизм позволили Льву Сергеевичу пережить многочисленные жизненные взлеты и падения, отражающие политические реалии двадцатого столетия. Его ясность ума и ловкость движений поражала всех, кто встречался со старым изобретателем. А его координация и слух до последних дней позволяли ему играть на его самом любимом изобретении. В своем последнем выступлении на международном симпозиуме по светомузыке в Гааге 96-летний гений играл на терменвоксе «Пусть всегда будет солнце!»

Сведения об авторах

Алпатова Ангелина Сергеевна — кандидат искусствоведения, доцент, зав. кафедрой социологии и политологии Института государственного управления, права и инновационных технологий (Москва).

Асоян Юлий Арамович — кандидат философских наук, доцент кафедры истории и теории культуры факультета истории искусства Российского государственного гуманитарного университета (Москва).

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

Глазунова Наилия Нигматовна — кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник сектора фольклора Российского института истории искусств (Санкт-Петербург).

Зорин Сергей Михайлович — создатель первого портативного инструмента светохудожника для сопровождения музыки светодинамическими композициями (1963) и Оптического театра (1969), автор и исполнитель композиций музыкальной светоживописи и оптических спектаклей (Москва).

Кавина Лидия Евгеньевна — музыкант-исполнитель (терменвокс), композитор, автор методики игры на терменвоксе «Mastering the Theremin», преподаватель игры на терменвоксе в «Bate Collection» при музыкальном факультете Оксфордского университета и в «Термен центре» Московской государственной консерватории имени П.И.Чайковского, художественный директор фестивалей терменвокса в Германии [«Without Touch»], Англии [«Hands Off»] и Америке [«Ethermusic»] (Оксфорд, Великобритания).

Клобукова Наталья Федоровна — специалист по истории традиционной и современной японской музыки Центра «Музы-

кальные культуры мира» Московской государственной консерватории имени П.И.Чайковского (Москва).

Контрерас Кооб Алехандро — старший преподаватель кафедры информационных технологий в искусстве и гуманитарных науках Факультета искусств СПбГУ (Санкт-Петербург).

Лисовой Владимир Иванович — доцент кафедры теории и истории музыки Российской государственной специализированной академии искусств (Москва).

Мациевский Игорь Владимирович — доктор искусствоведения, профессор, академик РАЕН, Заслуженный деятель искусств Украины и Польши (Санкт-Петербург).

Мяркялене Альгита — лектор (старший преподаватель) инструментальной кафедры факультета искусств, докторант Балтийского центра гуманитарного факультета Клайпедского университета (Вильнюс, Литва).

Недлина Валерия Ефимовна — магистр искусствоведения, старший преподаватель кафедры музыковедения Казахской национальной консерватории им. Курмангазы (Алматы, Казахстан).

Николаева Светлана Юрьевна — музыковед, доцент кафедры музыки финно-угорских народов ПГК им. А.К.Глазунова, Засл. деятель искусств Карелии (Петрозаводск).

Соловьев Игорь Владимирович — кандидат искусствоведения, старший преподаватель кафедры музыки финно-угорских народов ПГК им. А.К.Глазунова (Петрозаводск).

Тавлай Галина Валентиновна — кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник сектора фольклора Российского института истории искусств (Санкт-Петербург).

Харуто Александр Витальевич — кандидат технических наук, доцент, зав. кафедрой музыкально-информационных технологий Московской государственной консерватории имени П.М.Чайковского (Москва).

Чудинова Ирина Анатольевна — кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник сектора инструментоведения Российского института истории искусств (Санкт-Петербург).

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

АРХАИКА — АВАНГАРД:

**Материалы международного научно-практического симпозиума
2–5 декабря 2013 года**

Компьютерная верстка: В. А. Фролов

Подписано в печать 01.12.2013. Формат 60х90/16
Бумага Svetosory. Объем 4,0 уч.-изд. л. Тираж 250 экз.
Гарнитура Times

Редакционно-издательский комплекс
Российского института истории искусств
190000. Санкт-Петербург, Исаакиевская пл., 5. Т. 314-21-83
www.artcenter.ru